

Lecturas transatlánticas



Letras Modernas (FHCE)
Nº1, abril de 2023

Lecturas Transatlánticas
ISSN: 2982-4133
Montevideo, 2023
Departamento de Letras Modernas
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad de la República



Lecturas transatlánticas
Letras Modernas (FHCE)
Nº 1, abril de 2023

Índice

Sobre las lecturas transatlánticas. Introducción 3

Sección 1

Representaciones, transmisión y versiones de textos auriseculares

Locos de entremés: la locura como elemento y motivo argumental en el teatro breve del Siglo de Oro, *Francisco Sáez Raposo* 11

Relevamiento de obras del Siglo de Oro representadas en Uruguay desde 1945, *Ariana Dufour Oliver* 28

Una bibliografía sobre el mito de Don Juan en los últimos años (2012-2022), a partir de la crítica feminista, *Constanza Innamorato* 45

Valor, Agravio y Mujer, de Ana Caro: diálogos con *El burlador de Sevilla*?, *Verónica Echarte* 57

Sección 2

Reconfiguraciones cervantinas

El *Quijote* en Rodó: abolengo y solar conocido, *Ma. de los Ángeles González Briç* 83

Destellos políticas del *Quijote* en la prensa periódica (1878-1950), *María Bedrossián y Francis Santana* 102

Un barrio cervantino en Montevideo (2005-2023): bitácora de las tareas de extensión en Barrio Cervantino Larrañaga, *Lorena Rodríguez* 119

Una particular puesta cervantina: *El entierro de Alonso Quijano, el bueno* (2005), *Adriana Montado* 126

Apéndice: Imágenes del espectáculo de Sergio Luján en 2005

INTRODUCCIÓN
SOBRE LAS LECTURAS TRANSATLÁNTICAS

Ma. de los Ángeles González Briz
FHCE, Universidad de la República

Lo transatlántico como zona posible de los estudios literarios reaparece por la necesidad de nombrar unas prácticas intelectuales, una forma de abordaje de los textos con sus contextos culturales y en las consecuencias que producen los cambios de lugares y circunstancias de producción, circulación, lectura y comentario, versión y recreación. Sigue resultando problemático, por ejemplo, inscribir los estudios hispánicos desarrollados desde Latinoamérica en el campo de las Literaturas Comparadas, con una tradición más instalada en el encuadre de diferentes lenguas y tradiciones culturales, sobre la que han pesado, además, sucesivas críticas como modelo eurocéntrico con tendencia a desconocer las diferencias basadas en las condiciones materiales regionales desde una perspectiva geopolítica (Trigo, 2012: 24).

En las primeras décadas de este siglo el término y la idea de *lo transatlántico* y los *estudios transatlánticos* dieron cabida, en relación a Latinoamérica como lugar de enunciación, a reivindicaciones (Ortega, 2006), balances y reconfiguraciones (Merediz y Gerassi-Navarro, 2009), no menos que a fuertes críticas (Trigo, 2012), éstas últimas casi paralelas o en consonancia con la revisión del concepto de hispanismo (Moraña, 2005).

Si nos movemos -como es el caso de los trabajos reunidos en este número- en el terreno de cruce entre textos ficcionales o críticos producidos en España o en Latinoamérica y leídos, comentados, recuperados o reversionados en la orilla opuesta del Atlántico, el marbete resulta amparador. Habrá que tener, eso sí, precauciones para evitar el

riesgo que señala Castro Klarén, cuando advierte que la mayor parte de las veces el diálogo resulta acríptico respecto de las condiciones históricas de explotación y supremacía europeas y presupone, de hecho, “la preeminencia e influencia del acaecer dentro de España siempre como un ‘antes’, como una suposición que sigue atribuyendo a América Latina un ‘después’” (en Trigo, 2012: 24). En este sentido, resultaría también insuficiente hablar de estudios de *recepción*: aun tomando en cuenta la amplitud que han ganado las teorías de la recepción reformuladas durante décadas, y cuyos aportes son innegables, el término puede contribuir a afianzar la idea de un flujo unidireccional y de la producción latinoamericana como “consecuencia” (o, lo que es peor, consecuente).

Uno de los problemas que siempre subyace a estos diálogos o territorios de cruce disciplinar que nos ocupan atañe a la pregunta que formula Abril Trigo acerca de si es posible la existencia de un hispanismo como campo “plural y democrático donde coexistan las muchas culturas de España y América Latina” (Trigo, 2012: 29), de un área disciplinar que pudiera albergar las diferentes posiciones políticas, metodologías y modelos teóricos, ya que en la práctica académica los estudios latinoamericanos y los estudios hispánicos suelen divergir en esos aspectos y en las problemáticas que se plantean.

Incluso Trigo, quien reseña el auge de los estudios transatlánticos como una embestida liberal y neoimperialista, admite que es innegable “la utilidad del diálogo y la colaboración entre distintos campos para mejor comprender fenómenos, procesos y coyunturas particularmente complejos” (Trigo, 2012: 29). E incluso acepta la necesidad de atender hechos literarios y culturales específicos que escapan a los repartos de las cátedras universitarias, los márgenes nacionales o regionales, considerando que las circunstancias históricas generan alcances políticos variados, que no responde únicamente a la lógica imperio-excolonias, aunque la impliquen:

¿Quién puede objetar la pertinencia de una *perspectiva transatlántica* para el estudio de ciertas instancias de intenso intercambio económico, político, demográfico o cultural (como el exilio republicano español a la derrota de la República o el exilio latinoamericano en España en la década del setenta), o el análisis comparativo de ciertos movimientos literarios o artísticos paralelos (como el modernismo latinoamericano y la generación del '98), o la influencia transcontinental de ciertas revistas (como la *Revista de Occidente*), o el impacto local de políticas globales (como el papel de las editoriales barcelonesas en el lanzamiento mundial de la literatura del boom)? No obstante, proclamar la validez universal y transhistórica de un abordaje indisputablemente legítimo para ciertos fenómenos o periodos puntuales implica simplemente incurrir en una vulgar mistificación (Trigo, 2012: 30).

Lecturas transatlánticas reclama esa zona necesariamente mezclada, la de ciertos fenómenos literarios que dan cuenta de un trenzado inequívoco que reclama una perspectiva abierta, atención a los puntos de encuentro y sobre todo a las divergencias, de las que resultan ganancias insospechadas para comprender lo español y lo latinoamericano.

La lectura implica ya un compromiso que opera en el texto, modificándolo. Pero a ésta se llega mediante circuitos de expansión y divulgación que merecen, asimismo, ser atendidos. Aun así, continúa vigente la observación de Julio Ortega acerca de que

un texto leído fuera de su marco local, en tensión con otros escenarios de contradicción y entramado, desencadena un precipitado de nueva información, parte de estas consideraciones de una práctica crítica des-centradora y una teoría de sistemas transfronterizos, de inclusión y debate, de pertenencia y apertura (Ortega, 2006: 94).

Tomando en cuenta que el lugar de enunciación importa, incide y transforma, aunque no supone ningún compromiso (ni la exaltación de la condición periférica como estatuto fijo o absoluto) (ver Macciuci, 2021), esta publicación se propone atender textos y lugares simbólicos de fuerte significación para la cultura peninsular (los textos y sistemas de difusión de

los Siglo de Oro; el *Quijote*, con su la larga historia latinoamericana; los nexos que propició la República Española y la Guerra Civil; las movilidades, migraciones y exilios de ida y vuelta) desde una perspectiva suorientada.

La iniciativa procura generar un espacio para la publicación de trabajos surgidos al aliento de los quehaceres de la cátedra de Literatura Española, considerando además que el Departamento de Letras Modernas se consolidó gracias al Proyecto Montevideana (<https://fhce.edu.uy/montevideana/sobre-montevideana/>), surgido en 2003 a iniciativa de la Prof. Beatriz Vegh y fraguado en sucesivos Coloquios Internacionales que comenzaron a hacer frente al problema del estudio de la literatura europea y norteamericana desde el Río de la Plata, los desafíos teóricos que este campo disciplinario exigía, las posturas y posicionamientos que suscitaban las elecciones de temas y perspectivas en cursos y en proyectos de investigación. En ese camino, todavía espinoso, seguimos andando.

SOBRE ESTE VOLUMEN: REPRESENTACIONES AURISECULARES

La primera sección, dedicada al Teatro del Siglo de Oro Español, se abre con un trabajo de Francisco Sáez Raposo (Universidad Complutense de Madrid)¹ sobre la figura del loco en las piezas breves, una consideración tipológica que toma en cuenta el lugar marginal del demente y las características del género entremesil en circunstancias de cambios históricos y hondas perplejidades. Tomando en cuenta la filiación carnavalesca, la

¹ El trabajo ha sido publicado originalmente en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro*. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro: Almagro, 15, 16 y 17 de julio de 2005, coord. por Germán Vega García-Luengos, y Rafael González Cañal, 2007: 441-454. Lo publicamos en esta oportunidad revisado por su autor, con la autorización de la AITENSO y los editores del volumen.

reconfiguración letrada, así como el alivio por la risa, el trabajo explica, entre otras cosas, la constante reaparición y la aceptación del público.

El trabajo de Ariana Dufour Oliver releva las obras del Siglo de Oro representadas en Uruguay desde 1945, a partir de una enorme base de datos recopilada durante años por el Prof. Roger Mirza, que amplía hasta el presente a partir de la indagación surgida en el seminario Tópicos de Literatura Española “Cervantes y el sistema teatral del Siglo de Oro”, 2022.

Resultado también de ese curso es la bibliografía comentada de Constanza Innamorato sobre los abordajes críticos del mito de Don Juan en los últimos años (2012-2022), a partir de perspectivas feministas.

Por su parte, Verónica Echartea ofrece una síntesis de las deudas y diálogos de *Valor, Agravio y Mujer*, de Ana Caro, con *El burlador de Sevilla*, atribuida a Tirso de Molina.

La segunda sección se dedicará a la línea de investigación que es ya tradicional al Grupo Cervantino y de Estudios Literarios, ofreciendo algunos resultados del Proyecto “Cervantes en el centro del canon: procesos de consagración, recepción e intercambios literarios” financiado por CSIC/UDELAR a través del Programa Grupos I+D 2019-2023.

El artículo que firmo pone el foco en la forma en que José Enrique Rodó leyó el *Quijote* en el Novecientos uruguayo, como una devoción, una “obligación americana de amor filial” a España, cuestión que sirve para problematizar las relaciones de dependencia cultural en relación al prestigio de las minorías cultas y el proyecto de nación ilustrada.

María Bedrossián y Francis Santana se ocuparon de hilvanar una serie de utilidades políticas de la figura de Don Quijote y de los episodios más conocidos de la novela de Cervantes en algunas publicaciones periódicas de los signos más diversos del espectro ideológico, disponibles en el repositorio digital *Anáforas* (FIC, UDELAR, <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/>).

Por su parte, Lorena Rodríguez ofrecen una presentación de su trabajo de extensión-investigación en el Barrio Larrañaga de Montevideo, cuyos vecinos vienen trabajando desde 2005 a favor de la renombración Barrio Cervantino Larrañaga, en un proceso autoconvocado que implica las más diversas acciones de alcances sociales y movilización popular.

Por último, y no por eso menos importante, Adriana Montado publica en este volumen un producto derivado de su tesis de maestría (Montado, 2022): el análisis de una puesta en escena callejera y efímera, un homenaje al *Quijote* de Cervantes desde una esfera expresamente alternativa a los circuitos oficiales y por esa razón con aspiraciones críticas descolonizadoras.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

MACCIUCI, Raquel R. (2021). “Transatlántica y transhemisférica: La Literatura española contemporánea como campo de conocimiento y área disciplinar”. I Jornadas de Jóvenes Hispanistas, 26 al 28 de febrero de 2021, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. En *Memoria Académica*, http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.14024/ev.14024.pdf

MEREDIZ, Eyda M. y Nina GERASSI-NAVARRO (2009). “Introducción: Confluencias de lo transatlántico y lo latinoamericano”, en *Revista Iberoamericana*, Núm. 228, Julio-Setiembre 2009, pp. 605-636.

MONTADO, Adriana (2022). “Las representaciones teatrales del *Quijote* en Montevideo, en el centenario de 2005”. Tesis para defender el título de Maestría de Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana, FHCE, UDELAR. Entregada para su corrección. Directoras: María de los Ángeles González Briz y Georgina Torello.

MORAÑA, Mabel (2005). “Introduction”. En: Mabel Moraña (ed.). *Ideologies of Hispanism*. Nashville: Vanderbilt University Press.

ORTEGA, Julio (2006). “Los estudios transatlánticos al primer lustro del siglo XXI. A modo de presentación”. *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal. Ensayos sobre letras, historia y sociedad*. N° 21, 2006: 93-97.

TRIGO, Abril (2012). “Los estudios transatlánticos y la geopolítica del neo-hispanismo”. *Cuadernos de Literatura*, núm. 31, enero-junio, 2012, pp. 16-45 Pontificia Universidad Javeriana Bogotá, Colombia, <https://www.redalyc.org/pdf/4398/439843028002.pdf>

Sección 1

Representaciones, transmisión y versiones de textos auriseculares



LOCOS DE ENTREMÉS: LA LOCURA COMO ELEMENTO Y MOTIVO
ARGUMENTAL EN EL TEATRO CÓMICO BREVE DEL SIGLO DE ORO²

Francisco Sáez Raposo
Universidad Complutense de Madrid

En pocas disciplinas artísticas se ha dado tanta rienda suelta a la locura, y a su encarnación en la figura del loco, como en el teatro breve. La morbosa atracción (mezcla de un sentimiento simultáneo de fascinación y rechazo) que el ser humano siempre ha sentido por aquellos individuos que, por el hecho de tener alteradas sus facultades mentales, se han considerado ajenos a las normas sociales establecidas, encontró un espacio ideal de florecimiento dentro de un género que había heredado gran parte de su idiosincrasia directamente de la tradición carnavalesca. Al mismo tiempo que las cortes y casas nobiliarias europeas se poblaban de enanos, seres deformes y, por supuesto, locos (reales y fingidos) para el deleite de reyes y nobles que gustaban de hacer ostentación de una grandeza y dignidad que se veían resaltadas al ser comparadas con las peculiaridades físicas e intelectuales de estas personas, las piezas teatrales breves sirvieron como un escaparate en el que la necedad, emparentada estrechamente con la locura, supuso el filón argumental más productivo del género.

Noción siempre muy difícil de delimitar, en su famosísimo *Elogio de la locura* (1511), Erasmo se esforzaba por transmitir un concepto de la misma complejo, heterogéneo y de índole filosófica, alejado de esa idea monolítica que sobre el mismo existía antes del desarrollo de la disciplina psiquiátrica pero también mucho después, incluso hasta nuestros días, de

² El trabajo ha sido publicado originalmente en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro*. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro: Almagro, 15, 16 y 17 de julio de 2005, coord. por Germán Vega García-Luengos, y Rafael González Cañal, 2007: 441-454. Lo publicamos en esta oportunidad revisado por su autor, con la autorización de la AITENSO y los editores del volumen.

manera generalmente aceptada. La delgada y nebulosa línea que separa el juicio de la falta del mismo provocaba en el eminente humanista el convencimiento de que no es posible “[...] encontrar a un hombre totalmente cuerdo a todas las horas del día” [Rotterdam, 1999: 85], puesto que el concepto de enajenación mental es subjetivo en sí mismo y, por consiguiente, lo más apropiado sería distinguir entre diferentes tipos o grados:

Si uno confunde a una calabaza con su mujer, le llaman loco, porque sucede a pocas personas. Pero cuando un marido exalta a su mujer, que comparte con otros amantes, y la compara a la fiel Penélope, nadie le llama loco. ¡Se dan cuenta que eso es lo que sucede a todas horas con los maridos! [Ídem]

Asimismo, el propio Erasmo vinculaba estrechamente la locura o falta de cordura (proveniente del término latino *insania*) con la necedad o insensatez (*stultitia*), ya que, en sus propias palabras, “[...] la necedad de remate está cerca de la locura, si es que no es la locura misma” [83]. Sin embargo, en el presente trabajo nos centraremos únicamente en el primero de los conceptos citados, es decir, aquel que se refiere a la pérdida del juicio o la razón en el individuo, al de la locura patológica, ya que intentar extender sus límites a aquellas piezas que basan su comicidad en la estulticia de sus personajes (muchos de ellos, como los graciosos, los simples o los bobos, considerados auténticos locos alegóricos) lo haría a todas luces inabarcable.

LA LITERATURA COMO CAUSA DE LOCURA: LOS QUIJOTES DE ENTREMÉS

La afición desmedida por ciertas formas de literatura de índole marcadamente “popular”, entendiendo el término en su sentido más peyorativo, secó el seso de más de un personaje entremesil. Eso es lo que le ocurre, por ejemplo, al protagonista del anónimo entremés de *Los romances*, cuyo argumento se desarrolla en las siempre difusas lindes de la cordura.

Publicada en 1611, aunque compuesta entre 1591 y 1602 [Asensio, 1965: 73], la pieza obtuvo en su día un gran eco al convertirse en el centro de un interesante debate que pretendía descubrir la nada baladí cuestión del germen inspirador de *El Quijote*. Para Ramón Menéndez Pidal su influencia en Cervantes había sido manifiesta, y consideraba la vigorosa, tenaz y excesiva impresión cómica que la representación o lectura de la pieza breve debió causar en el ánimo de Cervantes como la única manera de explicar la más que llamativa similitud existente entre los sucesos acaecidos en el entremés y aquellos narrados en la primera salida del hidalgo manchego [Menéndez Pidal, 1973: 24]. De igual modo, la importancia que el efecto del romancero y alguno de sus personajes tienen en los primeros desvaríos de don Quijote (en ocasiones, idénticos a los de Bartolo, protagonista del entremés), cuando el objetivo del autor alcalaíno no era otro que parodiar las novelas de caballerías, no hacía sino acentuar, en opinión de Menéndez Pidal, la influencia del entremés sobre la novela.

Por lo que respecta a su estructura, su característica más destacable es la paradoja que se produce en su planteamiento argumental. Ésta radica en el hecho de que todos los personajes terminan participando de aquello a lo que se oponen. Si bien es cierto que es el rústico Bartolo el único que pierde el seso de tanto leer romances, lo que le hace expresarse empleando fragmentos inconexos de los mismos y decidir, en compañía de su paisano Bandurrio (que hará las veces de escudero) abandonar a su esposa Teresa y emprender rumbo hacia Inglaterra para matar al corsario sir Francis Drake y apresar a la reina Isabel I, no lo es menos la circunstancia de que toda su parentela, compuesta por individuos supuestamente cuerdos y sensatos, no sólo emplee en sus parlamentos versos entresacados de este tipo de poemas, sino que incluso algunos escenifican, ajustadas a sus propias circunstancias, partes bien conocidas de hasta treinta y uno de ellos. Ante nuestros ojos, el perturbado acaba convertido en el personaje más

coherente de todos, ya que es el único que parece tener motivos justificados para proceder del modo en que lo hace.

La enorme popularidad que obtuvo *El Quijote* también tuvo su reflejo en el mundo del entremés. Atribuido al madrileño Francisco de Ávila y publicado en 1617, el *Entremés famoso de los invencibles hechos de Don Quijote de la Mancha* nos ofrece un remedo de uno de los episodios más célebres de la novela: el paso por la venta del campo de Montiel donde, en una ceremonia ridícula, aquél es armado caballero en la primera de sus andanzas. El episodio cervantino y su análogo entremesil presentan diferencias significativas como la aparición de Sancho Panza y la convicción de don Quijote de que en la venta (que, por supuesto, imagina castillo) se encuentra cautiva su amada Dulcinea víctima de un encantamiento. Estos ajustes tendrían su explicación, con toda probabilidad, en el deseo de un público mucho más interesado en poder contar en escena con el mayor número de lugares comunes de la novela y sus tres personajes más representativos (acreedores de una enorme fama ya en aquel momento) que en la estricta fidelidad con respecto al original.

Caballero y escudero, descritos como dos pícaros o mendigos harapientos, son presentados como esas “sabandijas palaciegas” que amenizaban la corte de los Austrias:

Ventero. ¿Qué os parece, señora, desta gente?

Mujer. Que el rey puede gustar de sus donaires. [Cotarelo y Mori, 1911: I, 199-200]

En contra de lo que pudiéramos considerar desde nuestra perspectiva de espectadores o lectores modernos, la comicidad del entremés estaba sustentada en la capacidad del público para anticipar los avatares que sabían que iban a acontecer a don Quijote a lo largo del mismo y, de hecho, el concurso de Sancho Panza no sirve sino para acentuar, desde su función de contrapunto psicológico, la respuesta cómica que

provocan los disparates de su señor. Incluso el personaje de Dulcinea debe juzgarse desde este presupuesto, ya que ante la extremadamente idealizada descripción que de ella da el caballero (a pesar de reconocer que aún no ha tenido oportunidad de verla), se opone la realidad escénica de la moza del ventero que, participando en la burla preparada por éste, aparece fingiendo ser la “infanta del Toboso”.

Superadas las versiones del tema, llegó su parodia en piezas como el anónimo *Entremés de las aventuras del caballero don Pascual del Rábano* y el de *Don Guindo*, de Francisco Bernardo de Quirós, cuyos protagonistas anticipan a los figurones de comedias posteriores. En el primero, compuesto antes de 1650 [Senabre, 1979: 350], don Pascual del Rábano queda trastornado por la intensa lectura de libros de caballerías y da en recorrer el mundo en busca de aventuras. En la obra, que centra su carga cómica en el uso de un lenguaje deformado por la rusticidad de sus personajes, se pueden encontrar, una vez más, trasuntos de la primera salida del hidalgo manchego y del personaje de Sancho Panza en el de Benito Jergón. La entrada de Pascual del Rábano ya ataviado como caballero andante remite inmediatamente al personaje de Cervantes:

Sale Pasqual, armado ridículo, con caço en la caueça con un rábano en él, en un cauallo, con calçones y piernas postiças, un estribo a la brida y otro a la gineta, colgando una bota de el arçón con una bara en la mano pintada. [354]

En el segundo, anterior a 1652 [García Valdés, 1983: 252], la parodia llega a tal extremo que la locura de don Guindo se produce no ya tras leer libros de caballerías en general, sino específicamente *El Quijote*. A lo largo de la pieza, el desequilibrio del personaje se manifestará tanto en sus delirios de grandeza como en su obsesión por reivindicar la ranciedad de su más que dudoso abolengo:

May[ordomo]. [...] dize [don Guindo] que es vn gran señor,
y tan loco es y tan vano,

que estando a la muerte vn día
de vn garrotillo mandaron
sangrarle y no consintió
que barbero o cirujano
llegasse a él, que dezía
que auía de ser hidalgo
de executoria, o sino
que auía de estarse malo. [262-263]

Ecós de la inmortal novela resuenan también en los conocidos entremeses de *Los refranes del viejo celoso* y *Las jácaras*, nacidos de la pluma de Quevedo y Calderón respectivamente, en los que se sigue haciendo hincapié en el asunto de una demencia provocada por una desmedida afición literaria.

EL ESPACIO DE LA LOCURA

Si el continuo movimiento que la sociedad medieval impuso al loco, tal y como dejó inmortalizado Sebastian Brant en su *Nave de los locos*, configuró un territorio de la locura inquietante y amenazador por su carencia de un límite definido, la creación de hospitales de alienados desde comienzos del siglo XV condenará a estos individuos al confinamiento y el estatismo, creando el espacio de la locura por antonomasia. Muy pronto las casas u hospitales de locos atraerán la atención de una sociedad que ahora podrá dar rienda suelta a su curiosidad amparada en unas jaulas y paredes convertidas más en un elemento de seguridad para visitantes morbosos que en estructuras de protección para los enfermos allí reclusos. La recreación en los escenarios de la realidad que acontecía en estos espacios sólo fue una cuestión de tiempo.

De este tipo de piezas es posible extraer, tanto de las acotaciones explícitas como de las implícitas, información muy interesante que nos permite reconstruir las prácticas y usos que regían en estas instituciones. La violencia física, el uso de ciertas terapias con el fin de amansar e intentar

sanar a los enfermos y la indumentaria de éstos son buenos ejemplos de ello.

La caracterización de los guardianes de locos empuñando objetos destinados al castigo era común, como ocurre en el anónimo *Entremés de los locos*. Protagonizado por el bufón escénico por antonomasia, Cosme Pérez, alias Juan Rana, el vejete que interpreta el papel de loquero sale a escena empuñando un látigo que no duda en emplear contra Rana como método para hacerle olvidar cierta manía con el dinero que se le ha achacado para encerrarle [Sáez Raposo, 2005: 155-157].

Por su parte, en el *Entremés de la burla del ropero*, escrito por Francisco de Avellaneda y estrechamente emparentado temáticamente con el anterior, el personaje del cirujano intenta rapar a navaja la cabeza del vendedor de ropa que protagoniza la pieza con el fin de aplicarle unos emplastos “que ha de llevar el cerebro” [Rasgos del ocio, 1661: 127]. Como el ropero se resiste, el médico solicita la ayuda de sus dos platicantes o aprendices que consiguen reducirlo y atarlo contra un taburete.

Con el fin de que se apacigüe, y amenazado con una maza, Lorenzo es atado a un “loco sosegado” en el *Entremés del loco*, de Juan Vélez de Guevara. Lucía, su esposa, había tramado una burla, en connivencia con su amante, el sacristán Perales, y una serie de compinches pertrechados para tal efecto, para que su marido crea que ha perdido el seso. Aunque sabemos que exagerada, la estampa con la que aparece el que se hace pasar por guardián, como “[...] un gigantón vestido con ropa larga pintada y una corona de hierbas y una maza” [Rasgos del ocio, 1661: 199] y con la potestad de sentenciar, castigar y mandar en la casa de locos, redundaría en aquellos atributos o características que la sociedad de entonces asociaría con los de dicha profesión.

En un manicomio transcurre también la mayor parte del *Entremés famoso de los locos*, compuesto por Francisco Antonio de Monteser para ser representado, curiosamente, dentro de los fastos que se llevaron a cabo con

motivo de la boda regia de María Teresa de Austria y Luis XIV de Francia en 1660. En esta ocasión, asistimos a una terapia de grupo basada en las supuestas propiedades apaciguadoras tradicionalmente atribuidas a la música. Al igual que tantísimos viajeros europeos hicieron hasta bien entrado el siglo XIX, don Blas y don Alejo, protagonistas de la pieza, deciden acercarse a una casa de locos movidos por el morboso interés de poder ver, como si de una atracción de feria se tratara, a los internos que allí residen. La casualidad hace que encuentren a éstos, separados por sexos, practicando el canto ya que, en palabras de la “madre de locas”, la música “[...] es lo que más los amansa” [Huerta Calvo, 1985-86: 717]. Aunque la manera en que ejecutan la melodía (las mujeres de un modo alegre y los hombres triste) aparece como un reflejo externo del desequilibrio mental que padecen, la letra que entonan sorprende por su agudeza:

El ser locos o no,
consiste en que otros den
en que lo son. [716]

La ironía cómica de la pieza estriba en que a medida que don Blas y don Alejo van escrutando los motivos por los que los enfermos han sido recluidos, comprobamos cómo su propio comportamiento y acciones hacen de ellos dos auténticos “locos” sociales cuyo proceder en nada difiere del de los locos “oficiales” allí encerrados, por lo que terminarán uniéndose a ellos.

En otro orden de cosas, también es posible obtener en estas piezas noticia relativa a la indumentaria empleada por los enfermos en estas instituciones. La norma establecida indicaba que los internos debían ser despojados de sus ropas y dejados “en camisa” (tal y como aparecían, por ejemplo, los locos en el anteriormente citado *Entremés del loco*, de Vélez de Guevara hijo). Sus prendas “de cuerdo” se guardaban con el fin de ser devueltas una vez que se les consideraba curados y preparados para reinsertarse en la sociedad, si es que ello llegaba a suceder alguna vez.

Recuérdese que las acciones de desnudarse o de romperse las vestiduras eran consideradas como signos inequívocos de pérdida del juicio y, por consiguiente, la acción de vestirse se tenía por una recuperación del mismo.

En el ya mencionado *Entremés de los locos* protagonizado por Juan Rana, los locos y locas que salen a recibirle como nuevo compañero en el manicomio le desnudan, a mandato del loquero, y le visten “de loco” que era cómo se había indicado que debían aparecer ellos en escena [Sáez Raposo, 2005: 158-159].

Aunque no es habitual hallar testimonio expreso en las piezas breves del siglo XVII de su uso, uno de los componentes más asociados con la indumentaria del loco es el cascabel. Tomado directamente del ropaje propio de los bufones, es posible encontrar noticia suya en el baile de *Los locos de Toledo*:

Los locos, con cascabeles
y con varios instrumentos,
vestidos de mil colores
y jirones muy diversos,
a las rejas con las locas
a ver las fiestas salieron, [...] [Cotarelo y Mori: 1911, II, 485]

De entre esa variedad de colores aludida parece sobresalir el rojo a tenor de los versos que cantan el grupo de locos:

No tenéis vos calzas coloradas,
no tenéis vos calzas como yo. [486]

La coplilla, que se repetirá años más tarde en el *Entremés famoso del doctor Rapado*, se convertiría en un elemento más de las danzas de locos y matachines típicas de las celebraciones de la fiesta del Corpus.

LA LOCURA COMO FUENTE DE BENEFICIO PERSONAL

Llegados a este punto, es necesario precisar que no siempre la demencia entremesil se presentaba como el resultado de un proceso patológico. En ocasiones, ni siquiera se correspondía con una circunstancia real, argumentativamente hablando, sino que respondía al interés de alguno de los personajes por lograr un fin concreto. El rendimiento que era posible obtener de las licencias asumidas o admitidas en los perturbados animaba a algunos personajes a hacerse pasar por locos, o a hacer creer a otros que lo estaban, con el objeto de ver satisfechos sus anhelos.

Los enamorados protagonistas del *Entremés de la endemoniada*, cuyo título evoca la vinculación que tradicionalmente se ha trazado entre la figura del loco y el demonio, emplearán la locura como una excusa para posibilitar su encuentro. Para poder sortear el extremado celo de su padre, la muchacha acuerda fingir un acceso frenético para que su amante, simulando ser un conjurador, pueda visitarla libremente, en su propia casa y con el beneplácito de aquél, con el fin de aliviar su presunto trastorno. Resulta de gran interés la sintomatología que el enamorado recomienda manifestar a su amada para asegurar la verosimilitud del embeleco, ya que, una vez más, nos ayuda a reconstruir la idiosincrasia escénica del tipo y la técnica interpretativa empleada por aquellos encargados de darle vida:

Pues advierta que no esté muy furiosa, sino como que va a decir una cosa, decir otra, y decir de Venus, y que se quiere subir al cielo, y bailar, y correr, y aporrear los criados. [Cotarelo y Mori, 1911: I, 145]

Los síntomas debían estar tan estereotipados que, a pesar del modo ridículo en que se ponen en práctica, los desvaríos surten el efecto previsto, pues comprobamos cómo hasta el más simple de los personajes, el criado, es capaz de reconocer inmediatamente el mal que parece aquejar a su señora:

- Padre. [...] ¿Qué es esto? ¿Qué tiene esta muchacha?
- Criado. Señor, no sé, que si no es que esté endemoniada; porque estas cosas que hace son de persona que lo está. [146]

Por su parte, el *Entremés del loco* nos sirve también, una vez más, para ilustrar este punto. Impedida por su marido para asistir a la procesión del Corpus (aunque, en realidad, su verdadera intención no es otra que reunirse con su amante), Lucía trama, con la ayuda de éste, una argucia para hacer creer al primero que ha perdido el juicio y, de ese modo, encerrarle y dejar el camino expedito para cumplir su voluntad. La hilaridad del público se busca a través del despliegue de gestos y acciones desmesurados con los que pretende persuadirle de su supuesta enajenación:

(Mírale Lucía [a Lorenzo] haciéndose cruces y aspavientos).

Lucía. ¡Jesús!

Lorenzo. ¿Qué tengo?

Lucía. No es nada de ello.
El alma tengo asida de un cabello.

Lorenzo. Decidme, ¿qué os ha dado?

Lucía. Marido, que el juicio os ha faltado.
Estáis loco de atar, estáis perdido.
Yo me aparto de vos, divorcio pido.
[Rasgos del ocio, 1661: 197]

Pero a estos locos forzados también les era posible sacar provecho del brete en el que les habían puesto las artimañas de sus insidiosos allegados, ya que, una vez presentado o destapado el engaño, serán ellos mismos quienes empleen a su antojo la peculiar conducta de su supuesto estado mental para resarcirse. La locura se convierte en una especie de comodín al que pueden recurrir unos y otros dependiendo de la coyuntura

concreta. La falacia que, en estos casos, la ha originado es la causa que la permite mantenerse y seguir alimentándose. Es decir, hay ocasiones en las que aquellos que han urdido el engaño deben sufrir en carne propia los efectos del mismo para poder prolongarlo o evitar confesar su culpa. El loco muestra claramente en estas piezas el marcado carácter ambivalente que determina su naturaleza y que le posibilita ser casi de manera simultánea, en palabras de Javier Huerta Calvo [1999: 38], víctima y verdugo o chivo expiatorio y expiador. Así, mientras que en el entremés anónimo de *Las visiones* Juan Rana intenta apalear a los galanes de su esposa con “la tranca de la puerta” alegando que, puesto que le han hecho creer que son fantasmas, no tendrán “ni dolor ni sentimiento” [Sáez Raposo, 2005: 376], en *El loco*, Lorenzo aprovecha la insistencia con la que su esposa ha dado en decir que ha perdido el juicio para golpearla a ella y a una compinche suya amparándose en la furia que típicamente se asocia con este estado:

Lorenzo. Ya es forzoso que crea esta locura.
 Ello, por Dios, es grande desventura.
 Mas las piedras invoco,
 porque son abogadas del que es loco.
 Con ninguna he topado,
 por mí he que *so* loco desgraciado. [...]
 Pero ya que mi intento salió en vano,
 quiero irme sin piedras a la mano. (*Dales.*)

Lucía. ¡Que me ahoga y me mata, santo cielo!

Vieja. ¡Que me ha dejado huérfana de pelo! [Rasgos del ocio, 1661: 198]

LA LOCURA COMO ENFERMEDAD DE MODA

Si bien es cierto que se han analizado, con mayor o menor detenimiento, ciertas patologías que, por decirlo de alguna manera,

estuvieron en boga en la sociedad española del Siglo de Oro (el caso más conocido quizás sea el de la opilación), no menos lo es que el trastorno psicológico diagnosticado en la época con el nombre de melancolía también lo estuvo, aunque no ha merecido tanta atención en los estudios realizados al respecto. Objeto, en aquel momento, de un buen número de tratados médicos, se consideraba una dolencia provocada por una hipocondría o destemplanza de uno de los cuatro humores constitutivos del cuerpo humano (en concreto, la bilis negra que supuestamente actuaba sobre el cerebro), que estaba completamente diferenciada de la tristeza (provocada por una causa y no una enfermedad) y que la psiquiatría posterior separó en varias afecciones desligadas entre sí.

En *El médico de su honra*, Calderón, en boca del gracioso Coquín, deja constancia del auge que en la sociedad de la época había adquirido la hipocondría como afección de moda. Éste, al preguntarle Jacinta por la naturaleza de dicha enfermedad (que dice estar padeciendo por haber querido volverse discreto abandonando su estulticia innata), la definirá de la siguiente manera:

Es una enfermedad que no la había
habrá dos años, ni en el mundo era.
Úsase poco ha, y de manera
lo que se usa, amiga, no se excusa,
que una dama, sabiendo que se usa,
le dijo a su galán muy triste un día:
“Traígame un poco uced de hipocondría”. [Valbuena Briones,
1976-78: II, 101]

En el teatro breve es posible encontrar a personajes que buscan hacer reír bien padeciendo, bien creyendo padecer o simulando estar aquejados de este desorden. Estas composiciones, muy probablemente, contarían con la complicidad de un público que inferiría en este motivo una parodia de un uso social extendido. Por mencionar únicamente un par de ejemplos significativos, citaremos *El doctor y el enfermo*, entremés de Luis

Quiñones de Benavente perfectamente encuadrable en el grupo anterior de piezas en las que la locura era empleada a conveniencia con vistas a conseguir un objetivo concreto, y el entremés de Pedro Calderón de la Barca titulado *La melancólica*.

En el primero, vemos que la única manera que encuentra el personaje de Crispín para reunirse con su amada Tomasa eludiendo la férrea vigilancia del doctor Garatusa, padre de ésta, es hacerse pasar por un rico indiano que, muy enfermo, requiere los urgentes servicios del galeno. Tras la disparatada relación de síntomas con los que pretende disfrazar su engaño, comprobamos que, seguramente incapaz de recurrir a nada más original, Crispín insinúa que la melancolía es la causa de su supuesto mal [Cotarelo, 1911: II, 603]. Al final, el embeleco surte el efecto deseado y ambos amantes terminarán comprometidos con la bendición del doctor. En el segundo, la misma enfermedad aparece como asunto central en torno al que gira la pieza. En su estadio previo o análogo de hipocondría, la dolencia es descrita, una vez más, como una patología exclusiva de personas discretas. La necesidad que tiene Manuela, el personaje aquejado de la afección, de buscar algún tipo de diversión que le ayude a mitigar las aflicciones que padece (tal y como prescribían los tratados médicos de la época), sirve de excusa al dramaturgo para desarrollar un argumento, muy del gusto barroco, basado en la metateatralidad y trufado de pinceladas costumbristas.

CONCLUSIONES

Como hemos tenido ocasión de comprobar en el somero recorrido que hemos llevado a cabo, la locura fue un elemento y un motivo argumental de indudable relevancia en el teatro cómico breve español del Siglo de Oro. Ello pudo verse fomentado no sólo por una serie de circunstancias socio-culturales (como el gusto por todo lo asombroso y extraordinario), sino también por la analogía susceptible de ser trazada

entre la afición barroca por ese espacio indeterminado que separa la realidad de lo que no lo es y la tenue frontera que divide el territorio de la cordura del de la insania. El loco, personaje inherente a las obras de dicha temática, fue tomado directamente del mundo carnavalesco desde donde se proyectó al ámbito teatral bajo diversas denominaciones e identidades más o menos alegóricas. La figura del demente, en sentido estricto, encontró pronto un hueco dentro del espacio entremesil favorecido, seguramente, por la fascinación atávica que siempre hemos sentido hacia aquellos semejantes que adolecen de nuestra capacidad más definitoria como seres humanos: la razón. Lejos de la homogeneidad esperable *a priori* en el tipo, el corpus de piezas breves nos ofrece todo un abanico de situaciones en las que el loco y su condición pueden tener cabida: desde aquellas en las que es posible apreciar un interés por mostrar sobre las tablas la patología en todo su apogeo, hasta las que publican los beneficios que en determinadas circunstancias es posible obtener de una locura fingida. No obstante, la naturaleza genuinamente cómica de estas piezas las vincula indefectiblemente entre sí, ya que si en algunos dramas del denominado teatro elevado es posible vislumbrar en ocasiones un trasfondo trágico en la locura o, más habitualmente, en los arrebatos que sufren ciertos personajes ante situaciones determinadas, en el teatro breve nunca es así, puesto que el loco y la recreación de su conducta sencillamente buscan provocar la carcajada del público. El elogio renacentista de la *Moria* parece tener su continuidad en un género en el que el personaje del loco cuerdo actúa con la libertad e impunidad que el salvoconducto de su simulada condición le proporciona en una sociedad regida por unos férreos códigos de conducta. Los loquillos cortesanos encuentran su trasunto teatral en estos locos discretos entremesiles.

Por último, cabría añadir el hecho de que del plano alegórico se trascendió rápidamente al real y, por consiguiente, los escenarios tuvieron que dar cabida a las circunstancias de unos individuos aquejados de una

enfermedad convertida ya por aquel entonces en tabú. El alma cómica del género es incapaz de ahogar la realidad social que, involuntariamente, van componiendo los dramaturgos con las observaciones que diseminan en sus piezas. Entre las carcajadas se filtran aquellos detalles que más conmueven nuestra sensibilidad actual. A partir de ellos podemos reconstruir, de alguna manera, la consideración social de estos enfermos, tópicos incluidos, la veleidad con la que era posible determinar la reclusión en estas instituciones y la cotidianidad, en cuanto a usos y costumbres se refiere, de sus internos.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ASENSIO, Eugenio (1965): *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente. Con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos.

COTARELO Y MORI, Emilio (1911): *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas (desde mediados del siglo XVI a mediados del siglo XVIII)*, Madrid, 1911, 2 vols. [Existe una edición facsímil con estudio preliminar e índices preparada por José Luis Suárez y Abraham Madroñal Durán].

GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen (1983): «*El sordo y Don Guindo*, dos entremeses de «figura» de Francisco Bernardo de Quirós», en *Segismundo*, 37-38, pp. 241-269.

HUERTA CALVO, Javier (1985-86): «*Stultifera et Festiva Navis* (De bufones, locos y bobos en el entremés del Siglo de Oro)», en *NRFH*, XXXIV, 2, pp. 691-722.

HUERTA CALVO, Javier (1999): «Aproximación al teatro carnavalesco», en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 12, pp. 15-47.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1973): *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa Calpe.

ROTTERDAM, Erasmo de (1999): *Elogio de la locura*, ed. Pedro Rodríguez Santidrián, Madrid, Alianza Editorial.

SÁEZ RAPOSO, Francisco (2005): *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

SENABRE, RICARDO (1979): «Una temprana parodia del *Quijote*: Don Pascual del Rábano», en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, A. Gallego Morell, Andrés Soria y Nicolás Marín, dirs., Granada, Universidad, t. III, pp. 349-361.

VALBUENA BRIONES, Ángel (1976-78): *Calderón de la Barca. Dramas de honor (A secreto agravio, secreta venganza, El médico de su honra y El pintor de su deshonra)*, Madrid, Espasa-Calpe, 2 vols.

VV.AA (1661): *Rasgos del ocio en diferentes bailes, entremeses y loas de diversos autores*, Madrid.

RELEVAMIENTO DE OBRAS DEL SIGLO DE ORO REPRESENTADAS EN URUGUAY DESDE 1945

Ariana Dufour Oliver
Estudiante de Licenciatura en Letras
FHCE, Universidad de la República

INTRODUCCIÓN

Este trabajo busca ser un recurso bibliográfico para futuras investigaciones respecto sobre el teatro del Siglo de Oro en Uruguay. Aquí se consignan datos que atienden una breve historización de puestas en escena cuyos autores son referentes españoles de dicho período. El corte temporal indicado en el título sobreentiende que esta búsqueda se hizo hasta el presente (2022). Si bien abarca más de siete décadas, se limita solo a cuatro renombrados escritores (Tirso de Molina, Miguel de Cervantes Saavedra, Lope de Vega, Calderón de la Barca), y se fundamenta en los criterios empleados por Roger Mirza y su equipo en *Cronología de estrenos teatrales en Uruguay 1945-1994*.

Las representaciones consignadas son “sólo los espectáculos teatrales para **adultos**, producidos por elencos **profesionales** o **semiprofesionales** [...] en representaciones de teatro, tal como es reconocido por el sistema cultural uruguayo contemporáneo de ese momento” (Mirza et al. 2018: 2, negrita en original). También “se ha relevado en la prensa periódica toda información sobre los estrenos teatrales en los teatros del interior, así como los traslados de espectáculos producidos en Montevideo hacia el interior de la República y viceversa” (Mirza et al. 2018: 3), exponiendo esto que el corpus aquí transcrito se restringe mayormente a la capital.

Si bien la mayor parte de los datos se remiten al trabajo de Mirza se incluyen también otras fuentes, como lo son: la página web de la Comedia Nacional, y los variados resultados obtenidos en internet tras la búsqueda “*autor* en Uruguay” (por ejemplo “Cervantes en Uruguay”, “Lope de Vega en Uruguay”). También integran este material bibliografía recomendada por docentes de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación especializados en drama, a saber, Pilar de León, Roger Mirza, y Gustavo Remedi; así como información de obras representadas que facilitaron los docentes de Literatura Española, María Ángeles González y Fernando Ordóñez. Todos estos aportes fueron vertebrales para la sistematización del presente informe.

LAS OBRAS REPRESENTADAS

La información aquí consignada se ha agrupado primeramente por autor (siguiendo un orden cronológico de nacimiento), luego, internamente se estructura una tabla con las columnas “obra”, “fecha”, “lugar”, “director/a” y “fuente” para presentar los datos principales (se entiende que mayores referencias se recuperarán por parte del investigador en los textos citados). Asimismo, en la celda “fuente” esas son designadas con iniciales, siendo “CN” la página online de la Comedia Nacional, “Otro” cuando se trata de un hallazgo externo (propiciado por profesores, o alumnos) y “M” el trabajo dirigido por Roger Mirza. Como este último se descarga en cuatro pdfs, se ha resuelto la distinción “M. T1” para el archivo que comprende los años 1945-1958, “M. T2” para el período 1959-1971, “M. T3” para “1973-1984” y, finalmente, “M. T4” para fines de siglo 1985-1994. Se señalan las ausencias de información por medio de guiones, y separan los años con un renglón en blanco.

1.- Miguel de Cervantes (1547-1616).

<i>Obra</i>	<i>Fecha</i>	<i>Lugar</i>	<i>Director</i>	<i>Fuente</i>
<i>Los habladores</i>	Julio 1948	-	-	M. T.1 p.26.
<i>Los habladores</i>	Dic. 1948	-	-	M. p.33.
<i>Los comediantes de Maese Pedro</i>	14 abril 1951	Facultad de Arquitectura	-	M. p.50.
<i>Entremeses de Cervantes³</i>	17 junio 1951	Universidad	-	M. p.52.
<i>El viejo celoso</i>	Marzo 1952	Teatros de Barrio	Juan José Brenta	M. p.60.
<i>El viejo celoso</i>	24 mayo 1952	Sala Verdi	Juan José Brenta	M. p. 62.
<i>El hospital de los podridos</i>	Octubre 1952	El Galpón	Rafael Salzano	M. p.67.

³ Aclaración de Mirza: “No se aclara el título del espectáculo” (Mirza, T1, p.52).

<i>La cueva de Salamanca</i>	Febrero 1953	Teatro de Barrio de El Cerro	Juan José Brenta y José Estruch	M. p.71.
<i>La cueva de Salamanca</i>	25 agosto 1954	El Galpón	-	M. p.89.
<i>Los comediantes de Maese Pedro</i>	12 febrero 1956	Teatro de Parque del Plata	José Estruch	M. p.109.
<i>Sancho, gobernador de la Barataria</i>	Mayo 1956	-	-	M. p.112.
<i>Festival de Cervantes⁴</i>	14 septiembre 1957	Club del Teatro	-	M. p.125.
<i>Don Pedro de Urdemalas</i>	31 marzo 1967	Solís	Margarita Xirgú	M. T2. p.8.

⁴ Aclaración de Mirza: “Funciona en Rincón 516, bajo este título se dan varias obras del autor, pero no se brindan más detalles” (Mirza et al. 1, 2018: 125)

<i>Don Pedro de Urdemalas</i>	Abril, 1967	Solís	Margarita Xirgú	CN.
<i>Numancia</i>	21 junio 1971	EMAD	Eduardo Schinca	M. p.12.
<i>Numancia</i>	2 marzo de 1972	-	Eduardo Schinca	M. p.13.
<i>Sobre el amor y otros cuentos sobre el amor⁵</i>	Octubre 1975	Teatro Circular	Norma Alejandro	M. T3. p.5.
“Entremeses [3 obras]”	12 julio 1981	“18 de mayo”	Jorge Triador	M. p.13.
<i>Lope de Rueda; Cervantes Entremeses, cancioncillas y otras cosillas</i>	14 junio 1983	Candela	Rosita Baffico	M. p.16.

⁵ Aclaración de Mirza: “Sobre autores españoles [Quevedo, Cervantes, Lope, etc] y latinoamericanos” (Mirza et al. 4, 2018: 5).

<i>Lope y Cervantes, dos locos de antes</i> ⁶	7 marzo 1986	Teatro Espacio '86	Antonio Baldomir	M. T4. p.5.
<i>Don Quijote de la mancha</i>	24 octubre 1990	-	Luis Vidal	M. p. 24.
<i>Don Quijote de la mancha</i>	23 marzo 1991	-	Luis Vidal	M. p.26.
<i>Teatros Ejemplares</i>	2013	-	-	Otros.
<i>La fuerza de la sangre</i>	Octubre y noviembre, 2016	Sala Verdi	Juan Antonio Saraví	CN.
<i>El coloquio de las perras</i>	3 y 4 de marzo, 2022	El Galpón	Hernán Gené	Otros.

2.- Lope de Vega (1562-1635)

⁶ Aclaración de Mirza: “Sobre textos de Lope de Rueda y Cervantes” (Mirza et al. 4, 2018: 5).

<i>Obra</i>	<i>Fecha</i>	<i>Lugar</i>	<i>Director</i>	<i>Fuente</i>
<i>La niña boba</i>	15 diciembre 1949	Teatro Artigas	-	M. T1. p.41.
<i>El caballero de Olmedo</i>	30 octubre 1950	Solís	-	M. p.48.
<i>Fuenteovejuna</i>	29 enero 1953	Parque Rivera	Margarita Xirgú	M. p.70.
<i>Fuenteovejuna</i>	28 febrero 1953	Country Club (Atlántida)	Margarita Xirgú	M. p.73.
<i>La estrella de Sevilla</i>	20 noviembre 1953	Teatro del Pueblo	José Estruch	M. p.83.
<i>Fuenteovejuna</i>	22 enero 1955	Teatro de Verano (Parque Rivera)	Margarita Xirgú	M. p.93.
<i>Fuenteovejuna</i>	19 noviembre 1955.	Parque Rivera	-	CN

<i>La estrella de Sevilla</i>	23 agosto 1958	Odeón	José Estruch	M. p.148.
<i>El anzuelo de Fenicia</i>	5 noviembre 1958	Odeón	Alejandro Casona	M. p.154.
<i>La dama boba</i>	23 septiembre 1960	Solís	José Estruch	M. T2. p.2.
<i>“Le bien du”</i> [en francés]	6 junio 1961	Solís	-	M. p.3.
<i>Porfiar hasta morir</i>	11 mayo 1962	Odeón	Antonio Larreta	M. p.3.
<i>Peribañez y el comendador de Ocaña</i>	17 mayo 1962	Solís	Margarita Xirgú	M. p.3 y CN.
<i>El anzuelo de Fenisa</i>	15 febrero 1963	El Galpón	José Estruch	M. p.4.
<i>Del pan y del palo</i>	15 junio 1963	Círculo	Héctor Gandós García	M. p.4.

<i>La dama boba</i>	23 agosto 1963	Solís	José Estruch	M. p.5.
<i>La dama boba</i>	1964.	Solís y giras	-	CN
<i>Los melindres de Belisa</i>	18 noviembre 1967	Odeón	Roberto Fontana	M. p.9.
<i>La Dorotea</i>	22 junio 1968	Odeón	Antonio Larreta	M. p.9.
<i>Fuenteovejuna</i>	14 marzo 1970	El Galpón	Antonio Larreta	M. p.11.
<i>Fuenteovejuna</i>	28 mayo 1971	El Galpón	Antonio Larreta	M. p.12.
<i>El caballero de Olmedo</i>	16 agosto 1974	Millington Drake	Sergio Otermin	M. T3. p.3.
<i>La buena guarda</i>	16 noviembre 1974	La Máscara	Atilio Costa	M. p.3.

<i>Sobre el amor y otros cuentos sobre el amor</i> ⁷	Octubre 1975	Teatro Circular	Norma Alejandro	M. p.5.
<i>El acero de Madrid</i>	24 abril 1976	Teatro Circular	Jorge Curi	M. p.6.
<i>El perro del hortelano</i>	5 mayo 1979	“18 de mayo”	Elena Zuasti	M. p.10.
<i>La Dorotea</i>	27 abril 1983	Teatro del Centro	Sergio Otermin	M. p.16.
<i>El caballero de Olmedo</i>	20 agosto 1987	Solís	Jorge Estruch	M. T4. p.13.
<i>El caballero de Olmedo</i>	4 de setiembre 1987	-	José Estruch. Gira Europea	CN.

⁷ Aclaración de Mirza: “Sobre autores españoles y latinoamericanos” (Mirza et al. 4, 2018: 5).

<i>La Dorotea</i>	24 agosto 1991	El Galpón	María Azambuya	M. p.29.
<i>El acero de Madrid</i>	30 de marzo 1996	Solís	Eduardo Schinca	CN.
<i>La gatomaquia</i>	2011	-	Adaptación de Héctor Manuel Vidal	Otro.
<i>La dama boba</i>	25 de mayo de 2013	Solís	Levón	CN.
<i>Viví Lope. Peribáñez y el comendador de Ocaña</i>	6, 13, 20 y 27 de octubre de 2018	Teatro Stella	Federico Pereyra	Otro.

3.- Tirso de Molina (1579-1648)

<i>Obra</i>	<i>Fecha</i>	<i>Lugar</i>	<i>Director</i>	<i>Fuente</i>
-------------	--------------	--------------	-----------------	---------------

<i>El vergonzoso en palacio</i>	26 mayo 1949	Teatro Artigas	-	M. T1. p.36.
<i>Don Gil de las calzas verdes</i>	7 noviembre 1953	Facultad de Humanidades	-	M. p.81.
<i>Don Gil de las calzas verdes</i>	7 octubre 1955	Solís	Margarita Xirgú	M. p.105.
<i>Don Gil de las calzas verdes</i>	25 febrero 1958	Teatro Las Madreselvas (Punta del Este)	Margarita Xirgú	M. p.128.
<i>Don Gil de las calzas verdes</i>	Marzo 1958	Pabellón de las Rosas (Piriápolis)	Margarita Xirgú	M. p.129.
<i>Don Gil de las calzas verdes</i>	4 de marzo 1958	Country Club (Atlántida)	Margarita Xirgú	M. p.129.
<i>Don Gil de las calzas verdes</i>	6 de marzo 1958	Teatro de Parque del Plata (Parque del Plata)	Margarita Xirgú	M. p.129.

<i>El burlador de Sevilla y convidado de piedra</i>	19 septiembre 1980	Sala Verdi	Eduardo Schinca	M. T3. p.12 y CN.
<i>El burlador de Sevilla y convidado de piedra</i>	11 marzo 1981	Sala Verdi	Eduardo Schinca	M. p.13 y CN.
<i>Don Gil de las calzas verdes</i>	10 septiembre 1994	Sala Carlos Brussa	Eduardo Schinca	M. T4. p.40.
<i>Tamar y Amón.</i>	2019	-	Levón.	Otro.

4.- Calderón de la Barca (1600-1681)

<i>Obra</i>	<i>Fecha</i>	<i>Lugar</i>	<i>Director</i>	<i>Fuente</i>
<i>El alcalde de Zalamea</i>	5 mayo 1945	Victoria Hall	-	M. T1. p.7

<i>El alcalde de Zalamea</i> ⁸	1948	-	-	M. p.30.
<i>La Devoción de la Cruz</i>	29 junio 1950	Teatro Artigas	-	M. p.45.
<i>El alcalde de Zalamea</i>	17 diciembre 1953.	Parque Rivera	Margarita Xirgú.	CN.
<i>El alcalde de Zalamea</i>	11 febrero 1954	Teatro Municipal de Verano del Parque Rivera	Margarita Xirgú	M. p.85.
<i>La vida es sueño</i>	2 octubre 1954	Iglesia María Auxiliadora	Romeo Mella	M. p.90.
<i>El alcalde de Zalamea</i>	19 noviembre 1954	Solís	Margarita Xirgú	M. p.91.
<i>La Dama duende</i>	21 mayo 1969	Solís	José L. Alonso	M. T2. p.10.

⁸ Octubre 1948. Nota de Mirza a otra obra: "...Teatro del Pueblo lleva al Interior "El Alcalde de Zalamea" de Calderón, "Pelo de zanahoria" de Jules Rinard, y "¿Dónde está marcada la cruz?" de O' Nell; pero no da fechas ni localidades, por lo cual no podemos incluirlas" (Mirza et al. 1, 2018: 30).

<i>La vida es sueño</i>	2 julio 1971	Club de teatro	Hugo Márquez	M. p.12.
<i>Las armas de la hermosura</i>	24 febrero 1972	Teatro de Verano de Punta del Este y giras / Tajamar (Canelones)	Mario Morgan	M. p.13. y CN.
<i>Casa con dos puertas es mala de guardar</i>	17 octubre 1981	“18 de Mayo”	Elena Zuasti	M. T3. p.13.
<i>La vida es sueño</i>	12 junio 1982	Alianza Francesa	Alberto Restuccia	M. p.14.
<i>La vida es sueño</i>	2 de octubre 1986	Solís	Eduardo Schinca	CN.
<i>El alcalde de Zalamea</i>	Octubre 1988	Del Anglo	Estela Mieres	M. T4. p.17.

<i>La vida es sueño</i>	19 de mayo de 2007	Solís	Adriana Lagomarsino	CN.
<i>Constante</i>	25 de junio 2022	Sala Verdi	Guillermo Calderón y Gabriel Calderón	Otro.

ALGUNAS HIPÓTESIS Y PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN A PARTIR DE LOS DATOS

A partir de las tablas presentadas y los datos que en estas se recogen se pueden formular una serie de preguntas que permitirían, en nuestra opinión, considerarse para futuros trabajos.

1. Cuantitativamente, ¿en qué épocas predominan directoras ante directores? ¿Qué relación tiene ello con la coyuntura internacional del momento?
2. ¿Qué temáticas predominan en las obras representadas en el período dictatorial? ¿Por qué Cervantes, siendo el más elegido en todo el período consignado, es de los menos representados entre 1973 y 1985?
3. Los datos aquí expuestos pueden ser útiles para seguir la trayectoria de un/a director/a, o crear una línea cronológica de obras representadas en determinadas salas/teatros.

4. Asimismo, al registrarse numerosas fechas de estrenos y reposiciones se pueden estudiar las variables entre cada puesta en escena del mismo texto dramático.

5. En su primer contexto de creación y representación las obras contenían fines determinados, las versiones del siglo XX y s. XXI, ¿cuánto del mensaje original conservan? ¿cuánto re-crean? El caso más visible de los que se presentan es “El coloquio de las perras” de Hernán Gené (2022).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

COMEDIA NACIONAL: La fuerza de la sangre (Carlos Manuel Varela , Uruguay) <https://salaverdi.montevideo.gub.uy/teatro/temporada-2016-taco-larreta/festival-cervantino/comedia-nacional-la-fuerza-de-la-sangre>

«La fuerza de la sangre». Un radioteatro en el teatro, para recrear a Cervantes, en La galena del sur, 19 de octubre de 2016, <https://lagalenadelsur.com/2016/10/19/la-fuerza-de-la-sangre-un-radioteatro-en-el-teatro-para-recrear-a-cervantes/>

MIRZA, Roger et al. “Cronologías de estrenos teatrales desde 1945 y hasta 1994”, 2018, <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/59937>

Página web de la Comedia Nacional, <https://comedianacional.montevideo.gub.uy/institucional/listado-de-titulos-estrenados/1961-1970>

“Perras que hablan: Cervantes se torna feminista en una hilarante obra teatral”. Nota publicada el 3 de marzo 2022, https://www.swissinfo.ch/spa/uruguay-teatro_perras-que-hablan--cervantes-se-torna-feminista-en-una-hilarante-obra-teatral/47398754

“Teatro invitado en el mes de marzo: Desde España El Coloquio de las perras, Autor y director: Hernán Gené” (página web de El Galpón), <https://socioespectacular.com.uy/novedades-de-el-galpon-marzo-2022/#:~:text=Solamente%20dos%20funciones%3A%20jueves%203,perr os%2C%20de%20Miguel%20de%20Cervantes.>

BIBLIOGRAFÍA DEL MITO DE DON JUAN TENORIO EN LOS ÚLTIMOS AÑOS (2012-2022), A PARTIR DE LA CRÍTICA FEMINISTA

Constanza Innamorato
Estudiante de Letras, FHCE, Universidad de la República

INTRODUCCIÓN

Don Juan Tenorio es el mayor mito del teatro español. Seductor, malvado, amoral, libertino, y burlador de mujeres, tiene su inicio en *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630), obra atribuida a Tirso de Molina (1579-1648). En la versión de José Zorrilla (1817-1893), *Don Juan Tenorio*, estrenada en 1844 en el Teatro de la Cruz de Madrid, encuentra una purificación al enamorarse, el protagonista, de Doña Inés. Esta versión se ha convertido en la obra más representada del teatro español.

El mito de Don Juan ha ido evolucionando con los años y no es ajeno a los cambios políticos y sociales acontecidos en el mundo en la época reciente. La presente ficha recopila diferentes artículos referidos a la figura de Don Juan Tenorio entre los años 2012 y 2022, con la finalidad de observar el cambio de perspectiva con el paso de los años, y sobre todo a partir de la emergencia de la crítica feminista de los últimos tiempos. Se expone una bibliografía ordenada cronológicamente, donde se detalla la opinión de diferentes medios de prensa, portales web, y artículos académicos, recopilados con el objetivo de mostrar los cambios referidos al mito en los últimos años.

EL MITO DE DON JUAN (2012)

En el 2012 se publicó un artículo web de la autora española Encarna Pérez -"El Mito de Don Juan"-, en el que se hace un repaso de los posibles orígenes del mito, el argumento de *El Burlador De Sevilla* de 1630 y

de otras versiones construidas a partir del mito de Don Juan, como *La Venganza en el Sepulcro* (1660-70), de Alonso de Córdova y Maldonado, la tragicomedia de Molière *Dom Juan ou le Festin de Pierre* (1665), *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* y *Convidado de piedra* (1722), de Antonio de Zamora, el Don Juan romántico de José de Espronceda en su poema *El estudiante de Salamanca* (1837), y la famosa versión de José Zorrilla, *Don Juan Tenorio* (1844).

El texto recoge la perspectiva del dramaturgo Jesús Campos García (1938), autor de *d.juan@simetrico.es (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI)*, quien señala que la visión de don Juan no se sostiene en nuestros días, ya que «es un personaje impresentable, asesino y maltratador, que se tiene como modelo para los hombres y es admirado por las mujeres. “En el siglo XXI poco hubiéramos ganado manteniendo este don Juan clásico».

Casi al final del artículo, Encarna Pérez menciona el trato que recibe el personaje de Don Juan en el terreno de la *psicología* y la *sociología*, donde el síndrome del donjuanismo se plantea como la necesidad de seducir en serie, y en ocasiones como “Una forma de encubrir una identidad confusa, bien por encubrir la homosexualidad, bien por no tener definido un modelo femenino que les lleve a priorizar la fidelidad sobre el deseo de conquista”.

EL TENORIO EN EL CORAZÓN SIMBÓLICO DEL 15M (2013)

Nuria Varela (1967), escritora y periodista española, especialista en feminismo radical y violencia de género, publicó en el 2013 un artículo en el diario digital *La Marea*, donde critica abiertamente la figura de Don Juan. El artículo se centra en el 1 de noviembre, Día de Todos los Santos, fecha en que se representa en España la obra *Don Juan Tenorio* (1844), de José Zorrilla. Dicho año el espectáculo dramático se realizó por tercera vez consecutiva en el *Campo de la Cebada*, lugar emblemático de la organización

de los barrios, la participación ciudadana y autogestión cultural que el 15M trajo consigo en Madrid, lo que provocó la censura de Varela.

La autora expresó: “*Don Juan Tenorio* es machista hasta el ridículo, no hace falta ni decirlo. Es tan absurdo en el siglo XXI, que yo misma me sorprendo de estar escribiendo este artículo”, a lo que añadió:

Don Juan Tenorio es el prototipo de aquello que buena parte de la ciudadanía queremos erradicar: la actitud chulesca, el desprecio a las mujeres, la exaltación de algo a lo que llaman amor hasta la muerte... Forma parte de una tradición que habría que desterrar de una vez por todas... La violencia simbólica del Tenorio debería ser repudiada de oficio por quienes hablan de crear espacios de ciudadanía.

LA RELACIÓN DE DON JUAN CON LAS MUJERES (2014)

En el artículo académico de Florin Galic para el *Journal of Research in Gender Studies* (Vol. 4) se intenta destacar la plural identidad de Don Juan, arquetipo del análisis de su relación con las mujeres, tomando como base el mito y la obra de Tirso de Molina.

El personaje femenino representa el más concreto elemento en la estructura del drama de Tirso y como tal está representado en todas las posteriores creaciones literarias del mito donjuanesco. Todas esas presencias femeninas que gravitan en torno a Don Juan serían una multitud que se convierte en un solo personaje, o sea más exactamente de una colectividad llega a ser una individualidad tal como la calidad se convierte para el seductor en cantidad.

Galic menciona que Don Juan no está interesado en la calidad de sus *víctimas*, sino en la cantidad: “Poco le importa el origen y tampoco de la condición social de las mujeres que va encontrando en sus peregrinajes”. Cita, entre otros autores, a Gregorio Marañón (1887-1960), quien señalaba que “Don Juan vive obsesionado por las mujeres y corre de una en otra, sin detenerse nunca en ninguna de ellas; [...] porque el instinto rudimentario de Don Juan se satisface con cualquiera de esas mujeres: con la princesa

como con la pescadora”. El artículo termina expresando que “los tratamientos modernos del mito de Don Juan, verdaderas deconstrucciones del mito, presentan una inversión de los papeles entre mujer y hombre, éste llegando a ser el objeto de la caza, del acoso y de la burla de las mujeres”.

DON JUAN TENORIO: POR QUÉ LO LLAMAN AMOR CUANDO QUIEREN DECIR SEXO (2015)

Paloma Fidalgo, periodista española, entrevistó para el periódico digital *‘El Plural’*, al también español, actor, director y dramaturgo Darío Facal (1978), con motivo del estreno en Madrid de su puesta en escena de *‘El Burlador de Sevilla’*.

Facal señala que “Toda la historia del teatro y de la literatura está llena de este tipo de personajes, que hacen prevalecer su subjetividad frente a las leyes objetivas del sistema. El caso de Don Juan resulta especial porque parece estar dispuesto a corromperlo y destruirlo todo. Don Juan es el transgresor de cualquier orden y cualquier estamento, es un personaje perturbador y demoníaco”.

Con respecto a la obra y al feminismo, Facal expresa:

Para mí ha sido maravilloso descubrir cómo el texto me obligaba a no tomar una postura condescendiente al respecto. La primera intención siempre es protegerte de las críticas más inmediatas, condenando y criticando explícitamente a Don Juan y glorificando a las mujeres burladas. Esa parece ser la postura más adecuada y más feminista. Sin embargo, hacerle justicia al texto y a la figura femenina significa no potenciar ese punto de vista, sino dejar que sea el espectador quien tome su propia postura al respecto. Lo que me parece revolucionario es el hecho de que las mujeres que aparecen en la obra, actúan con libertad y son ellas las que se dejan corromper por Don Juan.

LA CULTURA VISUAL Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA TRÍADA DE MITOS ESPAÑOLES: CELESTINA, DON QUIJOTE Y DON JUAN (2016)

Un artículo académico por Rachel Schmidt (1963) para la *‘Revista Canadiense de Estudios Hispánicos’* analiza los tres grandes mitos de la literatura

española, *La Celestina* (Fernando de Rojas, 1499), *Don Quijote* (Miguel de Cervantes, 1605), y *Don Juan* (Tirso de Molina, 1630), donde cuestiona precisamente la vigencia de los mitos:

¿Cómo es que los españoles del siglo XXI siguen considerando a los protagonistas de las obras de la edad moderna temprana arquetipos de su identidad nacional? [...] Tales “tipos”, *Celestina*, *Don Quijote* y *Don Juan*, sirven como figuras en las que plasmar señas de identidad para reforzar construcciones de lo que es comportarse como un español en términos ideológicos, políticos o sexuales.

En el artículo, Schmidt cita como antecedente de peso, entre otros, al escritor y diplomático español Ramiro de Maeztu (1874-1936), de quien dice que:

Ve en Don Juan una mitificación del Burlador y un ejemplo negativo porque toma en serio los antiguos reproches hacia el personaje como ateo que realiza los caprichos de sus deseos. [...] Pero si detrás de nuestra tabla de valores no hay una escala cósmica, un metro universal, un patrón absoluto... si no hay un Dios en los cielos, Don Juan tiene razón.

ZORRILLA, LA REDENCIÓN DE UN MACHISTA (2017)

El periodista Carlos Mayoral (1986) escribió un artículo para el diario digital *’El Español*, con motivo de los 200 años del nacimiento de José Zorrilla, donde expresaba:

Llevamos varios años soportando cómo la crítica feroz se ceba con el Tenorio, juzga su mensaje moral, obvia su mensaje artístico e incluso pide que se retire de las futuras carteleras. Una obra artística ha de ser juzgada de manera diacrónica, teniendo en cuenta los distintos períodos históricos a través de los cuales cruza su mensaje.

A propósito, Mayoral hace un repaso del mito de Don Juan y una comparación con el de Zorrilla:

El Don Juan que nace en algún lugar de la Edad Media; que se afama gracias al romance; que se va moldeando a través de las plumas de Tirso, Moliere o Byron; y que alcanza su punto más álgido sobre la escena que ideó Zorrilla es, en esencia, el arquetipo del hombre que coloca el acto por encima del individuo, el honor por encima de la razón y la lascivia por encima del amor. Un

seductor impune, un canalla. [...] El Don Juan de Zorrilla se arrepiente, ama, valora y, por último, se salva. Algo cambió después de la gran obra del escritor vallisoletano, y en ello tuvo mucho que ver el concepto romántico y la percepción de la injusticia social que el machismo traía consigo.

El artículo culmina con una reflexión del autor vinculada con la revisión feminista del mito: “Condenar al Tenorio por machista es no conocer lo que supone el machismo a lo largo de los años, ni lo que el Romanticismo fue capaz de conseguir a través del arte y el pensamiento. Es la reivindicación romántica por excelencia, aquella por la que tantos cayeron: la libertad del individuo”.

DON JUAN ERA UN PSICÓPATA / UN KAMIKAZE PROFANADOR (2018)

Rocío García, colaboradora del diario *‘El País’* de Madrid publicó la nota “Don Juan era un psicópata”, con motivo del estreno de *El burlador de Sevilla* en el Teatro de la Comedia, una versión feminista dirigida por Josep Maria Mestres (1959).

Don Juan era un seductor, sí, pero también un psicópata. Un gran estafador, egoísta, arrogante y corrupto. Tirso de Molina creó hace casi 400 años el mito de este personaje que ha recorrido la literatura y la escena desde entonces. ¿Sigue siendo hoy Don Juan ese mito universal? ¿La sociedad corrupta que retrató Tirso en el siglo XVII es la misma de hoy? Las reflexiones en torno a estas preguntas laten con fuerza en el montaje de *El burlador de Sevilla* que se estrena el viernes en el Teatro de la Comedia».

Ese mismo año *Arteǵblai, el periódico de las artes escénicas* dio a conocer una crítica sobre el mismo espectáculo firmada por la autora Irène Sadowska (“Un kamikaze profanador”), donde señala que “Josep Maria Mestres articula su puesta en escena sobre el mito de Don Juan que, atravesando los siglos, contamina, cada vez más, las actitudes y comportamientos humanos. Un Don Juan omnipresente” y añade “Josep Maria Mestres mira a Don Juan poniendo de relieve su contexto social con

sus vicios y el paso del burlador por el tiempo, sin juzgarle. Con lo cual, quien quiera juzgarle, que tire la primera piedra”.

EL MITO DE DON JUAN EN LA ERA DEL #METOO: SI UNA ESTATUA BAJA A VERTE... / EL DON JUAN, UN MITO QUE INSISTE EN TIEMPOS DE CAMBIO (2019)

En “El mito de Don Juan en la era del #Metoo: si una estatua baja a verte...”, artículo aparecido en *El Mundo*, el periodista español Luis Alemany (1977) entrevista a Carmen Becerra (1954), investigadora de la Universidad de Vigo encargada de la introducción del libro *El mito de Don Juan* (2019), que incluye las cinco obras en español que construyeron el mito. Así se expresaba al respecto:

Don Juan fue creado como un ejemplo moral, como un caso de teología en relación con las cuestiones discutidas en la época barroca: la gracia, la predestinación, el libre albedrío [...] La evolución del personaje va paralela a la evolución social. Desde su condición de pecador, de transgresor, hasta su redención espiritual por el amor, con las versiones románticas cambian muchas cosas, pero sobre todo, cambia la concepción de Dios: se ha abandonado el Dios justiciero medieval y contra reformista, para abrazar un Dios clemente y misericordioso. A partir de las versiones románticas, la visión del seductor varía. El amor consigue el perdón para el pecador. Don Juan se enamora de una mujer (Ana, Inés, Elvira...) y ahora el pensamiento y sentimientos de Don Juan son más importantes que la acción, que su actuación.

Alemany menciona que al encontrarse en el 2019 le resulta imposible no hablar de las mujeres del mito, a lo que Becerra manifiesta: “La figura de la mujer evoluciona dentro de esta estructura mítica”, explica. “Pasa de ser simplemente un colectivo necesario para las acciones de Don Juan, un personaje funcional, a emerger poco a poco en personajes redondos, individualizados, complejos, capaces de decidir por sí mismos, que cambian a lo largo de la historia”.

En 2019 encontramos otro artículo, en este caso escrito por Verónica Boix para *La Nación* de Buenos Aires, “El Don Juan, un mito que insiste en tiempos de cambio”, que inicia preguntándose:

¿Cuáles son las máscaras del Don Juan -ese impenitente y sistemático acumulador de conquistas amorosas- en estos tiempos de diversidad, libertad sexual y feminismo? ¿De qué modo esta figura sigue invitando, hoy, a hablar sobre los límites de la libertad sexual, la seducción, la conquista y la moral? Hoy [...] el Don Juan se volvió el centro de las críticas de una nueva subjetividad de época. Pero, a pesar de diluirse como modelo de ficción, persiste, desde las sombras, en el mundo privado.

Boix cita al doctor en Psicología y Filosofía argentino Luciano Lutereau (1980): “El punto es que esta posición de Don Juan está en cuestión, ya no resulta atractiva ni está legitimada; se la ejerce subrepticamente, en el ámbito público está siendo revisada. Pero en los consultorios tiene vigencia aún”.

La autora cita también a la periodista y profesora de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires, Tamara Tenenbaum (1989): “Hoy casi no se ve el mito porque es un poco anticuada la idea de la conquista. Hay algo obsoleto en la idea de que las mujeres son sorprendidas por un varón que las desea y ellas replican ese deseo”.

UN POCO DE DON JUAN / EL MITO DE DON JUAN (2020)

En su artículo “Un poco de Don Juan”, para la revista digital *Entre letras*, la Doctora en Filosofía y Letras Rosa Amor Del Olmo (1963) señala:

Ser Don Juan es hoy un prototipo que paseamos por el mundo sin apenas saberlo, aun a sabiendas de que los prototipos de don Juan en realidad lo son más bien por que disfrutan en contar sus aventuras más que en el arte en sí mismo de la conquista. Pocas cosas hay hoy en día para conquistar, salvo las personas. El don

Juan ha derivado hoy en su lado más grotesco que es el de fanfarrón, es decir, aquel que presume de hazañas y cual jactancioso que pretende la admiración de los demás.

Otro material disponible de ese mismo año es obra del escritor español Julio Calvet Botella, quien publicó su interesante investigación acerca del mito de Don Juan en el periódico *Hoja del Lunes*, donde repasa el mito a través del tiempo, desde Tirso de Molina hasta Don José Zorrilla.

Don Juan es un mito universal, si consideramos universo a lo que se llama Europa. La Europa que se va formando lentamente tras la caída del Imperio Romano, pues la figura de don Juan es impensable en la cultura clásica grecorromana, porque el personaje de don Juan sólo es posible en la cultura cristiana, aunque con matices. Y es que hay un don Juan del Norte y un don Juan del Sur. El don Juan del Norte es un enamorado exagerado, el don Juan del Sur es un burlador.

Calvet Botella además menciona que “Don Juan Tenorio no puede ser más que un mito. Un mito de todos los tiempos en la narrativa española y desde los altos del teatro”.

EL DON JUAN DE LA TIJERA (2021)

Como sucede cada año en España con motivo del *Día de Todos los Santos*, el 29, 30 y 31 de octubre de 2021 se llevaron a cabo las tradicionales representaciones de *Don Juan Tenorio*.

Carmen Ferreras, periodista de *La Opinión*, escribió un breve artículo donde menciona la representación de veinte minutos del *Tenorio* en el cementerio de San Atilano, a cargo del grupo teatral La Tijera.

Ferreras no desaprovecha la oportunidad para ser crítica ante la postura feminista en lo referido al mito de Don Juan, desde una perspectiva esencialista: “Digan lo que pudieran decir las feministas recalcitrantes, que lo dirán, Don Juan es inmortal, un tipo de hombre que siempre ha existido en el imaginario popular antes de cobrar cuerpo literario”.

Además recalca el olvido que ha ido teniendo la cultura española con respecto al mito y su lugar en la actualidad:

La figura de Don Juan, creada por Tirso de Molina en *El Burlador de Sevilla* y recreada por don José Zorrilla en el siglo XIX, en su *Don Juan Tenorio*, ha sido, es y será, una de las aportaciones más provechosas de la literatura española que ha influido notablemente en la cultura europea. Como mejores ejemplos: la ópera *Don Giovanni* de Mozart, el *Don Juan* de Moliere, el de Lord Byron y un poema sinfónico de Richard Strauss. Sin embargo, la España actual no lo ve de la misma manera y ha relegado lo que era una tradición, yo diría que casi al olvido.

La periodista culmina expresando: “Apuesto por la pervivencia como mito del Don Juan”.

¿SALVAR O NO SALVAR A DON JUAN? (2022)

Por su parte, el escritor, traductor y profesor universitario español David Hernández de la Fuente (1974), colaborador habitual en el diario *La Razón*, escribió una reflexión acerca del mito de Don Juan en la sección de cultura: “¿Salvar o no salvar a Don Juan?”. Repasa las características del mito, y su origen, además de brindar su punto de vista: “Pocas figuras de tradición española han tenido su repercusión mundial, sin embargo, su alargada sombra incomoda hoy a puritanos y prohibicionistas”.

Hernández de la Fuente, al igual que otros autores, coincide en que el mito de Don Juan es uno de los más duraderos en el tiempo, pero también muy criticado en estos días. “Larga es la sombra de Don Juan y sus ecos en la novela, en la música, en las artes plásticas y escénicas, desde Dumas, Rostand, Strauss, Azorín, Gonzalo Torrente Ballester... Uno de los mitos más imperecederos que ha dado la mitología hispánica”. El debate continúa, entonces, al parecer, abierto.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alemany, Luis (2019). “El mito de Don Juan en la era del #Metoo: si una estatua baja a verte”. *El Mundo* de Madrid.

<https://www.elmundo.es/cultura/laesferadepapel/2019/10/31/5db3368f21efa0b1118b461b.html>

AMOR DEL OLMO, Rosa (2020). “Un poco de Don Juan”. Revista digital en español *Entre Letras*. España. <https://www.entreltras.eu/letras/un-poco-de-don-juan/>

BOIX, Verónica (2019). “El Don Juan, un mito que insiste en tiempos de cambio”. Diario La Nación. Buenos Aires.

<https://www.lanacion.com.ar/opinion/el-don-juan-un-mito-que-insiste-en-tiempos-de-cambiocultura-y-sociedad-nid2318985/>

CALVET BOTELLA, Julio (2020). “*El mito de don Juan*”. Periódico digital *Hoja del Lunes*. España. <https://www.bojadellunes.com/el-mito-de-don-juan/>

FERRERAS, Carmen. (2021). “El Don Juan de La Tijera”. Diario *La opinión de Zamora*. España.

<https://www.laopiniondezamora.es/opinion/2021/11/01/don-juan-tijera-59021690.html>

FIDALGO, Paloma. (2015). *Don Juan Tenorio: por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo*. Diario digital *El Plural*. España.

https://www.elplural.com/playtime/artes-escenicas/don-juan-tenorio-por-que-lo-llaman-amor-cuando-quieren-decir-sexo_73316102

GALIC, Florin (2014). “La relación de Don Juan con las mujeres”, en *Journal of Research in Gender Studies* (Vol. 4, Issue 2). Universidad Spiru Haret. Rumania.

<https://go.gale.com/ps/i.do?p=AONE&u=googlescholar&id=G ALE|A397454299&v=2.1&it=r&sid=AONE&asid=cd393449>

GARCÍA, Rocío. (2018). “Don Juan era un psicópata ‘El burlador de Sevilla’ vuelve al Teatro de la Comedia, en una versión feminista que dirige Josep María Mestres”. Diario *El País*. Madrid

https://elpais.com/cultura/2018/04/12/actualidad/1523532588_332980.html

HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, David (2022). “¿Salvar o no salvar a Don Juan?”, Diario *La Razón*. Madrid.

<https://www.larazon.es/cultura/historia/20221010/jz24rppvsba4zmun3ngckklcxy.html>

MAYORAL, Carlos (2017). “Zorrilla, la redención de un machista”. Diario digital *El Español*, España. https://www.elespanol.com/cultura/libros/20170217/194480820_0.html

PÉREZ, Encarna (2012). “El Mito de Don Juan”. Sitio web Littera. <https://littera.es/el-mito-de-don-juan/>

SADOWSKA, Irène (2018). “Un kamikaze profanador”. *Artezblai, el periódico de las artes escénicas*. España <https://www.artezblai.com/el-burlador-de-sevilla-tirso-de-molina-josep-maria-mestres/>

SCHMIDT, Raquel (2016). “La cultura visual y la construcción de la tríada de mitos españoles: Celestina, Don Quijote y Don Juan”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos Vol. 41, No. 1*. Nuevas Aproximaciones al Canon Hispánico de la Temprana Modernidad. Universidad de Calgary. <https://www.jstor.org/stable/26310083>

VARELA, Nuria (2013). “El Tenorio en el corazón simbólico del 15M”. Revista digital *La Marea*. Madrid. <https://www.lamarea.com/2013/10/25/el-tenorio-en-el-corazon-simbolico-del-15m/>

*VALOR, AGRAVIO Y MUJER, DE ANA CARO:
DIÁLOGOS CON EL BURLADOR DE SEVILLA*

Verónica Echartea
*Maestría en Teoría e Historia del Teatro,
FHCE, UDELAR*

INTRODUCCIÓN

Este trabajo parte de la curiosidad de buscar la voz femenina en el teatro del denominado Siglo de Oro. La curiosidad por la voz de la mujer tiene su génesis en los textos trabajados en el Curso “Clásico y moderno: El teatro español en el Siglo de Oro”,⁹ escuchando personajes como Laurencia, Doña Juana y Rosaura. Resueltos, con carácter firme para afrontar sus dificultades, para dar voz a sus pensamientos y sentires; valientes y determinados, sin duda han marcado un modo de proceder diferente a la norma, en la vida real de sus espectadoras, actrices o lectoras así como en las expectativas de conducta habilitadas para una mujer.

Estos personajes son el anhelo de toda actriz por la fortaleza de sus cualidades y porque abren perspectivas sobre la mirada femenina en un contexto de época muy limitante. De aquí que surgen las preguntas: ¿Cómo era la participación de la mujer en el teatro de esa época? ¿Cuáles eran las dificultades con las que debían lidiar para ser parte de la creación artística? ¿Cómo era ser mujer y creadora en el teatro del siglo de Oro Español? Estas preguntas, aunque demasiado ambiciosas para responder en este trabajo, fueron las que me llevaron a encontrarme con dramaturgas como Doña Feliciana Enríquez de Guzmán, Sor Marcela de San Félix (hija de Lope de Vega) Doña María de Zayas, entre otras, así como la autora que me convoca Doña Ana Caro de Mallén.

⁹ Maestría en Teoría e Historia del Teatro, FHCE, UDELAR, 2023.

En las últimas décadas, estos textos de mujeres, silenciados por tanto tiempo, están siendo estudiados con mayor profundidad, analizados y llevados a escena, en una nueva oportunidad para revalorizar sus voces, ya sea dentro de sus contextos históricos, sociales y políticos, como desde una visión feminista del siglo XXI.

La selección específica de este texto de Ana Caro, *Valor Agravio y Mujer* se debe a los múltiples guiños al personaje arquetípico del Don Juan en la obra atribuida a Tirso de Molina (*El Burlador de Sevilla*). Los puntos de encuentro serán los ejes del desarrollo de este trabajo, cuyo interés radica en que la obra de Caro puede ser interpretada como una posible respuesta contemporánea, desde una perspectiva femenina, a estos “burladores”, y al rescate del valor y la palabra de la mujer para recuperar su honra y sanar el agravio cometido.

ANA CARO, ESCRITORA

Intentar decir algo sobre la vida de esta mujer es decir lo poco que se sabe de ella, con los escasos datos biográficos que han sobrevivido y como quien arma un complejo rompecabezas de datos sueltos. Se conjetura al respecto de su fecha y lugar de nacimiento que fue en torno al año 1590, posiblemente en la ciudad de Sevilla. Existe un documento de bautismo que señala que fue hija adoptiva de Gabriel Caro de Mallén y Ana María de Torres, y bautizada el 6 de octubre de 1601 ya siendo “adulta”, presuntamente a los 10 años, por lo que podría haber sido una niña mora esclavizada, según comenta Alba Urban Baños. (Urban Baños, Alba. 2021. Pag 364)

Sabemos con certeza que logró escribir de forma profesional, recibiendo una retribución económica por su trabajo, lo que la coloca en un lugar de privilegio para ser mujer y poeta en el periodo barroco. Este dato

resulta muy importante, porque arroja luz sobre el camino de la escritura femenina profesional:

Ana viajó a Madrid para participar en las reales fiestas que se celebraron del 15 al 24 de febrero, en el palacio del Buen Retiro, en ocasión de la coronación de Fernando III como rey de Hungría y de la entrada en Madrid de María de Borbón; fiestas sobre las que escribió un Contexto por encargo de la villa, y por el que recibió 1.100 reales” (Urban Baños, 2014: 35)

Pero además de ser cronista de las fiestas sevillanas, también escribió poesía, loas, autos sacramentales y teatro. Hasta el momento sólo se conocen dos comedias que han sobrevivido: *El Conde Partinuplés* y *Valor Agravio y Mujer*. Sabemos que Caro logró pertenecer a los círculos Literarios, obteniendo gran renombre. Se presume que, estando en la corte, forja una amistad con María Zayas, dramaturga a quien le dedicará unas décimas y que a su vez declara:

Ya Madrid ha visto y hecho experiencia de su entendimiento y excelentísimos versos, pues los teatros han hecho estimada y los grandes entendimientos le han dado laureles y vítores, rotulando su nombre por las calles (Urban Baños, 2014: 36).

Esta amistad, o mutuo reconocimiento de quienes compartían los mismos obstáculos, nos señala lo que podría ser el germen de una comunidad en la escritura femenina.

En cuanto a su vida personal, se conjetura que nunca se casó ni tuvo descendencia.

Juana Escabias ha encontrado una inscripción relativa al fallecimiento de Ana Caro, con fecha del 6 de noviembre de 1646, en el Archivo

Parroquial de la Real Parroquia de Santa María Magdalena... Así pues, Ana María Caro murió de peste bubónica, en el hospital de la Rabeta, que se encontraba en la plaza homónima, actual Plaza de Godines. (Urban Baños, 2014: 40).

Su extraordinaria vida, que la llevó de esclava a escritora profesional, habría llegado a su fin estando hacia los 56 años de edad.

Su figura aparece como un fantasma oculto en la historia documental: no conocemos datos familiares, estamento, educación, estado... Ella, como los personajes femeninos de sus comedias, bajo el disfraz de mujer varonil o como amante secreta y nocturna, parece existir solo en la escritura, velando su identidad bajo los textos (Luna, Lola. 1992)

LA COMPOSICIÓN DE *VALOR, AGRAVIO Y MUJER*

No se ha fechado con exactitud su creación, aunque se presume que Caro pudo haber sido durante su estadía en Madrid. La obra está en verso, siguiendo los cánones de la época y estructurada en 3 actos. Tiene un total de 13 personajes, escasas indicaciones escénicas sobre el espacio, ya que, como es usual en la comedia áurea, utiliza la voz de los personajes para aludir al lugar físico en el que se encuentran. También hay muy pocos objetos requeridos en escena: dos cartas, una sortija, una cadena y un retrato.

La primera jornada comienza *in medias res* (al igual que *El Burlador de Sevilla*), transcurre en el lapso de unas horas y, fiel al estilo pautado por Lope de Vega en *El arte nuevo de hacer comedias*, se dedica a presentar a casi todos los personajes que participan en la obra, narrar lo que sucedió previamente, así como los objetivos que le impulsan a haber llegado hasta ahí.

Para la segunda jornada hay un salto de seis meses, cosa que sabemos por un comentario entre Ribete y Tomillo, los criados. Esta jornada transcurre en un día, dividida en cuatro cuadros que corresponden claramente a la mañana, tarde y dos cuadros en la noche. Para la tercera jornada ya no tenemos datos precisos en relación al transcurso de tiempo, por lo que bien puede suceder todo al día siguiente. Sabemos que la jornada anterior termina con la llegada del amanecer:

Estela- Adiós, que sale ya la aurora hermosa
entre luz y arreboles. 1819

Y la siguiente referencia sobre el paso del tiempo en la última jornada la aporta Juan:

Juan- Pues ¿cómo tan enojada
me hablasteis en el terrero
la otra noche? 1922

Como es costumbre los personajes se comunican también mediante *apartes*, en los que exponen sus verdaderos sentimientos. Es interesante remarcar que en esta convención se asume que todo lo que se dice es verdad. En la primera jornada hay 13 apartes en total, en la segunda 24, y en la última jornada llegan a 50 apartes.

Observamos un número creciente de interacciones con el público, lo que nos permite ir poco a poco, entendiendo cada vez más la caracterización de los personajes, familiarizándonos con sus razonamientos, hasta llegar a una de las interesantes escenas finales en la tercera jornada, donde los dos protagonistas, solos en escena discuten con tantos apartes como diálogos entre sí.

Juan – Aparte (... ¿Qué he de hacer en el abismo de tan grandes confusiones?) Don Leonardo...
Leonor- Aparte (A partido quiere darse ya este aleve.)

¿Qué decís?

Juan- Aparte (No sé qué digo
que me abraso en rabia y celos,
que estoy en un laberinto
donde nos es posible hallar,
si no es con mi muerte, el hilo
pues Leonor no fue Ariadna)
Con este retrato he visto
mi muerte.

Leonor- Aparte (¡Ah, bárbaro, ingrato,
tan ciego, tan divertido
estás que no me conoces!
¿Hay más loco desatino
que el original no mira
y el retrato ha conocido?)

Juan- Aparte (Mal mis pesares resisto)
¿Qué empeños de amor debéis
a esta dama?

Leonor- He merecido
sus brazos y sus favores;
A vuestro entender remito
lo demás

Caro explota al máximo el recurso escénico del *aparte*, lo que se apreciaría al máximo en la representación escénica. El público se convierte casi en un tercer personaje constantemente incluido como parte de la escena y del devenir dramático.

En cuanto a las acciones, es una obra muy dinámica, los personajes entran y salen de escena constantemente, con cambios de ritmos, en la sonoridad y en los aspectos visuales del espectáculo. El personaje protagonista será Leonor vestida de hombre, algo era muy del gusto español y de época, como explica Carmen Bravo Villasante:

La predilección del teatro español por el tema de la mujer vestida de hombre, aparte de sus fundamentos externos — halago de la sensualidad del pueblo—, tiene otro sentido más profundo: es un síntoma más de barroquismo. Es un equívoco donde continuamente se juega con la identidad de la disfrazada. Es mujer

y aparenta ser hombre. Aparece como hombre y, sin embargo, dudan de que lo sea. Lo cierto y lo incierto” (1976: 76).¹⁰

La obra comienza con una gran tormenta, con sonidos de truenos, e inmediatamente ocurre un asalto de unos bandoleros. También hay dos escenas de combate con espadas y en general resulta muy apta para representar en los corrales de comedia, sin necesidad de tramoyas, utilizando la palabra y el vestuario para generar los climas y situaciones. El autor y los actores se encargarían de que las escuetas referencias, espacios y climas fueran entendidos por el público a través de la puesta en escena de la obra y la creación de los personajes.

La delegación del tratamiento espectacular del texto por parte del dramaturgo en el director de la compañía, un hecho que imponía la práctica teatral de la época, podría explicar la razón por la que los textos son parcos en acotaciones de vestuario o, cuando las hay, éstas no son detalladas, sino que se muestran altamente codificadas, limitándose a indicaciones del tipo «de camino», «de noche», o estriban en acompañar la entrada del personaje con un recordatorio de su papel, mención que lleva implícita, claro está, una orientación sobre el tipo de vestuario («viejo», «galán», «dama», «criado», «villano», etc.) (Ferrer Valls, Teresa. 2007: 2).

¹⁰ Tanto Lope de Vega como Tirso de Molina y los demás autores utilizaron en múltiples oportunidades a la mujer vestida de hombre en sus obras, algo también mencionado en el “Arte nuevo de hacer comedias”. Tanto se utilizó este recurso que Calderón de la Barca bromeó al respecto en “La selva confusa” (Ac. N. IX, 358a)

Marcial- ¿Vestirás de hombre?

Jacinta- No, no me aplico al traje yo,
que es muy de comedias eso.

Es interesante mencionar que las mujeres que se vestían de hombre en su mayoría eran las más jóvenes (Bravo Villasante, 1976: 157). El traje de hombre casi siempre utilizado en situaciones cómicas y raramente utilizado para temas serios. Existieron así mismo los hombres vestidos de mujeres, pero con mucha menos frecuencia. Tirso de Molina, por ejemplo, incluye un travestismo masculino en “El Aquiles”. Anota Bravo Villasante que “en 1653, después de la muerte de la reina Isabel y del príncipe de Asturias, don Baltasar, un Consejo de Teólogos acordó prohibir definitivamente que las mujeres se vistiesen de hombre, pues no bastaron las advertencias hechas en 1646. Pero estaba tan arraigada la costumbre del disfraz, que no hubo manera de desterrarlo y sólo se consiguió que fuese el uso de este más recatado”(Bravo Villasante, 1976: 155).

Como era también común al gusto de su época, el texto está colmado de referencias a otras obras literarias, principalmente a la mitología grecorromana. Se puede encontrar rápidamente referencias a la *Ilíada*, a distintos filósofos y poetas (Lucano, Séneca, Juan de Mena, Enrique de Villena, Marcial, Francesco Petrarca, Luis de Góngora, Cervantes, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Juan de Salinas), a la mitología egipcia, a familias famosas, a las narraciones populares, a la poesía pastoril. Estos recursos se utilizan como guiños o ganchos de unión con los distintos sectores del público, involucrándolos en temas que conocen.

En este trabajo nos centraremos en aquellos que conectan con la obra de Tirso de Molina.¹¹ Según Lola Luna, las diferentes referencias a *El burlador de Sevilla* indican que la composición de *Valor, agravio y mujer* fue posterior a 1630, año en que se publica por primera vez la mencionada comedia tirsiana en *Doze comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores segunda parte* (Luna 1992: 207). Ana Caro pudo ver representada la comedia de Tirso en Sevilla por la compañía de Roque de Figueroa hacia 1626 (Ferrer, 2008) o incluso antes –pues si Tirso compuso la comedia hacia 1615 (Navarro, 2003) ésta no tardaría diez años en llevarse a las tablas, a pesar de que la primera noticia que poseemos de su representación esté datada en 1625, por la compañía de Pedro Osorio, en Nápoles (Ferrer, 2008)

El hecho de encontrar varias huellas de *La dama duende* de Calderón, comedia escrita y representada en 1629, lleva a pensar que Caro pudo leer *El burlador de Sevilla* hacia 1630 (Urban Baños, Alba. 2014: 78).

Toda la acción de *Valor, Agravio y Mujer*, considerada una comedia palatina, se sitúa en Flandes y Bruselas, y se desarrolla en el período de la tregua de los 12 años, durante la Guerra de Flandes. Este período se inicia

¹¹ “Tradicionalmente se atribuye la obra a Tirso de Molina y se señala como fecha de aparición 1630; sin embargo, con los datos de los que hoy se dispone, dicha fecha puede ser adelantada bastantes años” (Becerra Suarez, Carmen. 2008: 22).

en 1609 y finaliza en 1621, fecha en que sube al trono Felipe IV (vs. 418-419).

A excepción del primer cuadro en la jornada primera, donde la acción sucede en el monte, el resto de la obra transcurre en el palacio o en los jardines del palacio. La obra adopta el tan conocido asunto de la dama abandonada por su enamorado, luego de haber sido dada la palabra de matrimonio, la que, para salvar su honra en juego, decide ir tras de su caballero, vestida en traje de hombre, y así, por medios de engaños, recuperar su honor. Está pues, centrada en la honra, un tema de gran importancia para la época (para una mujer y su familia), poniendo en cuestión, transversalmente, las diferentes libertades de acción entre hombres y mujeres, y cuestionando la construcción del género a través de un vestuario y una forma determinada de proceder.

Es importante subrayar –dice Beatriz Cortes- el papel fundamental que el travestismo desempeña en el cuestionamiento de la construcción binaria del género que el patriarcado intenta perpetuar. Este cuestionamiento se debe a que el travestismo permite la experimentación con diversidad de roles e identidades que no tienen cabida en el modelo patriarcal (Cortez, Beatriz. 1998: 383).

Pero la mayor importancia reside en que, esta vez, la temática y el cuestionamiento vienen dados desde la perspectiva femenina. Ana Caro aporta con su historia distintos enfoques alternativos de la manida cuestión. Intentaré presentar dos de ellos.

EL VÍNCULO ENTRE LAS MUJERES

Uno de los enfoques a destacar es la posibilidad de que una mujer empatee con la situación de otra, a pesar de lo dolorosa que pueda ser la situación que plantea la obra, donde dos mujeres resulten enfrentadas circunstancialmente. Ambas están atadas a las normas del comportamiento

social y no son libres de decidir sus destinos completamente, por lo que cada una tratará de manejarse de la manera más conveniente posible.

En otras comedias de la época, como en *Don Gil de las calzas verdes* este vínculo resulta estereotipado, planteando la típica competencia femenina y el descrédito. Doña Juana lo revela así:

Doña Inés- ¡Ay Elvira de mis ojos! 1436
tu esclava tengo de ser.

Doña Juana- Aparte (Ya esta boba está en la trampa.
Ya soy hombre, ya mujer,
ya don Gil, ya doña Elvira.
Mas si amo, ¿qué no seré?) 1441

Por lo contrario, Leonor contiene su dolor para no arremeter erróneamente contra Estela, demostrando inteligencia y coraje

Leonor- Aparte (¡Con cuántas penas lucho!) 1757

Juan- Sólo vuestra beldad tiene la culpa.
Leonor- ¿Mi beldad? ¡No está mala la disculpa!
Si os andáis a querer a las más bellas,
Iréis dejando aquéostas por aquellas. 1700

Y Estela dirá sobre Leonor

Estela- ... Don Juan, tened con las damas
más firme correspondencia.
Juan- Injustamente me agravia
vuestro desdén, bella Estela.
Estela- Leonor fue agraviada.

Estos personajes femeninos se reconocen como sujetos dentro del juego de un burlador. Trasladan así la culpabilidad de la situación exclusivamente al Don Juan.

Fernando- ... pues ingrato

a una dama de Sevilla
a quien gozó con cautela,
hoy la aborrece, y adora
a la condesa de Sora;
que aunque es muy hermosa Estela,
no hay en mi opinión, disculpa
para una injusta mudanza.
Leonor- Aparte (¡Ánimo, altiva esperanza!) 775
Los hombres no tienen culpa
tal vez.

Por intermedio de Ribete puede haber una construcción o interpretación de los hechos que la autora hace llegar directamente a su público:

Ribete.- ¡Que difícil asonante
busco Leonor! No hizo mal;
dele versos en agudo
pues que no le puede dar
otros agudos en prosa. (1041-45)

De este modo pone la atención en la expresión y en las diferencias entre lo masculino y lo femenino, que atañen a la trama de la comedia pero pueden tener alcances extratextuales que involucren la reflexión sobre una obra escrita por una mujer.

In this metacritical intrusion, the (implied) author—speaking through a male character—momentarily eclipses her cross-dressed heroine's attempt falsely to seduce: Caro directs the focus away from the "sentiment" (and the machinations that produce it), nudging us to admire the spectacle of the language itself, and the skill of the poet. She exposes the female poet/lover/playwright in competition with her very real literary models and rivals, on and in their own terms (Fox, Dian, 2000: 45)

Algo semejante ocurre al final de la obra, cuando Leonor dice

Aquí, senado discreto,
valor, agravio y mujer
acaban. Pídeos su dueño,

por mujer y por humilde,
que perdonéis sus defectos.

En este cierre ocurre que “un recurso habitual, la exaltación de la modestia, sencillez y humildad como un clásico del Siglo de Oro donde la autora parece justificarse por manifestar en público su deseo de exhibirse literariamente” (Pérez Martín, 2020: 7). La autora justifica su escritura y la valida, apoyándose en una larga tradición de autoras femenina que menciona Ribete en un interesante diálogo con Tomillo:

Tomillo-	¿Qué hay en el lugar de nuevo?	1165
Ribete-	Ya es todo muy viejo allá; sólo en esto de poetas hay notable novedad por innumerables, tanto que aun quieren poetizar las mujeres, y se atreven a hacer comedias ya.	
Tomillo-	¡Válgame Dios! Pues, ¿no fuera mejor coser e hilar? ¡Mujeres poetas!	1175
Ribete-	Sí; mas no es nuevo, pues están Argentaria, Safo, Areta, Blesilla, y más de un millar de modernas, que hoy a Italia lustre soberano dan, disculpando la osadía de su nueva vanidad.	

Eran muchas las dificultades de validación y los prejuicios sobre la moral de las mujeres en el teatro, partiendo desde el difícil acceso a la educación para las niñas y mujeres mediante la justificación de no poner en riesgo la honra. Esto generaba, como es obvio, múltiples obstáculos para la creación artística femenina, limitando a menudo su rango de acción a las tareas del hogar. Como menciona Tomillo, las tareas recomendables son “coser e hilar”. Y aquellas que lograban acceder a

ciertos espacios privilegiados en relación a la educación y la creación eran duramente condenadas moralmente y cuestionadas en su palabra y proceder.

Among other things, then, this work is about recovery, validation, and appropriation. The protagonist recovers her honor, while the play employs what one might call an "auto reflexive dramatic poetics" validate a female as playwright. Finally, *Valor, agravio y mujer* fashions for itself a linguistic mission: to wrest the laurel of rhetorical virtuosity from the consummate seducer, and award it to the woman he had for saken to the ravenous wolves of social censure. The play fantasizes the apprentice using her new tool to surpass the master, forcing him in to shame and silence, in the end truly and not just rhetorically to adore her (Fox, 2000: 47).

A lo largo de toda la obra Tomillo se revelará como un personaje misógino, por lo que sus palabras cobran relevancia para representar el pensar común de la sociedad. Mediante estas estrategias, Ana Caro propone respuestas a los cuestionamientos comunes, recordando que no es cosa nueva, que siempre han existido mujeres poetas, escritoras.

Ser dramaturga, ser actriz, ser autora implica un paso más en la rebeldía contra la moral de la época, porque no solamente se está apropiando de la libertad de pensar, de sentir, de contar una historia según su propia forma de ver el mundo, de expresar el derecho humano a tener y formar una opinión, sino que, además, pone en juego el cuerpo y su libertad de acción, de sentir y expresarse. En el teatro los cuerpos salen del espacio doméstico para ser expuestos sobre el escenario a la vista de los espectadores y a la opinión pública, lo que causaba no pocas polémicas y fue causa de diferentes reglas y legislaciones.¹²

¹² Recuerda Bravo Villasante que "Ya el padre Juan de Mariana, en su Tratado contra los juegos públicos, dice en el capítulo VII que las mujeres no deben salir a las comedias a representar: «estas mujeres no sólo hacen personajes de mujeres, sino de soldados también, de rufianes y de esclavos, vestidas a la manera de los hombres, que es mayor perversidad»". (Bravo Villasante, 1976: 151). Por medio de otros estudios nos enteramos que "las primeras apariciones de actrices en compañías profesionales españolas las conocemos a través de un Real Decreto de 1587, en el que se ordenaba que para que pudieran actuar

Entiendo que la mayor importancia de la obra reside en recuperar el poder de la palabra. En contar la historia de la honra de una mujer desde la perspectiva de la mujer. A través del humor y la ironía. Cuando parece ser que la historia refleja la propia existencia de la dramaturga, y las valientes mujeres que hicieron teatro en el complejo mundo dominado por hombres en el Siglo de Oro. Escribir, dirigir, actuar era un acto de valor. La empresa en la que se ha embarcado Leonor implica de ella gran coraje. Y está dispuesta a llegar hasta su propia muerte. Vestida en un traje ajeno, representando alguien que no es. Toma coraje y lleva adelante la tarea que está determinada a hacer.

Leonor- Ya, pues, me determiné, 497
 y atrevida pasé el mar.
 O he de morir o acabar
 la empresa que comencé.
 O, a todos los cielos juro
 que, nueva amazona, intente,
 o Camila más valiente,
 vengarme de aquel perjuro aleve.

REPARACIÓN Y JUSTICIA POÉTICA

El punto en común más evidente, que invita a la comparación con el Burlador de Sevilla es el nombre del personaje masculino de la obra, que es “Don Juan”. Este Don Juan español, de Córdoba, ha burlado a una dama sevillana, Leonor y tras haberle dado la palabra de matrimonio y

estuvieran casadas y hubieran suscrito contratos legales [...] Aun así, y aunque efectivamente se casaban, algunas de ellas vivieron separadas de sus maridos, por maltrato u otras circunstancias, o bien se quedaban viudas y no se volvían a casar” (Reiz, Margarita. 2016: 267).

haberla gozado siente una inexplicable repulsión hacia ella y decide abandonarla sin siquiera despedirse.

Don Juan- ...sin despedirme ni hablarla, 407
 con resolución grosera,
 pasé a Lisboa, corrido
 de la mudable influencia
 que me obligó a despreciarla.

Don Juan vaga errante por varias ciudades antes de llegar a Flandes, donde se enamora y pretende a una nueva mujer, Estela. Si le creemos a su criado, también frecuentó a una prostituta, cantonera, en Sevilla.

Tomillo - ... Norilla la cantonera, 2003
 que vivía en Cantarranas
 de resellar cuartos falsos.
 ¿No dices a cuya casa
 iba don Juan?

De este barrio también se hace mención en el texto de Tirso, sugiriendo incluso la supuesta poca confiabilidad de sus mujeres.

D. Juan- ¿El barrio de Cantarranas 1233
 tiene buena población?
Mota- Ranas las más de ellas son.

Este nuevo Don Juan, amante y burlador por naturaleza, que se traslada impunemente entre ciudades, tiene el aura del mítico Don Juan. Pero en esta oportunidad no será la justicia divina la que lo conducirá al final, sino la mano de Leonor.

Leonor/Leonardo es una joven huérfana, con un hermano Fernando, a quien no ve desde que ella tenía seis años. No tiene quién salga a defender su honor más que ella misma. Llega hasta la casa de su hermano, pero no tiene intenciones de que nadie más que ella haga justicia. Vemos el

rasgo de lo que se le decía "Mujer varonil": Leonor/Leonardo está movida por la razón, más que por la pasión o el amor.

Leonor- ... Cuando gobierna 471

La fuerza de la pasión,
No hay discurso cuerdo o sabio
En quien ama; pero yo,
mi razón, que mi amor no,
consultada con mi agravio,
voy siguiendo en las violencias
de mi forzoso destino

Su misión es darle fin al Don Juan, matarlo, del mismo modo que es muerto por la estatua de Gonzalo en la obra de Tirso, sin darle lugar al arrepentimiento o al remordimiento, con ese mismo ímpetu, se dirige Leonor a acabar con Don Juan

Ribete- ¿matarásle? 518

Leonor- Mataré,
¡vive Dios!

Ribete- ¿En buena fe?

Leonor- ¡Por Cristo!

Ribete- ¿Otro juramento?

Lástima es

Leonor- Flema gentil gastas

Ribete- Señor Magallanes,
a él y a cuantos donjuanes,
ciento a ciento y mil a mil,
salieran.

La frase de Ribete -"Cuantos donjuanes salieran"- nos señala que sabemos que hay más de uno, quizá entre el mismo público. Todo aquel que engañe a una mujer recibirá su castigo. Y todos, público o lectores sabemos cómo son los Donjuanes, no solo éste. La referencia aquí señala directamente al mito.

El Criado de Don Juan también lanza unas premoniciones al comienzo de la obra, vaticinando el fatal destino que le espera.

Tomillo - ...	un tigre, un rinoceronte, un cocodrilo, un caimán, un Polifemo ciclope, un ánima condenada y un diablo, -Dios me perdone- te ha de llevar.	107
Juan-	Majadero, ¿sobre qué das esas voces?	
Tomillo-	Sobre que es fuerza que pagues sacrilegio tan enorme como fue dejar a un ángel.	

Las “ánimas condenadas” son aquellas que esperan a ser juzgadas en el purgatorio, que si la ocasión lo amerita pueden llegar a aparecerse ante los vivos, para hacer justicia. De alguna forma, entiende que puede ser justo que pague, pero Tomillo -machista como es- no llega a predecir que la justicia vendrá por mano de una mujer.

Por fortuna para Leonor, Estela no se enamora de Don Juan, más si Leonor/Leonardo de ella/él, y logra mantener su atención mientras intenta llevar a cabo su deseo de justicia. Estela muestra una actitud firme y decidida también en su proceder. Cuando Fernando (que está enamorado de ella) llega de parte de Don Juan y el príncipe Ludovico a comunicarle sus intenciones de pedirle la mano, ella responde así:

Estela-	Que pidáis Poco importa, Don Fernando, cuando tan lejos está mi voluntad de elegir.	940
---------	--	-----

Y más adelante:

Estela-	A los dos por mí, Don Fernando, les dirás que ni estoy enamorada, ni me pretendo casar.	957
---------	--	-----

Estela logra quedarse a solas con Leonor, que la colma de versos amorosos alabando su belleza. A lo cual, con no poca sospecha, Estela le dice:

Estela - ¡Qué bien sabéis persuadir! 1075

Leonor está completamente inmersa en su personaje de Leonardo, está jugando el rol masculino y lo hace a la perfección. Sabe sacar provecho del lenguaje de forma inteligente para mover la voluntad de quien le oye. Parece que nos hemos olvidado de su antigua femineidad, detrás de ese traje masculino.

Caro le da una voz masculina a Leonor/Leonardo y Leonor/Leonardo la usa con mucha eficacia, esencialmente demostrando que puede “perform” el género masculino. Además, esta “performativity” de Leonor/Leonardo muestra que el género es algo construido por la sociedad y que con la repetición de los actos considerados masculinos por la sociedad es posible “topperform” un género de manera convincente (Bates y Lauer, 2010: 37).

En el segundo acto sucede la escena de combate con espadas entre Don Juan y Leonor/Leonardo, decidida a darle fin a su vida. En este combate Leonor/Leonardo tiene la oportunidad de decirle a Don Juan lo que piensa de él: que es aleve, ingrato, mudable, injusto, engañador, falso, perjuro, bárbaro, fácil, sin Dios, sin fe, sin palabra. También Inconstante, fingidor, alguien que promete, jura, ruega, obliga, persuade, empeña palabra y fe de noble, y falta a su sangre, a su honor y obligaciones, fugitivo que al primer lance se va sin despedirse, y que aborrece sin darle ocasión.

Pero pese a todo esto, Don Juan no reconoce a Leonardo/Leonor. El personaje de Don Juan va debilitándose a lo largo de la obra:

Don Juan- Mas, ¿Cómo desconfío? 1838
¿dónde está mi valor? ¿dónde mi brío?

Se va desplegando una curva descendiente en su virilidad, mientras que Leonor/Leonardo se despliega como cada vez más fuerte. Pese a esto, en los apartes Leonor/Leonardo deja entrever sus miedos, aspecto que recuerda la actuación, la complejidad y duplicidad del personaje.

Leonor con su juego burlador de enredos, logra revertir la voluntad de Don Juan, haciendo que este se arrepienta de haberla dejado, por medio de los celos.

Don Juan- Dejéla y aborrecido 2273
pueden más celos que amor.
Ya la adoro. Ya me rindo
al rapaz arquero alado

Y finalmente lo conduce a confesar su arrepentimiento y su deseo de volver a tomarla como esposa.

Leonor- En efecto, si Leonor. 2685
no rompiera el lazo estrecho
de tu amor, y si no hubiera
admitido mis empeños,
¿la quisieras?
Don Juan- La adorara.

Así Leonor, con esta confesión, vuelve a su traje (rol) de mujer para dar final a la obra explicando cómo los ha engañado a todos por su propio bien.

Leonor- y ahora, arrojada y valiente, 2735
Por mi casto honor volviendo,
salí a quitarle la vida
Y lo hiciera - ¡vive el cielo!-
A no verle arrepentido,
Que tanto puede en un pecho
Valor, agravio y mujer.
Leonardo fui, mas ya vuelvo
A ser Leonor. ¿Me querrás?
Don Juan- Te adoraré.

Observamos que, en la propuesta de Ana Caro, a diferencia de Tirso, ha decidido dotar a Don Juan de ciertos remordimientos, pues se muestra avergonzado por lo que él considera su “mudable estrella”, su fatalidad. Don Juan es castigado al haber quedado expuesto frente a los demás personajes. Y siendo “víctima” del empoderamiento de Leonor, acepta finalmente cumplir con la palabra dada, retomando el orden perdido. Las razones que da Leonor por sus acciones son aceptadas por todos los personajes y de este modo es disculpada.

Estela- ¿Leonardo? ¿así me engañabas? 2749

Leonor- Fue fuerza, Estela

Estela- Quedemos hermanas,

Leonor hermosa.

Fernando, de esposo y dueño

me dad la mano.

Fernando- Estas dichas

causó Leonor. Yo soy vuestro.

Nuevamente vemos al personaje de Estela firme y resolutivo para ser ella quien toma por esposo a Fernando, quien ha estado toda la obra confesando su amor por Estela en ‘apartes’, mostrándose “enamorado” sin decirlo directamente, lo que sería evidente en la escenificación a la vista del público y de la propia Estela. Esta alegría hace que Fernando perdone a su hermana. Lisarda (prima de Estela) se casa con el príncipe Ludovico y el criado Ribete se casa con la criada Flora. De este modo, como corresponde al género, todos los personajes terminan casados velozmente. A excepción de Tomillo (criado de Don Juan) quien también recibe su castigo quedándose solo, ya que como vimos, este personaje emite comentarios misóginos, es pícaro, cobarde y burlador como su amo. Flora, criada del palacio lo castiga, emborrachándolo y robándole algunas de sus pertenencias. “Solo yo todo lo pierdo”, (v.2770) advierte al final de la pieza.

CONSIDERACIONES FINALES

Como dice Dian Fox, es posible interpretar el personaje de Leonor/Leonardo cumpliendo el deseo tanto de todos los personajes burlados por los Don Juanes, como de las mujeres engañadas en la vida real, al arrebatarse contra el villano de forma violenta, con actitud desenvuelta y libre de todo obstáculo que la lleve a cometer su objetivo: “If Tirso's play presents a series of interlocked masculine fantasies concluded by the idolatry scape go aring of the quintessential seducer, Ana Caro's Valor, agravio y mujer responds with it sound gendered, wish fulfillment fantasy” (Fox, 2000: 42)

También puede destacarse cómo, al final de la obra, Leonor/Leonardo cede frente al arrepentimiento de Don Juan, perdonándole la vida, para darle a la obra un cierre de comedia clásica, de acuerdo a las sugerencias de Lope de Vega, sosteniendo, sin embargo, la tensión hasta el último momento de la obra.

Finalmente, esta obra refleja el impacto de un personaje de carácter mítico que tocó profundamente la sensibilidad de una época. Es una más de las tantas influencias de la obra de Tirso de Molina sobre la literatura. En esta pieza el centro motor de la obra, la recuperación de la honra perdida, es un tema recurrente que implica directamente a la mujer, y por eso es interesante cómo aborda el asunto una escritora mujer, dotando a todos los personajes femeninos de valentía y carácter en la restauración del orden perdido por la acción, la inacción o las palabras de los hombres.

Mientras tanto, los personajes masculinos están al servicio o generando el conflicto de la obra. No podemos decir que sea una obra feminista, porque el sentido feminista como tal no surge históricamente sino hasta después de la revolución francesa. Pero si podemos afirmar que tiene una visión femenina de las historias que han construido la literatura española. Tanto los textos de Ana Caro como los de todas las otras autoras

merecen ser recuperados poco a poco del olvido porque tienen la capacidad de transformar la visión total que tenemos del teatro y la literatura del siglo de Oro Español. Como afirma Ana María Rodríguez-Rodríguez, comprobamos que “temas esenciales en la sociedad de aquel momento (y de gran relevancia también en la actualidad), como la violencia contra la mujer, la institución matrimonial, las normas sexuales, la honra, la formación de la mujer y los límites a su libertad, ya fueron tratados en sus textos” (Rodríguez- Rodríguez, 2020).

Entiendo que Leonor, personaje *varonil*, resulta finalmente la gran vencedora de esta historia. Aspiraba a convertirse en una amazona guerrera, recuperando todos los atributos *propios del hombre*: valor, honra, firmeza, constancia, fortaleza, a través de su capacidad urdidora y su habilidad para la contienda, tanto con la espada como con la palabra, y alcanza al fin su objetivo estabilizador. Logra lo que se propone y, cual una heroína de capa y espada, humilla al traidor y recupera el señorío de sí y su lugar en el mundo.

Como he tratado de apuntar brevemente, *Valor, Agravio y Mujer* es mucho más que una comedia en dialogo con *El burlador de Sevilla*. La obra tiene un valor en sí mismo, por lo que seguramente se seguirá estudiando para apreciarla en otras dimensiones todavía inexploradas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ARROYO, Silvia (2017). *'Eres sol con muchos rayos': la subversión heliocéntrica en Valor, agravio y mujer de Ana Caro*. *Journal of Iberian Studies*

BATES, Stephanie y A. Robert LAUER (2010). «Performativity» del género de *Leonor/Leonardo* y la creación de «Gender Trouble» en *Valor, agravio y mujer de Ana Caro*. *Anagnórisis*. Revista de investigación teatral, no1: 31-55. En línea: <http://www.anagnorisis.es/pdfs/Stephanie_Bates_y_Lauer.pdf>

BECERRA SUAREZ, Carmen (2008). *El burlador de Sevilla Tirso de Molina*. Madrid, Ediciones Akal, s.a.

BRAVO VILLASANTE, Carmen (1976). *La mujer vestida de hombre en el teatro español: siglos XVI y XVII*. Madrid: SGEL

CORTEZ, Beatriz (1998). "El travestismo de Rosaura en *La vida es sueño* y de *Leonor* en *Valor, agravio y mujer*" Arisona State University. *Bulletin of the Comediantes*, vol. 50, n^o 2: 371-385. <https://muse.jhu.edu/article/390562/pdf>

FERRER VALLS, Teresa (2007). "Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro". *Universitat de València*

FOX, Dian (2000). «*¿Qué bien sabéis persuadir!»: Petrarch, don Juan, and Ana Caro*. *Caliope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, vol. 6, n^o 1 (2): 35-52.

LUNA, Lola (1992). *Ana Caro, una escritora profesional del Siglo de Oro: Vida y obra*. Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/handle/11441/41611>

PÉREZ MARTÍN, Ana María (2020). *Ana Caro Mallén de Torres, poeta y dramaturga andaluza del Siglo de Oro Español*. XII Congreso Virtual de Historia de las Mujeres

REIZ, Margarita (2016). *Breve historia gráfica de la mujer en el teatro. Desde los orígenes al Siglo de Oro Español*. *Revista de Estudios Filológicos*.

RODRIGUEZ- RODRIGUEZ, Ana María (2020). «Tan sabia como valerosa. Mujeres y escritura en los Siglos de Oro» Videoconferencia, por el Instituto Cervantes de Utrecht, Publicado en Youtube el 1 de Julio 2020. Fecha en que lo vi, 28/1/2023 <https://youtu.be/ps18KRemKS0>

URBAN BAÑOS, Alba (2014). *Dramaturgas seglares en la España del Siglo de Oro*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona.

URBAN BAÑOS, Alba (2021). *Las damas de la comedia nueva*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

ZAMORA, Vicente Alonso (1990). *Don Gil de las calzas verdes* Tirso de Molina. Madrid, Editorial Castalia.



Sección 2

Reconfiguraciones cervantinas

EL QUIJOTE EN RODÓ: “ABOLENGO Y SOLAR CONOCIDO”

María de los Ángeles González Briz
FHCE, Universidad de la República

Resumen

En la obra de Rodó cuaja una forma de leer el Quijote que, aglutinando antecedentes diversos, tendrá amplia descendencia en Latinoamérica. Contemporáneo de la Guerra de Cuba, marcado, como varios intelectuales de su época, por la amenaza de la expansión norteamericana en el continente, se preocupó por la construcción de una cultura y una distinción que aglutinaran y dignificaran a los países “nuevos” del sur de América.

En paralelo a la propuesta de Ariel y Calibán como símbolos y herramientas de análisis, se valió muchas veces de Don Quijote como personaje (también, en buena medida, como mito ya consolidado) para orientar ideas, y de Cervantes como emblema de una patria común, asentada en el idioma.

La felicidad de la apropiación rodoniana no radica sólo en su buena prosa –convencida, serena, magistral, persuasiva-, sino también en la capacidad de unificar en el personaje de Cervantes representaciones que venían corriendo por carriles enfrentados: tanto el Quijote de la crítica revolucionaria y las revistas político-satíricas de liberales y anarquistas del siglo XIX, como el que representa la noble derrota, el “idealismo baqueteadado” y nostálgico que se opone al pragmatismo norteamericano. El Quijote es, para Rodó, el libro que asegura la preservación de la pureza de la lengua y propicia la reconciliación con España, una madre “niña” que ofrece un abolengo europeo latino, pero no está a la altura de la noble democracia a la que él aspira. Por el contrario, dirá que hay que “liberalizar a España” para “hacerla más nuestra”. Esa operación pretenderá también proponiendo una nueva variante del mito quijotesco que se conforma cabalmente en el “Cristo a la jineta” rodoniano: un motivo idealista activo y militante que lo sobrevivirá en las páginas uruguayas durante casi un siglo.

Según el Diccionario etimológico que pude consultar, el término patrimonio refiere a los “bienes propios; [y en sentido implícito] a los bienes heredados de ascendientes”. Deriva del latín, donde ya se encuentra el término (*patrimonium*) en los dos sentidos, de tema claramente basado en *pater* (padre) (524). El diccionario de la RAE anota como primera acepción

esa misma que el diccionario etimológico considera implícita: “Hacienda que alguien ha heredado de sus ascendientes”.

Me pareció interesante entrar por este lado al homenaje ofrecido a Rodó en el Día del Patrimonio (2021),¹³ poniendo sobre la mesa conceptos como “bienes”, “hacienda”, “caudal”, en tanto riqueza y acumulación colectiva (sólo a modo de excursio recuerdo la acepción de patrimonio como capital susceptible de estimación económica, para que dejar constancia de esa dimensión de la cultura, no siempre visibilizada).

Mencionaré una de las tantas definiciones de patrimonio cultural de gran circulación, que es la que da la argentina Georgina De Carli, para quien es “el conjunto de bienes culturales y naturales, tangibles e intangibles, generados localmente, y que una generación hereda/ transmite a la siguiente con el propósito de preservar, continuar y acrecentar dicha herencia” (DeCarli, 2006).¹⁴ O sea que también interesa el énfasis en el patrimonio como legado para un futuro, para una posteridad.

Entonces, en relación con todo esto, y en particular refiriéndonos a ciertas valoraciones de Rodó, es posible considerar el patrimonio en sus vínculos con los “parentescos” culturales, es decir, con las ideas de filiación, de ascendencia y descendencia.

Con frecuencia manifiesta Rodó su preocupación por la genealogía en la aspiración y necesidad de construcción de una cultura “nueva” en los países del sur de América que hiciera frente a las presiones plebeyas de las masas rurales e informes (soterrado obviamente en esos años el elemento

¹³ Homenaje en el que participé como invitada del Centro Cultural de España en Montevideo.

¹⁴ Proporciono algunas de las definiciones que me han resultado útiles. Una de ellas lo plantea en estos términos: “El conjunto de bienes culturales y naturales, tangibles e intangibles, generados localmente, y que una generación hereda / transmite a la siguiente con el propósito de preservar, continuar y acrecentar dicha herencia.” (DeCarli, 2006: DeCarli, Georgina: “Un Museo Sostenible: Museo y comunidad en la preservación activa de su patrimonio”, San José, Costa Rica, Oficina de la UNESCO para América Central, 2006, 1era Ed.).

En otra oportunidad DeCarli propone que “El Patrimonio Cultural es el conjunto de bienes tangibles e intangibles, que constituyen la herencia de un grupo humano, que refuerzan emocionalmente su sentido de comunidad con una identidad propia y que son percibidos por otros como característicos. El Patrimonio Cultural como producto de la creatividad humana, se hereda, se transmite, se modifica y optimiza de individuo a individuo y de generación a generación” (De Carli, s/d, <https://ilamdir.org/preguntas-sobre-patrimonio/>).

indígena), de las oleadas inmigratorias incultas y de la nordomanía de algunos sectores dirigentes.

Con respecto a la literatura, dedicó muchas páginas a los orígenes y desarrollo de la literatura uruguaya, o nacional y regional, pero siempre con una clara conciencia americana y la dimensión de lo que llamó “el americanismo literario”. Estos presupuestos alientan posibles preguntas para abordar en las expresiones de Rodó el asunto de la filiación cultural, preguntas del tipo: ¿de quién somos hijos? o ¿cuál es nuestra filiación? y más específicamente, en lo literario: ¿qué nos ofrece el *Quijote*? Y aún más, es tentador preguntarnos hoy, en este caso: si Rodó es nuestro patrimonio, ¿cuál es el patrimonio que Rodó reivindica como válido?

La primera persona del plural que estoy usando puede ser equívoca y puede convocar distintas versiones del “nosotros”: uruguayos, latinoamericanos, hispanoamericanos, hispanos, latinos (que dejaré entre paréntesis, aunque advirtiendo el problema).

Pero, por lo pronto, en el contexto del 900, es una inquietud de Rodó realzar la cultura europea como una filiación inexcusable para el intelectual latinoamericano. Y la reivindicación de un modelo de conducta, de práctica y de pensamiento que tendría su génesis, un poco difusa, en Grecia y Roma, en ciertos valores racionales y espirituales que se expresarían, entre otras cosas, en la llamada latinidad, que en la época se opuso frecuentemente a lo anglosajón.

Tomaremos en cuenta las ocasiones en que de Rodó se pronuncia sobre Cervantes y su obra, las oportunidades y marcos temáticos que elige para expresarlas, adelantando que su principal utilidad y significación se relacionan con la filiación hispánica y la inscripción en una tradición cultural patrimonial.

En *Ariel*, de 1900, ya es evidente la hispanofilia de Rodó.

Leopoldo Alas (Clarín) comentó en Madrid la publicación del libro,¹⁵ diciendo que “aunque [Ariel] no trata directamente de esa nueva tendencia a reconciliarse con España [...] en el fondo [...] va a lo mismo”. La prédica en favor de un idealismo que oriente la vida de los individuos y los pueblos, busca la oposición al utilitarismo norteamericano, con su sentido “práctico” de la vida: “lo que Rodó pide a los americanos latinos es que sean siempre... lo que son... es decir, españoles –dice Clarín-, hijos de la vida clásica y de la vida cristiana”.¹⁶

Rodó recurrió más de una vez a algunos simbolismos ya cristalizados en torno las figuras de Cervantes (Don Quijote y Sancho) para explicar esas diferencias culturales o “tendencias”: “El sentido práctico, orientándose como el buen sentido de Sancho –dice-, es exclusiva persecución de lo útil”.

El sanchismo puede ocasionalmente desviarse –dice Rodó-, pero será hacia los “quijotismos de la utilidad que fingen ínsulas y tesoros”, mientras el “quijotismo de lo ideal finge Dulcineas, castillos y gigantes” (“Rumbos nuevos”, en *El mirador de Próspero* (1910). En 1967: 520).

Volver la mirada a España en el 900 se relacionó con la búsqueda de modelos culturales que se diferenciaron entonces de la moderna democracia norteamericana –cuya expansión era percibida como una amenaza tras la Guerra de Cuba y la anexión de Panamá-. Modelos de raigambre espiritual y tradicional con que oponerse al utilitarismo pragmático que, para Rodó, nivela hacia abajo, poniendo en riesgo el “gobierno de los mejores”, una fórmula que expresa sus aspiraciones. Esta cita que sintetiza esa distinción que explicita Rodó:

¹⁵ Casualmente, la fecha coincide con la muerte de Cervantes. El artículo sirve de prólogo a *Ariel*, en la edición de Espasa-Calpe, México, 1948.

¹⁶ El artículo de Clarín se publica el 23 de abril de 1900. Rodó lo dice casi con esas palabras, apoya la necesidad de “el renovado contacto con las viejas e inexhaustas fuentes de idealidad de la cultura clásica y cristiana” (1967: 520).

La obsesión utilitaria ejerce más influjo en las «democracias nuevas», donde no encontraría resistencia de esas poderosas fuerzas de idealidad inmanente que tienen fijas, en los pueblos de civilización secular, la alta cultura científica y artística, la selección de clases dirigentes y la nobleza con que obliga la tradición (“Rumbos nuevos”, en *El mirador de Próspero* (1910). En 1967: 520).

Dos aspectos son relevantes para entender la valoración de España en ese programa político de Rodó:¹⁷ Uno es la conciencia de una tendencia creciente a favor de la modernización política y cultural española, que identifica con la herencia de Emilio Castelar y que le permite situarla a la altura de los otros países europeos, admirados por su grado de civilización: “Liberalizar a España [...] equivale a hacerla más nuestra” (Carta a Leopoldo Alas en 1897, en Rodó, 1967: 1326). Retornar a España posibilitaba a los americanos apropiarse de la herencia clásica, de ahí la importancia que Rodó –quien se define como un helenista y se forma en la lectura de los franceses del siglo XIX– da al concepto de “latinidad”.

El otro aspecto tiene que ver con la preeminencia dada a la conservación de la lengua castiza –y la literatura como su mejor expresión– en la construcción de una cultura nacional o americana superior: “Los dos pedazos de la gran patria a que pertenecemos [y que por encima de sus separaciones políticas], deben conservar siempre su unidad espiritual” (Carta a Leopoldo Alas en 1897, en Rodó, 1967: 1326).

En un artículo de 1915, Rodó explica el homenaje a Cervantes como una “obligación americana” de amor filial, que es expresión de la conciencia “de una comunidad como continuidad histórica y de un abolengo que nos da solar y linaje conocido en las tradiciones de la humanidad civilizada. Y esa persistente herencia no tiene manifestación más representativa y cabal que la del idioma” (“El centenario de Cervantes”, *La Nación*, 1915, en Rodó, 1957: 1210-1212).

¹⁷ Aspectos que ya podían percibirse en una carta enviada por Rodó a Leopoldo Alas, en 1897.

Hay una revalorización de la Conquista, que garantiza lo que Rodó considera “nuestro” europeísmo. Cervantes representaría el espíritu renacentista de la Conquista, y la muerte del ideal caballeresco dará lugar a otro tipo de heroísmo que, según él, encarnaron los conquistadores. La valoración positiva de la colonización, al restaurarse los vínculos que las revoluciones de independencia había roto –y que es común también a Zorrilla de San Martín-, propone una visión de América como prolongación de lo europeo, una variante atenuada y menos derrotista de la “teoría del derrame” bastante frecuente en los discursos españoles de Cuarto Centenario de 1892,¹⁸ y que consistía en justificar el debilitamiento de España a causa del desangramiento que había producido la entrega de sus fuerzas en la Conquista. La decadencia de la madre era interpretada, metafóricamente, en la necesidad que tuvo de volcar sus fuerzas nutricias para el crecimiento de sus hijos, sacrificando las propias.¹⁹

Rodó reivindica la herencia española justo en un aspecto por entonces desprestigiado o “baqueteado” –la fuerza guerrera, el valor, el poderío-. Un nuevo tipo de Quijote (un transquijote americano) nos emparenta con un “abolengo de solar conocido”, nos da un linaje legitimador, una filiación ilustre, civilizada y civilizatoria:

América nació para que muriese Don Quijote, o mejor, para hacerle renacer entero de razón y de fuerzas, incorporando a su valor magnánimo y a su imaginación heroica el objetivo real”. Mientras, con el Quijote, mueren los héroes de las fábulas de caballerías que representaban ideales vetustos, “se consagra en las tremendas lides de América el nuevo tipo heroico, rudo y sanguíneo, de los Cortés, Pizarros y Balboas, perseguidores de realidades positivas; apasionados, tanto como de la gloria, del oro, del poder. Mientras la

¹⁸ Sostiene España que debe sobrevivir “embebecida o transfigurada, en nuestra América”, pero tomando distancia que los que por esa época sustentaban la decadencia histórica de España en la teoría del derrame, abundante en la retórica que produjo el Cuarto Centenario del Descubrimiento, en 1892, y que atribuía a la Conquista el desangramiento de la madre para la supervivencia en los hijos.

¹⁹ Ángel Ganivet, en el *Idearium español* (1897), había llegado al extremo de atribuir la causa de la ruina de España a la Conquista de América.

armadura herrumbrosa y la adarga antigua y el simulacro de celada del iluso caballero se deshacen en un rincón oscuro, resplandecen al sol de América las vibrantes espadas, las firmes corazas de Toledo. Mientras Rocinante, escuálido e inútil, fallece de vejez y de hambre, se desparraman por las pampas, los montes y los valles del Nuevo Mundo los briosos potros andaluces, los heroicos caballos del conquistador, progenitores de aquellos que un día habrán de formar, con el gaucho y el llanero, el organismo del centauro americano. [...] Así, el sentido crítico del *Quijote* tiene por complemento afirmativo la grande empresa de España, que es la conquista de América (“El centenario de Cervantes”, *La Nación*, 1915, en Rodó, 1957: 1210-1212).

La España contemporánea a Rodó no ofrecía a priori modelo digno del rol materno para un demócrata liberal como Rodó, de ahí que el acercamiento esté teñido siempre de contradicciones y apunte generalmente a una identificación esencialista, que necesita nutrirse de un pasado o un porvenir. Esa ambivalencia lo acerca a los escritores de la llamada “generación” española “de 1898”, en la idea romántica de su personalidad propia y continua de España, afianzada en la esencia del pueblo, y que solo puede rescatarse si se superan las expresiones caducas (Rodó, “La España niña”, *El mirador de Próspero* (1912), en 1957: 721). En un fragmento de *El mirador de Próspero* que significativamente tituló “España niña”, Rodó manifiesta su confianza en que las energías de España que duermen latentes, a la espera de “su hora propicia” que verá el renacimiento simultáneo a la América Española.²⁰

²⁰ “Yo no he dudado nunca del porvenir de esta América nacida de España. Yo he creído siempre que, mediante América, el genio de España, y la más sutil esencia de su genio, que es su idioma, tienen puente seguro con que pasar sobre la corriente de los siglos y alcanzar hasta donde alcance en el tiempo la huella del hombre”, dice en “La España niña” (Rodó, 1957: 721). A propósito de un texto de Gregorio Martínez Sierra, publicado en 1908, Susan Kirkpatrick señala la identificación de España con la femineidad, y particularmente, de la figura de una España niña, imagen que, como se ve, aparece también en Rodó por la misma época. Kirkpatrick relaciona esta imagen femenina con el pasado y la

incapacidad de madurar para convertirse en una sociedad moderna competente. [...] La feminización metafórica de España recoge miedos implícitos en las discusiones sobre la decadencia nacional, la abulia y la debilidad, a la vez que identifica la situación del país con el desarrollo detenido de las mujeres confinadas al pasado (Kirkpatrick, 2003: 143). Esto no significa que se le asigne un valor puramente negativo a la femineidad, sino que la metáfora “sirve también para expresar ambivalencia ante una modernidad que, siendo muy

La figura de Don Quijote está ya en la época de Rodó transfigurada por el mito, que ha ido en aumento en el siglo XIX. Decimos que Don Quijote ha alcanzado el estatuto de un mito, o un mitologema, porque resulta adaptable y moldeable a distintas –y hasta opuestas– significaciones, simbolismos, ideas, ideologías, que asumen su representatividad sin cuestionarla y sin aparentes conflictos: mediante una apropiación que vuelve transparente el signo.

Don Quijote representa, por ejemplo, para Rodó, el idealismo puro de tipo hispánico, promete la superación de un “ideal moribundo” que da paso a nuevas formas de espiritualidad y de heroísmo que reunirán a España y América en un porvenir común: “Al figurar una viva oposición de ideales [Cervantes] dejó escrita en ese libro la epopeya de la civilización española”.

El enfrentamiento entre las actividades nobles del espíritu y las finalidades materiales de la vida humana²¹ logra engancharse con la polarización un tanto arbitraria que algunos españoles proponían, en la primera década del siglo XX, de Don Quijote como modelo de lo ibérico frente a un Sancho prototipo de lo anglosajón. De todas formas, Rodó salva ese facilismo rescatando la complejidad de Cervantes en la presentación de oposiciones complementarias, quien “nos aconseja buscar y tener la generosidad, el idealismo de Don Quijote, unidos al buen sentido práctico de Sancho, sin la insensatez de aquel ni la grosería de este” (González, 2001: 186).

admirada y deseada, resulta foránea”. Entonces, “su afeminada falta de sofisticación se percibe como un rasgo que facilita la preservación de algo saludable y vital” (Kirkpatrick, 2003: 144).

²¹ Que se habían expresado en la oposición entre Ariel como representación del ideal y del espíritu, y Calibán como la concepción utilitaria, que Rodó identifica, a su vez, con la forma de vida norteamericana. Don Quijote sintetizaba el vínculo con España y lo más destacable de su historia, desde la Reconquista liderada por Castilla hasta la conquista de América.

UN CRISTO A LA JINETA

Don Quijote es también, para Rodó, el héroe espiritual de una época laica, que necesita encontrar un sentido al sacrificio, a la moderación de las pasiones, al altruismo y la generosidad. Es un ejemplo moral que Rodó comparte con sus contemporáneos Carlos Reyles y Víctor Pérez Petit, buscando quizás el sostén de una mística laica en un país y una época que, luego de la estabilización del batllismo había disminuido la imaginaria religiosa.

Sabemos que, por lo menos desde los grabados de Gustavo Doré puede reconocerse el tópico de la sacralización de Don Quijote, en las variantes de encontrar en el héroe atributos de Cristo, asemejarlo a él, santificarlo, o incluso el extremo de su cristificación, convertir a Don Quijote en un Cristo, recursos que van a prosperar hasta el presente.²²

“El Cristo a la jineta” tituló Rodó el único artículo que escribió en ocasión del centenario de 1905 (Rodó, 1957: 521).²³ La idea surge de un

²² Un interesante trabajo de Cyril Aslanov (2008) analiza el origen y la fortuna de la imagen dolorista de Don Quijote, a partir del Romanticismo y el posromanticismo, que transformó al hidalgo manchego en un santo o en un “equivalente laicizado de Jesús”, rastreando incluso la importancia de la iconografía en esa conversión (comenzando, para el caso, por las célebres ilustraciones de Doré al texto de Cervantes). Según indaga Aslanov, las lecturas románticas del *Quijote* hicieron que el héroe de Cervantes se volviera una figura de cristiano ejemplar o aun una *imitatio Christi*. Sin embargo, afirma que “la cristianización del Quijote puede también reflejar la voluntad de racionalizar la religión cristiana, ya que el hecho mismo de poner en comunicación un texto sagrado y una novela secular supone una tendencia hacia la laicización de la cultura católica. [...] Equiparar implícitamente un personaje novelesco con el hombre-Dios de los cristianos supone un proceso inverso de humanización de Jesús [...]. De este modo, la posibilidad de establecer una equivalencia entre el héroe cervantino y Jesús supone una total descontextualización de la obra y su transformación en una fábula de dimensión universal. Desde la Francia de la edad romántica o postromántica hasta la Rusia soviética se nota una continuidad en la reapropiación de la figura del hidalgo manchego y en la reinterpretación dolorista, carente de la dimensión burlesca del Quijote en su contexto de producción barroco” (Aslanov, 2008: 549-550). El autor señala, de todos modos que “la equivalencia entre Jesús y don Quijote es estimulada por el texto mismo del Quijote, donde se encuentran algunas reminiscencias del texto neo testamentario” (550).

²³ Aunque se recoge en *El mirador de Próspero* (1908), está fechado dos años antes, ya que el libro reúne artículos dispersos en diarios y revistas, muchos de ellos enviados a *La Nación* de Buenos Aires (Rodríguez Monegal, 1957: 484).

fragmento de la novela de Cervantes, en el capítulo XVI de la Segunda Parte del *Quijote*.²⁴

Se trata del encuentro de hidalgo y escudero con Don Diego de Miranda, a quien Don Quijote llamará el Caballero del Verde Gabán, figura espejada a la de Don Quijote, pero como si se reflejara en un espejo invertido, ya que su forma de vida es cómoda, holgada y dedicada a cuidar la hacienda y la paz familiar.²⁵ Este Don Diego de Miranda, que a Sancho le parece un santo,²⁶ representa los valores de la nueva burguesía rural,²⁷ mientras que la caballería que Don Quijote representa se asocia, en el imaginario social y literario, a la milicia y los lances heroicos de la vieja aristocracia.

²⁴ Aparece una caracterización muy semejante de un personaje en boca de Sancho: “—Déjenme besar —respondió Sancho—, porque me parece vuesa merced el primer santo a la jineta²⁴ que he visto en todos los días de mi vida” (Cervantes, 2005: 564). Las citas del *Quijote* corresponderán a la siguiente edición: Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires, Eudeba, 2005 [1969]. Edición anotada por Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner. Prólogo de Marcos Morínigo.

²⁵ Como señala Randolph D. Pope, “los dos tienen una edad semejante, pero difieren marcadamente en los recursos de que disponen y en su vocación. Más que una simple conversación, se trata de un conflicto soterrado: es frecuente en las historias de héroes y santos enfrentarlos a otras posibilidades de vida, tentándolos con una vida más segura y menos esforzada. Don Quijote parece escuchar con alguna pesadumbre la descripción de la vida de don Diego, que puede corresponder a un ideal erasmista, pero se ríe cuando Sancho extrema considerando al rico caballero un santo. Son sospechosas la elogiosa descripción que don Diego hace de sí mismo, así como su vestimenta, que a pesar de ceñirse en todo a la moda del momento, incluso con moderación, no deja de revelar cierta vanidad y sugiere, por el predominio del verde —color asociado a lo erótico y a los bufones— alguna extravagancia. Las limitaciones de la vida grata pero de escaso vuelo del Caballero del Verde Gabán se revelan inmediatamente cuando cuenta que tiene un hijo que se dedica a la poesía, vocación que deja a don Diego perplejo, pero que DQ defiende con elocuencia, devuelto a un terreno en que supera en conocimiento y sensibilidad a su rico vecino manchego”. Se trata del comentario genérico del episodio disponible en la edición *on line* del Centro Virtual Cervantes (http://cvc.cervantes.es/obref/quijote/edicion/parte2/cap16/default_01.htm). Pope ofrece también una bibliografía básica de trabajos dedicados a analizar ese pasaje: A. Sánchez, Pope, El Saffar, Murillo y Weiger. Muestran la tradición de la vida cómoda como una tentación del caballero andante Colahan y Alfred Rodríguez. Las sospechas sobre el valor del color verde y las dudas sobre la virtud del Caballero del Verde Gabán se dan en Chamberlain y Weiner, Márquez Villanueva y Percas de Ponseti, entre otros.

²⁶ La idea de la santidad que puede ganarse por las armas no era totalmente ajena a la época de Cervantes, al menos si nos atenemos al comentario que Alonso Fernández de Avellaneda pone en boca de su Don Quijote apócrifo, cuando insta a Sancho a salir de aventuras: “Pero creo que vuestra merced querrá ahora que nos volvamos santos andantes para ganar el paraíso terrenal” (1962: 1154).

²⁷ Incluso montar a la jineta correspondería a un modo más hábil o virtuoso, pero más distante de las costumbres de la caballería.

Cervantes puso la frase en boca de Sancho como elogio del labrador rico, pero Rodó quiere exalta a Don Quijote como opuesto a ese *justo medio* que Sancho admira:

Después del Cristo de paz, hubo menester la humana historia del Cristo guerrero, y entonces naciste tú, Don Quijote, Cristo militante, Cristo con armas, implícita contradicción, de donde nace, en parte lo cómico de tu figura, y también lo que de sublime hay en ella (1967: 538).

El paralelismo que establece Rodó se fundamenta en la distancia entre el ideal evangélico contemplativo y el militar activo. Esto puede explicarse por las necesidades que él detecta en su propia época, como si la Edad de Hierro exigiera una intervención de las caballerías, como piensa Don Quijote, pero el significado de la acción será resignificado de acuerdo a los propósitos de Rodó.

Para él, la paradoja del cristianismo guerrero es la manifestación de lo sublime y ridículo unidos, paradoja muy romántica, que pudo tomar de Schlegel.²⁸ Así desarrolla poéticamente el paralelismo de Don Quijote con Cristo:

Cuarenta días y cuarenta noches pasó él en retiro del desierto; y tú, en tu penitencia de Sierra Morena, pasaras otros tantos, a no sacarte de allí maquinaciones de los hombres. Rameras hubo a su lado y las purificó su caridad; como a tu lado, y transfiguradas por tu gentileza, maritornes y mozas del partido. El dijo: «Bienaventurados los que padecen persecución de la justicia»; y tú, pasando del dicho inaudito al hecho temerario, trozaste la cadena de los galeotes (1967: 521).

La idealización del personaje y su proyección social y espiritual va creciendo en el texto rodoniano, como guía de los lectores futuros:

El letrado que en Barcelona cosen a tu espalda, es el «Este es el Rey de los Judíos», con que se te expone a la irrisión. Sansón Carrasco es el Judas que te entrega. Un publicano, San Mateo, escribió el

²⁸ Ver Caeiro, Óscar. “El Quijote o la clave del humor moderno”, en *Lecturas cervantinas*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 2005.

Evangelio de Cristo, y otro publicano, Miguel de Cervantes, tu Evangelio. Dos naturalezas había en ti, como en el Redentor, la humana y la divina; la divina de Don Quijote, la humana de Alonso Quijano el Bueno. Murió Alonso Quijano [...]; pero tú, Don Quijote, tú si moriste, resucitaste al tercer día: no para subir al cielo, sino para proseguir y consumir tus aventuras gloriosas; y aún andas por el mundo, aunque invisible y ubicuo, y aún deshaces agravios, y enderezas entuertos, y tienes guerra con encantadores, y favoreces a los débiles, los necesitados y los humildes, ¡oh sublime Don Quijote, Cristo ejecutivo, Cristo-León, Cristo a la jineta! (1967: 521).²⁹

Recordemos que Unamuno había propuesto el quijotismo como religión y a Don Quijote como un Cristo español. Y la asociación del quijotismo con la “locura de la cruz”³⁰ ha servido en lecturas de distintos momentos históricos para expresar la radicalidad con que Don Quijote asume su empresa, llegando, por ejemplo, hasta los conocidos versos de León Felipe.³¹

Rodó asimila, además, otra identificación de interés, en el apelativo que da a Don Quijote como “Cristo-león”. En toda tradición cristiana, Cristo es representado a la vez como cordero y como león.³² El sacrificio de Cristo es asociado al triunfo, por eso se presenta manso y humilde de

²⁹ Francisco Rico advierte sobre el éxito de los giros “desfacer entuertos” y “enderezar entuertos”, tan frecuentes en las referencias académicas y populares que se refieren a Don Quijote y que, sin embargo, “no aparecen jamás en la pluma de Cervantes”. “El remedo arcaizante que se oye en el mundo de don Quijote es desfacer y sobre todo, naturalmente, enderezar tuertos. No podía ser de otra manera, porque antes del siglo XVIII la forma entuertos, no recogida en Covarrubias ni en Autoridades ni en su heredero de 1780, sólo se documenta con el valor de ‘dolores de vientre que suelen sobrevenir a las mujeres poco después de haber parido’” (Rico, 2012: 211-212). Sin embargo, encuentra la primera aparición de “deshacer entuertos” en una parodia cervantina ya en 1687 (2012: 213).

³⁰ En el caso de Rodó, puede conjeturarse su posible inspiración en la *Vie de Jésus*, de Ernest Renan, así como en su lección inaugural en el College de France presentando a Jesús como un “homme incomparable”: “la relectura del Evangelio realizada por Renan procuró acreditar la tesis según la cual Jesús había sido un hombre exaltado al límite de la locura. En varios pasajes de la lectura neoarianista que Renan hizo de los Evangelios se podría creer que no se trata de Jesús sino de don Quijote” (Aslanov, 2008: 552).

³¹ Cesáreo Bandera ha trabajado sobre la impregnación cristiana del héroe de Cervantes, aunque asume el arrepentimiento final de haberse dejado llevar por “la imitación a Amadís” antes que “por la imitación de Cristo”. Aun así, para el crítico, el libro de Cervantes propondría un modelo de imitación de Cristo (Bandera, Cesáreo. “*Monda y desnuda*”. *La humilde historia de Don Quijote*. Madrid: Editorial Iberoamericana/ Universidad de Navarra, 2005).

³² “León de Judá” es asignación apoyada en la profecía de Jacob (Gén 49, 9) y retomada en la visión apocalíptica de Juan (Ap 5, 5).

corazón, a la vez que posee una fuerza divina y victoriosa. Así lo explica San Agustín, diciendo que es “cordero en la pasión y león en la resurrección” (Torres, 2013: 55).

El epíteto de Rodó asume la cristificación de Don Quijote, incorporándole los atributos del león, gracias al valor demostrado en el episodio. Si Sancho identifica a Diego de Miranda como santo y nombra a Don Quijote “Caballero de los leones”, Rodó fusiona esas valencias con la advocación de “Cristo-león”. Vale decir que este breve texto de Rodó estaba destinado a tener bastante repercusión y descendencia en las lecturas uruguayas posteriores. De hecho, en 1947, se publicó como prólogo de una edición fragmentaria del Quijote que auspició el Ministerio de Educación y Cultura.

Muchos años después Carlos Quijano³³ va a aprovechar esa cierta celebridad del texto de Rodó cuando escribe sobre Artigas, en 1964. Las circunstancias políticas del continente hacían útil la retórica rodoniana para apelar a la necesidad de la lucha y argumentar la nobleza del mesianismo incomprendido. La figura de un Cristo combatiente se adapta al reivindicar ciertos valores evangélicos, la apuesta por los más desfavorecidos, pero también para sostener la validez de la derrota o la incompreensión de las mayorías. Voy a compartirles este fragmento del ensayo de Carlos Quijano sobre Artigas:

El héroe que no contó con el favor de los dioses. El combatiente de carne y hueso en un perdido rincón del mundo, en un perdido rincón de América, que debió librar una larga batalla, sin pausa, solo, contra los de fuera y contra los propios. El héroe limpio de oropel y sin eco, cuyo único refugio era la fe de los más humildes y más desamparados, y también su misma fe, nunca quebrantada, en esos desamparados y humildes. ¿Qué otro personaje a lo largo y a lo ancho de todo el continente sostuvo combate semejante? ¿Qué otro

³³ Carlos Quijano (Montevideo, 1900-México 1984) fue un importante ensayista y periodista, partidario de un socialismo latinoamericanista de corte antiimperialista. Fundó, en 1939, el semanario *Marcha*, que acompañó con su crítica lúcida la historia uruguaya hasta su clausura por el gobierno militar, en 1974, cuando Quijano debió partir al exilio mexicano. Como señaló Hugo Alfaro, la “tarea más honda y fecunda de Quijano, porque se extiende casi a lo largo del siglo, fue pensar el país” (Alfaro, 2001: 174).

personaje [...] mantiene silencio tan digno, soporta sufrimiento tan constante y prolongado cuando, dicho su mensaje y cumplida su jornada, queda solo, ya definitivamente solo, en diálogo con Dios y a la espera de la muerte? Bienvenida ella si es súbita y más si se cumple en la euforia de la pelea. Desgraciado de aquel que padece lento agonizar y mayor su gloria si no cede a los golpes de las horas, y a las acechanzas del abandono y a la física decrepitud.

Otros hubieran querido explicarse y justificarse. El, en su recóndito ostracismo, [...] ni se explicó ni se justificó. [...] Ese, su augusto silencio, no tiene paralelo ni ejemplo. Una crucifixión que duró treinta años. Cristo a la jineta, él sí. Nuestro Cristo a la jineta, que, en su inmenso desamparo, luego de mostrarnos cómo se combate, nos enseñó cómo se espera. Allí sobre la cruz, pudo preguntarse si su afán había sido necesario y fecundo. Allí, sobre la cruz pudo, en un humano momento de flaqueza, también impetrar: «Señor, Señor, ¿por qué me has abandonado?» Pero ya despojado de todo orgullo, ya liberado de toda vanidad, [...] él, Cristo inmortal a la jineta, desvalido y miserable, enmudeció y se inclinó.

Tanto o más que su brioso batallar, es su transido silencio el que ahora nos golpea, el que nos golpeará siempre mientras los orientales y aún los americanos, no seamos lo que él quiso que fuéramos.

Sí, él, Cristo a la jineta, nuestro Cristo a la jineta, para redención de nuestros pecados y salvación de nuestra alma y nuestra tierra. Sí, él, nuestro Cristo a la jineta, para ayudarnos a vivir y para ayudarnos a morir” (Quijano, 1964: 11).

Varios mitologemas se cruzan en estas notas de arenga. Es inevitable pensar que Quijano tiene en cuenta el Don Quijote-Cristo de Rodó, que aprovecha la asociación y la transfiere a la figura de Artigas, que aparece como modelo mesiánico e impulso al compromiso activo contra otras formas de poder hegemónicas. Nada más el uso de la fórmula arcaica “*brioso batallar*” sugiere héroes de otras épocas, andantes a caballo y voluntarismo quijotesco. Pero si eso no bastara, la aclaración que necesita enfatizar Quijano, repitiéndola, pone su texto en diálogo con el de Rodó, a quien corrige suavemente, a la vez que lo cita implícitamente: “*Cristo a la jineta, él sí. Nuestro Cristo a la jineta*”.

Gervasio Antonio de Posadas, en una carta al General José de San Martín, se refirió a Artigas como un “*quijote*” del Río de la Plata (González

Gadea, 2005: 18). En la recreación literaria, también Zorrilla asume al héroe de la independencia oriental como “gran Quijote vestido de casaquilla de blandengue y de poncho americano” *La epopeya de Artigas* (1910) (en González Gadea, 2005: 34).³⁴

Bolívar se sintió él mismo un *quijote* en momentos cuando percibió estéril su lucha, o escaso el apoyo, o imposible el triunfo. Hubo, como puede notarse en pocos ejemplos, varias manifestaciones de la identificación del personaje con el idealismo altruista activo (y la admiración aun en la derrota o el ridículo) en la época de las revoluciones independentistas latinoamericanas (González Gadea 2005). Otras urgencias políticas apelarán a los mismos simbolismos, según puede leerse en el diario del Che, cuando anota, al internarse en las selvas de Bolivia: “Ya siento en los talones los ijares de Rocinante” (Muñoz Molina, 1999).

Santidad y heroísmo mesiánico van a ser invocados muchas veces en el siglo XX, como atributos quijotescos, cuando se quiere establecer comparaciones con figuras o actitudes históricas. La idea del quijotismo como religión debe a Unamuno su extensión pero más debe a Rubén Darío la popularización de la imagen del Quijote cristificado gracias al célebre poema que compuso en España para la celebración de los trescientos años del *Quijote*, en 1905, y que se publicaría luego en *Cantos de vida y esperanza*, en una edición de quinientos ejemplares, costeadá por el autor.³⁵

³⁴ He aquí un fragmento de Zorrilla en *La epopeya de Artigas* que puede ser de interés recordar: “La inaudita creación de Cervantes, el español que creó a Don Quijote, es el poema de la inmortalidad; eso que hace reír y llorar al mismo tiempo, sólo eso es lo que ha hecho del Quijote el humano poema universal. Las armas del hidalgo manchego cobran todas las formas de que puede vestirse el hombre; dentro de todas ellas cabe el caballero que sirvió a Dulcinea, «sólo para poder llamarse suyo»; ésta se llama Ciencia, Belleza, Patria, y siempre Gloria. ¿Será menos locura el abnegarse por una Dulcinea real, pero puramente humana, simple labradora de tierra, que por la imaginación del buen Alonso Quijano? ¿Dónde está la realidad objeto de la abnegación del hombre? Según sea ese objeto, y no según la armadura del caballero que lo sirve, la acción humana será más o menos cuerda; para serlo en absoluto, Absoluto ha de ser aquel objeto. Sólo los santos han sentido, pues, el amor heroico. Que sólo Dios es el Todo Amable. Y, sin embargo, aquel instinto tiene siempre algo de sagrado; infunde siempre respeto. Artigas, gran Quijote vestido de casaquilla de blandengue y de poncho americano, fue el agente más visible de su acción heroica (en González Gadea, 2005: 34).

³⁵ Una variante de esta santificación quijotesca expresa el artículo de Napoleón Baccino Ponce de León, publicado en 1985, en el que el atributo de santidad pasa del personaje al autor,

En mayo de 1905, Darío debió asistir a los actos de homenaje a Cervantes en Madrid, pero se excusó por enfermedad y un actor leyó el texto escrito para la ocasión (Rovira, 2009): Letanía de Nuestro Señor Don Quijote.³⁶ Este es un fragmento:

Rey de los hidalgos, señor de los tristes,
que de fuerza alientas y de ensueños vistes,
coronado de áureo yelmo de ilusión;
que nadie ha podido vencer todavía,
por la adarga al brazo, toda fantasía,
y la lanza en ristre, toda corazón.

Noble peregrino de los peregrinos,
que santificaste todos los caminos
con el paso augusto de tu heroicidad,
contra las certezas, contra las conciencias
y contra las leyes y contra las ciencias,
contra la mentira, contra la verdad...

¡Caballero errante de los caballeros,
varón de varones, príncipe de fieros,
par entre los pares, maestro, salud!
¡Salud, porque juzgo que hoy muy poca tienes,
entre los aplausos o entre los desdenes,
y entre las coronas y los parabienes
y las tonterías de la multitud!

[...]

¡Ruega por nosotros, hambrientos de vida,
con el alma a tientas, con la fe perdida,
lentos de congojas y faltos de sol,
por advenedizas almas de manga ancha,
que ridiculizan el ser de la Mancha,
el ser generoso y el ser español!

[...]

reencarnando valores laicos relacionados con la esencia de una forma de españolismo: “San Miguel de Cervantes, patrono de España”, Montevideo, *Jaque*, 30 de agosto de 1985: 13.

³⁶ José Carlos Rovira ha estudiado la repercusión de *Cantos de vida y esperanza* en el contexto madrileño de la época y también ha afirmado: “Creo que el homenaje de Rubén al Quijote fue lo más sorprendente en literatura que se produjo en la España de 1905. Las «Letanías de Nuestro Señor Don Quijote» resonaron con fuerza en aquel Madrid conmemorativo. Algunos de entre el mundo académico no debieron conciliar el sueño aquel día por el estupor que le habría producido las palabras del nicaragüense leídas en aquel acto (Rovira, 2009). En la primera edición, el poema figuró con un título plural: “Letanías”, que fue corregido en las posteriores.

De tantas tristezas, de dolores tantos
de los superhombres de Nietzsche, de cantos
áfonos, recetas que firma un doctor,
de las epidemias, de horribles blasfemias
de las Academias,
¡líbranos, Señor!
[...] del hampa que sacia
su canallocracia
con burlar la gloria, la vida, el honor,
del puñal con gracia,
¡líbranos, Señor!

El poema conjuga todos los tópicos relevantes de los homenajes españoles y latinoamericanos de la época. Concentra las ideas y representaciones sobre el *Quijote* que se debatían desde 1898 en la prensa cultural y en los discursos, y los proyecta a una divulgación máxima por el alcance sintético y rítmico del género, y por el respaldo del enorme prestigio de Darío en los dos continentes.³⁷

El ruego a Don Quijote-Cristo que “nos libre” (debe entenderse: a los pueblos hispánicos) de la “canallocracia”, lo acerca a las aspiraciones y sospechas de Rodó sobre el triunfo de la democracia entendida como vulgarización masiva y concepción materialista del mundo, la despreciable entronización del “vulgo errante, municipal y espeso” (al que Darío se refiere en el “Soneto al Marqués de Bradomín”) sobre cualquier forma de aristocracia espiritual (Darío, 1967: 680).³⁸

Darío había contestado la provocación de Unamuno en 1898 cuando reclamaba que “Muera Don Quijote para que Viva Alonso Quijano el Bueno” (1898).³⁹ Darío responde en un artículo de *La Nación*⁴⁰ planteando

³⁷ Comentando el poema, dice Darío en *Historia de mis libros* (1913): “afirmo mi arraigado idealismo, mi pasión por lo elevado y heroico, la figura del caballero simbólico está coronado de luz y de tristeza. En el poema se intenta la sonrisa del *humour* –como un recuerdo de la portentosa creación cervantina– mas tras el sonreír está el rostro de la humana tortura ante las realidades que no tocan la complexión y el pellejo de Sancho” (cit. en Arellano, 2002: 4).

³⁸ Poco después de la difusión de la “Letanía”, Evaristo Carriego (1883-1912) asume la imaginaria crística en la serie “Por el alma de Don Quijote”, en *Misas herejes* (1908). Y es cuando, desde este lado del Río de la Plata, Rodó propone ese modelo de un “Cristo a la jineta”.

³⁹ Publicado en *Vida Nueva*, de Madrid, el 2 de julio de 1898.

la identificación del hidalgo manchego con las naciones de habla hispana,⁴¹ en el sentido que lo había visto Zorrilla de San Martín y como lo va a desarrollar Rodó: “Don Quijote no puede ni debe morir –dice Darío-; en sus avatares cambia de aspecto, pero es el que trae la sal de la gloria, el oro del ideal, el alma del mundo. Un tiempo se llamó el Cid, y aun muerto ganó batallas. Otro, Cristóbal Colón, y su Dulcinea fue la América...” (en Arellano 2002: 8).⁴²

La protesta del espíritu contra el materialismo burgués triunfante en la sociedad y en los espacios/lugares simbólicos de concentración del poder cultural –academias, discursos, homenajes- que define Darío en la “Letanía a Nuestro Señor Don Quijote”, es característica de la modernidad estética, según la entiende Matei Calinescu en *Cinco caras de la modernidad* (2003).⁴³ Si

⁴⁰ Publicado en *La Nación*, de Buenos Aires, 2 de febrero de 1889.

⁴¹ Como a su vez lo desarrolla en la Oda “A Roosevelt”, Darío sostiene que la fe católica preservará una identidad latinoamericana espiritual, frente a la avanzada del pragmatismo anglosajón. Confirma asimismo la unión de estos dos términos en otro poema, “Preludio”, dedicado a José Santos Chocano, poeta peruano conocido como “el poeta de América” (1875-1934):

Va, como Don Quijote en ideal campaña;
Vive de amor de América y de pasión de España
Y envuelto en armonía, en melodía y canto
Tiene rasgos de héroe y actitudes de santo (1906).

⁴² La identificación religiosa asume un valor político, que confirma una España tradicional mientras se desintegraba la que podía identificarse con héroes y conquistadores. Darío escribió muchos textos prohispanicos y de devoción por Cervantes: “Un soneto a Cervantes”, el ensayo “Hércules y Don Quijote”, dos crónicas de su estancia en Castilla: “En Tierra de D. Quijote” y “La cuna del manco” y un significativo cuento sobre la guerra de Cuba, titulado “D.Q. (Buenos Aires, 1898)”. Publicado en 1899 en Buenos Aires, que llevaba como título las iniciales “D. Q.”, donde identificaba diáfano al Quijote con cierta forma de heroísmo estéril representada por el bando español en la guerra de Cuba, ya que el enigmático personaje de esas iniciales que protagoniza el relato –y que es “seco de carnes, enjuto de rostro, etc.”- es un soldado español que se suicida antes de aceptar la derrota frente al avance norteamericano (Darío, 1994: 317-319). El relato apareció en el *Almanaque Peuser* (Buenos Aires, 1899). Lo rescató Roberto Ibáñez en sus *Páginas desconocidas de Rubén Darío*. Montevideo, 1970 (Darío, 1994: 317).

⁴³ Este define la modernidad histórica como la expresión de la hegemonía del capitalismo, los valores que promueve y el ascenso de la burguesía dirigente. La escuela filosófica que corresponde a este empuje es el positivismo, con su concepción lineal y progresiva del tiempo, la fe en la ciencia y el progreso constantes e irreversibles, la adoración de lo útil y rentable (y del dinero como símbolo). La modernidad estética corresponde al reverso complementario de la modernidad histórica. Se presenta como antiburguesa, reclama un lugar para el artista marginado e improductivo en el esquema económico capitalista, defiende los valores del espíritu amenazados por el utilitarismo y la concepción del arte como objeto impráctico. Del enfrentamiento de ambas expresiones surge la expulsión del artista a los márgenes sociales, que dan lugar al *dandy* y al bohemio, fenómenos que van desplazándolo hacia franjas cada vez más reducidas de incidencia en la cuestión pública (Calinescu, 2003).

Darío gusta de la postura antiburguesa del artista marginal, la misma línea antiprosáica y antimercantilista lo lleva a refugiarse en una aristocracia espiritual conservadora, atemporal, ahistórica y, por tanto, imposible y evasiva.

Rodó, por su parte, promueve un proyecto que intenta conciliar las aspiraciones espirituales del escritor con su integración a una elite que debería regir los rumbos de la sociedad. Tanto como del utilitarismo pragmático de la burguesía, eligió la distancia de las vulgaridades de las masas, desconfió de lo que consideraba la barbarie gauchesca indómita, que podía socavar la pretendida homogeneidad mesocrática.

Aspiró a una clase dirigente fundada en la sensibilidad y la inteligencia, una “aristocracia de los mejores”, concebida como el producto de una educación y selección espiritual. Sin embargo, visto con perspectiva de más de un siglo, advertimos que no tuvo en cuenta el necesario contacto y la inevitable contaminación entre las minorías cultas y el poder económico, ni pudo concebir la educación de las masas como algo indistinguible de la admisión y ejercicio de los plenos derechos, o la justa distribución de la riqueza que lo habilitara a pensar en una condición humana plena sustentada en la dignidad, antes que en la nobleza.

BIBLIOGRAFÍA

BROTHERSTON, Gordon. “La América de Rodó: sus banderas y sus silencios”, en José Enrique Rodó y su tiempo : cien años de Ariel: 12º Coloquio interdisciplinario de la Sección Latinoamérica del Instituto Central para Estudios Regionales de la Universidad de Erlangen-Nürnberg. Titus Heydenreich, Ottmar Ette, coords. 2000, págs. 59-71.

DECARLI, Georgina: “Un Museo Sostenible: Museo y comunidad en la preservación activa de su patrimonio”, San José, Costa Rica, Oficina de la UNESCO para América Central, 2006, 1era Ed.).

DECARLI, Georgina. ¿Qué es el patrimonio cultural?, en s/d, <https://ilamdir.org/preguntas-sobre-patrimonio/>.

DELIO MACHADO, Luis. “Algunas consideraciones sobre raza-política-inmigración en el siglo XIX”, en Revista de la Facultad de Derecho, N° 25, 2006: 57-74. <https://revista.fder.edu.uy> > rfd > article > download

TORRES JIMÉNEZ, Raquel. “Ecce Agnus dei, qui tollit peccata mundi. Sobre los símbolos de Jesucristo en la Edad Media”, *Hispania Sacra*, LXV, Extra I, enero-junio 2013, 49-93, e-ISSN: 1988-4265, doi: 10.3989/hs.2013.016

DESTELLOS POLÍTICAS DEL *QUIJOTE* EN LA PRENSA PERIÓDICA (1878-1950)

Mag. María Bedrossián,
Lic. Francis Santana
FHCE, Universidad de la República

Hemos estado sumergidos en dos medios mundos antagónicos [...]:
medio país vivió atento al microcosmos del camoatí campesino
y otro medio país, al rumor ilustre de la cultura europea.

Daniel Vidart⁴⁴

El objeto de este trabajo es reseñar la emergencia del uso político de la figura de Don Quijote en algunas publicaciones periódicas uruguayas consignadas en el repositorio digital *Anáforas* (<https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/>). A estos efectos, se optó por revisar publicaciones de un arco temporal amplio, que ampara la rica heterogeneidad de casi un siglo de la historia cultural del país en el que no solo aparecen numerosas revistas cómicas y satíricas, sino también diversos semanarios de agrupaciones sindicales y político-partidarias.

Por lo que refiere a los personajes de las obras literarias, Alicia Chiban y Norah Giraldo Dei Cas (2005) proponen que la ida y vuelta del héroe novelesco se figura en la multiplicidad de sentidos regidos por cada época, sobre todo en relación con los cambios de mentalidad que proyectaron los imaginarios colectivos. La identidad nacional es un constructo que se monta desde los discursos históricos en boca de los políticos a través de libros, el nomenclátor, monumentos, símbolos, emblemas, homenajes, conmemoraciones, artículos de prensa, proclamas y manuales de enseñanza (Demasi, 2004; Sansón, 2006; Zubillaga, 2002; Rilla, 2008 y Cosse y Markarián, 1994).

Como señaláramos en otra investigación (Santana, 2018), el imaginario colectivo uruguayo, se ha construido sobre la base de cierta ambigüedad (y en algunos casos hasta de rechazo) con respecto a lo

⁴⁴ Vidart, Daniel, *La trama de la identidad nacional*. Tomo II: *El diálogo ciudad-campo*, Montevideo, EBO, 1998: 149.

hispanico y sus herencias. Sin embargo, a lo largo de siglo XX diversos sectores políticos han procurado emplear a la figura del *Quijote* como símbolo de sus ideas y consignas.⁴⁵ Es posible que los usos políticos del personaje cervantino por parte de sectores de izquierda puedan resultarnos más habituales. Sin embargo, han sido escasamente investigados los esfuerzos realizados desde el conservadurismo por apropiarse del mismo (Santana, 2018: 141-174).

Los diversos procesos de construcción y desconstrucción de la cultura dependerán de los actores, ideologías, estilos, sensibilidades del contexto y horizontes de recepción. Y según la perspectiva con que se lleve y traiga a nuestro personaje, se podrá habilitar al lector-productor a dar nuevas significaciones que resitúan, reformulan y producen una valoración de lo ya dicho, poniéndolo en relación con producciones culturales más recientes.

La inspiración que ha ido generando Don Quijote con el correr de los siglos admite una línea caracterizada por un uso subsidiario del momento histórico. Nunca se trata de una operación neutra (López Navia, 2005: 77), sino que se da a partir del análisis y la difusión de determinadas ideas e intenciones, ya sea para reivindicar ciertos valores, como para convertirse en una excusa interesada. Estas proteicas relaciones no siempre se establecen de forma directa con el argumento de la novela. En ese sentido, nos ocuparemos de algunas derivaciones asociadas al uso que se hace del héroe en dos sentidos: por un lado, para denunciar avatares políticos y por otro, para apropiarse de su imagen en el caso de un director que se siente capaz de realizar tareas quijotescas tales como la de llevar adelante la publicación de una revista. En esta doble clave dicho corpus oficiará como un atajo que remite a una misma evidencia: la trascendencia

⁴⁵ En la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación se viene desarrollando desde hace más de una década una línea de investigación centrada en el “lugar” simbólico que ocupó el *Quijote* en Uruguay. Como síntesis hasta la fecha, puede consultarse González Briz, 2017 y Autores Varios, 2018.

de un autor que, por la fuerza de su obra, alienta, justifica y aún disculpa, como dice López Navia (2005: 259) la tentación de que otros autores jueguen con los límites a veces borrosos entre la obra y los usos al servicio de un modelo político que pone de relieve precisamente una pretensión de verdad.

PRENSA, POLÍTICA Y LITERATURA

El interés de esta investigación radica en continuar explorando las distintas formas en que, progresivamente, el hidalgo se fue consolidando simbólicamente en la dinámica cultural de nuestro país.² Esta recepción se instrumentó a través de una vasta zona de significación como es la prensa periódica, una verdadera plataforma de la industria cultural en la que se discuten o aprueban, revelan o invisibilizan diversos aspectos del acontecer social. En rigor, este objeto de estudio, uno y diverso, implicaría, por un lado, atender la larga tradición continental que reserva a la prensa una función principal en el diseño de las culturas nacionales y transnacionales, y en el asentamiento de las bases ideológicas que conforman la noción de ciudadanía (Moraña, 2004). Y por otro, tener en cuenta los temas, tendencias y ambientes sociales e intelectuales que dieron origen a dichos proyectos.

Respecto de la estrecha vinculación entre política y prensa periódica, Uruguay resulta un caso paradigmático. A lo largo de los siglos XIX y XX los grupos políticos creaban un órgano de prensa que se transformaba en su vocero, y través de éste participaban del debate público. Por ejemplo, durante la Guerra Grande los opositores a Rosas exiliados en Montevideo crearon el periódico “El Iniciador”. Un siglo más tarde, Luis Batlle Berres creó el diario “Acción” y la Lista 15, para disputarle la hegemonía dentro del batllismo a sus primos (quienes se expresaban en el diario “El Día”).

Sobre el papel que ha jugado este corpus en América Latina contamos con valiosos trabajos (Sosnowski, Gramuglio, Rocca, entre otros) que, siguiendo la línea de Chartier (1993), demuestran la necesidad de comprender que los discursos no pueden existir por fuera de las “materialidades” que los vehiculan. En este sentido, los diarios, semanarios y revistas se presentan como impulsores de la cristalización de las nuevas formas de subjetividad colectiva, de la profesionalización del escritor, de la creación de un público como caja de resonancia de las nuevas agendas y de las conexiones cada vez más estrechas entre el mundo del texto y el mundo del lector.

Por lo tanto, se puede considerar cada revista como una vía regia para acceder a su imaginario cultural, lo que supone, fundamentalmente, un espacio de imbricación con las tradiciones políticas. En esta inflexión adquieren el carácter de un artefacto capaz de arrojar luz sobre lo nacional a través de sus debates. Articulando tradiciones y claves retóricas de cada uno de estos lenguajes emerge un conjunto de singularidades alegóricas, un espacio enunciativo y de regulación que sostiene la reproducción y dinámica de intercambios entre sectores o fuerzas cuya finalidad es hacer visibles y persuadir sobre ciertos acontecimientos y personajes. (Bedoya Sánchez, 2011: 92). De esta confluencia surgen dos cuestiones: la identidad nacional como un eje trascendente a la hora de definir posiciones en el debate ideológico (Girbal-Quatrocchi, 1999) y la mediación cultural actuando en una zona de contacto entre políticas hegemónicas y proyectos alternativos, entre el sector intelectual y el lector que es público, pero también se irá convirtiendo en patrón (Raymond Williams, 1994: 42). Por esto mismo no hay que dejar de tomar en cuenta que la prensa en sí misma es una empresa política (y también pedagógica) que se propone organizar los relatos de identidad y trazar los vínculos entre el campo cultural y sus afueras (Moraña, 2004).

Nuestro trabajo, realizado en el marco de unos de los proyectos que el Grupo de Estudios Literarios y Cervantinos (FHCE, UDELAR) lleva adelante,⁴⁶ pretende analizar en conjunto una buena cantidad de apariciones de Don Quijote o referencias al libro de Cervantes en la prensa periódica uruguaya (1878-1950) en los que pueda observarse un corte netamente político.

En este sentido, pretendemos hacer visibles las operaciones por las que el gran personaje cervantino articula algunas zonas de la cultura nacional y funciona como instrumento crítico para relacionar política, literatura y sociedad. Una muestra de ello es el aprovechamiento del pasaje de las Bodas de Camacho que hará José Alonso y Trelles en el periódico *El Tala Cómico*, de 1896, para criticar los banquetes electoralistas de los “politicastros” de la época, como los llama. Se refiere a una comilona en la localidad de Sauce, tachándola de “farsa y de sarcasmo abominable”, por el costo que tuvo y por la mentira con que se derramó el vino (“Que la crítica más acerba hostigue al presidente”).

El N° 42 del *El Tala Cómico*, del 18 de febrero de 1896, tiene un dibujo de Cervantes y se satiriza el episodio de los molinos de viento para relacionarlo a una crítica que se le hace a esta publicación desde la otra revista, *El Imparcial*. Sabemos que detrás del director Juan Monga está José Alonso y Trelles, quien en su juventud estuvo radicado en Tala. El 18 de noviembre de 1894 fundó el periódico *El Tala Cómico*, donde se desempeñó como director y principal colaborador. El semanario, de corte satírico, surgió como respuesta a la necesidad de Trelles de hacer una crítica a las autoridades eclesiásticas y administrativas locales. En la presentación de la revista, Trelles resumió los motivos de la aparición de esta publicación de la siguiente forma:

⁴⁶ CSIC. Programa Grupos I+D (2018), UDELAR.

La apatía, una apatía musulmana nos consume y ha roto todos los vínculos sociales y tiende a producir el aislamiento egoísta y estéril. Vivimos envueltos en una atmósfera de glacial indiferencia que ha helado toda iniciativa de progreso... Embrazando el escudo y alta la visera, para que se sepa quiénes somos, entramos en la lucha. Nadie tiene por qué temernos; el que quiera evitar un mandoble no tiene otra cosa que hacer que cumplir sus deberes; para los buenos no han de faltar palabras alentadoras, como no han de faltar censuras para el que la merezca.

En forma similar se desempeñan aquellos partidarios de los blancos (Partido Nacional) que en 1905 parodiaban el “Discurso de la Edad de Oro” del *Quijote* en *La Revista Uruguaya*, como forma de dar cuenta de la situación de la población rural que se desloma trabajando en la actual “edad de los burgueses”.⁴⁷

¿Cómo encuadrar estas alusiones o usos del *Quijote* de parte de las filas blancas? A comienzos del siglo XX coexisten dos tendencias con respecto al mundo de lo rural: una de ellas rescata las figuras asociadas con el matrerismo y la violencia. La segunda giraba en torno a la figura del gaucho. Con el paso de los años, el primer tipo de literatura comenzará a ser mal visto. En esas coordenadas, Luis A. de Herrera será el creador del llamado “mito ruralista”. En el mismo terminará por destinar importancia crucial a la “herencia espiritual/psicológica”. Si bien llegó a incurrir en la nostalgia por la presencia del gaucho (a quien consideró extinto por culpa la ciudad), también reivindicó la importancia de la “tradición propia”, o sea, el teatro, la novela, el verso y el cuento criollo.

Esa herencia tradicional estaba, para él, ligada a lo hispánico. Si bien Herrera llegó a realizar una lectura crítica de la incidencia de España en sus

⁴⁷ Como han analizado José Pedro Barrán y Benjamín Nahum, el proceso de modernización de Uruguay (que incluyó el alambramiento de los campos) tuvo entre sus consecuencias el aumento de la pobreza y de los “pueblos de ratas”. De estas masas rurales desplazadas se nutrirían las filas blancas durante la guerra civil de 1904. Barrán, José Pedro y Nahum, Benjamín. *Batallas, los estancieros y el Imperio Británico, Tomo I: El Uruguay del novecientos*, Montevideo, EBO, 1979.

colonias, moderó el panorama alejándose de ciertos esquemas simplistas al respecto. De acuerdo a estas ideas impulsó la modernización del sistema político uruguayo y defendió la conservación del orden social a través de la tradición. En contrapartida, la primera presidencia de José Batlle y Ordóñez inaugura una etapa de reformas económico-sociales que estaba especialmente arraigada en los sectores medio urbanos, entre los obreros y los inmigrantes europeos de arribo reciente. Muchas de las disposiciones gubernamentales apuntaban precisamente a esos actores sociales. En función de ello, Herrera perfilará y divulgará un discurso posicionado en las coordenadas de lo rural y de la tradición, en la cual lo hispánico tendrá un sitio de destaque. Por eso se opondrá a la corriente de opinión para la cual el cosmopolitismo era un rasgo identitario de la comunidad uruguayo. Herrera no olvidó ni negó su pasado combatiente. A comienzos del siglo XX, ese “legado revolucionario” estaba cargado de ambivalencia entre la “memoria” y la abierta “incitación a la lucha armada” contra el Partido Colorado. Con el tiempo se fue imponiendo la primera y Herrera buscará apropiarse del saravismo. Esas nostalgias explican esa presencia del mito nostálgico de la Edad de Oro como mundo rural idílico (Reali, 2016: 31-45; 74; 87-89; 137; 150-151; 229).

Por ello se ha señalado que, a comienzos del siglo, el pensamiento de Herrera, de gran predicamento al interior del nacionalismo, aparecía configurado por “añoranzas” de un supuesto pasado marcado por las castas sociales. Un país con un destino rural, un país-estancia, lo que implica una vuelta al pasado, una “visión mítica del medio rural” (Zubillaga, 1976: 16; 59-70).

El llamado temor a la “nivelación social” de los conservadores uruguayos de comienzos del siglo consideraba a los extranjeros como promotores de caos, revolución y desorden. Herrera condena lo que considera un intento funesto de los latinoamericanos por “hacer tabla rasa del pasado” y tratar de imitar y nutrirse de ejemplos ajenos a su propio

pasado. “Defendió la legitimación sólo de los principios políticos y sociales que se nutrían en suelo propio y en sus tradiciones sociales, morales e ideológicas, y adaptó una desconfianza profunda a lo ‘extranjero’, por inadaptable, por creador de problemas y enfrentamientos falsos” debido a la “confianza excesiva en la razón” (Barrán, 2004: 50-52; 80-81).

La Revista Uruguaya, publicada en 1905 y editada por Santiago Botana, se autodefine como órgano del Partido Nacional. Sus páginas ensalzan las figuras del partido, los sucesos de Masoller y de Paysandú, y los consabidos aniversarios de las batallas y sus caídos. Entre las conmemoraciones de las sucesivas revoluciones y la reivindicación del “pundonor” militar aparece Juan Costeau, un letrado uruguayo radicado en Buenos Aires, quien se preocupa de tomar algunos aspectos de la vida de Cervantes y analizar a su vez la obra *Rinconete y Cortadillo* (Año 1, N°4: 3-7).

La primera palabra con la que se describe a Cervantes es “militar de esforzado arranque y escritor de fibra”. Otro fragmento en la misma publicación consigna la situación de los trabajadores rurales y en la que se aplica la perspectiva del *Quijote* para dar cuenta del contexto político. Más adelante, la ambivalencia entre el sentimiento de orgullo y la frustración servirá para echar mano a nuestro hidalgo y la dichosa Edad de Oro, el fragmento al que nos referimos antes:

Con la carta de nuestro ministro en la mano como Don Quijote con el puñado de bellotas, vi renacer a mi alrededor los siglos dichosos aquellos a los que los antiguos pusieron nombre de dorados y como el ingenioso manchego, exhibí a los ojos atónitos de mis rústicos oyentes, la opulencia patriarcal de aquella santa y dichosa edad. Caro me costó; una laringitis me dejó afónico por quince días con sus noches, fue el resultado inmediato de mi patriótica tarea, pero me compensó con creces el espectáculo de que un centellar de robustos labriegos; a quienes no les llegaba la camisa al cuerpo, que vivían erizados con el fatídico zumbir de las alarmas, uncieran de nuevo sus bueyes y volvieran a fecundar las entrañas piadosas de la tierra. No me quedó otra cosa que adoptar un traje de circunstancias para echarme por esos campos adelante,

persuadido de que a poco trecho encontraría la encina que liberalmente me convidare con su dulce y sazonado fruto sin otro trabajo para alcanzarle que alzar la mano; pero muy pronto ¡triste de mí! hube de convencerme y caer 'en la realidad, de que en ésta nuestra edad de los burgueses, los automóviles y los cuentos del tío, estaba destinado, en buena compañía, por cierto, a ser víctima del cuento de la paz! (*La Revista Uruguaya. Órgano del partido Nacional. 1905, noviembre, Año 1, N° 13: 5*).

Por otra parte, Luis Santiago Botana dirá que la manía social de los banquetes puede calificarse como plaga reinante entre nosotros, de algún tiempo a esta parte, “desenfrenada manía que, de seguir así, convertirá en dispépticos a los habitantes de este nuevo país de los Batuecas, si no los envían otro mundo, con billete de ida sola. Que Perengano proyecta un viaje a cualquier parte: se impone el consabido banquete; aunque más .no sea, para demostrar al feliz Mortal, el desconsuelo en que nos sumirá su lamentable ausencia: y luego, otro a su regreso: así haya sido la gira tan provechosa como las salidas de Don Quijote, ó el gobierno de Sancho” (*La Revista Uruguaya. N°6. Año 1, 1905*).

Dicho planteo no está tan alejado del que harán ese mismo año los anarquistas redactores de la publicación quincenal *El Libertario* quienes se encargan de denunciar constantemente la indefensión de los “quijotescos obreros” que se sacrifican “inútilmente ofreciendo nuestros pechos al máuser o al machete policial”.

Otro tipo de sacrificio será al que pretende inspirar la redacción de *La Revista Uruguaya* al animar a la juventud “blanca” a colaborar con la Hacienda en cada departamento, la que “hará obra magna y posible la victoria del Partido Nacional. Antes que venga el período eleccionario, y nos encuentre sin tener recursos con que hacer frente a sus justas y naturales exigencias. No hay que olvidar al respecto lo que nos dijo Cervantes por boca del dueño de la venta y sin blanca

(articulóle Don Quijote) no se pueden correr aventuras” (Año 1, N°22. Marzo 15 de 1906: 3).

Otro tipo de aprovechamiento será el de la locura de Don Quijote para ilustrar el nuevo orden liberal que se avecinaba. En 1912, la *Revista Sociológica de educación social y racional* reproduce un texto de Juan Bautista Alberdi en torno al sufragio universal y “la universal ignorancia”, y dice lo siguiente:

Pero esos, como don Quijote y su gallego, no son los peores enemigos de la libertad en Sud-América, porque al menos tienen la disculpa de la sinceridad, propia de los locos. Sus peores enemigos son sus amigos, los liberales del orden de Tartufo, esos que falsifican la libertad para cubrir con su manufactura, el sacrificio de la libertad verdadera. *Si Quijote se ha hecho más loco en América*, Tartufo se ha hecho más falso y más bribón (Año 2, número 5 y 6, febrero y marzo de 1912).

La libertad, también asociada al espíritu “lírico y quijotesco” será tema de la Revista *Ariel* para dirigirse a los jóvenes en 1920:

Lo declaramos con todo valor y con toda conciencia: hay injusticias y miserias, y angustias; hacerlas desaparecer es obra urgente. Este sentimiento de protesta, de rebeldía y de afán reconstructivo es lo que los jóvenes de *Ariel* sentimos intensamente. Distintos serán nuestros caminos, lo fundamental y coincidente, sin embargo, será este odio por lo que tiene olor a muerto, a podrido; será este afán—lírico y quijotesco afán si se quiere — por saciar la sed y el hambre de justicia. Y, aunque en el esfuerzo se rompa nuestra energía, sabremos que vendrán otros; que es preciso el dolor y el sacrificio para abrir el camino a toda idea redentora (N° 4: 6).

Una mimesis inversa, y muy escasa dentro de éste corpus, es la que proponen los anarquistas de los años 20 al presentar a Radowitzky como un Quijote real sin ribetes novelescos, amén de un señalamiento al propio Cervantes. En el *Boletín Anarquista de la Alianza Anárquica Internacional* se expresa lo siguiente:

En estos tiempos en que las gentes gustan de las novelas y cuentos en los que, sacados de la posible realidad hay siempre un héroe imaginado, ¿por qué no enterarse de la hazaña auténtica, real y magnífica de Simón Radowitzky? ¿Qué es el Quijote? Algo que Cervantes no supo ser sabiendo que el mundo estaba lleno de entuertos y de injusticias. Por ello dotó al desequilibrado caballero de los deseos que él se sabía incapaz de llevar a cabo (Año I, setiembre de 1924, N°4).

El anarco-sindicalismo de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX proclamaba la “búsqueda de emancipar la sociedad de la opresión del Estado para lograr la ‘auténtica’ libertad”. Por ejemplo, el órgano de prensa anarquista, *Tribuna libertaria*, propugnaba por alcanzar el ideal de “la eliminación simultánea de las clases sociales ‘redimiendo’ a la sociedad entera” (López D’Alessandro, 1994: 95-97).

Por entonces, el movimiento social, obrero y anarquista uruguayo organiza sociedades, centros y círculos. Procuraba, entre otros objetivos “una gran labor de cohesión social, otorgándole a la clase obrera una identidad colectiva específica, que se encontraba tanto dentro de la fábrica con la organización gremial, como fuera de ella, asistiendo a las innumerables conferencias, veladas artísticas, picnics y manifestaciones”. En ese marco se organizan bibliotecas en los centros obreros (Muñoz, 2011: 11-17). Los obreros militantes tenían la opción y la obligación de instruirse y formarse y por ello “pensar en bibliotecas obreras y de izquierda es pensar en lectores y lecturas” (Porrini, 2019: 207-217).

Por lo tanto, el uso por parte del anarquismo uruguayo de la imagen o las lecturas del *Quijote* puede ser explicada por esa búsqueda por liberar a la clase trabajadora y a la humanidad a través a través de la lectura y la elevación de su nivel cultural. Pero además se adopta como sinónimo de utopía, de ideal libertario.

El nacionalismo lo vio, lo identificó, lo explicó, representó y/o utilizó como signo nostálgico de la herencia hispánica y de aquellas tradiciones que

corrían riesgo de ser nefastamente olvidadas. En contraposición, los libertarios lo veían como una meta o un ideal de libertad a ser alcanzado.

Este tipo de dicotomías por el uso de la imagen del Quijote volverán a darse en décadas posteriores, en algunos casos, de manera más explícita.⁴⁸ La constante, en cambio, es el coro a favor del programa cervantino. Hacia finales de la misma década, Torres Cladera escribe un libro intitulado *Don Quijote Liberal y democrático* sobre el cual la Revista *Albatros* a continuación reseña:

Voy solamente a decir que Don Quijote, fue como en muchas cosas un precursor subconciente de más de una teoría que luego, siglos más tarde, algún pedante lanzó como suya. Voy a demostrar que Don Quijote, y al nombrarlo envuelvo a su «historiador» Don Miguel, el manco glorioso, fue un espíritu liberal, a pesar de la censura inquisitorial, otras usando de una ironía capaz de dar dentera al propio France, cuyo nombre no puede verse separado de esa palabra, se muestra liberal, democrático y aun anarquista para los tiempos de sus correrías (Albatros, Montevideo, marzo, N°4, 1929, pág. 29).⁴⁹

Por otra parte, creemos que la crítica a lo español no viene solamente del coloradismo, tal como hemos visto en algunos pasajes, sino también del espíritu combativo de los anarquistas. La revista *Inquietud* cuenta con un apartado denominado *Intelectualidad Irreverente*. Además de manifestar el espíritu de la revista, en esta cita se aprecia el doble interés estético e ideológico que guía a los jóvenes intelectuales y el valor que se concede a ambos para el cambio social. Se publican comprometidos artículos sobre la situación de España y su necesaria modernización; preocupa muy

⁴⁸ Un ejemplo de ello se produjo en 1944 en torno a la inauguración de la Plaza Luis Companys, en Montevideo, el 15 de octubre de 1944. En ese contexto el periódico pro republicano “Lealtad” protestó contra una campaña de erección de un monumento cervantino por parte de simpatizantes del régimen franquista (ver Santana, 2018).

⁴⁹ Clavera nació Mallorca pero llegó al Uruguay en 1910. Autor además de varias obras teatrales como *La Madrastra* y una novela titulada *Quijotes de Ahora*. Aficionado a los autos llegó a representar una fábrica española de automóviles <https://fci.uib.es/Servicios/libros/investigacion/estrades/Otros-Baleares-significativos-para-la-sociedad.cid217449>

especialmente la situación social del proletariado, asunto al que se dedica la sección "La cuestión obrera", en que se expresa Angel Samblancat:

La intelectualidad no ha de bordear los pechajes ominosos del palafrenerismo y de la FEMME DE CHAMBRE. Quiero decir que no es servicio o peaje domésticos. El 'vuestro humilde criado' del pobre diablo de Cervantes al Conde de Lemos en la 2.a parte del "Quijote", pasó a la historia. Hoy raro es el novelista que se busca el pienso con tales arcuras espinales y lavando escupideras. Dudamos que por ahí se encontrara un pintor ni de babuchas, que para ganarse la avena, aceptara como Velázquez figurar en la nómina de un Palacio como mozo de retreta. La Intelectualidad no emula ese servicio militar, a que ha adscrito a su Hispaniola el Generalísimo Franquezas; en donde Azorines, Barojas y Marañones hacen oficio de ordenanzas de los botonudos marcianos, se cuadran ante estos como reclutas y dicen llevándose la mano al kepis, cuando les arrear un puntillazo en la retaguardia: "¡A la orden, mi teniente!". Intelectualidad tampoco implica señorío alguno (*Inquietud*, N° 38, año IV; Montevideo, noviembre de 1947: 2).

Nos interesa mostrar estos ejemplos que de alguna manera se alejan y se acercan alternativamente de las tradiciones políticas uruguayas articuladas a través del bipartidismo consolidado por el Partido Colorado y el Partido Nacional, fuerzas políticas policlasistas y con espectro ideológico amplio en su interior (Costa Bonino, 1995: 19). Como señala Costa Bonino, el Partido Nacional mantuvo una fuerte relación "con su historia y con su épica", mientras que el Partido Colorado lo ha hecho con el poder y el Estado (Costa Bonino, 1995: 7). En el contexto del final de la guerra civil de 1904, el Partido Nacional parece haber asociado esa "épica" con la imagen de Don Quijote. La idea de un hidalgo que añoraba la época de los caballeros andantes, vinculada con cierta nostalgia de los blancos a esa campaña uruguaya irremediabilmente modificada por la modernización.

En contraposición, el Partido Colorado aparece más vinculado a lo itálico y más concretamente a lo garibaldino. Un garibaldismo que se había enfrentado al Papado, como señala González: "los colorados fueron la

versión uruguaya de los partidos liberales de América Latina, por ser más liberales, más cosmopolitas, más urbanos y más anti-clericales que los blancos”. Incluso entre los inmigrantes “los españoles tendían a ser blancos, los italianos y franceses colorados” (González, 1993: 28).

Mientras que los colorados representaban lo que Carlos Pareja dio en llamar “principio jacobino”, los blancos seguían el “principio polifónico”. En este último, la práctica política era entendida (entre otras cosas) como una serie de saberes y competencias asentadas en tradiciones fuertemente afincadas a lo local (Caetano y Rilla, 2016: 113-114). El batllismo hará que Uruguay sea visto a veces como un país alejado de esa América de raíz hispánica (Caetano, 2015: 263-280).

Los usos políticos de la figura de Don Quijote y de Cervantes por parte del Partido Nacional pueden explicarse a través de ciertos perfiles de dicha fuerza política: su caudillismo rural, su catolicismo y su reivindicación de lo hispánico. Los planteos del anarquismo se explican por las duras condiciones a las que se veían sometidos los sectores obreros urbanos entre fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX (Balbis y Zubillaga, 1988). Es a fines del siglo XIX que la sociedad uruguaya “se estratifica con claridad” y hacia 1880 las denominadas “clases conservadoras” impulsan la paz política interna y el orden social. Por entonces, dichas clases comienzan a observar con miedo social y político a los sectores populares, temiendo el surgimiento de una anarquía revolucionaria (Barrán, 2008: 218). Esta sociedad del novecientos se caracterizaba por su “pluralidad y desigualdad” (Rodríguez Villamil, 2006: 48), a lo que debe sumársele el impacto de las crisis económicas (Frega, 2010: 17-20).

Quizás sea similar la correlación que establece José E. Rodó en 1904 al comparar su “temporada de politiquero” con la primera salida de Don Quijote, al escribir unas líneas que se publicaron más adelante en la revista *Ariel*. En los mismos términos en que Rodó se identifica como un caballero derrotado, los anarquistas del periódico *El Derecho a la Vida* dirán en 1893

que Jesús es el “sublime judío Quijote”, y en 1894 reproducirán el pasaje de la Edad de Oro, siendo éste y el de los molinos de viento los fragmentos más aludidos en las publicaciones estudiadas. No solo los obreros y los trabajadores rurales poseen el sino quijotesco, sino también en referencia a los padecimientos de las mujeres:

Es bonito defender a la mujer, pero más hermoso sería no hacerla esclava de los perifollos para encontrar marido buscador de dote, como sucede en las clases acomodadas; o no perseguirla lúbricamente para después hacerla víctima de los hijos y de las máquinas o de trabajos más pesados, cual acontece a las proletarias de medianos recursos. Si a la mujer se le diera la independencia moral y económica necesaria, ella sola se defendería de los insultadores con el desdén y no precisaría gladiadores que se sacrificaran por ella. Convengamos en que Don Quijote acabó con la caballería andante, pero Doña Dulcinea quedó tan malparada como antes, después de la familia del célebre manchego (Nº 7, Año II: 31)

Dos años después, en 1896, la misma publicación reproducirá en forma íntegra el discurso de la Edad de Oro entre otras columnas de corresponsalías de anarquistas italianos, cuestiones sobre religión, críticas a la Iglesia católica e incendiarias reflexiones sobre el estilo de vida anarquista.

Las citas y alusiones aquí presentadas como una serie sobre la cual formulamos algunas reflexiones preliminares que se enlazan con las mencionadas incursiones anteriores respecto a las apropiaciones y reutilizaciones de la obra de Cervantes en Hispanoamérica y del *Quijote* como mito (López Navia, 2005; González Briz, 2017; Cuevas, 2022), y sobre los cuales se podrá profundizar aún, en tanto cada caso confirma a la vez que interpela las investigaciones generales y particulares sobre estos temas

BIBLIOGRAFÍA CITADA

AUTORES VARIOS. *Cervantes en textos, figuras, prácticas* (Ma. de los Ángeles González Briz, coordinadora). Montevideo: CSIC, UDELAR, 2018.

BALBIS, Jorge y Zubillaga, Carlos. *Historia del movimiento sindical uruguayo. Tomo III: Vida y trabajo de los sectores populares (hasta 1905)*, Montevideo: EBO, 1988.

BARRÁN, José Pedro y Benjamín NAHUM. *Battle, los estancieros y el Imperio Británico*, Tomo I: *El Uruguay del novecientos*. Montevideo: EBO, 1979.

BARRÁN, José Pedro. *Los conservadores uruguayos*. Montevideo: EBO, 2004.

BARRÁN, José Pedro. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. Montevideo: EBO, 2008.

CAETANO, Gerardo. *La Republica Batllista*. Montevideo: EBO, 2015.

CAETANO, Gerardo y José Pedro RILLA. *Historia contemporánea del Uruguay. De la Colonia al siglo XX*. Montevideo: Editorial Fin del Siglo/CLAEH, 2016.

COSTA BONINO, Luis. *La crisis del sistema político uruguayo. Partido políticos y democracia hasta 1973*. Montevideo: FCU, 1995.

CUEVAS, Fancisco. “El nacimiento del cervantismo en Hispanoamérica: retazos de una historia de asimilación, hibridación y apropiación”, en *De mi patria y de mí mismo salgo. Actas del X Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Madrid, 3-7 de septiembre de 2018) Editorial Universidad de Alcalá/ Instituto Universitario de Investigación “Miguel de Cervantes”, 2022. Daniel Migueláñez Aurelio Vargas Díaz-Toledo (eds.)

DEMASI, Carlos. *La lucha por el pasado. Historia y nación en Uruguay (1920-1930)*. Montevideo, Ediciones Trilce, 2004.

FREGA, Ana. “La formulación de un modelo (1890-1918)”, en Frega y otros. *Historia del Uruguay en el siglo XX (1890-2005)*. Montevideo: EBO/FHCE, 2010.

GONZÁLEZ BRIZ, Ma. de los Ángeles. *El Quijote en Uruguay: mito y apropiaciones*. Montevideo: CSIC, UDELAR, 2017.

GONZÁLEZ, Luis Eduardo. *Estructura políticas y democracia en Uruguay*. Montevideo: FCU, 1993.

MUÑOZ, Pascual. *La primera huelga general en el Uruguay*. 23 de mayo de 1911, Montevideo, Ediciones La Turba, 2011.

LÓPEZ D'ALESSANDRO, Fernando. *Historia de la izquierda uruguaya. 1. Anarquistas y socialistas (1838-1910)*. Montevideo: Carlos Álvarez Editor, 1994.

PORRINI, Rodolfo. *Montevideo, ciudad obrera. El 'tiempo libre' de las izquierdas (1920-1950)*. Montevideo: CSIC, 2019.

REALI, Laura, Herrera. *La revolución del orden. Discursos y prácticas políticas (1897-1929)*. Montevideo: EBO, 2016.

RILLA, José Pedro. *La actualidad del pasado*. Montevideo: Editorial Sudamericana, 2008.

Rodríguez Villamil, Silvia. *Escenas de la vida cotidiana. La antesala del siglo XX (1890-1910)*. Montevideo: EBO, 2006.

SANSÓN, Tomás. *La construcción de la nacionalidad oriental*. Montevideo, FHCE, 2006.

SANTANA, Francis. “Presencia monumental cervantina en el Uruguay: concreciones, desencuentros y proyectos frustrados (1947-1972)”, en: González Briz, María de los Ángeles (coord.). *Cervantes: textos, figuras, prácticas*. Montevideo: CSIC/UdelaR, 2018.

VIDART, Daniel. *La trama de la identidad nacional. Tomo II: El diálogo ciudad-campo*. Montevideo: EBO, 1998.

ZUBILLAGA, Carlos. *Herrera: la encrucijada nacionalista*. Montevideo: Editorial Arca, 1976.

ZUBILLAGA, Carlos. *Historia e historiadores en el Uruguay del siglo XX*. Montevideo: Librería de la FHCE, 2002.

UN BARRIO CERVANTINO EN MONTEVIDEO (2005-2023):
BITÁCORA DE LAS TAREAS DE EXTENSIÓN EN EL
BARRIO CERVANTINO LARRAÑAGA

Lorena Rodríguez
Estudiante de letras, FHCE, Universidad de la República

El grupo de vecinas y vecinos que trabajan por la visibilidad pública del Barrio Cervantino de Montevideo existe desde el año 2005, pero cobró mayor fuerza a partir del año 2015, cuando comenzaron los homenajes en torno al Cuarto Centenario de la Segunda Parte del Quijote y la previsión de la celebración de los 400 años de la muerte de Cervantes, en 2016.

Este grupo vecinal, reunido y sostenido por sus solos esfuerzos y voluntades, ha buscado diversos apoyos para impulsar la autodenominación de la zona como “Barrio Cervantino”, “Larrañaga Barrio Cervantino” o, más recientemente, “Barrio Cervantino Larrañaga”. Ha obtenido apoyos de distintas organizaciones e instituciones públicas y privadas en algunos momentos y para actividades concretas de tipo cultural o mejoramiento barrial, aunque se mantiene con un funcionamiento independiente de las instituciones. Las gestiones oficiales ante la Intendencia de Montevideo (IM) para obtener un cambio de nombre, o una nueva nominación ampliada, no han dado aún resultados, ya que las reglamentaciones montevideanas admiten el nombre de una zona de la ciudad si es comprobable su uso constante, asiduo y generalizado.⁵⁰

En 2015, Montevideo ha sido nombrada Ciudad Cervantina, en la sesión plenaria del IX Congreso Mundial de la Asociación de Cervantistas (AC) celebrado en São Paulo. Se convirtió así en la cuarta ciudad cervantina

⁵⁰ Como en todas las cosas, ha habido en esto excepciones, como la iniciativa municipal de nombrar una zona del centro de la ciudad Barrio de las Artes, cosa que por el momento no ha prosperado en el uso popular.

junto con Alcalá de Henares (España), Guanajuato (México) y Azul (Argentina). La nominación se debió a una solicitud enviada al Congreso de la AC por la Embajada de España a través del Centro Cultural de España (CCE) en Montevideo, la Universidad de la República (UDELAR), la Universidad de Montevideo (UM) y la Universidad Católica (UC), avalada por la Intendencia de Montevideo, la Dirección Nacional de Cultura del MEC, la Biblioteca Nacional, el Colegio Cervantes y una Comisión Vecinal de los Barrios Larrañaga, La Blanqueada y Jacinto Vera. La postulación fue defendida en el plenario del Congreso por el Director del Centro Cultural de España, Ricardo Ramón Jarne, logrando su aprobación por unanimidad.

Esta denominación se produce en unas fechas de conmemoraciones cervantinas, cuando se cumplían 400 años de la publicación de la Segunda Parte de Don Quijote de la Mancha (1615) y, a su vez, se preparaban los homenajes por los 400 años de la muerte de Miguel de Cervantes.

Los niveles culturales de Montevideo, la cantidad de bibliotecas públicas, de ediciones de libros y de presentación de obras teatrales respecto a la cantidad de habitantes, así como la rica tradición de lectura crítica e interpretación del *Quijote* que se ha desarrollado en la enseñanza secundaria de manera sostenida, son algunos de los motivos que impulsaron y fundamentaron esta iniciativa.

Montevideo cuenta, además, con bibliotecas que poseen importantes ediciones del *Quijote* y que la distinguen como un lugar de interés para el cervantismo internacional; ediciones valiosas preservadas en el Instituto Alfredo Vázquez Acevedo, en la Biblioteca Nacional, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UDELAR). Es reseñable también la conservación del acervo intacto de quien fuera un gran coleccionista cervantino, Arturo E. Xalambri (1888-1975), custodiada en el Centro de Documentación y Estudios de Iberoamérica

(CEDEI/Universidad de Montevideo), con más de 3.000 libros relacionados con Cervantes y más de 200 ediciones del Quijote.

A nivel de la investigación académica, desde 2010 se ha creado un *Grupo Cervantino y de Estudios Literarios*, adscripto a la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC) de la UDELAR, que viene desarrollando proyectos de investigación atentos a la lectura y análisis de los textos cervantinos, así como tareas de extensión y actividades en el medio. El Grupo universitario viene estrechando lazos con vecinas y vecinos, acompañando e historiando el proceso de trabajo y el impulso a la autodenominación.

Diversas instituciones del barrio, tanto públicas como privadas, se vinculan y trabajan con el grupo vecinal. Un bastión de referencia es la *Biblioteca El Cántaro fresco* -lugar donde funciona el Concejo Vecinal y se reúne la Comisión-, así como el *Colegio Cervantes* y la *Escuela Pública n°11 Franklin Delano Roosevelt* que pertenece, sin embargo, al vecino barrio de Jacinto Vera. El vínculo de la Escuela n°11 con la Comisión ha sido constante y de gran ayuda y aporte, ya que los mismos alumnos y alumnas han participado en pintadas de murales en varias ocasiones.

En muchas ocasiones ha contado también con el apoyo del mencionado CEDEI, de la Universidad de Montevideo (donde está depositada la colección Xallambri). Por otra parte, el Nuevo Centro Shopping ha colaborado en actividades en la celebración de Montevideo, ciudad Cervantina, ya que allí se realizó una maratón de lectura de diversos pasajes de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (2016).

Cabe señalar que la mayoría de los integrantes de la Comisión del Barrio Cervantino son mujeres, vecinas del barrio desde hace más de cincuenta años, adultas mayores, que en conjunto han hecho adoptado esta labor como su causa. La mayoría son vecinas y vecinos jubilados -con menor presencia de varones- que se reúnen para llevar adelante las

actividades que conciernen a la Comisión y al barrio, así como la generación de propuestas y nuevas actividades para la población.

La iniciativa de propuesta de cambio de la actual nominación del Barrio Larrañaga por Barrio Cervantino (o Barrio Cervantino Larrañaga, como lo vienen usando en sus últimas comunicaciones) surgió a partir de la nominación de *Montevideo, ciudad Cervantina*, teniendo en cuenta que en el barrio existen cuatro calles con nombres vinculados a la obra cervantina: Quijote, Dulcinea, Galatea y Sancho Panza, calles que tienen la particularidad de converger en la Plaza Alcalá de Henares donde se ha hecho un gran trabajo por parte de la Comisión en colaboración con la Intendencia de Montevideo y el escultor Octavio Podestá, vecino del barrio. A partir de la nominación de *Montevideo, ciudad Cervantina* el trabajo de la Comisión ha sido más prolífico y esto ha permitido una mayor visibilidad.

Actualmente las actividades de la Comisión de Fomento son lideradas por Ana Pehar, quien cuenta con una trayectoria de más de cincuenta años en el barrio y más de veinticinco de militancia en la Comisión vecinal, buscando visualizar la movida cultural del barrio en torno a la figura de Miguel de Cervantes y su obra.

Una de las mayores contribuciones que se ha podido realizar en trabajo conjunto entre la Comisión, vecinos del barrio, instituciones e Intendencia de Montevideo ha sido la remodelación de la plaza Alcalá de Henares con la intervención del escultor Octavio Podestá, la escultura en hierro -también del mismo autor- denominada *El molino del Quijote*, ubicada en la intersección de las avenidas Luis Alberto de Herrera, Bulevar Artigas y Martín Fierro (calle donde comienza el barrio Cervantino).

También se han realizado diversos murales con motivo de la obra cervantina, diseñados y pintados por el muralista Mario Nicolás Alonso, sumándose a esta actividad miembros de la Comisión de Fomento, alumnos de 4° y 5° año de la *Escuela Roosevelt*, y dos representantes del

Grupo Cervantino y de Estudios Literarios de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Cabe destacar que estos últimos murales ubicados en las calle Quijote y Colorado, Quijote y Enrique Martínez, y Quijote y Yagaurí, pudieron realizarse gracias a la propuesta que los Municipios realizaron en el año 2021, *Patrimonio en los barrios*

En esa instancia, la Comisión de Fomento presentó proyectos nuevos continuando con la línea de transformación e intervención en el barrio, siendo de destacar la función estética y artística de los murales en la paisajística del espacio público. Asimismo hubo un aporte significativo en cuanto al servicio de limpieza de la IM en trabajo conjunto con el área de Cultura. En 2020 se realizó un llamado a pintores nacionales a presentarse a un concurso impulsado por la IM cuyo tema fue la obra de Cervantes. La actividad consistía en realizar una pintada de contenedores metálicos de basura en la Plaza Alcalá de Henares, actividad que se realizó en noviembre del 2021 y reunió a pintores y pintoras de varios departamentos, haciéndolos partícipes de esta movida cultural barrial, que sumó a vecinos y vecinas que se acercaron para colaborar de diferentes formas en la jornada. El resultado final fue la colocación de más de veinte contenedores de residuos pintados con retratos de personajes cervantinos y/o representaciones de las obras, y del propio Cervantes. Estos contenedores fueron reubicados por el servicio de limpieza de la IM en diferentes esquinas de las calles Quijote, Galatea, Sancho Panza y Dulcinea.

Creemos que, gracias a la Nominación de Montevideo Ciudad Cervantina se consiguió el involucramiento de nuevos actores e instituciones en este proyecto vecinal, se hizo posible que los habitantes del barrio se integraran a la iniciativa de lo que venía promoviendo un grupo minoritario, posibilitó la difusión de muchas actividades y dio mayor visibilidad al trabajo que realiza la Comisión de Fomento, permitiendo también que el Grupo Cervantino y de Estudios Literarios se vinculara en

el territorio en su trabajo de extensión universitaria creando un real acercamiento entre la literatura cervantina y las experiencias cotidianas.

Por nuestra parte, el trabajo en el barrio ha sido constante y actualmente nos encontramos en la etapa de proceso de instalación de códigos QR en los diferentes espacios donde hay presencia de obra cervantina: Molino del Quijote, Plaza Alcalá de Henares, murales. Estos códigos QR funcionarán las veinticuatro horas, todos los días, y tienen la finalidad de acercar la obra cervantina y el circuito *Ruta Octavio Podestá* a los vecinos y vecinas del barrio y a todos los que por allí circulen. Esta forma de intervención permite que los habitantes puedan utilizar sus dispositivos móviles y vincularlos a los códigos QR, que mostrarán diferentes fragmentos del *Quijote* e indicarán la ruta del barrio donde se encuentran las obras del escultor y los murales.

Las instancias de diálogo se desarrollaron en conjunto con la Comisión de Fomento, el Municipio C, representantes de la División Técnica de la IM, y nosotros, en tanto miembros del Grupo Cervantino y de Estudios Literarios. Las negociaciones se desarrollaron de forma paulatina y amena coincidiendo en la importancia de visibilizar el trabajo de los artistas y la divulgación de la existencia del barrio cuyas características, únicas en la región, son generadoras de un circuito turístico cultural.

Durante el período 2020-2022 el trabajo en el barrio se ha intensificado notoriamente. En una primera etapa de acercamiento, el objetivo de trabajo era únicamente recoger muestras fotográficas de los murales y entrevistar a Ana Pehar como impulsora y sostenedora principal del proyecto barrial hacia la autodenominación *Barrio Cervantino*. Buscábamos reunir documentación de la historia de la iniciativa, crear registros visuales fotográficos y registros en audio. En lo sucesivo, este trabajo en el territorio dio lugar a un mayor acercamiento a esta realidad territorial. Durante el período 2021-2022 el trabajo fue constante debido a las transformaciones que se dieron en el territorio: esculturas de Podestá,

restauración de murales y pintada de murales nuevos, pintada de contenedores, posibilidad de colocación de códigos QR en estas intervenciones artísticas.

A fines de 2022 se concretó la posibilidad de instalación de estos códigos, trabajo que se concretará en el correr de este año en un trabajo en conjunto con el Municipio C, Grupo Cervantino, Comisión Fomento y Comisión Cultura de la IM.

También en el año 2022 se incorporó al trabajo el museólogo Miguel Coira quien, con sus conocimientos en esta área, ha hecho un gran aporte en la organización del recorrido turístico que se proyecta hacer a partir del momento de la instalación de los códigos QR. Con él estuvimos presentes en la realización de los murales, en conjunto con el muralista y la escuela pública.

Por otro lado, hemos elaborado una encuesta que deseamos incorporar al código QR con la finalidad de que sea respondida por los vecinos y hacernos una idea de la percepción que los vecinos y vecinas tienen del barrio y de su nominación. En noviembre del 2022 se realizó un recorrido piloto con el fin de ajustar detalles y observar el funcionamiento de los códigos QR manuales que instalamos únicamente ese día y para esa finalidad.

Valoramos que el reconocimiento del Barrio como Cervantino o Cervantino Larrañaga tiene un potencial como atracción de turismo cultural que promueve el acercamiento a la obra cervantina al mismo tiempo que genera insumos culturales que lo transforman, enriquece y remodela como espacio urbano.

UNA PARTICULAR PUESTA CERVANTINA:
EL ENTIERRO DE ALONSO QUIJANO, EL BUENO (2005)

Adriana Montado
Maestría en Literatura Latinoamericana
FHCE, Universidad de la República

El doce de noviembre de 2005, en el diario *El País* de Montevideo, una nota titulada “Entierro en la Ciudad Vieja” hace referencia a la obra de Sergio Luján anunciada como una procesión “que procura subrayar el sentido gozoso de lo irracional” enterrando no a don Quijote, sino a Alonso Quijano. La cita para la irrupción en esa zona de la ciudad de este espectáculo callejero es para ese mismo día a las 23.30 horas, y al final de la nota se avisa que se repetirá los sábados 19 y 26 de noviembre.

El entierro de don Alonso Quijano, el bueno fue un espectáculo multidisciplinario con participación de Kalibán Usina Teatro, dirigido por Diana Veneziano, y del Grupo de Danza Integradora “Pata de Cabra”, dirigido por Lila Nudelman. Todo el espectáculo contó con la dirección general de Sergio Luján.

Al acercarse al lugar de la cita, cada participante “recibía un ‘instructivo’ de la realización que cuenta al detalle en qué consistía la intervención. Era una hoja fotocopiada y doblada en cuatro partes como una revista”. En este instructivo aparecía la descripción del recorrido con el horario de cada etapa de un espectáculo que duraba una media hora de procesión. Aparecían en él también lineamientos casi de acotaciones de libreto, como para que cada quien que se sumara las siguiera y entrara en el juego performativo.

Este espectáculo es una versión de la obra cervantina de un tipo que llamaríamos *tema tomado de*,⁵¹ ya que a partir del *Quijote* propone una suerte de continuación de la novela, pero que no se enmarca en una estructura contenedora de la fábula que deriva de la usada por la novela. Es decir, no es el contexto de la novela el que se prolonga y en el cual se da el entierro, que por cierto, ni siquiera está conformado por los personajes que acompañaron en la novela la muerte de Alonso Quijano.

El elemento “romántico” de vivir loco, morir cuerdo se toma como eje central y se lleva a su máxima expresión performativa, proponiendo un séquito multitudinal, para ser un espectáculo, de locos o elementos demenciales que celebran la muerte de la cordura. La locura romántica, la locura utópica que pulsiona la evasión de una realidad que entiende decrepita, entierra la cordura, el correcto deber ser.⁵²

En un posible paralelismo, este tópico está actualizando la vivencia de una situación sociopolítica que la sociedad uruguaya atravesaba en 2005. En palabras de su gestor, dramaturgo espacial y director general del proyecto, Sergio Luján:

Había algunos elementos de la realidad que eran contundentes y que conformaban parte de la sustitución: en ese momento enterrar la cordura, porque enterrar a Alonso Quijano siempre es enterrar la cordura, era como la sustitución de considerar que se enterraba todo un proceso político que daba cuenta de cierta cordura impostada a la que se le ponía fin y que ese poner fin a la cordura no era otra cosa que sostener la alegría simbólica, la alegría metafórica de la locura. Por supuesto que la demencia no es un lugar de

⁵¹ Tomo esta categoría de mi tesis de maestría, entregada para su corrección en 2022 (FHCE, UDELAR). Tema: *Las representaciones teatrales del 'Quijote' en el centenario de 2005 celebrado en Montevideo*. Tesis para defender el título de Maestría de Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana. FHCE, UDELAR

⁵² Al referirnos a lecturas “románticas” del *Quijote* tenemos siempre presente los iluminadores estudios de Anthony Close al respecto, imprescindibles para cualquier estudio acerca de manifestaciones quijotescas de la modernidad pos romántica hasta el presente (Close, 1978; 2005)

alegría, y no estoy hablando de ese lugar, sino solamente del valor metafórico de la locura. La vida es una locura que merece ser vivida en otros parámetros que no son las cuerdas y las sujeciones morales históricas de la cordura. Desde ese lugar entonces había un entierro político de esa cordura pretendidamente moral que había llevado al suicidio a mucha gente en los 90, que había hecho comer pasto a la gente en el 2002. Esa cordura se enterraba y ahí el cruce; ¿a qué llamamos locura y a qué llamamos cordura? Ese cruce me parecía extraordinario en ese momento y creo que para mí era el camino muy claro de la imagen: esto queremos enterrar. Al menos como sociedad queremos enterrar esto y queremos festejar esto.⁵³

Una constante en este espectáculo es anclar en referencias a la obra cervantina elementos que se expanden hacia un presente, aquel presente de su puesta en 2005, cargado inevitablemente de un devenir histórico, pero conservando siempre la esperanza de que otras realidades pueden construirse si se rompen, o al menos cuestionan, las cadenas que nos mantienen unidos al pasado y a la tradición.

En lo que respecta al grado de dependencia de la fábula presente en la novela *Quijote*, entendemos que *El entierro de Alonso Quijano, el bueno* puede calificarse como reescritura de lo que llamamos *otras situaciones quijotescas*⁵⁴ ya que posee un título quijotesco, o al menos refiere a la novela, pero no posee el contenido una referencia textual o directa con la novela original, sino que «aparecen, como telón de fondo, temas, actitudes y personajes de corte o inspiración quijotesca muy desviados de los patrones originales» (Hormigón, 1996: 158). A modo de ejemplificar esta idea, podemos decir que se aleja drásticamente de las aventuras del caballero manchego para dejar solo su presencia en un acontecimiento que él no presencia, su propio entierro.

⁵³ Entrevista personal realizada a Sergio Luján el 17/4/2021.

⁵⁴ Tomo esta categoría de mi ya referida tesis de maestría, entregada para su corrección en 2022 (FHCE, UDELAR)

La cantidad de artistas y disciplinas involucradas resultan sorprendentes para un Montevideo que en el siglo XXI ha ido perdiendo la capacidad de coordinar elencos tan numerosos. La performance se apropia además del escenario urbano para convertirlo en un espacio teatral performativo. En palabras de Sergio Luján se trató

de una intervención urbana interdisciplinaria, a modo de procesión fúnebre delirante que comenzaba en la Plaza Independencia y concluía en el interior de la Catedral Metropolitana [y] de la que participaron varios colectivos artísticos y más de 80 artistas de distintas disciplinas. La propuesta se basaba en la idea *Morir cuerdo, vivir loco*, y hacía múltiples referencias no solo a la narración de la novela, sino a distintos elementos auráticos a partir de su primera edición.

La simulada procesión, encabezada por la muerte, recorría las calles peatonales de la Ciudad Vieja culminando con la presentación del Coro de la Universidad de la República, dirigido por Francisco Simaldoni, en la Catedral Metropolitana. Una vez que la Catedral también se convertía en espacio performativo con la presencia de todos los artistas, el Coro cantaba la musicalización de los tres sonetos de Cervantes.

La obra, que no contó con ningún tipo de financiación y que pudo disfrutarse durante solo tres funciones, es descrita por Sergio Luján de la siguiente manera:

Había una procesión que tenía varias partes y cada una de estas partes era un lugar aurático simbólico. Quien encabezaba la peregrinación fúnebre era la muerte, le seguía un séquito de condenados por la Inquisición, iban con unos bonetes enormes, sus casacas que tenían atrás de número la fecha de la publicación del *Quijote* y todos vestidos de negro y todo a pulmón. Si hubo algún dinero de España, no lo vimos. Este es otro elemento romántico a descolonizar: ¿en qué invierte un Estado para fomento, sustento y acción de su cultura?, ¿en qué?,

¿en quiénes?, ¿por qué? Este también es un tema político bastante interesante que alguna vez tendremos que resolver porque ciertamente los movimientos rupturistas, los que fundan el arte, los que sostienen, ejecutan, cambian y hacen evolucionar el arte y dan cuenta entonces del arte de una nación, de la cultura de una nación seguramente no son sus modelos hegemónicos y los no hegemónicos, una vez que alcanzan esa dimensión se cristalizan en esa dimensión, es bastante terrible ser hegemónico en ese sentido. [...] [A]sí se financió y así fue que funcionó, sobre todo amparándonos detrás del nombre de la Universidad de la República todo el tiempo. Cotugno⁵⁵ nos abre la catedral y en el atrio de la catedral se cantan esos tres sonetos con todos los coros ante un público que llena toda la plaza matriz y se va acumulando de las calles que lo siguen, porque era casi que espontáneo, tuvo una difusión mínima, no hubo una gran cosa y tuvo solamente tres presentaciones.

La procesión se conformaba de grupos que iban y aparecían de distintas calles hacia la peatonal Sarandí y después el último tramo de la peatonal hacia la plaza encaraba ya todo el grueso de la peregrinación hacia la catedral que se abría en ese momento porque llegábamos cronometradamente a las 12 de la noche, o un poquito antes, para que con las campanadas de las 12 terminase esto y todo ese grupo de 80 artistas vestidos como locos, transformistas incluso, mirá qué loco, la muerte era un chico *trans*, entraba a la catedral y se cerraba la catedral y eso ponía fin a esto. Pero ver entrar esa multitud delirante, de locos, con máscaras, vestidos de animales, con panes en la cabeza, era una cosa... una locura. [...] (entrevista realizada para esta investigación).

En un primer momento, la descripción de la procesión recuerda al famoso capítulo XXII de la primera parte, concretamente el capítulo de los galeotes. Sin embargo, al consultarle a Sergio Luján, el director afirma que su espectáculo poco tenía que ver con pasaje alguno del *Quijote* y que, salvo la idea de la cordura y la locura y cuestionar los lugares que estas ocupan o

⁵⁵ Monseñor Nicolás Cotugno, Arzobispo de Montevideo.

la validez que pueden tener la cordura o la locura según los contextos, no había nada en concreto del *Quijote* en esta obra de la que tampoco había libreto.

Sí, excepto la idea esta... que además formaba parte, se cantaban los tres sonetos de Cervantes al *Quijote*. Eso es lo único que hay de Cervantes, ni siquiera del *Quijote*. Y te digo otra cosa, iba a estar Rocinante y pedimos un caballo a Coraceros, y estuvo un caballo de Coraceros, pero nos trajeron un caballo que era el caballo de Artigas de la Plaza Independencia, no podía ser Rocinante ese caballo de ningún modo... porque en la procesión iba también Sancho Panza. Había algunos personajes presentes icónicos, paradigmáticos del *Quijote*, como Rocinante, como Sancho, pero no estaba Dulcinea, por ejemplo, pero sí había una referencia al autor, a Cide Hamete Benengeli con la presencia de un grupo de árabes, iba él con su harén de mujeres todas llevando molinos de papel que iban soplando. O sea, insisto, había algunos intertextos en todo caso, pero surgidos más bien de la cosa aurática no del propio texto de Cervantes. (entrevista realizada para esta investigación)

La ausencia de pasajes concretos del *Quijote* está relacionada, en palabras de Sergio Luján, con «una forma que va a ser un *leit motiv* de mi trabajo que es trabajar más bien con el material aurático, trabajar con algunos elementos que pueden generar, sobre todo ahora, polisemia, pero que nunca son efectivamente lo que en un principio hubiesen sido.»

De forma consciente, el espectáculo *El entierro de Alonso Quijano, el bueno* fue una alusión simbólica a la obra original,

[...] en un contexto además de muchísima idealización porque estamos hablando de la llegada de la izquierda al poder en el Uruguay lo que significaba para el continente todo un triunfo extraordinario, por lo tanto, el contexto de la idealización, el contexto político de esa idealización estaba embebida de un lugar completamente

romántico. Si se quiere entonces, desde ese aspecto simbólico, desde ese aspecto romántico, el *Quijote* venía al pelo con este lugar, digo yo, porque me cuestionaba qué era lo que me había llevado a mí a hacer esto y además con esta relación que te planteaba compleja con la literatura justo el texto canónico, el centro del cánón, por así decirlo, ¿cómo manejarse desde ese lugar?

Yo cuando trabajé esto no estaba tan asentado ni embebido en las teorías de la performatividad, de la performance, que es, básicamente, el lugar donde me voy a encontrar luego, al menos hasta ahora, mucho más cómodo. Sin embargo, la realización de *El entierro...* fue enteramente performática, partió del concepto de hacer un homenaje porque hay una larguísima relación con lo español y con el *Quijote* como modelo de eso, además, y de la alta cultura, hay como un lugar muy elevado alrededor de todo esto que lejos está de esa realidad misma que la origina. A mí me encantan esas contradicciones y creo que, en este sentido, nuestro medio embebido en ese romanticismo que todavía permanece en ese lugar romántico de entender el teatro como una especie de gráfica de la literatura, como una especie de hijo menor que entretiene poniendo en cuerpo o en movimiento palabras fijadas en un texto. Creo que hay todavía [de esto] y me parece muy difícil, y lo había entonces por el contexto político además, hoy un poco más derrotados ideológicamente y más vencidos, pero no creo que hayamos abandonado enteramente ese lugar romántico que hay asumido con respecto al teatro, el teatro tiene una relación parental con la literatura, con el texto y, de algún modo, cuando yo me planteaba hacer esto, me planteaba romper y patear el tablero de todo eso.

A la luz de los años, la muerte protagonizada por un transformista parece estar en concordancia con la discusión política sobre los géneros que se empieza a instaurar en esos años y que luego da lugar a los derechos otorgados más tarde a las comunidades LGTB. Porque es en ese momento cuando empieza una discusión política, que no estaba antes, del lugar que ocupan o deben ocupar las diferencias.

La muerte parecía estar simbolizando también la muerte de los lugares dicotómicos correcto/incorrecto que se adjudican también a la vivencia de la sexualidad, en la construcción de los géneros. Pero una razón que tan obviamente podría esgrimirse actualmente no fue un elemento llevado a cabo de forma consciente, según expresa su director al consultarle al respecto, sino más bien fue por intuición, y hoy esa elección termina decantando a la luz de los hechos históricos en algo mucho más poderoso.

BIBLIOGRAFÍA

CLOSE, Anthony (1978). *The Romantic Approach To "Don Quixote". A Critical History of the Romantic Tradition in "Quixote" Criticism.* Cambridge: Cambridge University Press.

CLOSE, Anthony (2005). *La concepción romántica del Quijote.* Barcelona: Crítica.

HORMIGÓN, Juan Antonio (1991). *Trabajo dramaturgico y puesta en escena.* Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena en España.

MONTADO, Adriana (2022). *Las representaciones teatrales del 'Quijote' en el centenario de 2005 celebrado en Montevideo.* Tesis para defender el título de Maestría de Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana. FHCE, UDELAR.

IMÁGENES DE *EL ENTIERRO DE ALONSO QUIJANO EL BUENO*¹



Grupo de árabes, liderado por Cide Hamete Benengeli

¹ Fotografías de varios autores desconocidos, cedidas por Sergio Luján a Adriana Montado



Los portadores del ataúd, llevaban máscaras inspiradas en James Ensor.
El ataúd fue un préstamo del Servicio Fúnebre que la Intendencia de Montevideo
Dispone para quienes no pueden pagarlo. | Sancho





Pegado al ataúd, lo seguían un grupo de deudos que portaban máscaras de animales inspiradas en las pinturas del uruguayo Luis Alberto Solari. Este grupo estaba integrado por dos grupos de coros, uno integrado por los cantantes del Coro de la Universidad y otro por el Coro Sur Azul, que cantaban en el atrio de la catedral, antes de dar por terminada la intervención, la composición *Tres epitafios* de Rodolfo Halffter.



El grupo de El Crítico y sus desgracias. Cuenta Segio Luján que “el actor Carlos Mara iba arrancando hojas de un libro y las rompía, abollaba y arrojaba a los espectadores, censurando. Mientras las ‘desgracias’ se burlaban”.



Las dos muertes.

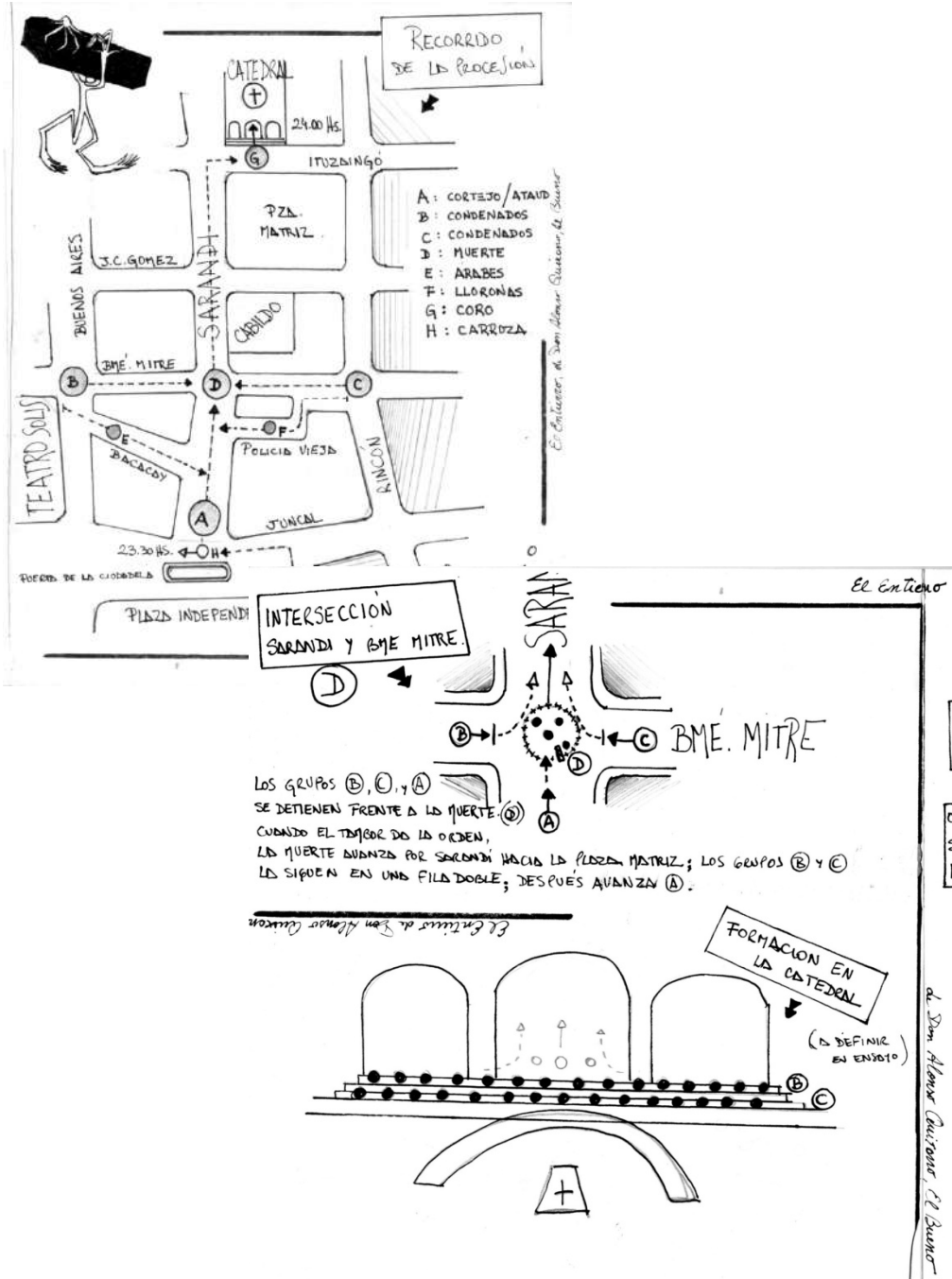


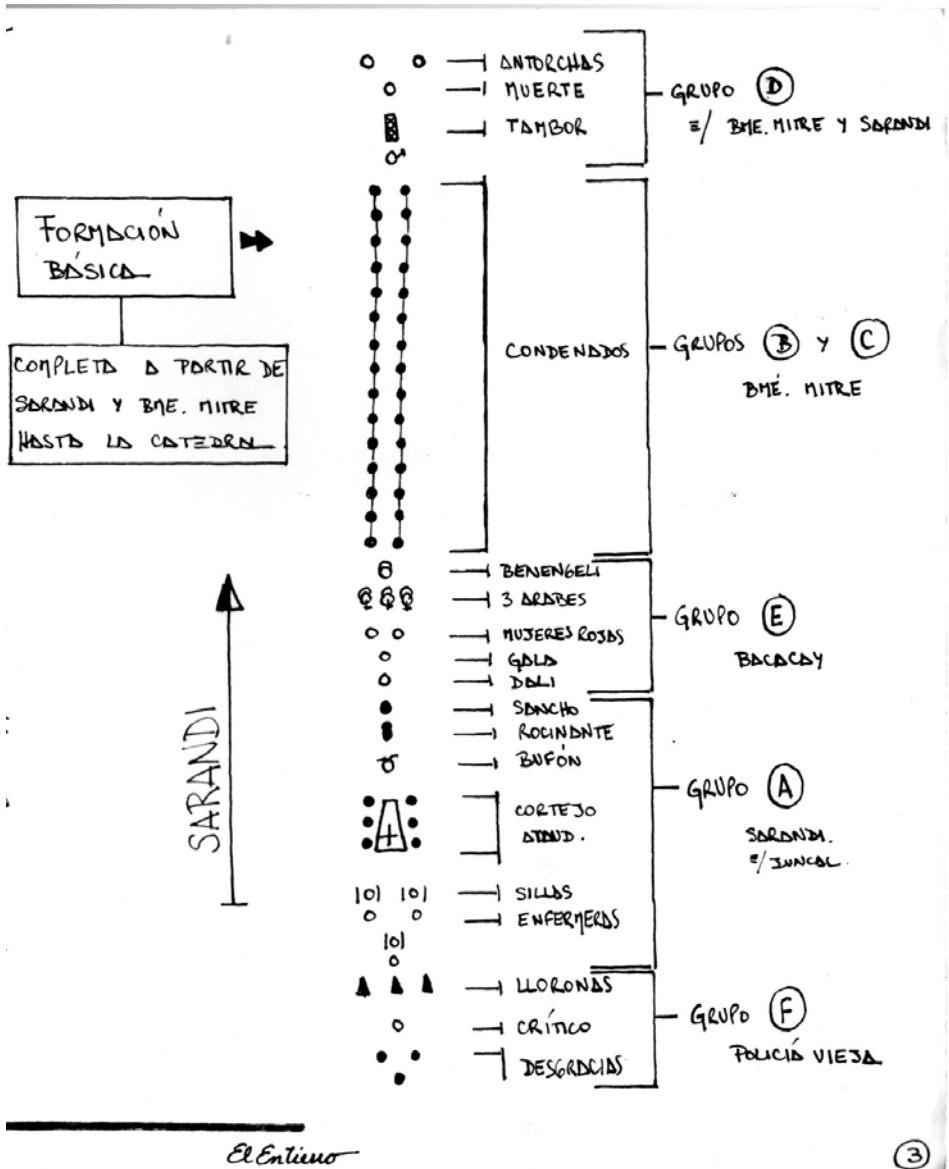
El grupo de Los Condenados, integrado mayoritariamente por el Coro Voces, avanzando por la calle Bartolomé Mitre, entre las mesitas de los bares en un momento de auge de la renovada Ciudad Vieja. La gente se levantaba –dice Sergio Luján- y seguía al cortejo hasta la plaza Matriz.

Con las muertes, y marcando el pulso de la procesión, iba el percusionista Pablo Balbela. Durante la marcha se entonaban en *loop* los dos primeros versos del himno *Dies Irae*.



Instructivo de la procesión entregado a las personas participantes.





EL ENTIERRO

De Don Alonso Quijano, el Bueno

El Entierro de Don Alonso Quijano, el Bueno

CELEBRACIÓN TEATRAL

Comienzo: 23.30 hs.

- Por Juncal, estacionará, frente a la Puerta de la Ciudadela, en el espacio libre despejado por Tránsito de la IMM, la CARROZA FÚNEBRE.
- Allí esperará su llegada el GRUPO A. Quienes descenderán el ataúd y marcharán en dirección de la Plaza Matriz.
- Al mismo tiempo, comenzarán a marchar los GRUPOS B, y C, desde Rincón y Bmé. Mitre, y Buenos Aires y Bmé. Mitre, respectivamente, por Bmé. Mitre hacia Sarandí.
- En la intersección de Bmé. Mitre y Sarandí, ya estará previamente ubicado el GRUPO D.
- Los GRUPOS E y F marcharán hacia Sarandí, a unirse con el GRUPO A, desde Policía Vieja y Bmé. Mitre, y desde Bacacay y Buenos Aires, respectivamente.

Procesión: 23.40 hs.

- Al llegar los GRUPOS A, B, y C a la intersección de Bmé Mitre y Sarandí, frente al GRUPO D, este último comenzará a marchar hacia la Plaza Matriz por Sarandí.
- Los GRUPOS B, y C, marcharán inmediatamente después, en fila doble, y tras ellos, el GRUPO F, luego el GRUPO A, y por último el GRUPO E, cerrando la procesión.
- Se mantendrá este orden hasta la CATEDRAL.

Catedral: 24.00 hs.

- Con los doce campanazos de medianoche se arribará al pórtico de la Catedral, despejado por Tránsito de la IMM, y en las escalinatas, la procesión se reubicará de acuerdo a lo previamente dispuesto, para entonar los Tres Epitafios de Rodolfo Halfiter.
- Finalizados los epitafios, las puertas de la Catedral se entornarán para recibir el ataúd de Don Alonso Quijano y a la procesión. Entrados todos, las puertas se cierran, dando por finalizado el espectáculo.

LO IMPORTANTE.

- SABER EL GRUPO AL QUE SE PERTENECE Y MOVERSE EN BLOQUE.
- RECORDAR TODO EL TIEMPO, QUE SE TRATA DE UNA PERFORMANCE DE CARÁCTER FÚNEBRE, Y QUE POR LO TANTO SE DEBE ESTAR CONCENTRADO EN LA REPRESENTACIÓN, MÁS ALLÁ DEL BULLICIO GENERALIZADO DEL LUGAR. SOLO ASÍ CUMPLIRÁ SU COMETIDO EL ESPECTÁCULO.

Idea Original y Dirección General

SERGIO ENRIQUE LUJÁN

Montevideo / 2005



GRACIAS TOTALES

Vaya aquí el Hidalgo fuerte
 Que a tanto extremo llega
 De valiente, que se advierte
 Que la muerte no temía
 De su vida con su muerte.
 Tanto a todo el mundo en poses
 Fue el espanto y el eco
 Del mundo, en tal momento,
 Que acudido se venían
 Muere cuando a vivir iban.



El Entierro

De Don Alonso Quijano, el Bizarro.

...morir cuerdo y vivir loco.

CELEBRACIÓN TEATRAL
 Por los Cuatrocientos Años de la Primera Edición de
 EL INGENUOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA
 De Miguel de Cervantes

12, 19 y 26 de Noviembre, Montevideo /2005

Dramatis Personae

SÉQUITO DE LA MUERTE: Diego Clavijo, Eneida Quartieri / CONDENADOS:
 Integrantes de los Coros Santa Elena, y Voces de la Plaza. / CORTIJO FUNEBRE:
 Integrantes de los Coros de la Universidad de la República, y Satazal. / CIDE:
 HAMETE BENUNGEEL, historiador árabe: Juan Rosal. / BUFON:
 Daniel Pereira. / ENFERMERAS EN SILLAS: Grupo de danza Pata de Cabra.
 CRITICO LITERARIO: Carlos Mata. / FURIAS O DESGRACIAS DEL
 CRITICO: Alejandra Pallares, Noelia Borlú, y M. Laura García. / LLORONAS:
 Susana Anselmi, Nancy Sabaherry, e Iporá Corradi.

Ficha Técnica



Directora: Diana Veneziano

Directora: Lila Nudelman

DIRECCIÓN MUSICAL: Francisco Simadoni. / DISEÑO DE ARTE:
 Marcelo de los Santos. / DISEÑO GRÁFICO: Virginia de Gona. / PRODUCCIÓN
 GENERAL: Adrián González, Fernando Portero, Adrián Reffo, Fabián Bado.
 ASISTENTE DE DIRECCIÓN: Laura Silva
 IDEA ORIGINAL Y DIRECCIÓN GENERAL: Sergio Enrique Luján.

Agradecimientos

Sr. Fernando Botazzoni, División Promoción y Acción Cultural L.M.M.,
 Padre Ernesto Duarte, Colectiva Metropolitana, Sra. Carla Grogan, Espectáculos del
 S.O.D.R.E., Sra. Inés de Lando, Secretaría del S.O.D.R.E., Sra. Inés Graciano,
 Comedia Nacional, Capitán Bruno Noguera y Capitán Jorge González, Guardia de
 Caraceras, Inspector General Ricardo Pratto, Inspección General L.M.M.,
 Arq. José Luis Sagasta, Inspección y Radar L.M.M., Inspector Andrés Gianuzzi,
 Tránsito L.M.M., Sr. Raúl Zanella, Ivy Thomas Memorial School Hnos. Emilio,
 Inst. Sagrado Corazón, Sra. Graciela Gioia, Sra. Virginia Rodríguez, Sras. Silvia y
 Florencia Luján, Sr. Gonzalo Gagliardi, Sr. Federico Hoenninghaus, Sr. Antonio
 Subirón, Sra. Margarita Buzas.

Apoios:



Montevideo, 30 de marzo de 2023; Letras Modernas/ Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación/ CSIC/ UDELAR, <https://estudioshispanicos.edu.uy/>