

Lecturas transatlánticas



Washington Barcala, Abstracción (sin)

Letras Modernas (FHCE)
N°2, octubre de 2024

Lecturas Transatlánticas
ISSN: 2982-4133
Montevideo, 2024
Departamento de Letras Modernas
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad de la República



ÍNDICE

Introducción al segundo número de <i>Lecturas Transatlánticas</i> , <i>María de los Ángeles González Briz</i>	3
--	---

ARTÍCULOS

SECCIÓN 1: ESPAÑA Y LATINOAMÉRICA: IMAGINARIOS CRUZADOS

“Sombra terrible de España”: la carta de Sarmiento a Lastarria, <i>Magdalena Pérez Facio</i>	7
---	---

Condición de extranjería: Literatura, migración y exilios transatlánticos, <i>Josebe Martínez</i>	20
--	----

SECCIÓN 2: A VUELTAS SOBRE CERVANTES (RELECTURAS, REESCRITURAS)

La otra otredad y el habla en “El Coloquio de los Perros”, <i>Lautaro Pérez Rocha</i>	32
--	----

La <i>Numancia</i> de Rafael Alberti en el exilio, <i>Adriana Nicoloff</i>	61
--	----

Don Quijote, Amadís, y la <i>Dulcinea encantada</i> , de Angelina Muñiz-Huberman, <i>Milagros Amaral</i>	77
---	----

Don Quijote, mito político y exilio, <i>María de los Ángeles González Briz</i>	93
--	----

RESEÑAS

Reseña de <i>Furores impresos. La saga de las primeras lecturas del Quijote</i> , de Juan Diego Vila (Siag Pigmalión, 2022), <i>Raluca Ciortea</i>	108
---	-----

INTRODUCCIÓN
LAS LECTURAS TRANSATLÁNTICAS COMO PRÁCTICA

*María de los Ángeles González Briz
Universidad de la República, Uruguay*

Esta revista, cuyo segundo número presentamos, ha surgido al amparo de prácticas de lectura críticas de varios docentes e investigadores allegados al Departamento de Letras Modernas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Universidad de la República) que, durante muchos, robustecieron líneas de trabajo que cruzan el estudio de los textos con sus contextos culturales y se preguntan por las consecuencias de los cambios de lugares y circunstancias de producción, circulación, lectura, citas y comentarios, versiones y recreaciones.

. La llamada “Literatura Comparada” se ha ocupado, en general, del relacionamiento entre textos de distintas lenguas y tradiciones culturales, lo cual en nuestro campo académico implica la consideración de las diferencias basadas en las condiciones materiales regionales desde una perspectiva geopolítica (ver Introducción al Núm, 1, 2023).

Pero existen, además, zonas de nuestros intereses y ocupaciones que abordan las secuencias y consecuencias de los traslados de textos de una misma lengua y los contextos disímiles en que se lee y se recrea. No es un problema de menor importancia la relación de los textos en español o castellano con las variantes lingüísticas de sus públicos, o los caminos que recorren los textos escritos en las distintas lenguas peninsulares. Las movibilidades transatlánticas siguen generando un canal de intenso flujo de autores, textos y libros que reclaman tomar en cuenta un sistema literario circuital.

La atención a ese circuito, así como una perspectiva multidireccional pretenden, entre otras cosas, evitar los riesgos de analizar los intercambios textuales entre lo latinoamericano y lo español sin tomar lo suficientemente en cuenta las condiciones históricas de explotación y supremacía europeas, o dando por sentado una “preeminencia” e “influencia” de lo que ocurre en España, atribuyendo consecuentemente a América Latina un “después” (Castro Klarén en Trigo, 2012: 24). Apreciarse estas cuestiones sirven para precavernos, por ejemplo, del uso de términos/ conceptos como *recepción*, al momento de caracterizar algunas intertextualidades. Aún cuando resultan todavía muy provechosos

los aportes de las “teorías de la recepción” reformuladas durante varias décadas del siglo XX, el campo de lo *transatlántico* nos permite abordar los hechos literarios en las diversas transformaciones que los implican.

La Primera Sección de este Número 2 de *Lecturas Transatlánticas* (2024) presenta dos estudios que habilitan el ejercicio de perspectivas transatlánticas. Una uruguaya -Magdalena Pérez Facio- analiza la visión o visiones que Domingo F. Sarmiento, a partir de ciertos prejuicios, experiencias y aspiraciones, construye y propaga de España en una carta a su amigo Victorino Lastarria (que se publicará luego como parte de la correspondencia de su viaje iniciado en 1845, *Viajes en Europa, África i América*). A su vez, una española -Josebe Martínez- se ocupa de reflexionar y categorizar la expansión actual de la literatura escrita por mujeres migrantes y exiliadas, especialmente latinoamericanas en España, así como en otros países de Europa y Estados Unidos, incluso como un fenómeno de interés para el mercado editorial.

La Segunda Sección vuelve sobre el *Quijote* y otros textos cervantinos. Los artículos resultan de monografías de cursos, tesinas de grado o maestría, ofrecidos y muchas veces elegidos como parte del trabajo que lleva adelante la cátedra de Literatura Española y los proyectos que se inscriben en el Grupo Cervantino y de Estudios Literarios (CSIC, Grupos I+D).¹

Lautaro Pérez Rocha se ocupa de la figuración y significado de los “otros” no humanos en el relato que cierra las *Novelas Ejemplares* de Cervantes, tomando como marco de análisis la consideración de las marginalidades y las formas en que opera el poder en relación a las diferencias en la colección de 1613 y en la obra del autor, e incorporando elementos de los “estudios humano-animales”.

Con el *Quijote* en particular, se produce la paradoja de que un texto central para el canon europeo peninsular resulte en todas las épocas disparador de lecturas disidentes y provoque la apropiación y actualización de sentidos en Latinoamérica, desde su publicación hasta la actualidad. En base a esta tesis propongo unos ejemplos de Don Quijote como mito que representa al exiliado político español y latinoamericano en distintas coyunturas políticas del siglo XX. Milagros Amaral, por su parte, se ocupa de la singular novela *Dulcinea encantada* (1992), de la hispano-mexicana Angelina Muñiz-Huberman.

¹ Ver ficha completa en https://formularios.csic.edu.uy/grupos/formulario/PrincipalAction.action?comando=ficha_completa&id=683725

Adriana Nicoloff indaga en la reescritura rioplatense que Rafael Alberti hace de la *Numancia* de Cervantes en el contexto de su exilio, ofreciendo una explicación a sus variantes específicas.

Por último, Raluca Ciorteza reseña el último libro de Juan Diego Vila, *Furores impresos. La saga de las primeras lecturas del Quijote* (2022), considerando los aportes originales con los que moviliza los estudios cervantinos, refrendando al grupo de Buenos Aires como referencia ineludible en el área.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

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:

ESPAÑA Y LATINOAMÉRICA: IMAGINARIOS CRUZADOS

“SOMBRA TERRIBLE DE ESPAÑA”: LA CARTA DE SARMIENTO A LASTARRIA

Magdalena Pérez Facio
ANEP, Maestría en Ciencias Humanas-Letras, FHCE/UDELAR

RESUMEN

En 1849, Domingo Faustino Sarmiento publica sus *Viajes en Europa, África i América*, una colección de cartas remitidas desde los diversos destinos del recorrido iniciado a fines de 1845. En este artículo se abordará la carta que envía desde España a su amigo Victorino Lastarria, en la que Sarmiento manifiesta su decisión de enjuiciar al país al que considera responsable de gran parte los males de la nación argentina, de manera que cada experiencia narrada constituye un argumento para su acusación. La muerte –de la cultura, del arte o del comercio– se transforma en el *leitmotiv* de la misiva, como también el remiendo característico tanto de la ropa de los habitantes como del sistema político español. No obstante, a pesar de su declarada intención y de la dureza de sus comentarios, en ciertos pasajes se ve cautivado por una emoción que lo vuelve incapaz de sustraerse a la experiencia de lo sublime.

España, expuesta a la mirada despiadada de Sarmiento, no resiste su propio deterioro. Es la enferma en cuyas heridas se detiene con placer la mano cruel del médico y la rea sobre la que caerá con saña la parcialidad del fiscal. No hay necesidad de ocultar intenciones: «He venido a España con el santo propósito de levantarla el proceso verbal, para fundar una acusacion, que, como fiscal reconocido ya, tengo de hacerla ante el

Tribunal de la opinion en América²) (Sarmiento, 1849: 238-239), confiesa el autor de *Viajes*. No nos encontramos, pues, frente a un viajero desprevenido, dispuesto a descubrir la tierra a la que arriba por primera vez para dejarse sorprender.

Cuando pisa territorio español, Sarmiento no hace más que verse la cara con una vieja conocida: encuentra lo que sabe que encontrará. Algo similar a lo que sucede con la pampa o con Buenos Aires³. Al decir de Santiago Kovadloff:⁴

No hay enigma ni imponderabilidad en lo que contempla; sólo ejemplificación de lo ya pensado, dócil homologación. La realidad es, para él, una dimensión tautológica de la comprensión con la que de antemano cuenta. Diríase, en un plano analógico, que el diagnóstico se halla elaborado antes de estar frente al paciente (2011:19-20).

Su diagnóstico es claro: España sufre de un absoluto desinterés por cualquier idea vinculada al progreso. Su acusación, también: es responsable de todos los males de la nación argentina, a la que ha legado el lastre de la incultura. El propio fiscal se erige en juez, declarándola, de antemano, culpable. De modo que cada estampa que pinta y cada anécdota que narra constituye un argumento sobre el que se funda la sentencia. Sarmiento, sostiene Kovadloff, «decreta a España marginal de la historia» (2011:18).

A lo largo de setenta y ocho días⁵ se extiende su recorrido por tierras y aguas españolas, si incluimos la estancia en Barcelona, contradiciendo la afirmación «Estoi por fin fuera de la España» (Sarmiento, 1849: 315) con la que comienza el relato de la estadía en la ciudad catalana. Resulta llamativo el uso de la misma locución adverbial que emplea al inicio de la carta: Sarmiento parece estar tan ansioso por llegar a España como por abandonar su territorio. Barcelona, en cambio, es otra cosa. Sus calles, sus ambiciosas edificaciones y el talante de los catalanes —«otra sangre, otra estirpe, otro idioma» (Sarmiento, 1849: 315)— le devuelven la sensación de hallarse en Europa.

Por lo demás, para el autor del *Facundo*, España es una sombra. Lo es por la grisura de su paisaje, por su falta de conocimiento y de inclinación hacia las luces del progreso. Lo es en la medida en que proyecta su rastro de oscuridad sobre los pueblos hispanoamericanos y

² En todas las citas de Sarmiento se respeta la ortografía original.

³ Podríamos decir de España lo que Adriana Amante dice de Buenos Aires: «Sarmiento conocía Buenos Aires como conocía Palestina: por sus lecturas. Esto no le impidió, muy por el contrario, explayarse tanto sobre los problemas que aquejaban a la culta ciudad [...], como sobre sus características físicas, la idiosincrasia de sus habitantes o el futuro que le espera» (Sarmiento, 2003: 27).

⁴ El filósofo y escritor Santiago Kovadloff, miembro de la Academia Argentina de Letras, eligió a Sarmiento y su relación con España como tema de disertación en su ingreso a la Academia Nacional de Ciencias Morales y Políticas, en junio de 2011.

⁵ Según lo que se detalla en el Diario de gastos, el día 3 de octubre de 1846 Sarmiento cruza la frontera y desayuna en Irún (Sarmiento, 1950: 31). El 20 de diciembre embarca rumbo a Argel y almuerza a bordo (Sarmiento, 1950: 36).

se asienta como una mácula en Europa. Y lo es con relación a sí misma, a un pasado que fue glorioso y del que claudicó para instalarse en la desidia.

Así como en el inolvidable comienzo de su obra cumbre encontramos la evocación de un muerto, en la carta desde España asistimos a la descripción de un país que agoniza o, directamente, a la exhibición de sus restos mortales. Sostiene Beatriz Colombi que en esta carta «la metáfora-baliza de la narración es el cadáver» (2010:1), empleada para referirse al Escorial: «un cadáver fresco aun, que hiede e inspira disgusto»(Sarmiento, 1849: 296).

No menos efectiva y recurrente es la sombría imagen del remiendo: «Sarmiento hace del mendigo español y de su traje de retazos una metáfora de la heterogeneidad española, de una sociedad parchada, mal compuesta y por lo tanto con escasa o nula perspectiva de progreso» (Colombi, 2003: 131). Esos parches se superponen a la grisura de un paño burdo y sucio.

Apenas el viajero procedente de Francia cruza la frontera, aprecia la primera estampa reveladora de la esencia española: la diligencia. La distancia que separa a España de las naciones civilizadas queda condensada en la comparación de sus diligencias con las de países como Alemania, Inglaterra, Francia o Estados Unidos. A los caballos, con su elegancia y su fuerza, sustituye un número exagerado de mulas cuyo aparatoso atavío contrasta con la sobriedad de los carruajes europeos. Es la imagen de la decadencia: la degradación de las bestias que pretende enmascararse tras un sinfín de ornamentos de aparatoso mal gusto. El polisíndeton empleado en la descripción de los adornos da cuenta del esfuerzo para él inútil de los españoles por embellecer lo que es, de suyo, feo: «con grandes plumeros carmesí sobre los moños, i testeras coloradas, i rapacejos i redes i borlas» (Sarmiento, 1849: 242). Estas mulas «taraceadas» introducen, como una especie de metonimia, la realidad del territorio por el que transitan. España es percibida como un extenso tejido parduzco sobre el que se añaden retazos de materiales y colores diversos, como la taracea –entendida como una mezcla sin ningún valor artístico– que adorna las mulas de sus diligencias y como la ropa de los mendigos que pueblan sus caminos. Este pastiche es representación de la situación general del país:

El sistema de remiendos se aplica igualmente en España a las reformas políticas i sociales: sobre un fondo antiguo i raído se aplica un remiendo colorado que quiere decir *constitucion*; otro verde que quiere decir *libertad*; otro amarillo en fin, que podría significar *civilizacion*; en lo moral o en lo físico no conozco pueblo mas remendado, sin contar todos los agujeros que aun le quedan por tapar (Sarmiento, 1849: 255).

Los colores introducidos a modo de parches solo consiguen resaltar la grisura del tejido base, presente tanto en el paisaje como en sus pobladores. Sabemos que para Sarmiento la relación entre uno y otro es innegable. La enuncia en la «descripción sucinta de la Palestina» con la que introduce su traducción a la *Vida de Nuestro Señor Jesucristo* de C. Schmid: para entender al texto y al personaje, es necesario conocer la tierra donde nació y vivió. Es este un «procedimiento conceptual –en palabras de Adriana Amante– que acentuaría decididamente en el Facundo» (2016: 190-191) y que resulta también apreciable en la carta a Lastarria.

Tengamos presente –lo dijimos al comienzo– que cada estampa elaborada por la pluma sarmientina tiene la misión de sustentar una sentencia condenatoria. Consideremos, además, que el paisaje denota «un escenario y un espectador; una serie de valores que el espectador deposita en el escenario y una serie de técnicas desarrolladas para representarlo o construirlo según su propia mirada» (Aliata y Silvestri, 1994: 12). Entonces, la corografía desarrollada por el viajero no es inocente. Bien nos pinta la Vizcaya donde la gente «vive tranquila en sus montañas, sin placeres como sin penas» (Sarmiento, 1849: 248) –mansa imagen de la claudicación–, bien busca deliberadamente mostrar una tierra árida como marco propicio para un pueblo tosco e improductivo:

La Castilla vieja es todavía una pradera inmensa en la que pacen numerosos rebaños, de ovejas sobre todo. La aldea miserable que el ojo del viajero encuentra se muestra a lo lejos terrosa i triste; arbol alguno abriga bajo su sombra aquellas murallas medio destruidas, i en torno de las habitaciones la flor mas indiferente no alza su tallo, para amenizar con sus colores escojidos la vista desapacible que ofrecen llanuras descoloridas, arbustillos espinosos, encinas enanas, i en lontananza montañas descarnadas y perfiles adustos (Sarmiento, 1849: 244-245).

A propósito del citado pasaje, apunta Cervera Salinas en un trabajo que analiza la «dimensión plástica y estética»(2011: 61) del paisaje en la carta:

...sobresale la imagen estéril de la tierra, donde la ausencia de vegetación es dominante y la pobreza de colores torna la paleta del pintor en una gama «descolorida» de tonos pétreos, grises y ocre, destacando sobre el fondo homogéneo del paisaje la silueta de lo escaso [...], para plasmar una imagen de pobreza y desolación. Tierra baldía para un pueblo llano y no menos parco en cultura, dominado por lo primitivo y atávico (2011: 65).

Aun cuando se muestra la vegetación, toda exuberancia le está vedada al paisaje: «Empiezan a aparecer los olivares, raros, enfermizos, enanos, pero productivos. El olivo es el asno de la agricultura, se mantiene de los desechos de la tierra, vive de peñascos, de

declives, i de pedregales, como el otro de troncos, de espinas y de malezas» (Sarmiento, 1849: 303). Definitivamente, para este severo observador, la imagen del asno, como la de la mula en la diligencia, está mucho más cercana al pueblo español que la del épico caballo sobre el que se construye la gloria⁶.

En ese entorno hostil, la mendicidad parece ser el destino natural del paisano cuando el físico ya no soporta el peso del arado. Es la degradación del campesino que, a imagen y semejanza de la tierra que ara, no puede dar más de sí y se resigna a la nueva ocupación. ¿Cabe mayor abajamiento? Sí, pues la figura esperpéntica del mendigo, tal como la describe Sarmiento, no es más que un remedo, una sombra de los que antaño sabían conmover las almas gracias a su «voz condolida» y su no menos efectiva «escopeta apuntada hacia los viajeros» (Sarmiento, 1849: 253), como lo hacía Gil Blas, el pícaro de la novela de Lesage. Y, en este sentido, estos personajes que carecen de valor productivo para la sociedad, pierden incluso su valor poético.

Así como el mendigo es la degeneración del paisano, el cieguito es la degeneración del aedo, es el rapsoda que merece una tierra en donde cualquiera se dice poeta y en la que el concepto de poesía parece reducirse a la mera versificación. Ya al comienzo de la carta, Sarmiento narra un episodio en el que le espeta a un grupo de letrados, entre los que se encuentra el escritor Ventura de la Vega, «VV. no tiene autores, ni escritores, ni sábios, ni economistas, ni políticos, ni historiadores, ni cosa que lo valga» (1849: 239-240), ahora se burla de la inclinación del español a presumir de lo que, a su juicio, no posee: «la primera recomendacion que aventura un español en favor de una amigo oscuro es que hace mui buenos versos –y agrega con ironía–, lo que no prueba sin embargo que Byron, ni Hugo hayan nacido por aquellos alrededores» (1849: 254).

Si España conserva aún algo de poético, asunto que, a diferencia de Dumas –con quien comparte parte del viaje–, Sarmiento pone en duda, serán talentos extranjeros los llamados a descubrirlo. El país donde es poeta «desde el ministro de finanzas, hasta el actor de teatro» (Sarmiento, 1849: 254) no ha dado al mundo más que un solo nombre digno de reconocimiento, Larra –y tal vez Espronceda, «que nadie conoce i mereciera ser conocido» (Sarmiento, 1849: 842)–, desde la época de Lope y Cervantes. Y, aunque los hubiese, no hay imprenta que los publique, a excepción de la de Rivadeneira, porque en las dos restantes las máquinas no funcionan «por faltarle a la una un tornillo que nadie sabe

⁶ Más adelante en su carta, Sarmiento hará una reflexión sobre la falta de estatuas en España, atribuyéndola a la falta de gloria, porque la gloria se encarna en el soberano, y en la España sacerdotal este desaparece, a su entender, en favor del santo (Sarmiento, 1848: 301).

reparar» y «no haber quien entienda la otra» (Sarmiento, 1849: 292), comentarios que resumen la decadencia y la desidia imperantes en el país.

Ni siquiera el teatro, baluarte del Siglo de Oro, supo mantener sus frutos. Se ha impuesto la comedia de costumbres y el sainete, «verdadero pandemonio donde se ve todo lo que en materias teatrales ha de verse en España» (Sarmiento, 1849: 281) y, como entiende que es connatural al pueblo español la versificación, se impone el hispanísimo octosílabo, aun cuando esto lleve al absurdo de dar muerte a un personaje al compás de la métrica, en detrimento de todo realismo. El octosílabo iguala, en la mirada de Sarmiento, al teatro, a las octavas de Zorrilla y al canto de los cieguitos.

Un manto de oscuridad ha caído sobre lo que fue el brillo áurico de los siglos XVI y XVII. También la pintura ha muerto en España, «pero muerto a punto de desaparecer completamente, como si jamás hubiese existido⁷» (Sarmiento, 1849: 299). Velázquez, como el último testimonio de la grandeza del Barroco, no solo no encuentra quien lo iguale, o al menos intente igualarlo, tampoco halla un público que lo aprecie. Imprentas malogradas y museos vacíos son la perfecta síntesis del olvido de la cultura. Del mismo modo, los caminos desiertos en los que solo se dibuja la silueta triste del mendigo y se adivina, como un lamento, el canto de los cieguitos, reflejan a la perfección la muerte del comercio.

Llegados a este punto, volvamos a la «metáfora-baliza»: el enorme cadáver del Escorial. Quisiera detenerme en un pasaje en el que la sensación de oscuridad y frío, que se impone a través de diversas imágenes sensoriales, se aprecia en todo su valor literal y simbólico:

Entónces la montaña triste i descarnada que sombrea i humilla el monumento; entónces el frio glacial de aquellas paredes húmedas; entónces la desolacion de aquel valle estéril i pedregoso; entónces la pobreza cerril de aquellos pocos habitantes que pastorean sus ovejas en el atrio del convento, toman su verdadero significado, la muerte de la España, su despoblacion, su ignorancia, i su ociosidad. Entónces el miserere de doscientas voces puede helar la sangre i hacer hincarse de rodillas al español de nuevo, i pedir a gritos misericordia por los males i la degradacion que lo agobian (Sarmiento, 1849: 298).

Resulta impactante la proliferación, en apenas unas pocas líneas, de una variedad de términos que nos remiten, tanto denotativa como connotativamente, a la carencia, la degradación y la muerte: triste, descarnada, sombrea, humilla, frío, glacial, húmedas, desolación, estéril, pobreza, muerte, despoblación, ignorancia, sangre... y podríamos seguir. La sensación de desasosiego nos ataca desde diferentes sentidos: la oscuridad de un

⁷En el texto original, se plantea a modo de pregunta. «¿Cómo ha sucedido que la pintura haya muerto en España, pero muerto a punto de desaparecer completamente, como si jamás hubiese existido?» (Sarmiento, 1849: 298-299).

escenario que se presenta a la vista ensombrecido por la montaña, la aridez que se insinúa al tacto en ese terreno pedregoso, el frío del edificio, el olor a humedad que se adivina en la condición de las paredes y el efecto final de las imágenes auditivas implorando con cantos y gritos una misericordia que no llegará. Esa enorme tumba sepulta a su entorno y a sus visitantes. Es casi infernal.

Coincidentemente, el mismo año en que Sarmiento publica sus *Viajes*, ve la luz la *Historia del real monasterio de San Lorenzo, llamado comúnmente del Escorial* de José Quevedo, en el que podemos encontrar pasajes como el que sigue:

Hay en estos jardines doce fuentes sencillísimas, en las que surte el agua por una piña de piedra berroqueña, colocada en el centro de un pilón cuadrado de la misma materia. Al rededor de cada fuente hay cuatro cuadros de boj, recortados con tanta igualdad y maestría, que al mirarlos desde los balcones de monasterio parecen bordados sobre una alfombra. En estos cuadros, y entrelazadas en las rejas de hierro que arriman a la pared del edificio, hay todo el año abundancia de flores que embalsaman el ambiente, y hacen deliciosísimo este paseo.

En medio de este gran plano se eleva el edificio [...] La materia es toda piedra berroqueña ó de granito; su orden arquitectónico, dórico en su mayor parte; las cubiertas son todas de pizarra azul ó de planchas de plomo, y sus torres, cimborrios, capiteles y frontispicios, le dan extraordinaria grandeza y hermosura⁸ (1849: 263).

Decíamos antes, citando a Aliata y Silvestri, que el espectador construye el escenario según su propia mirada y los valores que deposite en él. Podríamos preguntarnos ahora qué diferencia el Escorial que ve y describe Sarmiento del que, por la misma época, admira Quevedo. Evidentemente lo distinto no está en el objeto mirado sino en el sujeto que mira: «La interpretación estética del paisaje presupone la separación del sujeto con respecto al objeto y la construcción de este objeto de acuerdo a los valores impuestos por el sujeto» (Aliata y Silvestri, 1994: 12). Donde Sarmiento ve un páramo de desolación y frío, Quevedo ve un jardín paradisíaco con fuentes y flores que perfuman el ambiente en invierno y en verano. Donde Sarmiento solo percibe humedad y muerte, Quevedo nota extraordinaria hermosura. A los ojos de Quevedo el edificio se «eleva» con sus torres y su grandeza, tiende a lo alto, se encumbra; a los de Sarmiento, se humilla ante una montaña que le niega toda imponencia y lo condena a la sombra. El de Sarmiento no es un juicio estético —o, al menos, no solo estético—, sino moral y, como él mismo lo declara en la Introducción a *Viajes*:

⁸Al igual que en los textos de Sarmiento, se respeta aquí la ortografía del original.

...como en las cosas morales la idea de la verdad viene menos de su esencia que de la predisposición de ánimo, y de la aptitud del que aprecia los hechos, que es el individuo, no es extraño que a la descripción de las escenas de que fui testigo se mezclase con harta frecuencia lo que no vi, porque existía en mí mismo, por la manera de percibir (1849: X-XI).

El juicio al Escorial es el juicio a España toda. Sarmiento se ensaña con el gran símbolo del reinado de Felipe II: el enorme edificio construido en forma de parrilla –en honor a San Lorenzo– que aúna el palacio, la biblioteca, el monasterio, el museo queda reducido en la visión sarmientina al panteón y a su contenido, el cadáver. Todo lo tradicionalmente vinculado a la grandeza española –el imperio, el esplendor de los Austrias, el Siglo de Oro– se ha envilecido por el estancamiento:

Si yo hubiera viajado en España en el siglo XVI mis ojos no habrían visto otra cosa que lo que ahora ven; lo conozco en el color de la piedra de los edificios, en la clase de ocupaciones del pueblo, en el vestido eterno i peleado con el agua que lleva, en la falta de todo accidente que indique el menor cambio debido a los progresos de las artes o de las ciencias modernas (Sarmiento 1849: 314).

Ignoramos si la *Historia del real monasterio de San Lorenzo*, de haber sido leída por Sarmiento, hubiese provocado una advertencia similar a la que el sanjuanino realiza a propósito de otras renombradas edificaciones, como aquella de «No creais nada de cuanto dicen Chateaubriand i otros de las bellezas de la mezquita de Córdoba» (1849:307). Evidentemente el fiscal no solo debe acusar, sino también rebatir los argumentos de la defensa. De igual modo parece insistir en llamarnos a la incredulidad aun cuando él mismo está a punto de ceder frente a algún momento de aparente belleza. Por ejemplo, durante las bodas reales en Madrid, encontramos esta descripción:

La iluminacion de palacios i calles tenia alguna cosa de fantástico i de grandioso. Innumerables antorchas de cera esparcian una severa i solemne claridad sobre las tapicerías franjeadas de oro i plata, al mismo tiempo que algunas imitaciones de edificios góticos diseñaban a la distancia sus torrecillas i ojivas por medio de innumerables luces de color (Sarmiento, 1849: 261).

Y, sin embargo, esa majestuosidad no es para él la realidad, es una emulación de pasadas glorias, es una puesta en escena, un parche más, como las bodas mismas. Aunque el pasaje resulte encantador, estima que nadie repara en las decoraciones, ni se sacia con la contemplación de los carruajes y los caballos con penachos de colores. Lo que el pueblo espera es lo que vendrá inmediatamente después: el «sublime atractivo» de los toros, del

que todo lo demás se revela como mero preámbulo. Porque solo «sobre la plaza de toros el pueblo español es grande i sublime; es pueblo soberano, pueblo rei tambien» (Sarmiento, 1849: 262).

Basta con notar que casi la cuarta parte de la misiva está dedicada a la corrida de toros para caer en la cuenta de hasta qué punto el cuadro le ha resultado a Sarmiento tan impactante como representativo del pueblo español. No hay en España espectáculo más valorado que el de la muerte, por eso su edificio emblemático es una tumba y su fiesta nacional una gran carnicería que culmina con la imagen repugnante de los animales destripados y la sangre hecha fango en el suelo. Aunque la repulsión se torne verdadera fascinación:

Espectáculo bárbaro, terrible, sanguinario, i sin embargo lleno de seducción, i de estímulo. Imposible apartar un momento los ojos de aquella fiera, que con movimientos peristálticos de la cabeza está estudiando el medio de alzarse en sus cuernos afilados al elegante toreador que tiene por delante! imposible, hacer andar la sangre que se aglomera en el corazon del extranjero novicio, miéntras que con rostro pálido, boca contraída i reseca i ojos estáticos, está esperando el desenlace de la lucha para respirar, con aquel jemido que arrancan las torturas del espíritu” (Sarmiento, 1849: 276-277).

Vemos en esta descripción la misma «mezcla de seducción y rechazo presente en el *Facundo*» (Molloy 1987: 50). El viajero observador, a diferencia de las masas enardecidas que agitan sombreros y pañuelos, es perfectamente consciente de la crueldad de la escena y, sin embargo, no puede apartar la vista. Es una de las formas de lo sublime, la que surge de la experiencia de lo terrible, como lo entiende Burke: frente a un hecho «adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro» experimentamos «la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir» (1987: 29).

Sostiene Kant que el pueblo español «tiene un alma orgullosa y siente más los actos grandes que los bellos. Como su espíritu no encierra benevolencia bondadosa y dulce, resulta a menudo duro y aun cruel» (2003: 24). Bien ha sabido mostrarlo Sarmiento, no solo en el extenso relato de las corridas, sino en otros pasajes tan tremendos como el de los niños que acompañaban a los ejércitos carlistas y encontraban diversión sacándoles los ojos a los prisioneros y abriéndoles el pecho para ver palpar el corazón. Gente dura, que puebla un territorio árido y que exhibe sin complejos su culto a la muerte.

«*Quandoque bonus dormitat Homerus*», dice Horacio (*Poética*, v.359). Sarmiento es un fiscal implacable con sólidos argumentos y, sin embargo, hay un pasaje en su carta –que, a pesar de ser de los primeros, hemos dejado intencionalmente para el final– en virtud del cual, si el

lector es un juez benevolente, tal vez absuelva a la acusada España. Es un momento en el que la penumbra transforma las miserias en misterios y las piedras parduzcas, que a la luz del día no son más que resabios de un pasado olvidado, permiten revivir las viejas glorias. Nos referimos al recorrido nocturno por la ciudad de Burgos, a la que «por un acaso feliz, sin duda» llega «a una hora avanzada de la noche» (Sarmiento, 1849: 249).

Junto a Girardet, se inicia la excursión por la ciudad desierta. La primera imagen de los viajeros en la noche burgalesa como «dos bultos negros y silenciosos» (Sarmiento, 1849: 250) acercándose a la catedral para reconocer con el tacto⁹ lo que no se aprecia con la vista trae a la memoria aquellos famosos versos de Virgilio que cautivaron a Borges: «Iban oscuros por las sombras, bajo la noche solitaria» (*Eneida*, VI, v. 268). Todo es lirismo en esta escena nocturna: desde la impresión inicial que permite apreciar el encanto de los rayos de luna colándose entre las torres de la catedral –los viajeros inmóviles mirando hacia lo alto, el ánimo suspenso–, hasta el inicio del movimiento a través de la ciudad, en un juego de luces y sombras que crea un ambiente mágico.

Nada distrae la atención de este momento: ni la gente mal vestida y peor aseada, ni los olores desagradables a aceite rancio, ni el martilleo de los octosílabos de los cieguitos, ni el griterío del populacho enfebrecido por el espectáculo de los toros, ni la visión repugnante de la sangre y las vísceras de los animales muertos en la Plaza Mayor. Apenas un sereno se acerca a los viajeros y, gracias a la luz de su linterna de reverbero, se emprende este recorrido a paso de hombre por la ciudad desierta. A partir de este momento, nos movemos dentro de un cuadro barroco¹⁰, en el que el pintor ilumina solo el punto exacto en que desea que se fije la vista, manteniendo el resto en la oscuridad. La linterna del vigilante es nuestro foco.

No encontraremos en todo el primer momento del recorrido ninguna referencia al paisaje. Desde la catedral se asciende, a la luz de la linterna, hasta el arco de triunfo en honor de Fernando González y de allí al «lugar mismo en que estaba situado el salon feudal, en el cual el Cid solía recibir a los príncipes i reyes que solicitaban el potente auxilio de su brazo» (Sarmiento, 1849: 250-251). El conjunto del monumento escapa a nuestros ojos: con el efecto de la pintura tenebrista, la linterna que el guía ha elevado en la punta de una lanza solo ilumina las armas del Campeador, esculpidas en la piedra, y una inscripción

⁹En la carta desde Ruan, se encuentra un pasaje en el que, para el reconocimiento de la catedral, aun cuando se produce de día, se recurre también al sentido del tacto: «He recorrido la ciudad i alrededores, escalado las torres de Saint-Ouen y de la Catedral, tocando con mis manos esta piedra tallada, calada, vaporizada como piezas chinescas de ajedrez, para convencerme de que tantas maravillas son obras humanas»(Sarmiento,1849: 166-167).

¹⁰ Podríamos incluso aplicar a esta escena nocturna en Burgos lo que dice Hauser, citando a Wólfllin, sobre la pintura barroca: «existe la tendencia a presentar el cuadro no como un trozo de mundo que existe por sí, sino como un espectáculo transitorio en el que el espectador ha tenido precisamente la suerte de participar un momento... » (1993: 96).

borrada por los años,¹¹ como había alumbrado antes los rostros de los viajeros maravillados al tacto de la catedral. Cuando la vista se dirija por primera vez al entorno, el foco de la linterna será sustituido por la luz tenue de la luna, recreando el paisaje romántico por excelencia: los rayos lunares cayendo sobre las ruinas.¹² La dimensión casi irreal de la experiencia vivida y narrada se refleja en la comparación de las lindes con piedras druídicas. No es solo un recorrido en el espacio limitado de Burgos, es un viaje en el tiempo, hacia un pasado de hombres de dimensiones extraordinarias, como el Cid, cuya insuperable brazada se indica por una barra de hierro en el muro.

Los caminantes llegan «a las almenas de la muralla en la parte que el tiempo no ha destruido» (Sarmiento, 1849:251) y entonces, allí asomado, mirando entre los intersticios la inmensidad de la llanura, el viajero tiene –mucho antes de enfrentarse al espectáculo terrible de los toros– la experiencia de los sublime: lo inundan a un tiempo el gozo y el temor. Como «la contemplación de la grandeza determina una actitud tan especial, un estado del alma tan particular que el ensueño pone al soñador fuera del mundo próximo, ante un mundo que lleva el signo de un infinito» (Bachelard, 2000: 163), la visión de la «silenciosa e indefinible campaña» (Sarmiento, 1849:251) lo hacen temer la aparición ya de los reales de los caballeros feudales, ya de las tiendas de la morisma. La vastedad espacial se vuelve también temporal. Afirma Halperín Donghi en su prólogo a *Recuerdos de provincia* a propósito de la evocación de San Juan de la Frontera: «En ese paraje del que la vida ya se ha retirado, Sarmiento ha buscado las huellas de ese pasado mejor que el presente» (2011: 17). Acaso podríamos decir lo mismo de su experiencia en la ciudad de Burgos y aventurar que, por única vez en España, se ha transportado a ese pasado mejor y se ha dejado subyugar hasta el sacudimiento.

En la mirada sarmientina, siendo la *Aspaña*¹³ que se tiene «en el anfiteatro, bajo la mano» (Sarmiento, 1849: 238) la arena en la que se despliegan los espectáculos más bárbaros, más vetustos, más indignos, es también escenario de «das mas vivas emociones» (Sarmiento, 1849: 252). Con frecuencia es fiel reflejo del circo romano en el que la sangre derramada de los toros sustituye a la de los gladiadores, pero suscita en el público el mismo frenesí histérico y primitivo. En ocasiones, sus luces evocan las antorchas siniestras de la

¹¹ Sarmiento solo menciona que la inscripción refiere a las hazañas del Campeador. En realidad, en ella puede leerse: «En este sitio tuvo su casa y nació el año de 1026 Rodrigo Díaz de Vivar, llamado el Cid Campeador. Murió en Valencia en 1099 y fue trasladado su cuerpo al monasterio de San Pedro de Cardaña, cerca de esta ciudad, la que para perpetuar la memoria de tan esclarecido solar de un hijo suyo y héroe burgalés, erigió sobre las antiguas ruinas este monumento en el año 1784, reinando Carlos III».

¹² También en Ruan, en la contemplación de las ruinas de las Abadías, se presenta un cuadro similar: la luz de la luna llena el paisaje de melancólica belleza (Sarmiento, 1849: 159).

¹³ Esta forma de referirse a España, que encontramos al comienzo de la carta, se inserta dentro del código de humor que Sarmiento comparte con Lastarria y que se aprecia también en las particularidades de la conjugación verbal empleada.

inquisición y los autos de fe y, sin embargo, en otras, traen a la memoria la exquisitez de «las decoraciones de ópera» (Sarmiento, 1849: 249-250). Con sus luces y sus sombras –o merced a ellas–, este teatro llamado España, si no es bello, bien puede ser sublime.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALIATA, F. y SILVESTRI G. (1994). *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*, Buenos Aires, CEAL.

AMANTE, A. (2016). «Sarmiento y sus precursores», Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana «Dr. Emilio Ravignani», tercera serie, 44, 180-193.

BACHELARD, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

BURKE, E. (1987). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid, Tecnos.

CERVERA SALINAS, V. (2011). «Estampas y retratos de España en el *Viaje* de Sarmiento», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 40, 61-78.

COLOMBI, B. (2003). «Retóricas del viaje a España, 1800-1900», *Iberoamericana*, III, 9, 119-133.

COLOMBI, B. (2010). «Sarmiento en España: orientalismo, españolada y prisma europeo» (formato pdf). Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/sarmiento-en-espana-orientalismo-espanolada-y-prisma-europeo/>

HAUSER, A. (1993). *Historia social de la literatura y el arte*, tomo 2, Zaragoza, Labor.

KANT, I. (2003). *Lo bello y lo sublime*, Biblioteca Virtual Universal. Disponible en: <https://biblioteca.org.ar/libros/89507.pdf>

KOVADLOFF, S. (2011). «España en Sarmiento», *Anales de la Academia Nacional de Ciencias Morales y Políticas*. Disponible en: <https://www.ancmyp.org.ar/user/files/04-Kovadlof.pdf>

MOLLOY, S. (1987). «Madre patria y madrastra: figuración de España en la novela familiar de Sarmiento», *La Torre*, año 1, no. 1, Universidad de Puerto Rico, pp. 45-58.

QUEVEDO, J. (1849). *Historia del real monasterio de San Lorenzo, llamado comúnmente del Escorial, desde su origen y fundación hasta fin del año 1848*, Madrid, Imprenta de Mellado. Disponible en: <https://books.google.com.ni/books?id=QENxFaqnTJUC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>

SARMIENTO, D. F. (1849). *Viajes en Europa, África i América*. Santiago, Imprenta de Julio Belin. Disponible en:

https://books.google.com.uy/books?id=O5gBAAAAYAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

SARMIENTO, D. F. (1950). *Diario de gastos. Libreta llevada por Sarmiento en sus viajes 1845-1847*, reproducción facsimilar, Buenos Aires, Museo Histórico Sarmiento.

SARMIENTO, D. F. (2003). *Los hermanos sean unidos: Facundo* (introducción y anotaciones de A. Amante), Buenos Aires, Cántaro.

SARMIENTO, D. F. (2011). *Recuerdos de provincia. Mi defensa*, con prólogo de Halperín Donghi, Buenos Aires, Emecé.

Josebe Martínez
Universidad del País Vasco

RESUMEN

¿Cuáles son las temáticas y estrategias de representación generadas desde y en torno a la des/relocalización de los sujetos, principalmente femeninos o socializados como mujeres latinoamericanas, a partir de migraciones y exilios? El mercado editorial dicta el futuro del hispanismo en su globalización y es, precisamente, en la diaspórica des/relocalización de su escritura donde reside el valor en alza de su literatura. La emergencia del hispanismo en nuevos espacios migratorios muestra la tensión de esta literatura con el canon hegemónico de los distintos países en los que se produce, más aún cuando escriben en español como lengua de resistencia.

Este artículo es una introducción a la conferencia dada por la Dra. Josebe Martínez en Montevideo (Centro Cultural de España, 7 de mayo de 2024), con la bibliografía correspondiente.

La conferencia completa se encuentra disponible en este enlace:

<https://www.youtube.com/watch?v=6LARP7HMPG4>

Esta conferencia expone parte del trabajo que corresponde a un proyecto del Ministerio de Ciencia e innovación de España, que codirijo, titulado “Condición de extranjería: escritoras latinoamericanas en Europa y EEUU siglo XXI”.

El proyecto propone un análisis de la producción literaria de escritoras latinoamericanas contemporáneas emigradas a Europa y Estados Unidos. Según destacamos a lo largo del trabajo, a pesar de que el mercado editorial dicta el futuro del hispanismo en su globalización (Berlange, 2016; Saavedra, 2018) y es, precisamente, en la diaspórica des/relocalización de su escritura donde reside

el valor en alza de su literatura, este campo de investigación no ha sido considerado en su complejidad dentro del ámbito europeo ni estadounidense, y está por realizarse una aproximación desde la perspectiva de género, mirada que proponemos en este escrito.

GENEALOGÍAS Y RECORRIDOS

En 2008 edité en España, junto a la nicaragüense Ileana Rodríguez, catedrática emérita de Literatura en Ohio State University, el volumen *Postcolonialidades históricas: (in)visibilidades hispanoamericanas/colonialismos ibéricos*. El estudio hacía una pormenorizada recopilación bibliográfica de las investigaciones sobre migración en España, centradas, entonces, en campos de perfil sociolaboral y, de forma prevalente, en la comunidad magrebí, aunque ya se incluían incipientes trabajos que abordaban la emigración latinoamericana, tan reciente en esa fecha, que se denominaba “nueva migración”. El estudio reflexionaba sobre el grave déficit que acusaba la producción crítica e intelectual española en cuanto a modelos explicativos sobre la emigración, estudios sobre la racialización, el multiculturalismo, o aportaciones desde la crítica post y decolonial del papel de España en su relación con la contemporánea Latinoamérica. Señalaba cómo no existían líneas editoriales que mantuvieran colecciones relacionadas con el tema, incidiendo en la escasez de traducciones sobre asuntos migratorios, publicados ya extensamente entonces en ámbitos anglófonos y francófonos. Ámbitos en los que, también, en la escena literaria, tenía ya su producción y trayectoria crítica, (por ejemplo, en la emigración latina en EEUU/india en Inglaterra/ magrebí en Francia, etc.). Ese mismo año el escritor peruano-español Santiago Roncagliolo, en “Los que son de aquí. Literatura e inmigración en la España del siglo XXI”, pone de manifiesto cómo en el entorno literario del hispanoamericanismo europeo la situación difería ostensiblemente de la de las otras migraciones previas a las que hemos aludido.

A pesar de que la trayectoria transatlántica y hemisférica es de largo recorrido histórico también en cuanto a flujo autorial entre Europa y las Américas, son, por supuesto, los escritores del *boom* quienes preceden, en época reciente, esta singladura. Ellos supusieron un verdadero “fenómeno literario”, con un amplio elenco de autores, obras, redes literarias y editoriales, atención de la crítica, el público y los medios, con figuras como Julio Cortázar, Juan Carlos Onetti, Vargas Llosa, García Márquez o José Donoso, quienes ya fueron cuestionados, en su momento, por sus desplazamientos y la construcción de una literatura latinoamericana transnacional, de la mano del reconocimiento recibido en Europa y EEUU. No obstante, aunque hubo escritoras importantes contemporáneas a este movimiento, como Claribel Alegría o Marta Traba, entre otras, su gran momento de visibilización tardó mucho más en llegar.

Sin embargo, en lo referencial desplazamiento autorial, cabe señalar que la des/relocalización (desplazamiento, exilio, migración) no se convierte en un valor en alza para la literatura hispánica hasta el siglo XXI. Este valor se encarnará, de forma más concreta, en la producción literaria de mujeres y su vivencia migratoria, según dicta la crítica especializada y el mercado editorial, que no permanece ajeno a la creciente demanda de la obra de autoras que han experimentado, por distintos motivos, la dislocación o deslocalización de cuerpos e identidades.

Como señalamos, tanto la crítica como el mercado literario predicen que el futuro del hispanismo radica en su globalización. Nos encontramos en un giro de eje o cambio de época en la literatura escrita en español, que utiliza esta lengua como signo de identidad y clave de resistencia en su diaspórico devenir global, tanto en Estados Unidos como en Europa. Estamos ante una situación nueva para la que la crítica no tiene todavía categorías de interpretación, pero que concita toda su atención, porque ha producido un fenómeno literario, que despierta, como decimos, el interés en la academia y el mercado editorial.

Así, se trata de un fenómeno literario de amplia envergadura, cuya dimensión de género ha ido tomando peso de forma creciente, con un gran número y fuerte impacto de escritoras latinoamericanas residentes Europa y Estados Unidos de forma estable en las últimas décadas. En el Estado español, por ejemplo, partimos de una generación anterior, marcada por el exilio, como es el caso de la uruguaya Cristina Peri Rossi, la argentina Clara Obligado o las colombianas Consuelo Triviño y Laura Restrepo, hasta autoras más recientes como Flavia Company, María Fernanda Ampuero, Gabriela Wiener, Mónica Ojeda, Rocío Quillahuaman, Brenda Navarro, etc.

También en el ámbito europeo, entre muchas otras estarían Ariana Harwicz, Laura Alcoba, Samanta Schweblin, Teresa Ruiz Rosas, Eva Mariana Pérez, Cecilia Barbeta, Fernanda Melchor Claudia Ulloa, Paula Porroni y Alia Trabucco Zerán, por nombrar algunas. En cuanto a Estados Unidos, Cristina Rivera Garza o Valeria Luiselli, son nombres de referencia a los que se unen las famosas “doctorandas” latinas en USA, como Lina Meruane (NYU), Mónica Ríos (Rutgers University) o Liliana Colanzi (Cornell University). Estas autoras escriben en español como seña de identidad y forma de resistencia. Habiendo llegado al país adultas, mantienen sus propias nacionalidades de origen, de lo que se derivan problemas relacionados a sus permisos de residencia y su condición de extranjería.

Lo primero que apreciamos, al cartografiar su producción literaria, es que aparecen problemas propios de la realidad migrante, de gran referencialidad con su espacio de relocalización, fuera de sus países de origen. Utilizamos aquí el citado término de *relocalización*, proveniente del campo de la economía, en referencia al desplazamiento internacional de personas o empresas hacia otra estructura productiva, para enfatizar la reificación de los cuerpos en los movimientos

poblacionales dentro de sociedad contemporánea y la intrincada relación entre los distintos ámbitos culturales y económicos.

Desde una sensibilidad planetaria, si adaptamos la expresión de Paul Gilroy (2004), podríamos afirmar que los movimientos migratorios conforman en su masificación actual un factor primordial en la constitución de millones de subjetividades. Los movimientos humanos, los desplazamientos, los rápidos flujos confieren una velocidad de cambio tan radical a los paisajes humanos, políticos, ideológicos y culturales a nivel transnacional que los convierte en centrales dentro de la cultura del siglo XXI. Los fenómenos de desterritorialización y reterritorialización pugnan hoy con mayor fuerza de significado en el imaginario global que las imágenes de las naciones eternas y estables. Es más, como ya constataba Homi Bhabha (1994), las culturas *nacionales* son producidas cada vez más desde la perspectiva de minorías privadas de sus derechos políticos.

Las migraciones hoy serían máximos actantes —en palabras de Bruno Latour (2009)— desencadenantes de efectos culturales de resonancia mundial. La cultura, como concepto que juega en la diferencia y asimilación de identidades, consiste, cada vez más, en la amalgama de significados traídos y llevados. Como señalaba Appadurai (2001), alguien produce algo que será leído por alguien también en movimiento, o por alguien que quedó en su país de origen, o por alguien que está en el país de llegada (lugar en el que la obra compite con el canon). Circuitos que trascienden las antiguas nociones de producción, publicación y recepción. Después de una modernidad regulada, la irregularidad de los recorridos actuales, la deslocalización tanto de autorías como de audiencias es primordial en la caracterización de esta cultura actual. En el propio sistema autorial, la multiplicidad de autoras y autores, de publicaciones, de editoriales, impiden el acercamiento tradicional a los conceptos de *corpus*, nombres de referencia como “monstruos de la cultura” o editoriales de prestigio. Temporalidades y culturas simultáneas, países de origen y llegada, tránsitos, circuitos, diásporas que producen obras de imaginación con peculiaridades propias de su condición.

En esta época, los desplazamientos humanos van acompañados tanto de revoluciones tecnológicas como de la sofisticación en los medios de transporte y las comunicaciones: asistimos a fenómenos que potencian la dispersión y la dislocación en un capitalismo desorganizado (Lash y Urry 1987) en el que la explotación, el extractivismo, la violencia colonial/neocolonial y la crisis climática están a la orden del día.

Desde la Norteamérica blanca, Europa se divisa como un parque temático en el que preservar desproblematizados pasados legitimadores. Desde América Latina, Europa se vislumbra —si se parte

de una mirada colonizada- como una utopía generada en el fracaso insistente de un continente fallido. Desde los estratos que posibilitan esa mirada del Sur al Norte Global, surgen las escrituras que investigamos: escrituras de extensos y profundos sedimentos *geológicos* como establece (Rivera Garza 2022) en un suelo que se mueve, y que es, según Bourriaud (2009), lo que caracteriza la producción migrante que nos ocupa.

El exotismo formal americano ha reducido y contentado la visión que Occidente conserva de Latinoamérica. Estos exotismos formales que vulgarizan los problemas sociales latinoamericanos son los únicos que han logrado comunicar en Occidente, como señaló tempranamente Glauber Rocha (1965). Encanta, literalmente, el turismo literario hacia la Pachamama, hacia el agro andino, antes de las violencias, o a estas mismas, visitarlas de lejos para saborear nostálgicas rebeldías y así, luego, reafirmarse en el Estado del bienestar; en Occidente embelesan los amplios repertorios tropicales. Ante tal escenario, ¿cuál puede ser el interés de esta literatura migrante que nos ocupa?, ¿qué atrae?, ¿cómo se considera?, ¿de qué modo se valora?, ¿cómo entra en los circuitos institucionales?, ¿qué función tienen las ferias de libros, la fabricación de premios y reconocimientos?

La violencia migratoria que implantó la colonialidad, en un doble juego imperialista pasado y presente, es el nervio que gesta directa o indirectamente las obras que tratamos, producidas de manera transnacional. Unas obras que plantean situaciones formales y experienciales que desautomatizan la consensuada visión occidental de América.

Lo real maravilloso, el realismo mágico, lo fantástico latinoamericano cedió el paso en las últimas décadas del siglo XX a otras narrativas centradas en la vida ordinaria, en la referencialidad, o bien, tomaron un sentido más crítico respecto a la realidad circundante. El auge del testimonio latinoamericano se engarza con este distanciamiento de la totalidad, la experimentación y lo autorreferencial. El texto se alimenta de una textualidad mayor, en la que se inscribe, y contribuye a la vez a la visualización de dicha realidad de la que forma parte. La representación mítica del continente que lo convertía en un mundo cerrado y autorreferencial (Huertas Uhagón 1994) cede paso a una representación del continente que se realiza desde sus líneas de fuga, ajenas y alejadas.

Si en las obras del *post boom* primaba el objetivo de ligar la obra con la realidad que la genera, con el objetivo de mostrar la ficción del texto como un componente más de la realidad extra-textual, según indica Huertas Uhagón (1994); en el XXI, las obras creadas en el desplazamiento, en la diáspora, en la migración, llevan estas premisas hasta sus últimas consecuencias. Porque lo lingüístico es político, como señala Yasnaya Elena Aguilar Gil (2023), y el habla es un acto de resistencia; la literatura, en su complejidad estética, es, por tanto, una forma de resiliencia y acción.

El hablar es un acto de resistencia. Todavía hoy, los considerados menos humanos son quienes no tienen derecho al lenguaje, quienes no pueden hablar, mencionaríamos aludiendo a Spivak

(2003). Esta disposición del lenguaje como ejercicio del ser, soy porque puedo hablar, resulta comprobable en Occidente desde los fundamentos de su filosofía, como examina Rancière (2014), quien aduce que la potestad del habla implica la potestad política de poder ejercerla; es decir, de tener el tiempo y el espacio necesarios para poder hacerlo. Tal ejercicio de poder tomar parte del tiempo y el espacio que supone la política no atañe solo a las esferas de dirección, o a los circuitos económicos, sino también a la sensibilidad: “Esta distribución y esta redistribución de lugares y de identidades, esta partición y esta repartición de espacios y de tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y del lenguaje constituyen eso que yo llamo la división de lo sensible” (Rancière 2014, pp. 25-26).

Hablar es “tomar parte” del tiempo y el espacio común, de lo sensible. Esta propiedad de ser se puede aplicar al arte, en cuya definición estética no nos regimos por criterios de perfección técnica, sino como una cierta forma de aprehensión sensible. Dicha aprehensión de lo sensible es articulada por Rancière mediante el concepto de *sensorium*, a partir del cual se entiende el carácter holístico de la percepción de lo sensible en los términos políticos que hemos aludido.

El conjunto de autoras a las que compete nuestra línea de estudio, antes mencionadas, componen ya un elenco literario de amplia envergadura, Sus obras conformarían un *sensorium*, una especie de dispositivo holístico de percepción sensible política, social y formal, que se produce como fenómeno estético en lo que podríamos denominar estética migrante: los textos dan cuenta de la dimensión sensible del contexto que los produce, y lo sensible sería político en los términos que hemos mencionado anteriormente. Los textos que tomamos en cuenta comparten rasgos, miradas, lenguajes, en una estética polimórfica y común que atañe al movimiento migrante. Migrante tanto porque son obras que tratan de experiencias migrantes y están escritas por personas migrantes, como porque responden a una estética migrante en sí: lo formal, las lenguas, el ritmo, los vocablos, la sintaxis, el acento.

El sintagma de “estéticas migratorias” se encuentra, con otros principios, en la obra de la crítica de Mieke Balen. Su trabajo el concepto migratorio involucra la característica de un mundo que tiene la migración como fenómeno central, y no apunta específicamente a la noción de la experiencia de la persona migrante.

Por su parte, Julieta Vaney considera que “la experiencia migrante produce estéticas que se materializan no solo en un relato, una tematización o una alegoría de los fenómenos migracionales, sino en una diversidad de estructuras formales” (2020, p. 304). Vaney maneja, con Bourriaud, la figura del éxota como central a la cultura moderna. Figura a la que este crítico añade el concepto de *radicante*, término empleado para designar un organismo que hace crecer sus raíces a medida que avanza (Bourriaud 2009).

Cuando Julieta Vanney aplica el término estética migrante a partir de la experiencia migrante, se apoya en los estudios de Julio Ramos, quien caracteriza dicha experiencia mediante la expresión literaria de “raíces portátiles” (1996: 186); y se pregunta por el significado de escribir en un país distinto, un lugar diferente del que el/la sujeto postula como propio: “¿En qué registro se constituye a la distancia de la lengua materna, el sujeto que parte?” (1996: 186).

Una paradoja resume la situación mundial planteada en esta introducción: que lo periférico y errante sea central comporta un giro profundo en todas las manifestaciones de la realidad, también en lo epistemológico y lo literario, lo cual requiere renovaciones capaces de acercarse a la literatura desde otras perspectivas. La experiencia sensible y la aprehensión de lo sensible es punto compartido en las diferentes aproximaciones a la reflexión sobre las prácticas migratorias y la escritura. Y son sus signos los que una crítica, que se puede denominar “exocrítica”,¹⁴ puede tener como objeto de estudio.

CRÍTICA, LITERATURA Y POSICIONAMIENTO MIGRANTE

La función de lo “foráneo” en literatura actual, en un mundo de constantes viajes y migraciones de personas o lenguas, y teniendo en cuenta la influencia de internet, señala Perloff, hace que la poesía (la literatura) haya comenzado a por su procesamiento y a una absorción de foraneidad. El escribir literatura en este mundo global requiere nuevas propuestas de lenguaje. Escribir en una lengua que no es la lengua materna se ha convertido en algo a la orden del día. En un proceso del que se desprenden por lo menos, podemos añadir, dos consecuencias: que quien escribe en una lengua foránea la desautomatiza, y que esconder el acento es una exigencia para la aceptación de la literatura foránea. Como señala Cristina Rivera Garza, “no pocos escritores han decidido trabajar fuera de los perímetros del recato y la corrección lingüística, una práctica ya recurrente a la que Majorie Perloff ha denominado como escrituras exofónicas” (2013, p. 133).

¹⁴ En 1979, el lingüista Louis Jean Calvet utilizó el término *exophone*—opuesto a *endophone*— para diferenciar literaturas en lenguas imperiales de las autóctonas en un país colonizado. Ahora bien, paulatinamente, otros críticos se han hecho cargo del término habilitándolo hacia posiciones de extranjería, foraneidad ligada a segundas lenguas; entre ellos, la lingüista Marjorie Perloff adapta el término a lo literario, y razona el significado de “escrituras exofónicas” (*exophonic writing*):

[From the years of] *The Waste Land*, we are accustomed to a poetry or fiction that exceeds its monolingual borders. But there is a significant difference between the function of the “foreign” citations in *The Waste Land* and their role a century later in the global context of shifting national identities, large-scale migration from one language community to another, and especially the heteroglossia of the Internet. The writing of poetry under these circumstances calls for a new set of language games (2010, p. 124).

A los factores que alude Perloff, “the global context of shifting national identities, large-scale migration from one language community to another, and especially the heteroglossia of the Internet” (2021, p. 157), y que nos remiten a la globalización, internet, migración hay que añadir el contexto de capital, trabajo, producción y lenguaje, para subrayar, precisamente, la relevancia del lenguaje como producción en el contexto de un capitalismo calificado por Christian Marazzi, incluso, de semio-capital (1996) o como capitalismo de la información por ByungChul Han (2022).

La literatura es lenguaje, y no está aparte del mundo, pues es producida por y dentro de este; el mundo y la literatura interactúan en mutación constante. Del mismo modo, la crítica también es parte de ese mundo y no puede permanecer inamovible, anquilosada en una fijeza académica que la escritora Cristina Rivera Garza, en *Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación* (2013), observa y cuestiona. La crítica ha de diseñar estrategias, técnicas y herramientas que puedan interactuar también con las transformaciones transformándose ella misma.

La literatura de la que se ocupa esta conferencia se caracteriza por la estrategia de su escritura, que intenta desmontar el fetichismo aceptado de la condición migrante, y que desintegra lugares comunes de la desinformación consensuada. La crítica se hace cargo de este valor estratégico, que es, a la vez, su valor político; y que reside, no ya en su mensaje, sino en su propia construcción y en la consciencia de su significado como potencia de intervención social.

Si de las obras se desprenden preocupaciones relacionadas precisamente con el propio papel de la literatura y su función en un contexto saturado de informaciones pactadas, la crítica ahonda en qué sentido puede tener el escribir en una situación desterritorializada.

Cabe preguntarse también, dentro del orden crítico, cuál es el lugar de esta literatura a la que no queremos ver ubicada exclusivamente en el sitio reservado al mensaje político. Y cuál es el papel político de la crítica literaria, cuyo propósito no es centrar en el contenido el componente político por excelencia, sino explorar la construcción del texto como dispositivo de creación indócil. Por otra parte, hay que admitir que ni la literatura ni la crítica dejan de ser un producto del sistema que las produce, pero, por lo mismo, el ser conscientes de sus propias condiciones de existencia las hace políticas, y las convierte a ambas en lugares de resistencia contra la cultura-mercancía. Así es como la crítica indaga también en las tensiones entre los circuitos y comerciales, y cómo los textos cuestionan/desafían su lógica. Acudiendo a Rancière (2014), destacaríamos que la crítica desmonta, asimismo, tradicionales convenciones sobre el significado en la obra literaria, al no reconocer a este en el consabido contenido, sino en las políticas estéticas. Es en el lenguaje y la construcción de los textos el lugar donde comienza la resistencia. La oposición comienza en el lenguaje con el que se construye el relato, que es indócil al canon y que rebela sus diferencias frente a la domesticación. Que incomoda.

La crítica también ha de plantearse su propia constitución y función. Reconoce su propia carencia al abordar una situación nueva, y se pregunta cómo debe aportar las herramientas para descifrarla; lo que, a su vez, implica cuestionarse y resituarse. Implica observarse interdisciplinariamente para crearse, adoptar y adaptar las perspectivas, estrategias y técnicas necesarias para explicar y formar lecturas críticas. La idea es proponer categorías críticas y analíticas que cuestionen formas anquilosadas de percepción literaria y postulen articulaciones conceptuales novedosas y también oportunas. Se trata de resistir la imposición capitalista y patriarcal a partir del lenguaje, al mostrar cómo, a partir de la construcción del texto y del lenguaje, también se desafía los intereses capitalistas de dominación.

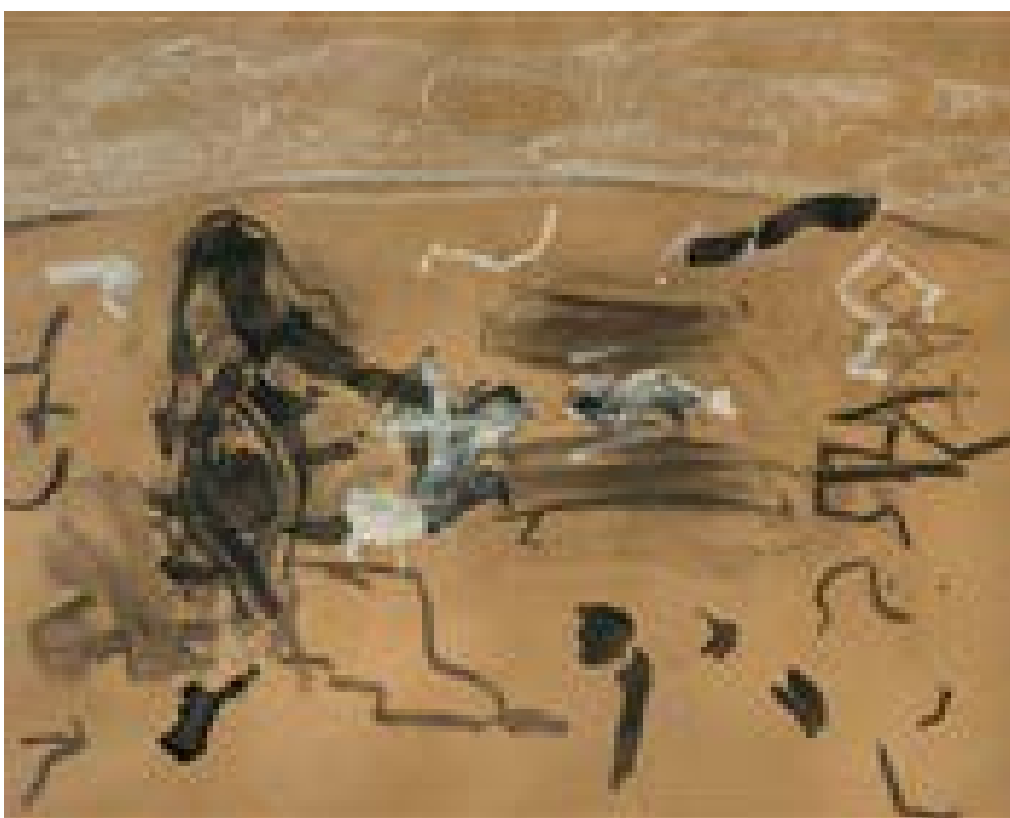
Hoy en día, la crítica académica (sobre todo la latinoamericana) también es, en muchísimos casos, migrante, hecha, por migrantes, y/o fuera de los centros hegemónicos. Se hace desde muchas partes y su propia condición fluida, transversal y transnacional le confiere la capacidad de visión, comparación y reflexión situada.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR Gil, Y. E. (2023). *AA: manifiestos sobre la diversidad lingüística*. Oaxaca/Madrid: Almadía.
- APPADURAI, A. (2001). *La modernidad desbordada Dimensiones culturales de la globalización*. Gustavo Remedi (trad.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BAL, M. (2007). “Lost in Space, Lost in the Library”, en S.Durrant and C. M. Lord (eds.), *Essays in Migratory Aesthetics: Cultural Practices Between Migration and Art-making*. Amsterdam/ New York: Editions Rodopi B.V., pp. 23-37. DOI: https://doi.org/10.1163/9789401204675_003
- BENNET, J. (2022). *Materia vibrante: una ecología política de las cosas*. Maximiliano Gonnet (trad.). Buenos Aires: Caja Negra.
- BERLAGE, P. (2016). “Mundialidad hispánica y literatura de la migración”, en *Versants*, 63/3: pp. 167-183. DOI: <https://doi.org/10.22015/V.RSLR/63.3.9>
- BHABHA, H. (1994): *El lugar de la cultura*. César Aira (trad.). Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- BOURRIAUD, N. (2009). *Radicante*. Michèle Guillemont (trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- CALVET, LJ. (1979). *Langue, corps, société*. París: Payot.
- CORNEJO-POLAR, A. (1996). “Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú Moderno”, en *Revista Iberoamericana*, 62/176-177: pp. 837-844. DOI: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1996.6262>
- DE CHATELLUS, A. (2011). “La escritura líquida de Juan Carlos Méndez Guédez”, en *Letral*, 7: pp. 59-65.

- DURRANT, S. and C. M. Lord (eds.). "Introduction", en *Essays in Migratory Aesthetics: Cultural Practices Between Migration and Art-making*. Amsterdam/ New York: Editions Rodopi B.V., pp. 11-19.
DOI: https://doi.org/10.1163/9789401204675_002
- GARCÍA CANCLINI, N. (2008): *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós.
- GILROY, P. (2004). *After Empire: Melancholia or Convivial Culture?: Multiculture or Postcolonial Melancholia*. London: Routledge.
- HALL, S. y MELLINO, M. (2011). *La cultura y el poder. Conversaciones sobre los cultural studies*. Luciano Padilla López (trad.). Buenos Aires/Madrid: Amorrortu Editores.
- HAN, Byung-Chul (2022). *Infocracia. La digitalización y la crisis de la democracia*. Madrid: Taurus.
- Huertas Uhagón, B. (1994). "El postboom y el género testimonio. Miguel Barnet", en *Cauce: Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, 17: pp 165-175.
- IWASAKI, F. (2005). *Mi poncho es un kimono flamenco*. Lima: Sarita Cartonera.
- KUNZ, M. (2012). "Barquisimeto global. La narrativa migrante de Juan Carlos Méndez Guédez", en *Aleph*, 25: pp. 35-44.
- LASH, S. y Urry, J. (1987). *The End of Organised Capitalism*. Cambridge: Polity Press.
- LATOUR, B. (2009). *Politics of Nature. How to Bring the Sciences into Democracy*. Cambridge: Harvard University Press.
- MARAZZI, Ch. (2014). *Capital y lenguaje: hacia el gobierno de las finanzas*. Emilio Sadier (trad.). Buenos Aires: Tinta Limón.
- MERUANE, L. (2015). *Volverse Palestina. Volvernos otros*. Barcelona: Literatura Random House.
- NEUMAN, Andrés (2005). *El equilibrista. (Aforismos y microensayos)*. Barcelona: Acantilado.
- OBLIGADO, C. (2020). *Una casa lejos de casa*. Madrid: Contrabando.
- (2021). *Todo lo que crece*. Madrid: Páginas de Espuma.
- PERLOFF, M. (2010). *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: The University of Chicago Press.
- PERLOFF, M. (2010). *El momento futurista*. Mariano Peyrou (trad.) Valencia: Editorial Pre-Textos.
- RAMOS, J. (1996). *Paradojas de la letra*. Caracas: Ediciones eXcultura Universidad Andina Simón Bolívar.
- RANCIÈRE, J. (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Mónica Padró (trad.). Buenos Aires: Prometeo Libros.
- RIVERA GARZA, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Ciudad de México: Tusquets.
- RIVERA GARZA, C. (2022). *Escrituras geológicas*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- ROCHA, G. (1965). "La estética del hambre". *Reseña del Cine Latinoamericano*. Génova, enero de 1965, en http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r41_14nota.pdf [Consultado 22/09/2023].

- RODRÍGUEZ, I. y MARTÍNEZ, J. (coords.) (2008). *Postcolonialidades históricas: (in)visibilidades hispanoamericanas / colonialismos ibéricos*. Barcelona: Anthropos.
- RONCAGLIOLO, S. (2007). “Los que son de aquí. Literatura e inmigración en la España del siglo XXI”, en *Quórum. Revista de pensamiento iberoamericano*, 19: pp. 151-158.
- SAAVEDRA, N. (2020). *#New Latino Boom. Cartografía de la narrativa en español de EE. UU.* Chicago: El BeiSman.
- SÁNCHEZ-PRADO, I. (ed.) (2006). *América Latina en la 'literatura mundial'*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- SPIVAK, G. y GIRALDO, S. (2003). “¿Puede hablar el subalterno?”, en *Revista Colombiana de Antropología*, 39: pp. 297-364. DOI: <https://doi.org/10.22380/2539472X.1244>
- VANNEY, J. (2020). “Experiencia migrante en la Literatura Americana finisecular (s.xx y s. xxi)”, en *Revista Landa* 8/2: pp. 304-



SECCIÓN 2:

**A VUELTAS SOBRE
CERVANTES
(RELECTURAS,
REESCRITURAS)**

Lautaro Pérez Rocha

Universidad de la República, Uruguay

Resumen

El presente ensayo analiza la representación de la otredad y el habla en *"El Coloquio de los Perros"* de Miguel de Cervantes, enfocándose en cómo la obra diluye las fronteras entre lo humano y lo animal. A través del diálogo entre los perros Cipión y Berganza, Cervantes crea una plataforma crítica para explorar las injusticias sociales, la marginalidad y las relaciones de poder en la sociedad del Siglo de Oro español. El ensayo propone que la capacidad de hablar otorgada temporalmente a los perros no solo les permite criticar la sociedad desde una perspectiva picaresca, sino que también desestabiliza las categorías tradicionales de lo humano y lo animal. Este análisis se apoya en teorías de la otredad y estudios animal-humanos, destacando una lectura deconstructiva que rechaza la excepcionalidad humana y plantea una relación inclusiva entre especies. El ensayo concluye que Cervantes, al darle voz a los perros, no solo critica las estructuras de poder de su tiempo, sino que también ofrece una reflexión sobre la naturaleza del lenguaje, la moralidad y la alteridad, invitando a una reconsideración de las jerarquías entre animal humano y no humano.

INTRODUCCIÓN

Nos ocuparemos de la representación de los animales y la otredad en la obra que cierra la colección de las Novelas Ejemplares de Cervantes (1613): el “Coloquio que pasó entre Cipión y Berganza”, novela que nos referiremos como “El Coloquio de los Perros”, o el “Coloquio”. El grupo específico de los “otros” -que hemos nombrado como la “otra otredad”- son los perros, personajes centrales en la novela. Estos perros son dotados temporalmente con la capacidad del habla y de la razón, un recurso que tiene varias

referencias y antecedentes clásicos y permite una aproximación posible al acercamiento entre los unos y los otros, la comprensión de sus diferencias y similitudes.¹⁵

Se analizan y se aportan referencias bibliográficas tomando en cuenta dos perspectivas. En la primera, los perros son personajes que encarnan un pensamiento humano y desde ese lugar realizan una crítica picaresca de la sociedad (uno de los géneros literarios dominante de la época de Cervantes). Se trata de un punto de vista narrativo en que los perros se sitúan como un “otro” marginal y no del todo inferior (ya que poseen razón y habla) y de esta forma se resaltan los valores de la sociedad hegemónica, pero a su vez se interpelan y se critican llamando la atención a las injusticias y desigualdades de la sociedad en ese momento. La segunda perspectiva presenta los análisis que toman como base la disciplina y teorización de los estudios animales y que permiten acercarse al binomio animal-humano no como si fueran opuestos y alternos, sino como partes interactuantes y complementarias.

Nuestra hipótesis es que la novela admite una lectura de una intención deconstructiva, en el sentido de reconocer una alteridad y no excluir lo animal en lo humano. Si bien el habla de los perros aparece como un recurso para ejercer la crítica social, también conduce a hacer más difusos y hasta borrar los límites entre lo animal humano y no humano. En esto, hay un reconocimiento de la importancia de la alteridad, y no una supresión de esta. Sostenemos que Cervantes desestabiliza las nociones y conceptos preestablecidos del “otro”, no solo entre categorías (fundamentalmente entre lo humano animal y lo animal no humano), cuestionando su inmutabilidad dentro de una categoría específica. Desde nuestra lectura, en el “Coloquio” no habría una clara división entre lo humano y lo “otro”, ni tampoco dentro de lo humano categorías fijas (morales, sociales, etc.). Hay matices sin una línea divisoria indeleble. Cervantes diluye la categorización humana y animal no humano. Y en esto niega la existencia de una sola moralidad, religión, condición de un ser viviente. Niega también la existencia de una sola verdad o línea inmutable en un ser.

Nos hemos apoyado en las relaciones entre identidad y otredad, en el sentido en que el “otro” se presenta como una diferencia, sea por su origen, religión, etnia o aspecto, lleva a la construcción de creencias y prejuicios y también a la configuración de estructuras

¹⁵ Este trabajo es una versión revisada de la monografía de pasaje de curso del Seminario de Literatura Española de 2021, a cargo de la Prof. María de los Ángeles González y el Prof. Fernando Ordóñez, en la FHCE (Licenciatura en Letras). El autor agradece a la Prof. María de los Ángeles González su valiosa colaboración en la edición de este ensayo y sus aportes críticos, que enriquecieron significativamente el análisis y desarrollo de las ideas presentadas.

de poder en la trama social. A los abordajes clásicos sobre el otro¹⁶ hemos sumado los agregados de los estudios humano-animales, corriente nueva y de desarrollo reciente.

EN LA ÉPOCA DE LAS *NOVELAS EJEMPLARES*

La presencia de marginales (pobres, minorías religiosas y étnicas, excluidos y desplazados, etc.) y también las representaciones picarescas, en el contexto europeo de la temprana modernidad son estudiados por Rodríguez (2014). La noción de marginalidad a la cual se refiere se centra en buena parte en los campesinos desclasados que debieron volcarse o bien a la industria doméstica o al vagabundeo, oscilando entre parte integrada o excluida de la sociedad. Los marginales vivían al borde de la subsistencia, siendo los pícaros un tipo específico que representa y reproduce su propia subsistencia. Rodríguez subraya que desde finales de la Edad Media se produce el crecimiento de las ciudades, que atraían vagabundos y múltiples identidades. Con la consolidación de las monarquías, nació la configuración de enemigos externos e internos, creándose de alguna manera nuevas categorías de marginados (brujas, judíos, vagabundos, leprosos, etc.) como adversarios y amenazas hacia el poder político.

Por otro lado, esta sociedad precapitalista valoraba el trabajo desde el aspecto moral deslindado de la rentabilidad. Los pícaros realizaban actividades que se asociaban al estatus o la vida doméstica de sus amos. Las representaciones de los marginales y la narrativa picaresca ocurren en el contexto de la cultura renacentista, con la emergencia del sujeto y su individualidad.

Williamson (1991) señala que las *Novelas Ejemplares* de Cervantes se publicaron en un ambiente literario dominado por la efervescencia de la picaresca, con las publicaciones de Guzmán de Alfarache y el renovado interés del *Lazarillo*, siendo el hampa una fuente primordial de interés. Este auge y las novelas cortas italianas impactan en Cervantes, quién procesa esa tradición y manifiesta su posición respecto al didactismo.

Bravo y López (1991) parten de la novela cervantina como fuente histórica, la cual, aun considerando las limitaciones inherentes a una ficción, la creen de utilidad dado su carácter realista. En su descripción de la sociedad española resaltan la presencia de un sistema de castas con una población agrupada en cristianos nuevos y viejos; destacan la existencia de la esclavitud, especialmente en el suroeste español como práctica al menos tolerada. Afirman que los personajes de la novela pertenecen, en general, al tercer estado o

¹⁶ Véase por ejemplo: Todorov, T. (1991). *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*. México: Siglo XXI.

estado llano, estamento con una realidad compleja y variada. Los nobles aparecen representados con los valores de la nobleza tradicional, estamento que aparece disgregado. Por otro lado, el mercader no representa a lo más significativo de la burguesía, no cuenta con una conciencia de burgués ni un orgullo de clase. Los soldados, individuos de baja extracción social y cuya real ocupación es la ociosidad, son vagabundos y carentes de espíritu de guerra. La actividad del poeta es representada como la de una persona desdichada, con vida miserable.

Sobre los grupos marginados, además de aquellos personajes dentro del estado llano (hampa, prostitutas, locos) cuya marginación suele ser de tipo personal, Bravo y López (1991) listan otros tipos de marginaciones: los que sufren una marginación social, grupal: los negros (raza); los gitanos (étnica), los moriscos (religiosa, siendo discriminados aún como cristianos nuevos). Los negros abundaban como criados o esclavos, en las casas de la alta sociedad sevillana. Los gitanos, numerosos y perniciosos, tenían un comportamiento de clan marcado por una severa disciplina interna y comportamiento endogámico. Lo mismo ocurría con los moros: prolíficos, austeros y moderados, eran vistos como mezquinos y no positivos para la sociedad. Cervantes -sostienen los autores citados- muestra la corrupción social, criticándola, y con cierto pesimismo. En una sociedad donde las instituciones son importantes, el incumplimiento de la ley devalúa la razón humana y los más débiles son los más perjudicados. Con respecto a lo religioso (característica dominante de la sociedad en esa época), Bravo y López (1991) afirman que hay una crítica en la obra a la vaciedad de contenidos, la falsedad de las prácticas y de lo que se exterioriza.

Según González (2013), Cervantes vivió en una época de cambios sociales, culturales y políticos. El “Coloquio” se escribe en el inicio de la Modernidad, cuando se había instaurado la activación de las grandes transformaciones y en un contexto social que supuso desigualdades y marginalidades. Al igual que el *Quijote*, las *Novelas Ejemplares* marcaron el comienzo de la novela moderna, abierta y polifónica. En ese contexto, Cervantes incorpora las inquietudes del género reaccionando contrariamente al didactismo, con una mirada y lectura más moderna.

Mayfield (2017) asevera que la Europa en esos años estaba imbuida del arte de la retórica. Desde esta perspectiva, el objetivo principal de un discurso o un texto podía ser el de persuadir (o disuadir) a alguien de un caso en cuestión. Sostiene que las técnicas retóricas de indirección (especialmente las que pertenecen a una multiplicación, entrelazado de niveles narrativos) prevalecen en la obra cervantina en general y también en las *Novelas*

Ejemplares. En el “Coloquio”, en lugar de sermonear acerca de cómo debe ser y actuar, los dos perros hablan sobre cómo son y cómo se comportan ante diferentes hechos.

ANTECEDENTES GENERALES SOBRE “EL COLOQUIO DE LOS PERROS”

En lo que respecta a la estructura y a las técnicas narrativas, Cabrera (1972) da cuenta de la unión entre el “Coloquio” y “El casamiento engañoso”. Menciona que ambas novelas, consideradas como una, ofrecen una estructura abierta y cerrada, completa e incompleta a la vez. Se cuenta la vida de Berganza en lo que sucedió una noche, pero el alférez tenía una sola historia escrita, pensando escribir la segunda (con el relato de Cipión) después, lo cual coincide con lo que le dice el alférez a Peralta, esto es lo que había escuchado en la penúltima noche en que acabó de sudar. Es un recurso de ilusión de realidad y verosimilitud que da la idea de incompletitud por la falta del relato de Cipión, pero que a la vez es una estructura cerrada y consistente entre ambos relatos. Esta obra explora e interpreta la naturaleza humana, su conflicto con el bien y el mal, expresándose una visión pesimista y desengañada del mundo, consistente con la época (Cabrera, 1972, 57).

Para Riley (1990), el pesimismo del “Coloquio” no es el mismo del *Guzmán de Alfarache*, sino que en Cervantes entra en juego una perspectiva opuesta y contraria a la de ese antecedente, sustituyendo el sermón por el comentario y diálogo. Sobre la preferencia de animales para la narración, Riley sostiene que el uso de un animal como protagonista/narrador ofrece mayores posibilidades de comentario socio moral y satírico, y también da más posibilidades para intensificar la confrontación del individuo con la sociedad, en la cual el pícaro se enajena. Esto es, poder denunciar no mediante la murmuración y el sermoneo, sino mediante la acción.

Sáez (2015) estudia los elementos de la tradición clásica presentes en el “Coloquio de los perros”, con altas dosis de intertextualidad y diálogo con la tradición, como las referencias mitológicas usadas tanto en forma recta como oblicua (paródica, irónica, burla), el seguimiento de modelos literarios como la fábula y sus recursos para otorgar verosimilitud¹⁷ al fenómeno del habla en los perros, la adopción del modelo dialogístico, así como el hecho de que la narración y la cuestión del narrador aparezcan como problemas centrales del relato.

¹⁷Sáez (2011) estudia las fuentes de verosimilitud de los perros parlantes y agrega una posibilidad distinta, el don divino. Basso (2014) también analiza la posibilidad del “don divino de la habla”.

Gallor (2019) también da cuenta de la técnica narrativa cervantina de intercalar historias secundarias y relatos breves, destacando la poliacroasis (“la audición y la interpretación plurales de un discurso retórico”) en el “Coloquio”. Sostiene que hay distintos receptores en la obra: el licenciado Peralta en “El casamiento engañoso”, quien introduce conjuntamente al lector en el “Coloquio”. En el diálogo, aparece Berganza como segundo narrador, que relata su vida desde Sevilla hasta llegar al hospital, punto de encuentro con el alférez y Cipión, en diez episodios y doce relatos breves. El perro Cipión es el oyente primario de las vicisitudes de Berganza, a quien no sólo oye, sino que critica y comenta. Ambos perros ironizan sobre la poética moralizante a la vez que hacen posible que la literatura se proponga como un fin en sí misma. Este rol es bien marcado en Cipión que además de interpretar el mensaje, comenta y anota. Gallor afirma que la novela constituye en sí misma un doble caso de poliacroasis: un personaje ajeno a los acontecimientos que lee un cuadernillo, y en segundo lugar otro personaje que se dirige a un auditorio formado por dos grupos de receptores.

Ya Aylward (1987) y Williamson (1991) mencionaban las cuestiones de realidad y ficción en esta novela. Para Aylward (1987) la diferencia entre historia y ficción es un tema que Cervantes retoma en esta novela. Destaca como objetivos técnicos el deseo de proporcionar un marco narrativo para el diálogo en prosa y el de superponer dos capas adicionales de comentarios literarios y sociales sobre el par original de estratos críticos del diálogo, recursos frecuentes en Cervantes. Aylward cita a Ruth El Saffar, quien caracterizó el “Coloquio” como en una serie de cuatro narraciones encerradas, cada una de las cuales contiene una combinación diferente de narrador y oyente crítico. Asimismo, cada una está diseñada para brindar un comentario sobre el estilo y el contenido de la sección narrativa que se encuentra inmediatamente debajo. Cervantes opera en forma laberíntica, sostiene Aylward, llevando su narración hacia abajo hasta llegar al núcleo y luego ascender. La estructura narrativa en niveles o capas es un formato que Cervantes ya utilizó en el Quijote, invento que le permitió escribir una novela experimental mientras comentaba simultáneamente algunos de los preceptos literarios pasados de moda que pretendía invocar en el curso de su composición.

Por su parte, Williamson (1991) sostuvo que Cervantes indagó en cuestiones como la relación entre la ficción y la verdad, el valor del placer literario y también en el origen de la creación artística. De este modo, la literatura cervantina critica el autoritarismo implícito en la literatura didáctica (por ejemplo, en el “Prólogo al lector”). “Presentándose como un escritor totalmente desprovisto de autoridad, Cervantes declara que ha «quedado en blanco

y sin figura», y que sólo puede depender de sus propias palabras sin respaldos ni garantías” (Williamson, 1991, 186). Las novelas funcionan como “ejemplares”, pero su autor se niega a indicar cuál será la enseñanza. Williamson afirma que el prólogo de las novelas es un espacio de juego entre Cervantes y el lector: el autor desafía al lector a adivinar sus intenciones. Williamson rechaza la idea de la literatura como pretexto para hacer un sermón en estas obras cervantinas. En oposición a Alemán, Cervantes ve a la literatura con un fin recreativo, de entretenimiento y de placer, sin dirigir la lectura o imponer sentido ejemplar. Contrariamente a lo que ocurre en el Guzmán de Alfarache, el autor de las *Novelas Ejemplares* se ausenta y deja al lector que busque los ejemplos y consejos por sí mismo. Williamson remarca que en las dos últimas novelas ejemplares los temas de verdad y engaño, autoridad y juego, son centrales en la concepción y desarrollo narrativa.

Sobejano (1975) ya había señalado algunos rasgos picarescos del “Coloquio”: sobre Berganza, el hablar en primera persona, el servicio a nueve amos, el arribo a un estado final de deshonor y el relato de su vida desde cachorro y mastín operándose una evolución desde la ingenuidad a la madurez. Es capaz de sostener su propia perspectiva y de exponer desde sus experiencias; es un personaje “pícaro” en la medida que sirve a un jifero y toma y deja amos y sirve a gitanos o comediantes en la medida que también hace una crítica moral de la sociedad y en que aparecen motivos similares a la literatura picaresca. El género novela picaresca “depende de cierta disposición formal tradicionalizada (convertida en Poética) de un proceso narrativo de conocimiento crítico de la realidad desde la perspectiva de un sujeto humilde que se detiene a juzgar la sociedad en cuyos arrabales vive” (Sobejano, 1975, 49).

A su vez, Mañero (2004) señala el carácter de diálogo y la circunscripción de la obra en el marco de las convenciones dialogísticas, especialmente entre maestro y discípulo, recurso muy adoptado en los diálogos doctrinales del s. XVI. En las funciones dialogales, Cipión toma el rol de maestro, será quién complete y corrija, comente la narración de Berganza. Este último, que dirige su narración hacia un oyente y no a un lector, hará de discípulo. Sin embargo, señala Mañero, la caracterización de los interlocutores no se ciñe a los prototipos inicialmente adoptados, sino que evoluciona con el decurso del coloquio hasta producirse una completa inversión moral en el esquema de maestro y discípulo, no quedando en una simple transgresión de la retórica, sino que el esquema es llevado hasta las últimas consecuencias. A medida que avanza la narración y el diálogo, aparece un aspecto clave de la autobiografía picaresca: la moralización presente sobre la vida pasada.

Mañero apunta que, en los primeros cuatro episodios, el del jifero, los pastores, el mercader y el alguacil, constituyen un primer bloque, el llamado “ciclo de los instalados”, compuesto por individuos perfectamente integrados en la sociedad. Berganza obra en forma moralmente buena, debiendo, para ello, abandonar a cada uno de sus amos. Su honestidad es vista por parte de Cipión como una incapacidad para adaptarse en un medio que no es para confiados ni recatados. Pero, en forma progresiva, Berganza se va adaptando a la corrupción del entorno, siendo consciente de las estafas de su amo el alguacil, en el cuarto episodio. De este modo, el perro normaliza estos comportamientos, no huye, asimila y comprende las reglas.

Para Mañero, algunos grupos son causa y consecuencia de la degradación observada y denunciada, sin ofrecer ninguna solución ni luz. Se desprende, más bien, dolor y angustia y pérdida de una sociedad. Afirma que el “Coloquio de los perros” comparte con el *Lazarillo* la creación de un personaje cuya integración social lleva consigo una simultánea degradación moral, adoptando una perspectiva narrativa opuesta al punto de vista implícito del autor, utilizando la ambigüedad, el perspectivismo y la ironía, todos rasgos picarescos.

Por su parte, Ortiz (2016) menciona que en la novela se muestra un colectivo que representa en forma transversal la sociedad española moderna temprana. Anclado en la tradición de la picaresca, Berganza se abre camino en el mundo burlando a los humanos que intentan aprovecharse de él, y usando ingenio y canino artimañas para congraciarse con aquellos de quienes podría aprovecharse. Se presenta así un “cuadro de costumbres”, tipos y escena con las convenciones sociales, culturales hábitos y debilidades humanas y, al hacerlo desde el punto de vista de un perro, también proporciona una perspectiva oblicua sobre aspectos de la relación humano-animal. Ortiz también sostiene que el relato de Berganza reflexiona sobre el arte de la narración en sí misma, exploran el rico repertorio y prácticas retóricas de su tiempo y lugar y de la tradición literaria.

Rodríguez (2016) examinará los comportamientos delictivos en el “Coloquio de los Perros”, conforme al ideario moral y jurídico de la época. Afirma que Cervantes dota a Cipión y Berganza de entendimiento y sentido de la moral superior al mismo nivel al de varios personajes de condición humana de la novela. Al igual que sucede en otras obras, ésta refleja hechos comunes -hurtos, robos, estafas- en la Castilla de los Austrias. Actividades delictivas que no son reprimidos por parte de los oficiales, ya que estos no aplican la Justicia, sino que son representados como corruptos. Rodríguez sostiene que los que deberían aplicar la ley aparecen protectores de los carniceros de Sevilla, recibiendo carne a cambio, actitudes que en definitiva vulneran el ordenamiento jurídico y el orden del

reino. No obstante, Rodríguez afirma que no todos los ejecutores de la justicia actuaban de mala fe y con el propósito de obtener beneficios económicos (los escribanos dejaban constancia por escrito de las declaraciones de testigos y reos, mientras que los alguaciles velaban por el cumplimiento de las decisiones judiciales y sentencias).

Cipión y Berganza se muestran reacios a las murmuraciones denigrantes. En esto Rodríguez afirma que la injuria implicaba la vulneración de la buena fama y del prestigio, siendo el maldecir considerado un grave ataque. Como contraste, sí existía la violencia de obra y de palabra en la época cervantina. Había, además, una dura moral religiosa, censura eclesiástica y secular de toda unión sexual consumada fuera del matrimonio. No era solo el entorno urbano el centro de los atentados contra las propiedades ajenas como lo demuestra el episodio de Berganza, en el cual se narra su descubrimiento del robo de los pastores, que sacrificaban y se comían las mejores ovejas.

Rodríguez entiende que para Cervantes los cristianos, moriscos y negros tenían en común la inclinación al latrocinio, según evidencia Berganza. Del mismo modo, los gitanos aparecen como astutos, con costumbres peculiares, y los moros son prefigurados como un problema para Castilla, y un problema creciente. También afirma que el “Coloquio de los perros” ofrece una visión pesimista de la naturaleza humana. Los dos canes son testigos de las actitudes inmorales y de las acciones delictivas.

Según Rodríguez (2016), Cipión se representa escuchando a su interlocutor y el que expresa su sensatez mediante sus oportunas intervenciones. Berganza, por su parte, muestra rasgos literarios más sólidos, aventurero y con sentido de la responsabilidad y de la lealtad hacia los amos que le proporcionan alimento y ocupación. Debe considerarse que el contexto diario tanto en Sevilla o en Valladolid estaba plagado de ilegalidades, violencia, y cualquier medio era válido con tal de subsistir. Cervantes plasma sus observaciones a través de estos personajes que critican a los poderosos, su hipocresía, como también critican al pueblo llano; no así a los jóvenes estudiantes o al estamento eclesiástico en general, contra el cual no se realizan comentarios negativos, sino más bien un accionar correcto. Hay un valor testimonial en los pasajes de la obra cervantina, según indica Rodríguez, que ofrece un muestrario de los delitos más frecuentes, siendo el enjuiciamiento moral de estos comportamientos por parte de los dos perros una construcción teórica de un modelo de comunidad ideal presente en la época.

Los animales, los monstruos, los seres extraordinarios han formado parte tradicionalmente de representaciones del “otro” o de los “outsiders”. En este capítulo se presentan las principales conceptualizaciones y abordajes teóricos recientes que hemos seleccionado sobre otredad, alteridad y estudios humano-animales.

El problema y la concepción intelectual del otro comienza, según Laín (1968), con “la vigencia social del cristianismo” (1968, 29). Su libro reflexiona sobre el tema y da cuenta de su historicidad, considerando la importancia de factores como la secularización de la existencia del hombre occidental, el auge histórico del nominalismo, la creciente importancia de la individualidad y el descubrimiento de la soledad del hombre. Desde el inicio de la época moderna hasta la actualidad hubo un creciente desarrollo teórico y conceptual y la bibliografía es extremadamente vasta. No obstante, para nuestro interés solo nos remitiremos a algunos conceptos de Staszak (2008). Para este autor, la mayoría de las perspectivas sobre la otredad y alteridad se basan en una lógica binaria: “ellos” y “nosotros”. Los grupos de otredad y de “outsiders” más comúnmente estudiados refieren a los del origen, sexo, raza, religión, cultura y clase social. La perspectiva sociológica enfatiza la asimetría en las relaciones de poder como un eje central para la construcción de la alteridad. El poder en juego es discursivo. Por otro lado, el sesgo etnocéntrico que crea la alteridad es una constante antropológica. Todos los grupos tienden a valorarse y distinguirse de “Otros”, a quienes devalúan.

En Occidente históricamente se ha categorizado bajo conceptos binarios: hombre / mujer; negro / blanco; religioso / no religiosa, etc., oposición que se extendió a través de la colonización. La alteridad también comprende una dimensión geográfica porque las superficies culturales se dividen en bloques espaciales homogéneos (continentes, países, provincias, etc.). Esta construcción de la alteridad se basa en una jerarquía de civilizaciones y requiere el uso de un criterio universal. Otra oposición es el humano civilizado contra el no humano o no civilizado. Hay otras formas de alteridad no determinadas geográficamente, por ejemplo mujeres, homosexuales, locos. Los guetos son una expresión de segmentación espacial, reunidos en un grupo que tiene una especificidad común (religiosa, marginalidad, racial). En el caso de la mujer, la alteridad es creada por un discurso y también por prácticas y constructos espaciales (como el encierro doméstico).

Alteridad y otredad no son sinónimos. Alteridad debe considerarse como el estado o cualidad de alteridad que es opuesta y distinta del “yo”. El término alteridad fue adoptado

como una alternativa a la "otredad", cambiando el enfoque del "otro epistémico" a un "otro concreto y moral", materialmente ubicado en las instituciones sociales y culturales. En esta visión el otro no es algo fuera o más allá del yo, más bien está profundamente implicado en y con el yo. La alteridad podría ser lo que trasciende la comprensión de un sujeto o más precisamente se refiere a otro agente, subjetividad o mente, o lo que se experimenta como tal. El "yo" y el "otro" en una relación interdependiente en el mundo, mientras que la alteridad podría ser lo que explica el modo de existencia del "otro" al "yo" (Staszak, 2008).

La conexión entre los estudios de animales y la crítica literaria es muy nueva reflejando, en las últimas décadas, las progresivas preocupaciones sobre el medio ambiente y el bienestar de los animales. Los estudios de animales incorporan varios campos de investigación y la literatura contiene innumerables representaciones de varias especies, siendo necesario una zoopoética que la atienda (Martín, 2014).

Por otro lado, aproximarse a lograr una comprensión del animal no humano, lleva implícito un intento de conocerse a uno mismo, tanto porque el animal no humano es el otro que puede reflejar el yo humano y porque, paradójicamente, también es parte de ese yo. Aun así, conocer al otro animal conlleva dificultades epistemológicas (ya que el conocer es una noción y construcción humana), como también fenomenológicas, ontológicas y éticas. El estudio de la otredad en los animales es un espacio donde convergen múltiples temas y disciplinas. Asimismo, para percibir al otro se precisa derribar las nociones preconcebidas sobre lo que es el ser humano (Borkfelt, 2016).

Un completo abordaje de los estudios humano-animales ("human animal studies") puede verse en Mello (2012). También conocido como antrozología o estudios animales ("animal studies"), es un campo interdisciplinario que explora los espacios que los animales ocupan en los mundos sociales y culturales humanos y las interacciones que los humanos tienen con ellos. Central a este campo es una exploración de las formas en las que las vidas animales se cruzan con las sociedades humanas. No es el estudio de los animales - a diferencia de la etología, psicología comparada, zoología, primatología o las diversas disciplinas del comportamiento animal-, sino de las interacciones entre humanos y otros animales. Pero sí incorpora las disciplinas que toman a los animales como objeto de estudio.

En síntesis, los estudios de humanos y animales son el estudio de las interacciones y relación entre humanos y animales no humanos. Es una disciplina muy nueva, multi e interdisciplinaria. Estos estudios implican considerar nuestras representaciones de los animales y comprender los significados que les otorgamos, comprender la distribución

espacial de los animales no humanos para entender sus incorporaciones a las sociedades y a las culturas, así como las implicaciones de incorporaciones. Asimismo, involucra definir humano y animal. Los animales se han distinguido según categorías lingüísticas humanas (mascota, animal de trabajo, etc.) y según el lugar donde se ubican (casa, campo, medios salvajes, etc). Lo humano, por el contrario, ha sido definido como todo aquello que no es animal, aunque, biológicamente hablando, los humanos son animales.

Para Mello (2012) una tarea de muchos estudiosos de los estudios animales es la de desempaquetar las diversas capas de significado impuestas a los cuerpos animales y ver el animal que hay dentro. ¿Qué es un pollo cuando ya no pensamos en el pollo como un alimento? La publicación de dos obras filosóficas importantes sobre los animales, “Animal Liberation” de Peter Singer (1975), seguida de “The Case for Animal Rights” (1983) de Tom Regan, provocó una explosión de interés en los animales entre académicos, defensores de los animales y el público en general. Los animales han jugado un papel sustancial en los comportamientos simbólicos de los humanos durante miles de años, a través del arte, a través de la religión, y a través del folclore y el mito. Nos son todavía familiares los relatos de la Grecia clásica (como las fábulas de Esopo) y los bestiarios medievales en que los animales son recurso alegóricos para transmitir lecciones morales. Durante la Ilustración sirvieron para parodiar o satirizar a los humanos. Pero en el período romántico del siglo XIX, los animales comenzaron a ser tratados de manera diferente, a medida que surgía el concepto de conservación de la naturaleza. Surge la admiración por lo salvaje y su belleza, a la vez que aumenta la domesticación. Con el auge de la tenencia de mascotas se desarrolla una literatura dirigida principalmente a los niños que una vez más utilizó personajes de animales como una forma de enseñar y promover rasgos positivos.

LO ANIMAL Y LO HUMANO EN EL “COLOQUIO”

En los aspectos vinculados a las representaciones de los perros y de la sociedad, Martín (2003) indica que en el “Coloquio” se ilustra el papel social y cultural del perro en la temprana época moderna en Europa. Los cánidos demuestran cómo la sociedad concibe al perro no sólo como emblema de la memoria, el agradecimiento y la fidelidad, sino también en otras varias funciones (ayudante, guardián, policía, pastor). Asimismo, considera que Cervantes empleó a los perros para alegorizar las flaquezas de los seres humanos, y que lo que importa es la fantasía del relato y no la realidad de quién lo cuenta. Afirma que “al convertir a sus protagonistas en musas caninas, Cervantes trae a colación la humanidad de

ellos y la bestialidad del hombre, junto con cuestiones de autoría y punto de vista narrativo” (2003, 1562). Para él, el hecho de que los perros asuman la narración es una forma de eludir la censura y la cancelación y habilita incluso una crítica literaria.

Martín señala también una dialéctica que permite a los lectores ver los perros como animales con historia propia y establecer lazos fiándose de descripciones creíbles y roles conocidos, pero con un discurso humano. Pero al crear un perro que habla, cuestiona la fidelidad y la nobleza por las cuales se les aprecia, y logra que sus lectores vean tanto la literatura en el perro como el perro en la literatura. Así concluye que Cervantes siempre asume “posicionamientos culturales” respecto de la sociedad de su época. Berganza, por ejemplo, “personifica el ser menos poderoso de todos, y algo menos que un esclavo en la sociedad”. Al “otorgarle habla y la concomitante capacidad de criticar, aunque sea pura “murmuración”, Cervantes se asegura de que el subalterno no pueda y deba hablar” (2003, 1569).

Según González (2013), el “Coloquio” posee unos rasgos que la diferencian de las demás *Novelas Ejemplares* y no puede ser leída independientemente del marco de la narración precedente. Es una novela sin principio y sin final, ya que la historia marco se detiene justo al comienzo del “Coloquio” y el relato de la vida de Cipión nunca sucede. Por otro lado, González afirma que las historias de animales que hablan y al mismo tiempo hacen uso de la razón tienen antecedentes destacados en la época clásica aunque, a diferencia de los usos fabulares, Cervantes presenta una relación de raciocinio-animidad distinta. Los perros contrastan con muchos hombres del relato, como si estuvieran invertidos los papeles, situándose los personajes en un espacio intermedio y de umbral. Los canes parlantes reúnen características dobles y contradictorias, una mezcla hombre-animal, razón-sinrazón.

Martín (2014) analiza cómo varios animales pueden ser examinados, desde su historia y presencia material, de un modo más complejo que las metáforas antropomórficas. Los animales son, así, sujetos de su propia historia, reconociendo su conexión con la humana. En un análisis de esta “zoopoética” en el *Quijote*, Martín indica que los animales eran centrales en la vida los humanos, en todos los estamentos sociales, para todas las dimensiones (alimento, vestimenta, medio de transporte y trabajo, compañía), presentes en todas partes y frecuentemente percibidos como individuos. Asimismo, sostiene que los animales cervantinos tenían vidas y pensamientos que no siempre se podían equiparar con los de los humanos.

La capacidad del habla de los perros es un tema importante, no solo en lo que concierne a la verosimilitud de la narración, sino también al vínculo con el “otro”, esto es a que la voz del otro tenga cabida. Basso (2014) remarca que la sátira recae tanto en las conductas sociales representadas como en el discurso de los perros, que alterna entre una posición contradictoria y de inadecuación a la sociedad a planteos irónicos y críticos. Asimismo, indica que el planteo tiene sus antecedentes ya desde Plinio y su *Historia Natural*, en la cual la imagen del perro y de los animales está construida desde una mirada antropocéntrica que los define y valora según sus capacidades e intereses humanos (Basso, 2014). Pero Berganza no mantiene su fidelidad (algo que suele asociarse a los caninos) y su moralidad proviene de todo lo que han escuchado de los humanos, expresando las concepciones hegemónicas y naturalizadas en la sociedad.

Basso (2014) enfatiza que el “Coloquio” es un muestrario de estilos y modalidades genéricas, habiendo ahí una dimensión metaliteraria. Existen múltiples discursos y particularmente en Berganza en quién se introducen voces ajenas, muchas de las veces en forma de estereotipos convirtiéndose de este modo el lenguaje en objeto representado, exhibiendo así sus artificios retóricos. Según Basso, se intercalan ironías sutiles con parodias declaradas, y es a través del lenguaje en que se develan las apariencias. Los perros aprueban el orden social existente, pero lo interpelan y lo cuestionan, muestran la hipocresía.

Ordóñez (2014) advierte en el “Coloquio” una meditación sobre la sabiduría humana en dos dimensiones: como virtud (actitud ética) y como instrumento material para denunciar a la sociedad de la época y su visión de la persona. “En la ficción de entregar la palabra a los que obviamente parecen no tener qué decir, se comienza a erosionar la voz autoritaria que pretende decir todo y de un solo modo.” (pág. 223). Afirma que se presenta a través de la denuncia un realismo sobre lo humano. El relato excluye la fantasía y lo poético, siendo el habla de los perros un hecho más de modificación de los órdenes dados. Para Ordóñez la novela “concluye con la imposibilidad del cambio social, dejando latir un pesimismo respecto de lo estructural y cotidiano de la vida, que de todos modos no impide el gozo y juego de lo aparente” (228).

Ortiz (2016) señala que hay visiones que contradicen las bucólicas e idílicas de la vida pastoril. En un episodio, Berganza le cuenta a Cipión sobre sus experiencias trabajando como un perro pastor. Los pastores de Berganza son toscos, mezquinos y deshonestos y muestran un gusto musical bastante vulgar, pastores con piel de lobo. De este modo, en el intercambio de los perros se vuelca hacia los chismes sobre un mundo que

conocen bien, pero sobre el que siempre han tenido que callar. Hablan filosóficamente pese a su condición subordinada como mudo símbolo de la amistad. Berganza alarga la historia y reflexiona y discurre más sobre el acto de contar una historia que sobre la historia misma. Cipión alienta sus digresiones. Según Ortiz, Cervantes utiliza la aventura picaresca contada por Berganza para ofrecer un retrato de una sociedad compleja y poblada por una gran variedad de caracteres y tipos. Pero la originalidad del concepto narrativo de Cervantes reside en el hecho de que este retrato está hablando como perros, esto es como animales explotados que en su abyección actúan como representantes de humanos marginados. Asimismo, al revelar el mundo corrupto y mezquino, también se está poniendo el foco sobre un mundo antinatural o perverso en cierta medida que los humanos han creado para sí mismos. Esta forma de duplicación difiere de la dinámica de reconocimiento en textos clásicos, como los homéricos, por ejemplo, en la medida en que Berganza y Cipión no actúan primordialmente como espejos en los que los humanos se reconocen a sí mismos, o se vuelven reconocibles, como humanos. “Más bien actúan como espejos misteriosos en los que los humanos, al percibir que los perros actúan como humanos, se ven a sí mismos como los perros en los que se han convertido, en el sentido peyorativo de ser incivilizado e inhumano” (Ortiz, 2016, 64).

Mayfield (2017) afirma que de manera indirecta la persona que escucha está implícitamente (en el nivel discursivo) reformada por un recurso textualmente literal de un mismo animal. Berganza aparece “humanizado” pero no se presenta como un espécimen idealizado ya que actúa de maneras no exactamente éticas, sea por su naturaleza canina o porque su comportamiento como animal siempre parece influenciado por la conducta humana. No es retratado como una persona, ni como un pícaro o sabio, sino como una cuasi racionalidad animal defectuosa, capaz al mismo tiempo de una conducta agresiva y gentil.

Ya desde los estudios animales, Beusterin (2016) analiza cómo dos figuras, Diego Velázquez y Miguel de Cervantes, cuestionan radicalmente la autoformación antropocéntrica de la humanidad del siglo XVI. A partir de Cary Wolfe y Jacques Derrida, quienes plantean la necesidad de pensar un otro diferente, un “otro” otro, que no se base en un diferencial animal-humano. Este “otro” otro es una categoría no oposicional, es decir no reducida al adentro (“insiders”) y afuera (“outsiders”), sujeto humano versus sujeto animal. Sigue, así, una articulación más completa de este nuevo otro, tal cual han planteado los estudios animales de Wolfe, Haraway y Derrida, enfoques críticos que se centren en un otro no oposicional ni atado a la formación de identidad basada en criterios de distinción

como región, raza, nación y género. Se aparta de una interpretación en la cual los perros son meras máscaras para el humano. Cary Wolfe ha criticado las teorías que asumen que el lenguaje pertenece a los humanos. Partiendo de esto, Beustrein muestra a través de una lectura atenta de las aventuras de Berganza, cómo Cervantes crea ingeniosamente una nueva forma de literatura animal ejemplar que confunde el papel del animal como modelo positivo y negativo para la conducta del ser humano. Tanto el primer y segundo episodio narrado por Berganza (el de cuando vivía en una carnicería como cuando era perro pastor) destacan al perro como modelo para comportamiento ejemplar, pero en episodios posteriores Berganza es retratado como un modelo de comportamiento malvado. Es decir, se confunden los dos modelos típicos de la literatura ejemplar: el animal como ejemplar y el animal como modelo del vicio. Pero luego Cervantes presenta un nuevo episodio animal ejemplar en el que los animales aprenden cómo comportarse de los humanos. Cervantes no defiende el excepcionalismo humano con respecto al lenguaje ni tampoco aclara si los perros son animales o humanos, enfatizando deliberadamente la oscuridad del dilema lingüístico animal-humano. Al dejar abierta la pregunta que el lenguaje pertenece necesariamente a lo humano, Cervantes abre la posibilidad que el control humano sobre el lenguaje es infundado y no "nuestro" en absoluto (Beusterien, 2016, 39).

Cervantes utiliza el diálogo del perro creando un modelo animal diferente. El animal en la literatura de la Europa Medieval funcionó como modelo de conducta ejemplar o malvada, como una forma en la que los humanos aprenden el bien y el mal. Sea de manera justa o malvada, el animal es una figura, es un vocero humano, o actúa como antagonista, una fuerza negativa de la que los humanos aprenden a evitar el mal. O, cuando es protagonista, ayuda a aprender y actuar éticamente. Berganza se autocontrola y evita la lascivia en el episodio con el carnicero, siendo este otro comportamiento ejemplar. La decisión final de Berganza es dejar el maestro carnicero, negándose a participar en actividades codiciosas. Al retratar a un animal que evita la lujuria, Cervantes invierte simbólicamente la conexión entre la lujuria y la animalidad. Asimismo, es el carnicero que queda como malicioso; Berganza como ejemplar. El carnicero es malvado y Berganza es bueno porque evita la codicia, la avaricia, la lujuria, participando en el espectáculo de toros, y matanza (Beusterien, 2016).

El comportamiento de Berganza es ejemplar en los primeros dos episodios, proporcionando un modelo ético no como un animal, sino como un santo humano (Beusterin, 2016). Pero Cervantes cambia los términos de ejemplaridad en los episodios que siguen al retratar a Berganza en forma negativa. En el episodio con su tercer amo, Berganza

juzga a una mujer negra y también la ataca, mostrando violencia, arrogancia y maldad, y llevando al lector a que sienta simpatía por esta acción. De hecho, la animalización de la mujer por parte de Berganza (tratarla en términos animales) hace que el lector cuestione la lógica moral detrás de las expresiones que animalizan a los humanos y, de hecho, el papel que tiene el animal en cómo los humanos se definen a sí mismos como humanos. Cervantes vuelve a retratar a Berganza en términos negativos, obligando a cuestionar la ejemplaridad animal.

Con esta novela, sostiene Beusterin (2016), Cervantes escribe un nuevo modelo animal. Él desestabiliza los términos de la excepcionalidad humana y animal que formaron la base de las dos formas genéricas de la literatura mimética de los animales, abandonando los términos de la ética de la división animal-humano. El primer episodio enseñaría a que es bueno evitar el vicio, no imitando el modelo retrógrado del carnicero, pero en los otros episodios se rompe la división animal-humano y se alteran los términos de ejemplaridad. Se rompen los preceptos antropocéntricos fundacionales y el aristotélico mimetismo basado en una división animal-humano. Cervantes proporciona bases diferentes, no centradas en el mantenimiento de la relación animal-humano, división que parte de decisiones éticas. Rescinda la semántica del animal-versus humano para llegar a su propósito ejemplar y una noción de justicia más plenamente operativa.

Marrero (2017) estudia la manera en que la ética animal y el ecologismo modernos se ven manifestados en las formas literarias de representación animal que pueblan la historia de la literatura, desde el Medioevo a la vida contemporánea. Menciona que la emergencia de los derechos de los animales en los 70, con el desarrollo de perspectivas no antropocéntricas, ha ayudado a aproximarse al estudio de la representación animal en la literatura. Sostiene que en esa época surgió una nueva sensibilidad animalista, enfrentada al antropocentrismo de los pilares religiosos y filosóficos de la cultura occidental, interpelando de este modo la excepcionalidad de la humanidad instaurada en el libro del Génesis. Esta sensibilidad resuena fuertemente en intelectuales del posestructuralismo y después en el poshumanismo hasta el presente. Claramente, algo externo al fenómeno literario tuvo impacto y repercusión sobre la literatura y sobre la crítica literaria. En la crítica llevó a leer con una nueva perspectiva textos del pasado, “a buscar precedentes o líneas de tradición que contengan, siquiera en ciernes, el germen de las contemporáneas visiones sobre la ética animal, y a analizar e interpretar bajo su luz las formas contemporáneas de representación de los animales” (Marrero, 2017, 267).

Marrero señala que la forma primaria de acercarse a un animal no humano ha sido el darle voz, permitiendo que exprese en primera persona lo que siente y piensa. La fábula, el género en que esta operación se ha realizado más frecuentemente, ha trasladado la voz humana a la de un animal, un eco de la moralidad y el raciocinio que se derivan del carácter lingüístico del ser humano. Sin embargo, el caso de Berganza es muy diferente al de los animales que hablan en las fábulas. Si bien puede leerse como una alegoría de las debilidades humanas o como una novela picaresca, Marrero se remite a Adrienne Martín al advertir que Berganza también es un perro y narra desde esa perspectiva. No solo es un perro de fábula que representa valores humanos, sino también implica un relato de valor documental sobre la existencia que los perros tuvieron en la España de Cervantes. Marrero subraya que la narración de Berganza manifiesta un panorama de brutalidad y maltrato. “La vida de Berganza ha sido una permanente huida de la crueldad, que lo ha amenazado una y otra vez en diversos ambientes sociales y laborales” (Marrero, 2017, 272). El inicio del relato en el matadero, sostiene Marrero, da lugar a reflexionar sobre la violencia y el maltrato hacia los animales, con amos desalmados (los jiferos) y la realidad de los mataderos.

El “Coloquio de los perros” es una novela zoomorfa que para Martín (2020, 479) “es la única de principios de la Edad Moderna y quizás de toda la literatura española que aborda explícitamente el tema de los animales y el lenguaje”. Los perros se retratan como individuos con razonamiento y dominio del habla, rompiendo así la barrera supuestamente infranqueable entre animales y humanos. Martín examina el uso de Cervantes del lenguaje animal como recurso literario y como manera de expandir las Humanidades más allá de lo humano, en la medida en que desafía la excepcionalidad del lenguaje como propia del ser humano y de alguna forma, también, acerca a los lectores a un aprendizaje de lo que los animales quieren o tienen que decir.

Desde la Antigüedad se ha afirmado que el estado animal es estar sin lenguaje; logos y lenguaje es singular y propio al ser humano. Sin embargo, los estudios animales contemporáneos muestran que todas las especies poseen habilidades de comunicación, combinando diferentes recursos como vocalizaciones, gestos, posturas, olores, etc. Estos hallazgos, indica Martín, hacen más complejo el problema del lenguaje animal que sigue siendo central en los debates sobre lo que distingue a los humanos de otros animales. Desde estas perspectivas, podemos aceptar que Cervantes invita a los lectores a reflexionar sobre el otro animal, a ser conscientes de ellos como protagonistas de sus propias vidas y a ver a los humanos a través de un lente diferente. Si bien en el Don Quijote hay animales no

humanos y son personajes performativos en la comunicación, no se los dota del habla. En el “Coloquio” la capacidad para el lenguaje humano se racionaliza.

Martín también subraya la conexión e indivisibilidad de esta novela con la precedente, “El casamiento engañoso”, y resalta en ambas la práctica y poder de seducción del lenguaje. Desde Aristóteles, los requisitos para el lenguaje humano eran la capacidad física para articular vocales y consonantes y la capacidad mental para organizar estos sonidos en sentido. El animal estaba excluido de ambas funciones.

Cipión habla sobre el poder de las palabras y su efecto pernicioso sobre la vida humana, que queda totalmente escrutada en la novela. Martín señala que Berganza es representado no sólo como crítico social antropomorfizado, sino también como un perro que vive y cuenta una vida de perro. Pero el estatus ontológico de los perros sigue siendo un rompecabezas hasta el final y nunca sabemos realmente si son animales o humanos. Los perros se comportan como perros en ciertas ocasiones y como humanos con las nuevas habilidades lingüísticas. En lo moral y espiritual, por lo general los humanos son inferiores a los caninos protagonistas, quienes también son seres imperfectos. Martín afirma que es subversivo proponer que un animal sea capaz de un discurso razonado, incluso cuando se filtra a través de la ironía dentro de la ficción, ya que pone en duda la excepcionalidad humana. Y vale la pena considerar que Cervantes escribió estas novelas ejemplares cuando el humanismo y el cristianismo europeos veían a los animales como seres incompletos, caracterizados por la carencia: falta de la razón, el entendimiento, el lenguaje y la voluntad, en comparación con los humanos.

EL DON DEL HABLA COMO FORMA DE DILUCIÓN DE LA OTREDAD

Ya en el primer párrafo hay una voluntad de presentar en pie de igualdad a los dos perros: “donde podremos gozar sin ser sentidos de esta no vista merced que el Cielo en un mismo punto a los dos nos ha hecho” (Cervantes, 1952, 997). En este sentido, la idea primaria parecería que desde la creación los dos perros son iguales, parten desde el mismo lugar, y sería lo que ocurre después lo que separa. Esto puede leerse también como una generalización para todo ser viviente.

Un segundo punto para destacar es el tratamiento de cercanía entre ambos perros. Cipión le dice amigo a Berganza y este se le refiere como hermano. El amigo y la amistad es algo característico de la relación entre perros y seres humanos (“que nos suelen pintar por símbolo de la amistad”, 998).

La habilidad del habla y el discurso, expresada en la posibilidad de que por una noche los perros puedan hablar permite el acercamiento entre los diferentes, algo que se retoma varias veces a lo largo del texto. Así dice Cipión en su segunda intervención: “y viene a ser mayor este milagro en que no solamente en que hablamos, sino que hablamos con discurso, como si fuéramos capaces de razón” (997). Es el entendimiento y la capacidad de decirlo lo que causa nueva admiración, tal como dice Berganza. Hacemos énfasis en entender y decir como pilares conversacionales y fuentes de comprensión de lo desconocido, y por tanto generador de la maravilla. Asimismo, en esa intervención de Cipión se sitúa el hombre y el perro en categoría de “animal” (animal bruto versus hombre animal racional), siendo la razón lo que distingue uno de otro. Queremos destacar esta mirada de lo animal en el hombre, lo cual estaría en una concepción muy moderna en lo que hemos reseñado de los estudios humano-animales.

La tercera intervención de Cipión pone ya de manifiesto una auto concepción y mirada del perro hacia su estatus: “lo que yo he oído alabar y encarecer es nuestra mucha memoria, el agradecimiento y gran fidelidad nuestra” (998). Seguidamente, vuelve a remarcar el camino hacia la igualdad, haciendo mención de que en las sepulturas humanas se ponen figuras de perros “en señal que se guardaron en la vida amistad y fidelidad inviolable” (998). Cipión es también quién insiste en darle menor énfasis a la verosimilitud del portento del habla para los perros, poniendo de manifiesto la oportunidad de contar con esa posibilidad ya que no saben cuánto durará esa capacidad, la cual “de mí por largos tiempos deseado” (998). He aquí explícitamente una voz diciendo que deseaba hablar, que por alguna razón había estado reprimida o imposibilitada por largo tiempo. La pregunta que podemos hacer es ¿cuál es la voz que ha estado contenida, la de Cipión, la de los perros, la de los marginales, la del “otro”? Lo interesante es que Cervantes pone de manifiesto ya al inicio de la novela que hay un “otro” que se reconoce como una entidad que quiere ser visibilizada o escuchada, y que cuenta ahora con la chance de hacerlo y esa chance es posible por la palabra, el lenguaje. Pero esa posibilidad es, en este caso, finita, el transcurso de una noche y debe aprovecharse. Más allá de los aspectos que hacen a la trama (dos personajes que salen hacia una aventura, contar historias, que deben lograr algo antes de un determinado tiempo, etc.) hay también, a nuestro juicio, un contenido de conciencia del tiempo y por lo tanto de conciencia de existencia, propia del ser humano, que se le es concedida a los cánidos. Punto que podríamos aproximar más desde una lectura moderna y con el bagaje teórico de los estudios animales.

Berganza nos ofrece más pistas:

Y aún de mí, que desde que tuve fuerzas para roer un hueso tuve deseo de hablar, para decir cosas que depositaba en la memoria, y allí, de antiguas y muchas, o se enmohecían o se me olvidaban. Empero, ahora, que tan sin pensarlo me veo enriquecido de este divino don del habla pienso gozarle y aprovecharme de él lo más que pudiere, dándome prisa a decir todo aquello que se me acordare, aunque sea atropellada y confusamente, porque no sé cuándo me volverán a pedir este bien que por prestado tengo (Cervantes, 1952, 998).

Es un diálogo y un habla de ese “otro” para contar las propias historias y no las ajenas, las propias que no ha podido manifestar ni ejercer libre el habla, aparentemente censurado y por esa razón Berganza también se cerciora de que nadie los esté escuchando. Como hemos reseñado, es una época donde comienza a tomar fuerza la individualidad.

En el primer episodio, donde Berganza cuenta de sus inicios con el amo Nicolas el Romo, jifero, que le enseñaba a prendérsele de las orejas a los toros, se retrata un ambiente violento, lleno de gente desalmada y sin conciencia, “jiferos que con la misma facilidad matan a un hombre que a una vaca”. Para contar las condiciones de los amos, dice Cipión, sería necesario ser portadores del don del habla por un año entero. Cipión, en esta escena, da también una posición de punto de partida en la moralidad de todos: “que como hacer el hacer mal viene de natural cosecha, fácilmente se aprende el hacerlo” (999). Esto puede entenderse que todos somos naturales portadores de la tendencia hacia el mal (precepto religioso, cristiano), y en eso todos somos iguales también.

Ambos personajes vuelven a referirse al don del habla. Afirma Berganza: “y si me da lugar la grande tentación de hablar que tengo”. Luego Cipión acota: “vete a la lengua, que en ella consisten los mayores daños de la vida humana” (999). Cipión había resaltado el don del habla como oportunidad de voz, de salir del silencio, pero acá también alerta de su capacidad destructiva y dañina de la vida humana.

En la escena en que Berganza lleva una espuerta en la boca y una mujer le saca la porción de carne que llevaba, esta le dice: “decid a Nicolás el Romo, vuestro amo, que no se fie de los animales”. Al regresar a su amo, este “sacó una de cachas y tiróme una puñalada que, a no desviarme, nunca tú oyeras este cuento” (1000). Se le inculpa a Berganza de haber comido esa porción, se menciona que los animales no son de fiar, y luego claramente el maltrato hacia el alano por parte de su amo. Berganza huye de ahí y amanece entre un rebaño de ovejas y con los tres pastores. Al verlo el señor del ganado, pregunta por su raza e instruye a los pastores que le pongan el collar de otro perro que se había muerto, y le dieran ración y cariño. Esta figura humana de amo aparece opuesta, en su trato hacia los perros, al amo anterior jifero. Así procedieron los pastores, y le dieron por nombre Barcino.

Cipión es el que dicta las cuestiones de retórica y dicta cómo debe ser llevada la narración. Y también el peso adecuado y justo de las palabras: “y sea tu intención limpia, aunque la lengua no lo parezca”. Sentencia a la que Berganza responde: “en estas materias nunca tropieza la lengua si no cae, primero, la intención” (1001). Este es otro punto que muy ilustrativo de la visión cervantina sobre los vínculos entre los unos y los otros: la lengua y el habla en el acto comunicacional es lo que permite el entendimiento y la integración entre los seres, y esa lengua tiene una intención detrás.

Berganza cuenta que la vida de los pastores con quienes andaba nada tenía que ver con la vida de los que había oído leer, libros que lo tenían engañado. En ese intercambio de lo que es ficción y realidad, Cipión vuelve a traer al diálogo el uso de la razón y del habla: “quiero decir que mire que eres un animal que carece de razón, y, si ahora muestras tener alguna ya hemos averiguado entre las dos ser cosas sobre natural y jamás vista”. A lo cual Berganza responde:

eso fuera así si yo estuviera en mi primera ignorancia, más ahora que me ha venido a la memoria lo que te había de haber dicho al principio de nuestra plática, no solo no me maravillo de lo que hablo, pero espántome lo que dejo de hablar (1001).

Cipión intenta retrotraer a Berganza a su estado inicial, el de un animal no humano, que transitoriamente ha sido dotado con lo distintivo del hombre: razón y habla. Es muy aguda la respuesta de Berganza y la podemos asociar a eso de que “todos los hombres son iguales, pero no todos lo saben” (Todorov, 1991, 25). Berganza ya sabe que es momento de no callar, tampoco puede volver a hacerlo.

En la escena del oficio de guardar ganado, Berganza muestra la subversión del orden y de esta forma se pone de manifiesto lo precarias de las categorizaciones, constitutivas de los prejuicios y de los límites entre “nosotros” y los “otros”. Berganza salía en busca de los lobos y solo encontraba a su vuelta alguna oveja muerta. Venía el señor del ganado y reprendía a los pastores y mandaba a castigar a los perros. Berganza decide quedarse una noche entre las ovejas y descubre así el engaño. Eran los pastores quienes faenaban los animales y le culpaban al lobo. Y ahí viene la interpelación de Berganza: “¿quién será poderoso a dar a entender que la defensa ofende, que las centinelas duermen, que la confianza roba y el que os guarda os mata?” (1002). No solo se señala la falsedad de determinadas categorías (el pastor como el guardián y bueno y el lobo como el mal y el engaño), sino que también se plantea el problema del poder necesario para desenmascarar esto y así proteger a los más vulnerables y ajenos a esas fechorías. Y eso lleva a que los que confían sean los perdedores. La falta de confianza y la ambición de dominación del otro son, en definitiva, el combustible para la división social. En eso Cipión comenta la

diferencia entre servir a un señor de la tierra y al Señor de los Cielos. Para servir al segundo, todos los seres son iguales, no así para servir a los primeros que hacen distinciones por linaje, habilidades, vestidos. Pero Berganza censura su observación diciendo que todo eso es “predicar”. Acá hay una presentación de la posibilidad de la igualdad, de no existencia de preeminencias sociales y culturales, pero esa posibilidad no está en el mundo terrenal, o no son ellos lo que deben dictaminarla.

Al hablar sobre los mercaderes de Sevilla, “amparo de pobres y refugio de desechados” (1003), aparece el tema de la ambición y Berganza sostiene que es algo bueno siempre y cuando no perjudique a un tercero, a lo cual Cipión responde que pocas veces se cumple con la ambición sin dañar a terceros. En esto Berganza vuelve a un punto comentado al inicio, la inclinación natural (¿pecado original?) al mal: “que el hacer y el decir mal lo heredamos de nuestros primeros padres y lo mamamos en la leche” (1004). No solo referencia a condición de mamífero (ambivalente si humano o no humano) sino que además el mal está presente en el origen de todos. Se retoma también el “murmurar”, palabras indebidas que deben callar pero que también tienen la tentación de dar a luz. Es el riesgo que debe correr de quién tiene el habla.

En el episodio donde Berganza narra lo ocurrido con los hijos del amo, y donde tenía una muy buena vida de perro, donde pasaba “una vida de estudiante sin hambre y sin sarna” aparece el lado empático, el ponerse en el lugar del otro: “Ay, amigo Cipión, si supieses cuán dura cosas es de sufrir el pasar de un estado felice a uno desdichado!” (1005). Asimismo, remarca que uno puede pasar del bienestar a la desdicha según la suerte. Una interpretación que queremos hacer es que el pasaje del nosotros al otros es un terreno lábil. La marginalidad es potencialmente una posibilidad para todos. Y “al desdichado las desdichas le buscan y le hallan, aunque se esconda en los últimos rincones de la tierra” (1006).

El afán por hablar se acrecienta en Berganza: “esto sé que quiero hacer ahora, que no es morderme, quedándome tantas cosas por decir que no sé cómo ni cuándo podré acabarlas, y más estando temeroso que al salir del sol nos hemos de quedar a oscuras, faltándonos el habla” (1007). Hay mucho por decir, por desocultar y por contar también como entretenimiento. Hay un episodio clave donde vuelve también el tema del hablar, el del denunciar. Berganza narra lo que hacía la pareja de negros y trae el adagio latino “habet bovem in lingua” que, según cuenta, se decía cuando un juez dejaba de decir o hacer lo que era razón y justo. Nuevamente aparece el tema del callar y de la voz como forma de desocultar las injusticias y la diferencia hacia los otros. En esta escena Berganza repite los

ataques y agresiones, mordeduras a la negra, castigándola fuertemente. Y dice: “con todo esto, aunque me quitaron el comer, no me pudieron quitar el ladrar” (1008). La afirmación indica una moralidad que no se corrompe, y nótese también que aparece el ladrar, rasgo claramente perruno. De este modo, una posible lectura es que los perros tienen una moralidad (en este caso una moralidad violenta hacia los “otros” y probablemente en espejo al trato que muchas veces el ser humano les propina a ellos) y moralidad que son capaces de sostenerla y no dejarla corroer.

Después del episodio del alguacil y el escribano, Berganza remata su alocución con una característica que podemos vincular a los encuentros con el “otro”: “el andar tierras y comunicar con diversas gentes hace a los hombres discretos” (1012). La discreción es una característica que se aprende del trato (y tolerancia) hacia los otros.

Más adelante viene un giro en los personajes, volviendo a aquellos marginados se narra la historia de la bruja Camacha, hecha por la Cañizares y que le cuenta a Berganza sobre su madre, la Montiel, y donde se narra el parto perruno (y así el posible origen humano de los personajes) derivado por un hechizo de la Camacha por cierto enojo con la Montiel, monólogo más largo de la novela y en el cual ya hay un giro en la moralidad y valores de Berganza, con una mirada despectiva de estas mujeres. Es interesante, según hace notar Riley (1990) el recurso de historias embebidas que utiliza Cervantes aquí, ya que estas historias que escucha Berganza luego le son contadas a Cipión, más adelante escuchadas por Campuzano, registradas por éste y leídas por Peralta.

Riley analiza la profecía dictada por la Camacha, en la cual los perros volverán a ser hombres cuando se derriben los soberbios levantados y se alcen los humildes abatidos, profecía mencionada dos veces en el relato.

Dada la brutalidad de la raza humana, su conducta rapaz y pérfida, demostrada repetidamente a través de los episodios de la vida de Berganza hasta su encuentro con la Cañizares, se deduce claramente que los perros se convertirán en hombres tan sólo cuando los hombres dejen de comportarse como bestias Riley (1990, 88).

Subrayamos que en esta interpretación hay una confrontación entre el animal humano y el no humano, y el primero se comporta como el segundo. Los perros descartan la profecía enigmática. Berganza dice: “cada cosa destas que la vieja me decía en alabanza de la que decía ser mi madre era una lanzada que me atravesaba el corazón, y quisiera arremeter a ella y hacerla pedazos entre los dientes” (Cervantes, 1952, 1016). Esto es un rechazo a ser hijo de una madre bruja, de una marginal, que siempre ha sido mala, una “puta vieja”.

Riley se pregunta qué derecho tiene el novelista para censurar y predicar como si estuviera él exento de ese mundo, pregunta tácita que surge con insistencia en la novela. Sostiene que Cervantes es muy consciente de no poder separarse de la misma sociedad que critica, constatándose de lo entreverados que están el mal y el bien.

Queremos destacar, y compartimos, esta observación de Riley en cuanto a que la propuesta discursiva del “Coloquio” no parte de un “nosotros” siendo superiores y diferentes de unos “otros”, y por lo tanto de una postura moralizante y ejemplarizante. En esto nos parece una visión muy moderna de Cervantes: en una sociedad llena de marginados, inmigrantes, culturas, religiones, su representación interpela los límites y la aparente estabilidad de cada una de esas categorías.

La condición canina es reafirmada en algunos pasajes, por ejemplo, en el comentario de Berganza:

y de lo que has dicho vengo a pensar y creer en todo lo que hasta aquí hemos pasado y lo que estamos pasando es sueño, y que somos perros; pero no por esto dejemos de gozar deste bien de la habla que tenemos y de la excelencia tan grande de tener discurso humano todo el tiempo que pudiéramos (Cervantes, 1952, 1020).

Una vez narrado los episodios con los gitanos y luego con los moriscos, Cipión retoma un comentario sobre la condición de hablante y dice sobre los daños y peripecias escuchadas: “que bien se que son más y mayores los que callas que los que cuentas” y luego dice su deseo: los celadores de España hallarán segura salida (1021). Hay un reconocimiento de una sociedad desigual, de numerosos grupos de “otros”, y también una esperanza en una solución liderada por un orden superior.

Antes de dar fin a su plática, Berganza cuenta la noche en que su mayor fue a pedir limosna en casa del Corregidor y, tratando de decir unas palabras, ladra con tono elevado y apuro y los criados lo echan a palos, pegándole uno con una correa de una cantimplora. Nuevamente, en este episodio se representa desde una mirada del perro y el trato que recibían de los humanos. Muestra cómo era tratada la “otredad” animal. Cipión le pregunta si se quejó de ese violento acto y luego le aconseja que lo inoportuno de meterse en temas donde no le llaman: “Y has de considerar que nunca el consejo del pobre, por bueno que sea, fue admitido” (1025). Nótese que Berganza quiere intervenir con palabras, pero actúa como perro. Cipión le da un consejo como a un ser humano. Hay una continua superposición de planos entre lo animal humano y no humano. Esto es aún más fehaciente en la escena posterior: Berganza visita a una señora que tenía una perrilla faldera, que le ladra y le muerde una pierna. Piensa: “si yo os cogiera, animalejo ruin...os hiciera pedazos entre los dientes” (1025). Notablemente, vuelve a un plano animal con un pensamiento con

cierta caballerosidad o humanidad. Cipión refuerza eso, refiriéndose al contenerse cuando uno enfrenta algunos hombrecillos insolentes porque están a la sombra de sus amos. Da una sentencia sobre el individuo, y como cada “otro” es uno solo, más allá de las apariencias y de su grupo social: “la virtud y el buen entendimiento siempre es una y siempre es uno: desnudo o vestido, solo o acompañado” (1026).

Luego de cerrado el “Coloquio”, el licenciado Peralta desestima volver a la disputa de si hablaron los perros o no. “Yo alcanzo el artificio del *Coloquio* y la invención, y basta”. Después afirma: “pues yo ha he recreado los del entendimiento”. Queremos destacar este cierre de la novela. En nuestra lectura, lo importante no es la verosimilitud del habla de los perros. El artificio es suficiente para el entendimiento. Podemos preguntarnos: ¿para el entendimiento de qué y de quién? Por lo pronto, para el entendimiento de los mismos personajes (sea Berganza y Cipión, o la dupla Alferez Campusano, como también de todos quienes han escuchado esas historias y de los lectores de estas novelas).

Si bien a lo largo de la novela hay continuas manifestaciones y se ubican a las personas y animales en los extremos o en los estereotipos de la época (a los marginales, a los gitanos, moriscos, jiferos, comerciantes, etc.), todo parece potencialmente mudable. De hecho, es lo que sucede con Berganza, cuya posición moral va cambiando a lo largo de los episodios. Si algo caracteriza esta obra es la cantidad de matices de la condición humana, y lo inclasificable que puede resultar si lo queremos hacer utilizando el criterio humano animal y animal no humano. Cervantes aporta una mirada muy moderna: desconfía de la declaración de una moralidad, de una verdad, de categorías inamovibles, de los animales por un lado y los humanos por otro. La subversión puede ser inmediata y fortuita. Por último, resaltamos el don de la palabra, del habla, del diálogo como el factor capaz de la maravilla, esto es del entendimiento y comprensión como la única forma de acercamiento y convivencia.

CONCLUSIONES

La obra explora e interpreta la naturaleza humana, el engaño y el mal, la realidad y la ficción, el pesimismo y el optimismo, la crítica, la verdad, etc., todos temas expuestos en código de diálogo y no de sermón. Ese diálogo y perspectiva es encarnada por dos animales no humanos, dos perros, vehiculizando así la denuncia mediante la acción.

Como advierte Williamson (1991), Cervantes se presenta como un escritor desprovisto de autoridad, negándose a indicar cuál es la enseñanza. Nos parece clave la observación de Rodríguez (2016) quién afirma que Cervantes dota a Cipión y Berganza de

entendimiento y sentido de la moral superior al mismo nivel al de varios personajes de condición humana de la novela. Clave porque en esto se presenta a los perros en igual condición que la humana. Es decir, los personajes son maleables, permean y subvierten los órdenes que delimitan el “unos” y “otros”

Hemos recogido las nociones de otredad y alteridad, nociones basadas en una lógica binaria. La obra cervantina ofrece muchas posibilidades para el estudio de grupos marginales y de los “otros”. Nos enfocamos en los perros como un grupo de otredad o “outsiders”, no siendo lo más comúnmente estudiados. La perspectiva de la otredad es epistémica, implica cómo se “conoce” al otro y cómo se lo caracteriza desde un “yo”, por lo que el poder es central en arbitrar las relaciones, habiendo un juego de poder discursivo. Mientras, la alteridad es una característica que trasciende al “yo”.

El estudio de la otredad en los animales es un espacio donde convergen múltiples temas y disciplinas, focalizándose en las interacciones y relación entre humanos y animales no humanos. La conjunción de los estudios de animales con la crítica literaria es un campo nuevo y contiene parte de los conceptos y teoría vinculada a la otredad, sobre todo algunas dificultades epistemológicas, fenomenológicas, ontológicas y éticas.

Mediante el don del habla que se le da el poder discursivo al otro. Cervantes expone una relación de raciocinio-animalidad nueva, desocultando una voz largo tiempo silenciada y ejercitando una zoopoética (Martín, 2014) que implica los personajes animales como sujetos de su propia historia, con vida y pensamientos, con una condición moral y de razón, lo cual permite establecer y comprender las interrelaciones de estos con los seres humanos. Este punto observado por Martín nos parece también muy moderno: los perros son “otros” que, a su vez, son parte de una relación con los seres humanos, planteándose relaciones inclusivas y no exclusivas. Coincidimos con Beusterin (2016) en la idea de que Cervantes utiliza el diálogo del perro para crear un modelo animal revolucionario, que desestabiliza los términos del excepcionalidad humana y animal que formaron la base de las dos formas genéricas de la literatura mimética de los animales.

Desde una perspectiva reciente de los estudios animales, Martín (2020) afirma que Cervantes desafía la verdad de excepcionalidad humana del lenguaje y acerca a los lectores a un aprendizaje de lo que los animales quieren o tienen que decir, ya que los estudios contemporáneos demuestran que todas las especies poseen habilidades de comunicación,

Nuestro acercamiento al texto buscó esa capacidad dialógica como una forma de subversión y rompimiento de los límites, considerando que la novela admite una lectura deconstructiva de los conceptos que demarcan los “unos” y los “otros”, en consonancia

con algo que ha sido advertido y marcado por buena parte de las referencias citadas, esto es que Cervantes no opta por un camino ejemplificante y moralizante, sino que abre las posibilidades de la lectura a variaciones y mutaciones en las categorías, principalmente aquellas morales, culturales, y las humano-animales.

Kapuscinski (2007) sostiene que al hombre siempre se le han abierto tres posibilidades ante el encuentro con el Otro: la guerra (dominar o aniquilar), aislarse (rechazo, indiferencia), o entablar un diálogo (acercamiento, integración). El entendimiento y el poder decir las cosas, la capacidad de hablar (en el sentido de acto comunicacional de un sujeto) es lo que causa nueva admiración, tal como dice Berganza. Se trata de fuentes de comprensión de lo desconocido, y por tanto generador de la maravilla. Al darle una voz a los perros se da la posibilidad del entendimiento del otro y por lo tanto también la interpelación desde el que mira, critica, lee: el yo. El acercamiento al otro implica el entendimiento del yo.

Dijimos que ya al inicio de la novela Cervantes pone de manifiesto que hay un “otro” que se reconoce como entidad que quiere ser visibilizada o escuchada, y que cuenta ahora con la chance de hacerlo, lo que es posible por la palabra y el lenguaje. Asimismo, hay una dimensión de conciencia del tiempo y por lo tanto de la existencia propia del ser humano que se le es concedida a los cánidos. En repetidos episodios se muestra la subversión del orden y de esta forma se pone de manifiesto lo precarias de las categorizaciones, constitutivas de los prejuicios y de los límites entre “nosotros” y los “otros”, señalando también de esta forma la precariedad de los balancines del poder y de las premisas constitutivas de lo bueno y lo malo, lo real y lo ficticio, lo falso y lo verdadero, premisas que guían todas nuestras acciones y actos de comunicación sociales. En una sociedad llena de marginados, inmigrantes, culturas, religiones, la representación cervantina interpela los límites y la aparente estabilidad de cada una de esas categorías. La palabra, el habla, el diálogo, son las llaves que permiten abrir esa puerta.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AYLWARD, E. (1987). "The Device of Layered Critical Commentary in Don Quixote and El coloquio de los perros." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 7.2. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 7(2), 57-70.
- BASSO, E. (2014). Ese "divino don de la habla". Reflexión sobre el Coloquio de los perros. En M. de los Ángeles González (Ed.), *Barroco, Sujeto y Modernidad. 400 años de las Novelas Ejemplares*. Montevideo: Grupo de Estudios Cervantinos.
- BEUSTERIEN, J. (2016). *Canines in Cervantes and Velázquez: An Animal Studies Reading of Early Modern Spain*. Londres: Routledge.

- BORKFELT, S. (2016). Thinking through Animal Alterities. *Otherness: Essays and Studies*, 5(2).
- Bravo María Antonia, Miguel Luis LÓPEZ MUÑOZ. (1991). Vida y sociedad en la España del siglo XVII a través del «Coloquio de los perros» de Cervantes. *Anales Cervantinos*, 29, 125-166.
- CABRERA, V. (1972). Nuevos valores de el "Casamiento engañoso" y "El coloquio de los perros". *Hispanófila*, 4(5), 49-58.
- CERVANTES, M. d. (1952). *Obras Completas. Recopilación, estudio preliminar, prólogo y notas por Angel Valbuena Prat*. Madrid: Aguilar.
- DI TULLIO, A. (2014). *Manual de gramática española*. Buenos Aires: Waldhuter Editores.
- GALLOR, J. (2019). Poliacoasis interna en "El coloquio de los perros". *Rétor*, 9(1), 28-52.
- GONZÁLEZ, A. (2013). Razón y sinrazón en "El Licenciado Vidriera," "El casamiento engañoso" y "El Coloquio de los perros". *Confluencia*, 28(2), 180-195.
- KAPUSCINSKI, R. (2007). *Encuentro con el Otro*. Barcelona: Anagrama.
- LAÍN ENTREALGO, P. (1968). *Teoría y realidad del otro. I*. Madrid: Revista de Occidente.
- MAÑERO, D. (2004). Diálogo y picaresca en el Coloquio de los perros. *Bulletin hispanique*, 106(2497-520).
- MARRERO, J. M. (2017). Animalismo y ecología: sobre perros parlantes y otras formas literarias de representación animal. *Castilla Estudios de Literatura*(8), 258-307.
- MARTÍN, A. (2003). Cervantes y la canifilia renacentista en El coloquio de los perros. *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, (16). Lisboa.
- MARTÍN, A. (2014). Animales quijotescos: una aproximación a los estudios de animales en Don Quijote. *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas.*, (págs. 468-476). Oviedo.
- MARTÍN, A. (2020). Animal speak and the Construction of Character in El Coloquio de los perros. *Romance Notes*, 60(3), 479-490.
- MAYFIELD, D. (2017). Against the Dog Only a Dog. Talking Canines Civilizing Cynicism in Cervantes "Coloquio de los perros"(With Tentative Remarks on the Discourse and Method of Animal Studies). *Humanities*, 6 (28).
- MELLO, M. d. (2012). *Animals and Society An introduction to animal-human studies*. New York: Columbia University Press.
- ORDÓÑEZ, F. (2014). Crisis de España y murmuraciones perrunas: El Coloquio de los Perros. En M. de los Ángeles González (Ed.), *Barroco, Sujeto y Modernidad. 400 años de las Novelas Ejemplares* (425). Montevideo: Grupo de Estudios Cervantinos.
- ORTIZ, M. (2016). *Literature and animal studies*. New York: Routledge.
- RILEY, E. (1990). La Profecía de la Bruja:(El coloquio de los perros)". *Actas del I coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas.* . (págs. 83-94). Anthropos.
- RODRÍGUEZ, A. I. (2014). *Representaciones en torno a los marginales durante el Siglo de Oro español. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata*. Obtenido de Memoria Académica. FaHCE - Universidad de la Plata: Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1006/te.1006.pdf>
- RODRÍGUEZ, B. (2016). Delito y moral en el "Coloquio de los Perros". *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 34, 315-327.
- SÁEZ, A. (2011). El "divino don de la habla": el Coloquio de los perros desde la tradición clásica y bíblica (contribución al estudio de sus fuentes) . *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Münster, 30 septiembre-4 de octubre 2009)*, (págs. 797-806).
- SÁEZ, A. (2015). Ecos y referentes clásicos en el "Coloquio de los perros" de Cervantes. *Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico*, 5, 2701-2716.
- SOBEJANO, G. (1975). El Coloquio de los perros en la picaresca y otros apuntes. *Hispanic Review*, 43 (1), 25-41.
- STASZAK, J.-F. (2008). Other/otherness. *International Encyclopedia of Human Geography*.
- TODOROV, T. (1991). *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*. México: Siglo XXI.
- WILLIAMSON, E. (1991). El juego de la verdad en "El casamiento engañoso" y "El coloquio de los perros". *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (págs. 183-199). Barcelona: Anthropos.

LA NUMANCLIA DE RAFAEL ALBERTI EN EL EXILIO

Adriana Nicoloff
Universidad de la República, Uruguay

RESUMEN

Entre 1580 y 1587, Miguel de Cervantes compuso *El cerco de Numancia*, tragedia en verso que narra la destrucción de la ciudad celtíbera a manos del general Cipión en el año 133 a.C. Luego de soportar varios años de asedio, los numantinos optan por la muerte colectiva antes que caer bajo el yugo romano.

En 1937, en el contexto de la guerra civil española, Rafael Alberti se apropia de la obra cervantina, adaptándola y poniéndola al servicio de la causa republicana, por su ejemplo heroico, cuando comienza la ofensiva nacionalista sobre Madrid y era imperioso alentar a los combatientes y a la población civil en la resistencia.

En 1943, ya exiliado y acabado el conflicto bélico en su país, Alberti escribe durante su estancia en Buenos Aires una nueva versión de la *Numancia* para ser representada por su compatriota Margarita Xirgu en Uruguay, cuyo gobierno de orientación batllista, demócrata y antiimperialista había apoyado a la República durante la guerra civil.

Este artículo aborda la *Numancia* de 1943 desde dos aspectos: el texto como materialización de la memoria y su proceso de reescritura desde el paradigma de la hipertextualidad de Gerard Genette. En esta nueva versión, Alberti recupera el simbolismo numantino en función de los derrotados republicanos en el exilio para refundar una identidad histórica. Pero, también, la resignificación de la pieza cervantina en un nuevo panorama político-mundial da cuenta de una voluntad universalista sobre la defensa de la libertad que sobrepasa el modelo numantino-español planteado por el autor en su versión de 1937, y lo hace extensivo a todos los pueblos que abogan por su libertad.

Entre 1580 y 1587, Miguel de Cervantes compuso *El cerco de Numancia*, una tragedia en verso que cuenta la destrucción de la ciudad celtíbera a manos del general Cipión¹⁸ en el año 133 a.C. Luego de soportar varios años de asedio, los numantinos optan por la muerte colectiva antes que caer bajo el yugo romano. Cuando Cervantes escribe su obra la historia de esta ciudad ya se había convertido en un mito nacional en España. Con el transcurso del tiempo adquiere la categoría de símbolo de resistencia y libertad contra el opresor, por el heroísmo de sus pobladores, y es recurrente su representación en diversos momentos dramáticos de la historia española para infundir valor al pueblo.

En 1937, en el contexto de la guerra civil española, Rafael Alberti se apropia de la tragedia cervantina, adaptándola y poniéndola al servicio de la causa republicana, por su ejemplo heroico, cuando comienza la ofensiva nacionalista sobre Madrid y es imperioso alentar a los combatientes y a la población civil en la resistencia. Su adaptación de «circunstancias» funciona como un parapeto ideológico para la construcción de un sentimiento de patriotismo encarnado en el mito numantino, estableciendo así un paralelismo entre la histórica defensa de Numancia y la heroica defensa de Madrid por los republicanos.

En 1943, ya exiliado y acabado el conflicto bélico en su país, Alberti escribe durante su estancia en Buenos Aires una nueva versión de la *Numancia* para ser representada en Uruguay, país fuertemente democrático, salido recientemente de un período dictatorial, hogar de miles de inmigrantes españoles, y donde la mayor parte del espectro político había expresado empatía con la causa republicana. La guerra civil española, así como el ascenso de Franco en el marco de la lucha antifascista concitaron la atención de nuestro país, que podía seguir las emisiones republicanas, y afloraron las publicaciones de artículos, obras, antologías, entre otros, referentes a la temática española entre 1936 y 1944 (Rocca y González, 2002).

Según González Briz, «En ese contexto no es raro que sea en Montevideo donde se produce el estreno de la *Numancia* de Alberti en la versión del exilio» (González Briz, 2007: 86). Al respecto, Alberti afirmó en el Prólogo de su texto dramático: «Obra predestinada *Numancia*, tenía que aparecer en América, en el Uruguay, no encontrando más digno

¹⁸ Cuando se referencia la obra de Miguel de Cervantes se utilizará el nombre atribuido al general romano en la tragedia: Cipión. En la adaptación numantina de 1943 Rafael Aberti lo designa Escipión, y así será mencionado cuando se haga referencia al texto albertiano.

intérprete el histórico sacrificio de aquel pueblo que la ilustre Margarita Xirgu, símbolo de la más pura tradición de nuestro teatro» (Alberti, 1943: 13).

Las condiciones sociales y culturales de un país que recepciona una obra son determinantes, porque una representación se significa dentro del sistema en el que se configura. La recepción la incorpora dentro de la discusión local y la obra cambia cuando se integra en un diálogo que la precede pero al que aporta una nueva voz. La nueva versión de *El cerco de Numancia* parece funcional al contexto político-social uruguayo porque el país había salido de una dictadura de cinco años y de un gobierno de facto, y era uno de los destinos escogidos por los exiliados españoles en América Latina. No obstante, en el Prólogo de su obra Alberti afirma que esta versión es la misma que presencié Madrid en el Teatro de Arte y Propaganda en 1937:

Música, canciones, escenario, movimiento, etc., forman parte, de acuerdo con las personas que dirigieron la obra en Madrid, de esta versión, llamada por algo «modernizada», que para los fines propagandísticos ya expresados hice en uno de los momentos más graves de la historia de mi patria (Alberti, 1943: 15).

Sin embargo, tal aseveración no es verdadera, y esto supuso conjeturar que el escritor no disponía de un ejemplar de su anterior obra (Baras Escolá, 2014), o que para los fines propagandísticos convenía presentarla igual a la representación española (Jiménez León, 2000). Una tercera posibilidad sería tomar tal afirmación como una forma de borrar de la memoria colectiva dicha adaptación, pues en aquella el autor pronosticaba un final victorioso para la República, hecho que no se materializó. De esta manera, se produciría en el discurso histórico de Alberti una amnesia voluntaria deviniendo la *Numancia* de 1943 en una contramemoria¹⁹ de la de 1937.

Lo cierto es que la edición argentina de 1943 no reproduce el texto que se representó en Madrid, y ambas versiones son distintas porque las complejas situaciones históricas en que fueron concebidas determinaron su creación y características. Alberti fue un actor social y político que reestructuró un relato del pasado en función de sus proyectos y expectativas políticas hacia el futuro en distintas coyunturas, lo cual resultó en revisiones, cambios en las narrativas y nuevos conflictos. Mientras la puesta en escena de 1937 está hecha en vistas de la lucha y resistencia republicana y no se vislumbra una posible derrota, pues los españoles se convertirán en los vengadores de

¹⁹ Término acuñado por Michel Foucault.

Numancia, la de 1943 está marcada por el exilio del escritor, la distancia emocional, la derrota de la causa y un único triunfo posible proveniente de una derrota digna y valerosa como la de los numantinos.

Pérez Magallón (2015) afirma que «El libro como monumento es la materialización de la memoria o de un aspecto de esta» (18) y la reescritura de *El cerco de Numancia* funciona como un vehículo de ésta, operación que le da sentido al pasado. Este sentido es activo y es proporcionado por agentes sociales que se posicionan en escenarios de confrontación y lucha ante otras interpretaciones, o contra olvidos y silencios, cuya intención es «establecer / convencer / transmitir una narrativa que pueda llegar a ser aceptada» (Jelin, 2001: 41). Para lograr este fin, Alberti escribe en el Prólogo de su obra: «Numancia, símbolo de la libertad, en el teatro» (11), donde recuerda las representaciones de la pieza cervantina desde su estreno en 1584, sin mayor éxito, pasando por su revalorización dos siglos más tarde por los románticos alemanes (Schopenhauer, Goethe, Shelley, Schlegel), y que alcanza su «verdadera honra» (12) en dos momentos críticos de la historia de España: el sitio de Zaragoza, en 1809, y el cerco de Madrid, en 1937.

Si bien la capacidad de recordar y olvidar es singular, ocurre en individuos insertos en grupos, instituciones y culturas (Jelin, 2001). La apropiación del sentido de lo ocurrido y la interpretación personal de la obra cervantina por parte del autor se vinculan con sus vivencias personales directas en cada momento histórico. El acto de rememorar presupone una experiencia pasada que se activa en el presente por un deseo o un sufrimiento, y es así que mientras en 1937 el enfrentamiento fratricida activó la memoria y originó la *Numancia* de «circunstancias», en 1943 el desarraigo motivó la *Numancia* del «exilio».

Los períodos de amenazas externas a un grupo, en general, también suponen reinterpretar la memoria y cuestionar la identidad. La referencia a un pasado común posibilita construir sentimientos de autovaloración y mayor confianza en uno mismo y en el grupo (Jelin, 2001), y Alberti lo dejó de manifiesto: «La fórmula del heroísmo de Numancia nos pertenece íntegra. Cuando nos sentimos los españoles acorralados por la desgracia, volvemos hacia ella nuestros ojos» (Alberti, 1947: 5), reivindicando un coraje que solo le pertenece a los republicanos. Como estrategia para crear el sentimiento de comunidad político-ideológica elaboró una versión determinada sobre el pasado para que los republicanos pudieran y debieran sentirse identificados con un modelo de patriotismo; en consecuencia, los elementos que no eran funcionales con el proyecto

que pretendía ejecutar fueron excluidos, ocultados o modificados en su adaptación literaria.

La *Numancia* tuvo como fin configurar una conciencia política y exhortar una memoria colectiva en un determinado grupo social; por este motivo el suceso numantino fue manipulado en favor de un sector político para ser visualizado, convertido en imagen repetible, admirable y recordable para desempeñar su función en la articulación del discurso nacionalista encarnado en las izquierdas españolas. De esta manera, el texto convertido en monumento se convirtió en representación de una colectividad, la republicana, y desempeñó un papel significativo en el vínculo con el proceso de construcción de concreciones de la memoria y, por lo tanto, de signos identitarios relacionados con la articulación de un discurso de carácter nacionalista: los numantinos / españoles / republicanos son altivos y valientes, intentando describir e imponer un modo de ser nacional (el genio, el carácter). Estos parámetros que implican destacar algunos rasgos de identificación grupal con unos (numantinos / republicanos) y de diferenciación con otros (franquistas / fascistas) para definir los límites de la identidad, se convierten en marcos sociales para encuadrar las memorias. Así, Alberti se convierte en un agente social que materializa el sentido del pasado heroico de sus congéneres por medio de un vehículo de la memoria que es su adaptación, a través de la cual intenta transmitir, y aun imponer, su sentido del pasado.

A pesar de las diferencias en ambos textos y del derrotismo de la pieza cervantina, Alberti rescata en su versión el valor que supone la defensa de la libertad por sobre la propia vida. La función principal de las memorias es que posibilitan la conservación de un mínimo de coherencia y continuidad necesarias para el mantenimiento del sentimiento de identidad (Jelin, 2001), y la *Numancia* de 1943 cumple con esta premisa: recupera el simbolismo numantino en función de los derrotados republicanos en el exilio para refundar una identidad histórica.

Cualquier relato del pasado implica una selección y un primer tipo de olvido necesario para la conservación y funcionamiento del individuo, de los grupos y las comunidades. Existen dos tipos de olvido; algunos son producto de una voluntad de amnesia y silencio por parte de ciertos actores que construyen estrategias para ocultar o eliminar pruebas y rastros, obstruyendo así la recuperación de memorias en el futuro (Jelin, 2001). En el caso de Alberti, el autor selecciona de la tragedia cervantina qué preservar, qué olvidar y qué incorporar a su obra del exilio, además de que silencia su versión numantina de 1937 en el marco del estreno de su nueva adaptación.

Las comparaciones entre las dos versiones fueron inevitables, obteniendo más elogios la de 1943, pues es más fiel al texto de Cervantes. Los críticos coinciden en señalar que la segunda *Numancia* albertiana carece de urgencias propagandísticas, es más ágil porque elimina lo que no contribuye con la acción guerrera, suprime lo sobrenatural²⁰ y no expresa una ideología coincidente con la oficial. Según Baras Escolá (2014), surge una obra más objetiva donde se imponen la función estética y un mensaje pacifista y esperanzador: «A un nuevo receptor corresponde la generalización y universalización del mundo numantino, para incluir la España exiliada y todas las Españas» (256). Jiménez León (2000) señala que lo más interesante de esta nueva versión es que «Alberti ha realizado un proceso de depuración logrando en 1943 una mayor perfección dramática» (1193). Para Hermenegildo (2000), supone un «emisor más reposado, no identificado con el receptor, y un receptor menos implicado emocionalmente en la acción referencial» (159). Con respecto a las dos versiones albertianas afirma que «las dos dramatizan la muerte de Numancia, de dos Numancias concebidas y percibidas a imagen de la España cercada por Franco, de la España exiliada, de todas las Españas desde dentro o desde fuera» (Hermenegildo, 2000: 8) manifestando el paralelismo existente en el mensaje alentador que Alberti buscó transmitir a los españoles en distintos contextos de resistencia, así como en aquellos pueblos que vivían situaciones de opresión y desarraigo como su país en su segunda pieza dramática.

2.- LA REESCRITURA DE LA *NUMANCIA* DE 1943

La *Numancia* de Rafael Alberti es un hipertexto —según Gerard Genette (1989), la hipertextualidad es el término que denomina la relación macrotectual que se establece entre una fuente (hipotexto) y la imitación o transformación que de ella realiza un texto posterior (hipertexto)—, que presenta una reescritura homodiegética o literal,²¹ porque no transforma el universo diegético original, es decir, el creado por Miguel de Cervantes. La historia, al igual que *El cerco de Numancia*, transcurre en el mismo universo espacio-temporal: la ciudad numantina en el siglo III a.C. Tampoco se producen cambios pragmáticos (en la acción, en la historia), pues el texto albertiano representa la misma

²⁰ La versión de 1937 también suprime en gran parte los elementos sobrenaturales.

²¹ Pardo García (2010) realiza una distinción entre escritura «homodiegética» o «literal» (no transforma el universo diegético original, sino que lo expande o complementa) y escritura «heterodiegética» o «desplazada» (transforma el universo diegético, cuya forma más expandida es la «aproximación», pero sin olvidarse de la transmotivación y la transvaloración).

acción: el enfrentamiento entre romanos y numantinos por la posesión de la ciudad celtíbera. En consecuencia, no se produce una transmotivación (modificaciones en las causas de la acción): su motor es la defensa de la libertad y la resistencia frente al opresor extranjero.

Esta versión de la tragedia cervantina supone una transposición, porque cuenta la misma historia, pero de una forma nueva, introduciendo una serie de transformaciones a nivel formal, que repercutirán en el plano semántico.

MODIFICACIÓN FORMAL

En un primer nivel, el formal,²² el hipertexto presenta cambios en la extensión (translongación) (Genette, 1989). La tragedia cervantina, dividida en cuatro jornadas con un total de 2448 versos, se convierte en la versión de Alberti en una obra repartida en tres jornadas constituidas por 1573 versos, como resultado de supresiones y transformaciones que abarcan escenas, diálogos y personajes. El autor agrega 93 versos nuevos en la Jornada Primera, 20 en la Jornada Segunda y 20 en la Jornada Tercera. Modifica 44 acotaciones y omite 16; no obstante, es en las 56 acotaciones nuevas, absolutamente distintas de las cervantinas, donde se refleja una renovación más profunda que en su antecesora de 1937: suman 29, 18 y 9 en cada Jornada respectivamente (Baras Escolá, 2014). Algunas se destacan por su extensión, otras por matizar gestos, movimientos y formas de expresión de los personajes, y en varias de ellas se intercalan música y cantos o se explicita la escenografía.

Uno de los pasajes más importantes del texto cervantino —las escenas referentes al sacrificio y el cuerpo amortajado (necromancia observada por Marandro y Leoncio) y la conjuración de Marquino— desaparecen en Alberti. Se pierde un total de 327 versos, lo que provoca la reorganización del texto en tres actos, quedando unidas parte de la Jornada Segunda con la Tercera. Esta supresión implica una alteración del sentido inicial de la obra, porque en la predicción de la muerte inmediata de Numancia Cervantes incluye el triunfo de la pervivencia de la fama numantina en los futuros logros españoles. El sacerdote 2º afirma:

Si acaso, no soy mal adivino,
Nunca con bien saldremos de esta empresa

²² La transformación o transposición supone introducir modificaciones de índole formal y/o temática en un texto. La modificación formal abarca: la forma externa, el estilo, la extensión y el modo (Genette, 1989).

¡Ay, desdichado pueblo numantino! (vv. 791-793)²³

El muerto resucitado por Marquino también expresa malos augurios:

a que acabe, Marquino de informarte
del lamentable fin, del mal nefando
que de Numancia puedo asegurarte (vv. 1067-1069)

Cervantes ubica la visión mágica en un convencional tiempo futuro observado desde su propio presente. De esta manera, el emisor y el receptor aceptan el código en que se transmite el mensaje, ya que su experiencia les posibilita comprobar la ejecución de las profecías que cantan las futuras glorias españolas basadas en el suceso heroico de Numancia. Para Alberti, estas profecías gloriosas no justifican la predicción del trágico final de la ciudad, razón por la cual suprime la escena del conjuro, porque su conservación hubiera agregado connotaciones opuestas a los intereses del mensaje del autor. La anulación de este pasaje cargado de magia, religión y simbología es acompañado por la eliminación de la mayoría de las alusiones históricas referentes a la mitología grecolatina: Júpiter, Plutón, Venus, Ceres, las tres parcas, la fortuna, los agüeros, los augurios y las estrellas. Solo conserva mínimamente los hados y los cielos, dato significativo, porque en el texto de Cervantes el destino ocupa un lugar relevante. Las referencias a un destino preestablecido parecen quitarle relevancia a la decisión final del pueblo numantino.

Empero agora, que ha querido el hado
reducir nuestra nave a tan buen puerto,
las velas de la guerra recogemos
y a cualquier partido nos ponemos (vv. 252-255)

En la adaptación de Alberti estas supresiones pueden obedecer a diversas razones: la lejanía de la temática mitológica para el espectador actual, la distracción en la atención sobre el profundo caso humano que se planteaba, la agilización del texto, la incompatibilidad con el espíritu librepensador y enemigo de supersticiones de un comunista como era el autor.

Respecto a las alusiones históricas, Alberti evita la incidencia histórica cervantina en varios pasajes sustituyéndola por la contemporánea. Sucede, por ejemplo, con el discurso de los embajadores numantinos cuando expresan el pensar de Numancia ante Escipión sobre la sumisión a Roma.

²³ Todas las citas de la *Numancia* de Miguel de Cervantes corresponden a la edición de Abraham Madroñal Durán (2014).

Dice que nunca de la ley y fueros
del Senado romano se apartara,
si el insufrible mando y desafueros
de un cónsul y otro no le fatigara (vv. 241-244)

Se trata de un pasaje que no se justifica emocionalmente, porque es incompatible con el mensaje libertario que intenta transmitir Alberti. Otro caso es el discurso del río Duero, al finalizar la Jornada Primera, donde el autor suprime los elementos históricos que anuncia el personaje al tratar del futuro de España: profetiza el sometimiento de los romanos por Atila, la llegada de los godos, del duque de Alba, el advenimiento al trono de Felipe II, la unificación de Portugal y España, entre otros sucesos. Mientras en la versión de 1937 el río Duero visualiza el futuro hecho realidad en la guerra civil española y habla de «los cuatro generales» (40), en la de 1943 Alberti no busca referencias demasiado explícitas sino mayores generalidades: «los cuatro generales» (40) son sustituidos por «los mismos españoles» (53)²⁴ manifestándose un cambio de actitud al utilizar un tono más indirecto. Lo mismo sucede en el pasaje donde el río Duero le expresa a España: «Serás un son de pesadas cadenas / cárcel, castillo, funeral de penas» (53).

Se puede decir que las alusiones históricas, las referencias a la mitología grecolatina y el pasaje vinculado con el mundo de ultratumba son tres elementos importantes en el texto cervantino, porque encuadran, justifican y señalan la presencia del referente y la percepción del mensaje por el receptor. En palabras de Hermenegildo (1979), «se trata de una serie de señaladores, íconos o símbolos con los que el autor ha codificado el mensaje que está intentando transmitir al espectador» (157). Pero, cuando el receptor / espectador varía, esta serie también lo hace, por lo menos, en sus dimensiones más condicionadas por la contingencia espacio-temporal, fenómeno que sucede en la adaptación albertiana.

Otra variante que realiza el autor refiere a las extensas tiradas de versos pronunciadas por ciertos personajes. Los largos parlamentos que expresan las Madre I y Madre II en Cervantes son repartidos entre cuatro de ellas, y elimina algunos versos resultando parlamentos de menor extensión. Lo mismo sucede con el río Duero: sus palabras son repartidas entre él y sus afluentes Orvión, Minuesa y Tera, recurso que también se aplica en algunos numantinos y en el largo parlamento del Hambre, que

²⁴ La *Numancia* de Rafael Alberti se cita por la edición de 1943, cuyos versos no están numerados. Se indicará en el texto la página correspondiente.

queda fraccionado entre la Guerra y la Enfermedad, y se eliminan algunos personajes secundarios como Gayo Mario, Marquino, Milbio, Ermilio, Limpio, entre otros.

Alberti agrega una escena en su versión, que corresponde al inicio en forma de prólogo y antecede la tragedia, contrastando con el comienzo abrupto de Escipión en la obra cervantina.

Esta difícil y pesada carga
que el Senado romano me ha encargado,
tanto me aprieta, me fatiga y carga
que ya sale de quicio mi cuidado (vv. 1- 4)

Interpretada por Lisístrata y Cleónice, las heroínas aristofanescas, su humor aligera y hace más comprensible la llegada de Escipión al campamento romano. En su obra *Lisístrata*, Aristófanes plantea la huelga sexual de las mujeres en protesta contra la guerra. En *Numancia*, Alberti parodia la escena del juramento de la comedia donde ambos personajes discuten la forma de obligar a sus esposos a abandonar la contienda bélica. Lisístrata logra que Cleónice jure que no tendrá intimidad con su esposo mientras este siga combatiendo. Según Hermenegildo (1979), «Cuando se trata de discutir la función emotiva del signo dramático, es necesario comprobar la distancia espacial y temporal que media entre el referente y el emisor. Si la distancia aumenta, la posibilidad de una relajación de la carga emotiva crece» (157).

Esta premisa se cumple en esta versión, porque Alberti plasma una actitud pacifista inexistente en su antecesora de 1937, ya que los años de la guerra se alejan y el autor sustituye elementos determinantes del Prólogo. Si en su anterior adaptación el Prólogo estaba interpretado por Macus y Bucus, dos personajes del teatro cómico latino, donde plasmaba la corrupción del ejército romano a través del diálogo desopilante entre ellos, en el de 1943 Macus y Bucus aparecen disfrazados de Lisístrata y Cleónice, y el mensaje de agresión al ejército romano es sustituido por uno que predica la paz.

Dentro de las transformaciones formales, el texto albertiano también presenta modificaciones en la forma externa referentes a la versificación. La forma métrica utilizada por Cervantes —octavas reales— es sustituida, en algunos casos, por quintetos y sextetos intercalados en estrofas completas y algunos tercetos encadenados quedan resueltos en formas métricas desconocidas para quitarle monotonía a los versos cervantinos (Baras Escolá, 2014). En la escena donde la figura simbólica de España pide ayuda al río Duero y este pronostica el sometimiento a los romanos, el saqueo de Roma y el trono de Felipe II, Alberti sustituye las octavas reales cervantinas por una propia,

alusiva a los tiempos presentes españoles. Junto a ello se observa una transestilización (transformación en el estilo), pues el autor no intenta imitar el estilo de escritura de su predecesor; por el contrario, moderniza el léxico y agiliza el ritmo presentando un carácter más directo y coloquial que su hipotexto.

MODIFICACIÓN TEMÁTICA

En la *Numancia* de 1943 suceden cambios diegéticos referentes al valor que se atribuye a una acción y al personaje que la protagoniza, mejorándolo o degradándolo, correspondiendo a un tipo de transformación que Genette (1989) denomina transvaloración.

En *El cerco de Numancia* la figura del general Cipión es enaltecida a través de ciertos adjetivos calificativos. Cuando Cervantes llama al general «buen señor» (v.224) en boca del numantino I, la versión de 1943 la respeta, al igual que cuando Gayo lo llama «ínclito general» (v. 234), o se hace referencia a «tu real grandeza» (v. 231), algo que no se encuentra en la versión de 1937, que se limita a tratarle únicamente de «señor» (32). Estas modificaciones en el tratamiento obedecen a la variación en las relaciones mensaje-emisor y mensaje-receptor debido a la distancia espacio-temporal del conflicto bélico, que hacen que Alberti en 1943 vuelva a utilizar la forma del hipotexto. Sin embargo, en algunos pasajes cervantinos donde se explicita el sometimiento al general romano, esta adaptación, al igual que la primera, modifica el signo, porque resulta inadmisibles para un receptor comprometido con su propia libertad tal concesión frente al enemigo de la causa republicana. Mientras en Cervantes los embajadores de Numancia le dicen a Cipión «si por señor y amigo te tenemos» (v.263), en la versión de 1937 expresan «si al final por amigo te tenemos» (33), en la de 1943 la concesión es grande, pues le dicen «si por leal amigo te tenemos» (44). Situación parecida sucede con la respuesta de estos embajadores en otro pasaje. En Cervantes se dice «de aquel que, siéndote enemigo / quiere serte vasallo y fiel amigo» (vv. 287-288), en la adaptación albertiana se modifica tal parlamento de manera que la noción de vasallaje desaparece: «de aquel que, siéndote enemigo / quiere tenerte solo por amigo» (34). Otro tanto sucede con el valor que se atribuye al ejército romano. En la Jornada Segunda, cuando Corabino se refiere al ejército enemigo como «bravo ejército romano» (v. 562), el texto de 1943 respeta el original «bravo ejército» (24) conservando la connotación admirativa

de la bravura atribuida a los romanos por Cervantes y que había perdido en 1937 por «los fuertes ejércitos romanos» (49).

En el texto cervantino se presenta a Cipión como un general preocupado por limpiar el campamento romano de todo aquello que va en contra de la pureza de la vida militar. Dice al respecto:

Que olvidado de gloria y de trofeo
yace embebido en la lascivia ardiente.
Esto sólo pretendo, esto sólo deseo
volver a nuevo trato a nuestra gente (vv. 18-21)

En su discurso a la soldadesca enumera los objetos que deben desaparecer de las tiendas: vino, juego y prostitutas. En Alberti no se manifiesta esta actitud positiva, sino que se busca denigrarlos, y así los elementos relativamente descriptivos de Cervantes se convierten en su adaptación en signos icónicos de connotación negativa. El receptor puede percibir la corrupción del ejército romano desde el inicio de la obra, en el Prólogo, donde se explicita el deseo de exponerlo y ridiculizarlo: «Mientras la música continúa, van entrando, tambaleantes algunos, los soldados romanos y las meretrices, que irán *Numancia* colocándose por el campamento» (25).

La de 1943 no contiene transformaciones de tipo diegéticas referentes al universo espacio-temporal. Como se señaló en el comienzo, el hipertexto no realiza un cambio geográfico y de tiempo, porque también transcurre en el año 133 a.C., en la península ibérica, en la ciudad numantina.

No se producen cambios pragmáticos, es decir, en la acción, en la historia, porque también cuenta el enfrentamiento entre romanos y numantinos por la ciudad celtíbera. Tampoco se manifiestan cambios en las causas de la acción, ya que en ambos textos se exalta la defensa de la libertad y la resistencia ante el opresor extranjero. La obra de Alberti supone una transposición, porque trata de contar la misma historia, pero de forma nueva, introduciendo una serie de transformaciones a nivel formal.

A nivel semántico, es decir, alteraciones en el sentido o significado de la historia, se producen cambios en la función o efecto del texto en un nuevo contexto. Alberti modifica el final de la tragedia cervantina, pues su versión posee unos versos en los que la Fama recupera el aire profético que el hipotexto había perdido en su antecesora de 1937. De los treinta y dos versos que declama la Fama en Cervantes, Alberti solo toma siete versos, que reproduce literalmente, que hablan de la memoria que perdurará de la fama numantina en el devenir de los tiempos.

Indicio ha dado esta no vista hazaña
 del valor que en los siglos venideros
 tendrán los hijos de esta fuerte España
 hijos de tales padres herederos.
 No de la muerte la feroz guadaña,
 ni los cursos de tiempos tan ligeros
 borrarán de Numancia la memoria. (116)

Sin embargo, en esta versión es el personaje de España quien cierra la tragedia y lo hace con un solo verso: «Y aquí se cierre el libro de su historia» (116), seguido de una didascalía muy significativa: «Música y sonos heroicos finales, mientras ESPAÑA cierra el libro de la Historia y se hace el oscuro» (116). El mensaje es claro: el franquismo se ha impuesto en España y la oscuridad durará casi cuatro décadas.

A pesar de los cambios operados en el texto cervantino, la versión numantina de 1943 conserva el mensaje fundamental de su hipotexto: la defensa de la libertad aun a costa de la propia vida. Alberti pone de relieve la capacidad de actualización de la tragedia cervantina en el contexto de la dictadura franquista y de la segunda guerra mundial, razón por la que esta se resignifica, y es funcional en un nuevo contexto: emite un mensaje pacifista y esperanzador, «alentador de la colectividad española exiliada en aquella época y en todas las épocas» (Baras Escolá, 2014: 256).

La *Numancia* de 1943 es una sobreescritura (Pardo García, 2010), porque no revisa ni subvierte el texto cervantino, sino que afirma y legitima su posición en el canon y su sistema de valores, pero llevando a cabo una actualización. Por lo tanto, es una escritura que homenajea y reivindica, no expone los límites de su antecesora (Pardo García, 2010), y es conservadora en relación con su hipotexto en términos ideológicos, porque conserva el ideal de la lucha por la libertad y la muerte en procura de ella. La *Numancia* de Alberti afirma la actualidad del texto precedente, su validez transcultural para examinar otros conflictos (franquismo, nazismo, estalinismo) en otras coordenadas culturales y, por lo tanto, el universalismo del clásico. En consecuencia, se efectúa una transformación semántica afirmativa²⁵ (Pardo García, 2010).

²⁵ Dentro de las transformaciones semánticas afirmativas (cambios en el sentido o significado de la historia), Pardo García (2010) establece dos ejes: a) afirmativo (recuperación del hipotexto para mostrar su vigencia o completarlo); b) correctivo (recuperación del hipotexto para mostrar sus límites o sustituirlo).

3.-CONCLUSIÓN

Los motivos que pueden motivar a un escritor a realizar la reescritura de una obra legada por la tradición literaria pueden ser de diversa índole. En el caso de la adaptación de *El cerco de Numancia*, de Miguel de Cervantes, que realiza Rafael Alberti, en 1943, las causas pueden atribuirse a razones de tipo literario y/o consideraciones relativas al contexto social y político de su aparición / recepción que irradian algunas obras consideradas canónicas, definidas como «aquellas que sobreviven al transcurso del tiempo dispuestas a ser recuperadas de la memoria colectiva para transmitir nuevos mensajes a individuos diferentes» (Solá Perera, 2005: 4).

Cuando Cervantes escribe la tragedia sobre Numancia, a fines del siglo XVI, la historia de la pequeña ciudad celtíbera ya se había convertido en un mito nacional en España, y el autor la toma para exaltar los valores nacionales de su patria. Con el devenir del tiempo, en diferentes momentos conflictivos de la historia española, Numancia es considerada un ejemplo de heroísmo colectivo ante el invasor extranjero y adquiere la categoría de símbolo de resistencia y libertad.

En 1937, en el contexto de la guerra civil española, Alberti lo reapropia como un mito en función de «una España», la republicana, y escribe una adaptación de «circunstancias». En 1943, en medio del exilio rioplatense, nuevamente se adueña del mito numantino en función de los derrotados republicanos, para refundar una identidad histórica basada en el ideal de la derrota digna y valiente de los numantinos.

Las condiciones sociales y culturales del país de acogida de una obra son determinantes, porque una representación adquiere sentido dentro del sistema en el que se configura, la recepción la introduce en el debate local y la pieza cambia cuando se integra en un diálogo que ya existía pero al que aporta una nueva voz. La *Numancia* de 1943 parece funcional al contexto político uruguayo, pues el país había salido de una dictadura de cinco años y de un reciente gobierno de facto, que habían hecho peligrar las libertades y las instituciones democráticas. El exilio obligado por la persecución política del franquismo fue una circunstancia donde Alberti recurrió a la tradición literaria de su país y la puso al servicio de la causa que defendía. Es así que el desarraigo fue la situación que activó la memoria y originó la elaboración de la *Numancia*, donde el autor tuvo como finalidad configurara una conciencia política y exhortar la memoria colectiva en un sector de la sociedad española. El conflicto político-social desempeñó un

papel significativo como mecanismo cultural para reforzar el sentido de pertenencia de una colectividad que sintió peligrar su integridad física y moral.

Los límites de la identidad se establecen por medio de algunos parámetros que determinan los rasgos de un grupo y sus diferencias con otros, y estos se convierten en marcos sociales para encuadrar las memorias. Alberti establece diferencias entre los nacionalistas y los republicanos, y un paralelismo entre estos últimos y los numantinos. Manipula el suceso numantino en favor de un colectivo para ser visualizado y convertido en un ejemplo repetible, admirable, recordable para desempeñar su función en la articulación de un carácter nacionalista encarnado en las izquierdas españolas: los numantinos / españoles / republicanos son altivos y valerosos.

No hay posibilidad de construcciones nacionales sin la memoria y su manipulación, y como estrategia para crear el sentimiento de comunidad político-ideológica Alberti elaboró una versión determinada del pasado histórico para que los republicanos pudieran y debieran sentirse identificados con un modelo de patriota. En consecuencia, los elementos que no eran funcionales al proyecto que pretendía ejecutar fueron excluidos, ocultados o cambiados. La *Numancia* de 1943 es una versión bastante fidedigna del hipotexto cervantino porque conserva gran parte del contenido original e introduce algunos cambios, sobre todo, a nivel formal: supresión de versos, de personajes, de referencias históricas y de mitos grecolatinos, modernización del léxico y agilización del ritmo para logara una comunicación más directa con el público contemporáneo, introducción de un prólogo que antecede el comienzo de la obra cervantina y modificación del final de esta. Es una adaptación que no posee urgencias propagandísticas, no manifiesta una ideología coincidente con la oficial, predomina la función estética y posee un mensaje esperanzador; por lo tanto, el paralelismo con Cervantes es más lógico —a diferencia de su antecesora de 1937— dadas las circunstancias históricas.

Alberti apeló a la memoria para reelaborar un pasado mítico plasmado en una obra dramática canónica, donde un suceso histórico fue manipulado para que sirviera como espejo donde los derrotados republicanos pudieran sentirse identificados con determinados valores y creencias, convirtiéndose el suceso numantino en un ícono cultural identitario exponente de un «modo de ser español». Pero, también, esta adaptación está dirigida a un nuevo receptor al que corresponde la generalización y universalización del mito numantino, pues trasciende la geografía y herencia española al dotar a éste de universalidad y atemporalidad cuando las situaciones históricas han

cambiado y el escenario de fondo ya no es la guerra civil española, como en 1937, sino la segunda guerra mundial y otros son los pueblos que luchan por su independencia manifestando nuevamente la obra cervantina su sentido de apología de resistencia frente al opresor en 1943.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALBERTI, Rafael 1937. *Numancia*, El Signo, Madrid.

ALBERTI, Rafael 1943. *Numancia*, Losada, Buenos Aires.

ALBERTI, Rafael 1947. «Cervantes nos pertenece», *España Democrática*, p. 5.

BARAS ESCOLÁ, Alfredo 2014. «Las dos *Numancias* de Rafael Alberti», *eHumanista/ Cervantes* 3, pp. 243-273.

CERVANTES, Miguel de 2014. *Tragedia de Numancia*. Ed. Abraham Madroñal Durán, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante.

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc864c0>. [consultado el 13/6/2020].

GENETTE, Gerard 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid.

GONZÁLEZ BRIZ, María de los Ángeles 2007. «La *Numancia* de Rafael Alberti y María Teresa León ¿Palimpsesto o calco?», *Anuario de Estudios cervantinos*, N° 3, (Ejemplar dedicado a: Cervantes entre dos Siglos de Oro: de la Galatea al Persiles), pp. 83-92.

HERMENEGILDO, Alfredo 1979. «El proceso creador de la *Numancia* de Alberti», *Imprévue*, 1-2, pp. 147-162.

JELIN, Elizabeth 2001. *Los trabajos de la memoria*, Siglo Veintiuno de España Editores, S.A, Madrid.

JIMÉNEZ LEÓN, Marcelino 2001. «Rafael Alberti y La *Numancia* de Cervantes», en: *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Ed. Antonio Bernat Vistarini, Universidad de las Islas Baleares, Islas Baleares, pp. 1187-1200.

PARDO GARCÍA, Pedro 2010. «Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de *The turn of the screw*)», en *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Coord. José Antonio Pérez Bowi, Universidad de Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 5-102.

PÉREZ MAGALLÓN, Jesús 2015. *Cervantes, monumento de la nación: problemas de identidad y cultura*, Cátedra, Madrid.

ROCCA, Pablo y GONZÁLEZ, María de los Ángeles 2002. *Rafael Alberti en Uruguay. Correspondencia, Testimonios, Crítica*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid.

Solá Perera, Dafne 2005. *En busca de un discurso identitario y canónico: la reescritura de Rhys y Coetzee en Wide Sargasso Sea y Foe*, tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.

Milagros Amaral
Universidad de la República, Uruguay

En el marco de los estudios sobre versiones, adaptaciones, recreaciones y diálogos textuales transatlánticos, consideraremos aquí una reescritura de Don Quijote, la novela, *Dulcinea Encantada* (1992), de Angelina Muñiz-Huberman. La trama refiere a una mujer llamada Dulcinea que viaja por el anillo perimetral periférico de ciudad de México mientras recuerda su niñez, se pregunta sobre el viaje, imagina una ficción y una vida paralela. Sus recuerdos, fantasías y realidad son leídas desde *el Quijote*, al igual que el hidalgo de Cervantes reconstruye su nueva vida mediada por los caballeros de ficción, especialmente por Amadís de Gaula.

Las reescrituras de Don Quijote no son fenómenos nada excepcionales, hay variados ejemplos de todo tipo, ya sea de continuaciones cercanas al modelo, como historias quijoteriles trasladadas, adaptadas a otras épocas y territorios. El personaje de Cervantes ha trascendido, como afirma Guillén “el proceso mismo de la historia literaria, al menos en Europa y América, ha superado siempre las fronteras lingüístico-nacionales o lingüístico-regionales” (21)²⁶.

Hay posibles paradigmas para explicar el porqué de la reescritura como praxis literaria. Para empezar, Adrián J. Sáez (2013) entiende la escritura como un “«taller» [*donde el escritor*] compone, redacta, se apropia de materiales ajenos y propios, modifica, corta y pega... para alumbrar al fin una nueva pieza, en un proceso que hunde sus raíces en el concepto clásico de la *imitatio*” (párrafo 5). Complementando estas apreciaciones, Pérez Bowie (2010) incorpora otro punto de vista sobre la reescritura, la cual define como:

Una opción personal mediante la cual el autor se enfrenta a un texto previo y lo somete a una lectura particular en la que proyecta su propio universo subjetivo o transmite de modo premeditado o inconsciente las

²⁶ Aun así, este autor propone identificar rasgos comunes entre dos literaturas para ver luego cómo las valoramos e interpretamos. Para empezar, son dos obras que se llevan más de 300 años, una obra es española y la otra hispanomexicana; una puede considerarse un romance de caballerías paródico y experimental y la otra una novela del fluir de la consciencia y una reescritura, heredera de Cervantes y de otras tradiciones.

determinaciones del contexto en que se halla inmerso; se trata, pues, de un proceso de apropiación y de revisión consistente en transformar y trasponer, en mirar con nuevos ojos o desde un nuevo contexto un texto precedente. (27)

Estas ideas resaltan el valor de las lecturas previas y el acto de jugar con ellas, al igual que Cervantes jugó con todo su acervo literario a la hora de escribir su obra. En esta línea, ya podemos proponer algunos puntos básicos de relacionamiento entre *Dulcinea Encantada* y el *Quijote*. Para empezar su diálogo comienza en el propio su título. No obstante, es pertinente realizar una aclaración, puesto que existen dos términos que pueden confundirse: reescritura e intertexto. Sáez (2014) entiende que la diferencia reside en que “la reescritura constituye un caso extremo de intertextualidad intencionada: porque la diferencia entre ambas nociones es una cuestión de grado, no tanto de naturaleza” (párrafo 5) por eso “se entiende por reescritura cuando es evidente que el escritor [...] actúa según una tentativa consciente de reutilizar —de la forma que sea— la parte o el todo de un texto original” (párrafo 6). Si se determina que no existe una intención detrás, la referencia “se queda en la zona de la influencia, la tradición o la intertextualidad, pero no más” (párrafo 7).

Para afinar estos criterios puede ser esclarecedor retomar algunos conceptos de Genette, para quien el objeto de la poética es estudiar la transtextualidad de un texto, lo cual abarcaría todos los elementos de un texto que lo harían literatura, por ello lo asemeja con literariedad. Dentro de este marco necesario para dar cabida a lo planteado por Sáez, la intertextualidad es uno de los tipos de la transtextualidad, que incluye fenómenos como la cita, el plagio y la alusión. Otro tipo es la hipertextualidad, que permite de observar como un texto anterior “A”, denominado hipotexto (*Don Quijote* en este caso) deriva en un texto posterior “B”, denominado hipertexto (*Dulcinea encantada*). Esta derivación, descriptiva o intelectual, puede tratarse de un metatexto o puede implicar una transformación directa y simple, cuando es evidente la relación entre hipotexto e hipertexto, o indirecta y compleja, cuando no lo es. Para Genette estas transformaciones se asimilan a la imitación en cuanto se requiere de un modelo literario, extraído de una o más obras, que despierta innumerables mimesis y a su vez, estos productos pueden tomar la forma de parodias, pastiches y travestimiento.

Tomaremos en cuenta algunas lecturas sobre *Dulcinea* (Parodi, Percas de Pozetti, Riley) para argumentar que la narración conoce a fondo el material que reescribe y por eso no teme a cambios que a primera vista poco se relacionan con la obra de Cervantes. Desde la perspectiva crítica, *Dulcinea* ha sido interpretada y leída desde muchos paradigmas. Su

importancia es señalada por Don Quijote desde el principio, puesto que es el sostén de su performance como caballero, pues lo dignifica, le concede el título de enamorado y resalta características deseables y buscadas por él, como una elevación espiritual (a través de Dulcinea él se muestra lleno de voluntad y resistencia), así como material (lo haría famoso, exitoso y podría alardear de su dama). Además, es el objeto al que se dirige su deseo erótico. Todas estas características constituyen lo que Parodi (2006) llama el “circuito del héroe”.

Otro rasgo señalado ampliamente es su rol a la hora de problematizar la cuestión de la realidad y la ficción, canalizado en la dinámica de contraposición con Aldonza, caracterizada por la exigencia mutua de una corporalidad incompatible que termina por despertar comicidad. También se ha destacado su importancia como generadora de aventuras, sobre todo en la llamada segunda parte (o el *Quijote* de 1615), puesto que esta dinámica le lleva a funcionar como un comodín que usan muchos personajes para lograr sus propósitos, como en la primera parte (el *Quijote* de 1605) lo hacía exclusivamente don Quijote.

Considerando estas características en relación con la lectura de otras reescrituras,²⁷ he notado que estas se olvidan del “aspecto estrictamente ilusorio de Dulcinea” (Riley, 173), privilegiando una encarnada, material, diferenciada totalmente de Aldonza en algunos casos, por lo cual se anularía la dinámica antes mencionada. También he apreciado que se suele tratar de enmendar la historia de amor entre Don Quijote y Dulcinea, lo que resulta interesante, ya que da cuenta de que existe una lectura que se frustra ante el no desenvolvimiento de este aspecto (ignorando, tal vez, que la gracia de la relación entre Dulcinea y Don Quijote es que es ridícula e ilusoria, y por tanto, imposible). La pertinencia de este comentario se debe a que en *Dulcinea encantada* estas cuestiones no se encuentran y las preocupaciones de la autora como lectora se proyectan de otra manera.

¿Por qué afirmaríamos que la Dulcinea hipertextual (es decir, Dulcinea de *Dulcinea Encantada*) es una reescritura del Don Quijote hipotextual (el de Cervantes) si se la nombra por la dama y no por el caballero? Asimismo, a diferencia del hipotexto, cuyo primer capítulo relata esta etapa constructiva del hidalgo para convertirse en caballero, desde el comienzo del hipertexto Dulcinea es Dulcinea, no hay un proceso de creación y transformación. Entonces, ¿Qué elementos los asemejaría? Una característica que ambos protagonistas comparten es el autoperibirse lo que no son y esto es importantísimo en

²⁷ He incursionado en la búsqueda de Duclineas en el género de microrelatos para mi participación en las VIII Jornadas de Investigación; VII Jornadas de Extensión y VI Encuentro de Egresados y Maestrandos 7, 8 y 9 de octubre de 2019. Amaral, M. (2019) “Revisión de las lecturas de Dulcinea del Toboso en MicroQuijotes”. Resúmenes disponibles en https://www.fhce.edu.uy/images/comunicacion/jornadas%202017/Detalle_GT.pdf

medida que esa proclama de identidades es el motivo de sus aventuras y es lo que les sostiene su performance a lo largo de sus relatos. Es evidente que esta elección abrupta de la protagonista del hipertexto de elegir quién ser reside justamente el plantear un juego con su antecedente, la Dulcinea hipotextual. Lo interesante a observar es si, al igual que Don Quijote, esta protagonista defiende su nombre con extravagancia y desvarío.

Para empezar, hay varios fragmentos del hipertexto que recuerdan directamente a una frase célebre del libro de Cervantes, muy característica de Don Quijote, la cual señala como le pesa: “la falta que él pensaba que hacía en el mundo su tardanza, según eran los agravios que pensaba deshacer, tuertos que enderezar, sinrazones que emendar y abusos que mejorar y deudas que satisfacer” (I, II, 75). Esta fórmula es dicha por la protagonista también cuando rememora el comienzo de su exilio, específicamente en un episodio en el cual describe cómo defiende a uno de los huérfanos que vive con ella y declara sobre sí misma que: “Ya podía desfacer entuertos y perseguir malandrines” (III, 74) y también repite en otra ocasión: “Dulcinea, regresa a tus quehaceres. A tu facer y desfacer entuertos” (IV, 101). De hecho, la idea de defensor de huérfanos es muy abundante a la hora de definir la tarea caballeresca en el hipotexto: “porque defrauda con su tardanza el derecho de los tuertos, el amparo de los huérfanos, la honra de las doncellas, el favor de las viudas y el arrimo de las casadas...” (II, VII, 597). La misma idea aparece en boca de Sancho al aclararle a don Álvaro Tarfe quiénes son: “el verdadero don Quijote de la Mancha, el famoso, el valiente y el discreto, el enamorado, el desfacedor de agravios, el tutor de pupilos y huérfanos...” (II, LXXII, 1039).

Otra de las similitudes entre ambos protagonistas es su memoria. La protagonista del hipertexto se caracteriza por este rasgo, que en parte está construido narrativamente por la inserción de citas precisas y concretas de otros autores, creando una ilusión de memoria poderosa.

Un común denominador entre ambos protagonistas es el deseo de escribir. Al principio del hipotexto el narrador señala que al hidalgo “muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra como allí se promete; y sin duda alguna lo hiciera, y aun saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran” (I, I, 70). De hecho, posee actitud de escritor y lleva a cabo esta aspiración al renombrarse a él, a su rocín y a Aldonza. La Dulcinea del hipertexto tiene el mismo impulso: “Naciste para escritora, Dulcinea. Todo te lo inventas” (III, 82). Este afán vacila a lo largo de toda la novela, imponiendo distancia y respeto, tentándola, frustrándola e incitando muchos momentos de reflexión acerca de la infabilidad de los pensamientos e

insuficiencia de la palabra escrita. No obstante, en este sentido, se asemeja al impulso de Don Quijote, puesto que constituye un deseo que se desprende desproporcionadamente, que se abandona a la imaginación y luego vuelve incorporado ya como una lente para vivir la realidad. De hecho, cuando se decide a escribir, la protagonista imagina que lo hace puesto que no se encuentra en la situación óptima para lograrlo:

Va a crear un libro dentro de su cabeza. No será un libro oral ni escrito. Será un libro mental. El primero que se compone. Un libro interno, en constante quehacer. Un libro que se repite o retoma por cualquier parte. Que se reforma y que nunca es igual. Que existe y no existe. Que vivirá en ella y que será tan largo como su vida. Que si llegara a publicarse duraría años su lectura, y no se sabría cuál era la versión definitiva. Que abarcaría todos los estilos (I, 14)

Este fragmento resume la idea de novela mental, la cual se tratará más tarde en la narración, y constituye un paso más allá de la aspiración de Don Quijote. Es más, recuerda más al concepto de ficción de Ginés de Pasamontes cuando le pregunta si terminó su autobiografía: “—¿Cómo puede estar acabado —respondió él—, si aún no está acabada mi vida? Lo que está escrito es desde mi nacimiento hasta el punto que esta última vez me han echado en galeras” (I, XXII, 238).

De todos modos, es por medio de la voz de la protagonista narradora que se entiende que concibe y vive la ficción como Don Quijote, por ello afirma que la literatura: “no son novelas. Es la vida misma trascurriendo” (I, 19), y también dice que:

Se parte del libro y se regresa al libro. Se vive en el libro. Del libro. Cabe el libro. Con el libro. (Ante el libro). (Bajo el libro). Entre el libro. Hacia el libro. Hasta el libro. Para el libro. Por el libro. Según el libro (variando, y esto es muy importante). Tras el libro (no escudándose, sino persiguiéndolo). Pero nunca sin el libro o contra el libro. Mucho menos exceptuándolo (IV, 91-92)

A lo largo del texto, esta idea de relacionamiento con el libro ayuda a reflexionar acerca del refugio que proporcionan las artes. También podría leerse como un manifiesto de la práctica reescritural de la autora. Quizás, al comienzo del hipotexto, Don Quijote utilizaba la lectura de esta forma, pero luego su conocimiento literario está abocado a la acción sobre el mundo. Sin embargo, el protegerse del presente es una constante para Dulcinea. Por supuesto, a lo largo de la historia se explican los motivos: la mala relación con sus padres, la comparación con su hermano, el exilio, su estancia en Rusia, la llegada a México, sus carencias de la infancia. Aunque también puede relacionarse al poder de las

ficciones para la estructuración del yo, para la fortaleza del psiquismo, para la búsqueda personal.

Además de la escritura, la evidencia más notoria que afirma que la protagonista de *Dulcinea encantada* es una versión femenina de Don Quijote es su gusto por las lecturas de caballerías. La siguiente cita puede expresar eso:

Soy librista: en el libro creo y al libro amo. Novelas de caballerías. Colecciono novelas de caballerías. Don Tristán de Leonís, Don Olivante de Laura, Don Palmerín de Inglaterra, Don Belianís de Grecia, El Famoso Caballero Tirant lo Blanch, Don Florismarte de Hircania, Don Florisel de Niquea, El Caballero Platir, El Caballero de la Cruz, La Gran Conquista de Ultramar, El Caballero Cifar, Las Sergas de Esplandián. Y, en primer lugar, Don Amadís de Gaula (I, 17).

Lo es en cuanto a anacronismo, pero a diferencia de Don Quijote que lee novelas destinadas a públicos masivos, se puede observar que ella elige lecturas que requieren un grado de disciplina e instrucción importantes, puesto que son novelas extensas, en un español difícil y que requieren cierto tipo de habilidades, por lo cual, tendría un acercamiento a las lecturas menos ingenuo que Don Quijote, aunque disfruten del mismo tipo de contenido. Y al igual que Don Quijote, se ve reflejada en personajes literarios, aunque recontextualiza el corpus según sus parámetros espacio temporales, que nunca son especificados en la narración:

Nada se me olvida: acumulo y acumulo, sonidos sordos, sílabas impronunciables, frases, cuentos, novelas. La literatura toda. Ya no sé quién soy²⁸. Pero me lo repito por dentro. Yo soy yo. Yo soy yo. Yo soy yo. Y si no, me pongo a leer. Que es lo mismo Mejor dicho, lo opuesto. Yo no soy yo. Yo soy Penélope. Yo soy Orlando²⁹. Yo soy Rodrigo Díaz de Vivar (no doña Jimena, muy aburrida dama), soy Dulcinea, soy Santa Teresa, soy una de las hermanas Brontë, probablemente, Emily. Ah, también soy Elizabeth Browning, por intermedio de Virginia Woolf. Pero podría ser también algún cabalista hispanohebreo del siglo XVII; algún marino famoso del siglo XVI. O algún personaje de Walter Scott (creo que Rob Roy), o de Joseph Conrad (¿Lord Jim?) (I, 22).

Además de esta evidencia, que quizás puede resultar demasiado evidente y explícita, existen otras similitudes entre Dulcinea hipertextual y Don Quijote hipotextual. Una de ellas se relaciona a la mención y reelaboración breve de algunas aventuras de Don Quijote y Sancho. Estas reelaboraciones se caracterizan por dos movimientos principales: en primer término, porque están protagonizadas por Dulcinea y Amadís, y en segundo término,

²⁸ Esta afirmación admite relacionarse con el “Yo sé quién soy (...) y sé quién quiero ser” (I, V, 97), de Don Quijote.

²⁹ Aquí, según el orden cronológico, se refiere a la obra Ariosto. No obstante, podría ser un guiño andrógino, e incluso una alusión a las mutaciones del *Orlando* (1928) de Virginia Woolf. De acuerdo a ese modelo, Orlando también puede ser “los doce pares de Grancia”.

porque se encuentran en la línea narrativa dedicada a las fantasías, estando a su vez en el mismo orden que en el hipotexto. Es decir, el trayecto que Dulcinea imagina mientras va en el periférico es, en comparación a las demás partes de la obra, la que contiene más acción, puesto que narra la odisea de Dulcinea y Amadís hacia la princesa Blizmaná.

Entonces, el primer ejemplo de reelaboración de un episodio del hipotexto que se inserta en esta capa narrativa es el encuentro con unos pastores después de que Dulcinea y Amadís escapan del castillo de Madame Frances de la Barca. Al igual que Don Quijote hipotextual: “comen con ellos de su pan y su queso” (IV, 93), aunque a diferencia de Don Quijote no comen bellotas avellanadas ni tasajos hervidos, y no parece marear a su auditorio con discursos sobre la Edad de Oro.

Igualmente se hace referencia a la penitencia de Don Quijote en la Sierra Morena.³⁰ No obstante, en el hipertexto, el de la penitencia -aunque hipotética-, es Amadís y la hace en otro escenario: “Amadís puede haber hecho penitencia y puede haber enloquecido. Haber vendido su alma y languidecer en el encierro. En la profundidad de una cueva” (VI, 154). Esta expresión es muy interesante, ya que presenta dos transformaciones al hipotexto. La primera corresponde a la gravedad que parece tener la penitencia, que también es por amor. Con esto último, quisiera subrayar una característica importante de esta reescritura: en general, carece del humor con el que estas situaciones están teñidas en la obra de Cervantes. De hecho, el hipertexto está más caracterizado por un humor negro, desplegado especialmente en la narración de los inexorables momentos de tragedia de la vida de la protagonista. La segunda transformación que quisiera acentuar es el mencionado cambio de escenario, puesto que es en una cueva, la de Montesinos, cuando Don Quijote comienza a desilusionarse con su empresa caballeresca y es fundamental recordar este dato para tenerla más adelante, cuando el análisis se centre en la figura de Amadís.

Otro ejemplo de reelaboración breve de las aventuras del hipotexto se encuentra en la mención de la llegada a una corte, en la cual los protagonistas “son bien recibidos, como hijos de nobles. Son conducidos a los baños y se les viste de seda y terciopelo, de gasas y encajes” (V, 93). Este ejemplo hay que destacar, porque no coincidiría del todo con lo que sucede en el hipotexto, puesto que en las cortes se trata bien a Don Quijote, como parte de una estrategia para luego maltratarlo. Esto no sucede en el hipertexto, no aparece el lado cruel de la visita ducal. Quizás esto deba a que justamente es una línea narrativa que no está caracterizada por la crueldad de las otras que le acompañan y el contraste se percibe cuando se lee la historia de la protagonista en conjunto.

³⁰ Muchos personajes recurren a esto, como Eugenio, el Amadís original y los amantes de Marcela.

No obstante, hay un momento violento que sí es recreado: la visión de Don Quijote a la entrada de Barcelona: “A lo lejos, tras de unos muros derruidos, algo se balancea en el aire. Colgando de la rama más alta de un árbol sin hojas. El cuerpo de un ahorcado. Amadís quiere taparle los ojos a Dulcinea. Pero Dulcinea ha visto” (V, 129). Por supuesto, esto recuerdo a cuando Don Quijote encuentra los bandoleros ahorcados antes de conocer a Roque Guinart.

Como fue dicho, estas referencias del hipotexto, transformadas en el hipertexto, se dan a nivel de la fantasía que imagina Dulcinea en el viaje por el Periférico. Hasta ahora la analogía es clara. Sin embargo, no demuestran cambios profundos, sino que parecen la recreación aislada de breves episodios. Por ello, habrá que prestar atención a la representación de un personaje clave: Amadís.

Para valorar esta figura, es fundamental recordar que nunca a lo largo del hipertexto aparece un personaje llamado Don Quijote, aunque sí se lo conoce y se nombra dos veces porque la protagonista de hipertexto leyó el *Quijote*. Una razón que explicaría esta ausencia es la insistencia de Don Quijote hipotextual en la distancia con Dulcinea: “en toda su vida ha visto letra mía ni carta mía, porque mis amores y los suyos han sido siempre platónicos, sin entenderse a más que a un honesto mirar” (I, XXV, 270)³¹. Sin embargo, en el hipertexto sí aparece Amadís. Él es el gran coprotagonista de las fantasías de la protagonista- creadora, como fue mencionado.

Empero, en este juego con el hipotexto, es válido preguntarse quién es Amadís y cuál es su importancia. En la obra de Cervantes, Don Quijote lo considera como: “el norte, el lucero, el sol de los valientes y enamorados caballeros, a quien debemos de imitar todos aquellos que debajo de la bandera de amor y de la caballería militamos” (I, XXV, 263)³², por ello busca emularlo en todas las ocasiones que puede. Don Quijote admira a Amadís y al armarse caballero, se iguala con él³³. A su vez, como el amor extremo puede convertirse en odio, la importancia de Amadís continúa, pues al recuperar la cordura, Alonso el Bueno declara “Ya soy enemigo de Amadís de Gaula y de toda la infinita caterva de su linaje...”

³¹ Esta misma idea se repite: “¿no te he dicho mil veces que en todos los días de mi vida no he visto a la sin par Dulcinea, ni jamás atravesé los umbrales de su palacio, y que solo estoy enamorado de oídas y de la gran fama que tiene de hermosa y discreta?” (II, IX, 609).

³² Se refiere a Dulcinea de una forma muy similar: “¡Oh Dulcinea del Toboso, día de mi noche, gloria de mi pena, norte de mis caminos, estrella de mi ventura...” (I, XXV, 266-267). La idea de la belleza de los astros es bastante tópica y reiterativa, pero permite concluir también la idea de perfección que para Don Quijote representa Dulcinea: “ninguna cosa puso la naturaleza en Dulcinea que no fuese perfecta y bien acabada; y así, si tuviera cien lunares como el que dices, en ella no fueran lunares, sino lunas y estrellas resplandecientes” (II, X, 619). Lo importante de esto es que une a Dulcinea y Amadís, ya que la perfección es un valor que también encuentra en este: “esperando en lo que han de parar mis razones, quiero, Sancho, que sepas que el famoso Amadís de Gaula fue uno de los más perfectos caballeros andantes. No he dicho bien *fue uno*: fue el solo, el primero, el único, el señor de todos cuantos hubo en su tiempo en el mundo” (I, XXV, 263).

³³ El narrador llega a igualarlos al ofrecer al “mundo la historia de vuestro famoso don Quijote, luz y espejo de toda la caballería andante” (I, prólogo, 53) y luego llamar a Amadís de la misma forma: “siempre puesta en la imaginación la bondad de Amadís, flor y espejo de los andantes caballeros” (II, XLIV, 852).

(II, LXXIV, 1048). Por lo cual, en el hipotexto, la figura de Amadís es tan importante como la de Dulcinea y el hipertexto entiende esto al afirmar que: “Para que exista el principio creador están Dulcinea y Amadís. Dulcinea y Amadís son la conciencia” (VII, 181). Entonces, para entender la función de Amadís en el hipertexto debemos prestar atención en la relación entre Dulcinea y él:

La primera vez que lo vio fue en el reflejo de un espejo y por un brevísimo momento creyó que era su cara y no la de otra persona. Así que sonrió y recibió también una sonrisa espejada. Después llevó su mano hacia su mejilla como para reconocerse y el caballero hizo lo mismo, animado de idéntico impulso. Debió haberse dado la vuelta para quedar de frente a él y sin embargo no lo hizo. Sus dos caras ya no sonreían y se contemplaban gravemente. Era una imagen doble la que se reflejaba. Los mismos rasgos, el mismo rostro y el mismo pelo. Quisieron ambos pasar la mano delante del espejo por si se borrara la reflexión, y sus manos quedaron enlazadas. Se sobresaltaron y se apartaron (II, 45).

Esta escena se parece mucho a una que Don Quijote hipotextual describe, la cual retrata cuál es su idea perfecta de encuentro primero entre un caballero andante con su doncella:

Sucedirá tras esto, luego en continente, que ella ponga los ojos en el caballero, y él en los della, y cada uno parezca a otro cosa más divina que humana, y, sin saber cómo ni cómo no, han de quedar presos y enlazados en la intricable red amorosa y con gran cuita en sus corazones, por no saber cómo se han de hablar para descubrir sus ansias y sentimientos (I, XXI, 226).

De acuerdo con estas citas, podría plantearse el siguiente esquema para dilucidar cuál es la transformación que sucede: en ambos, hipo e hipertexto, aparece la figura de Amadís. En el primero, el protagonista busca constantemente parecerse a él por medio de sus acciones. En el segundo, la protagonista ya es idéntica. Entonces, ¿se puede trazar un paralelismo entre los protagonistas de los textos comparados? ¿sería una tríada de caballeros?³⁴

³⁴ En Gutiérrez Lozano, C. (s/F. en “El deseo mimético y su estructura triangular”. *La nota sociológica*. Última revisión: 16/08/22, URL: <https://lanotasociologica.wordpress.com/2017/05/20/rene-girard-el-deseo-mimeticof>) se podría encontrar una aclaración. Este autor explica la teoría de Girard, él cual propone que “El hombre busca hacerse un ser que está esencialmente fundado sobre el deseo de su semejante” [Gutiérrez Lozano tomado en Girard 1996: 23]. Esto es lo se ejemplificaría en el hipertexto, ya que Dulcinea imita al gran imitador, el caballero de la triste figura: “don Quijote quiere ser un gran caballero y para ello debe hacer todo lo que ha hecho Amadís de Gaula, y desde ese momento no desea a partir de sí mismo, sino que imita los deseos de Amadís” (s/p). Este fenómeno se da porque “Nuestros deseos no parten en línea recta de nosotros mismos, o de alguna facultad nuestra, directamente hacia el objeto deseado, sino que pasan por un tercero que Girard nombra modelo o mediador. De aquí el esquema triangular de sujeto deseante — modelo-mediador — objeto deseado” (s/p). Por supuesto esto despierta un conflicto, ya que: “Cuando es imitado un además de apropiación, esto significa sencillamente que dos manos se tienden simultáneamente para tomar el mismo objeto: el conflicto no puede dejar de surgir” [Gutiérrez Lozano tomado en Girard 1984: 204]. Este no es el caso de Dulcinea ya que su distancia es enorme: “Girard señala que la distancia entre el modelo o mediador y el sujeto es muy importante, ya

Inicialmente se podría decir que sí, si se considera que en el hipertexto, Dulcinea sigue siendo un ente sin agencia propia como lo es, junto a Amadís, en el hipotexto. Sin embargo, en la traslación Dulcinea sí es transformada. Un ejemplo de ello es entender que Dulcinea narradora imagina un personaje ficticio que, en última instancia, es una ficcionalización de sí misma y no se reduce a solo una imagen estática al servicio de los otros, sino que activamente imagina y protagoniza una aventura. Asimismo, parte de la historia del hipotexto consiste en proponer que también Don Quijote puede ser en algún plano de la ficción el personaje de los anales manchegos y de Cide Hamete Benengeli, por lo cual tampoco comparten la condición de personaje.

De hecho, si se considera que, en el hipotexto, Don Quijote se arma caballero para hermanarse con Amadís, esta relación filial se traslada a *Dulcinea encantada*, cuando al describir el vínculo entre Dulcinea y Amadís se afirma que: “Podrían ser hermanos o podrían ser desconocidos. Dos hermanos que se enamoraran” (I, 25). Trazando este paralelismo, se entendería que la igualdad entre Dulcinea y Amadís descrita en el hipertexto va más allá de la frase provocadora³⁵ y de considerarlos como entes o ideales a los que Don Quijote recurre constantemente. Además, reconoce y retoma el sentimiento de cariño detrás de cualquier admiración, como la de Don Quijote a Amadís: “Es mi guía y ejemplo, como lo fuera para don Quijote. Con la ventaja de que yo me he enamorado de él. Y él de mí” (I, 17)³⁶. Entonces, Amadís es un punto de contacto que asimilaría a la protagonista del hipertexto con el protagonista del hipotexto.

que de ella depende el grado de rivalidad o conflicto que pueda surgir”, el conflicto en palabras de Gutiérrez Lozano sería nulo, por Dulcinea no puede competir con Don Quijote, aunque siga el modelo deseante (Dulcinea)- modelo mediador (Don Quijote)- objeto deseado (ser Amadís de Gaula).

³⁵ El incesto es una temática constante a través del texto que también contribuye a la construcción del yo con referencia al otro, que parece no “amenazante”, puesto que Amadís parece ser al mismo tiempo su hermano y su chófer.

³⁶ Hace sentido al recordar las siguientes palabras de Don Quijote: “porque de la caballería andante se puede decir lo mismo que del amor se dice: que todas las cosas iguala” (I, XI, 135). También cumple con una concepción platónica o neoplatónica del amor como forma sublime de la identidad-identificación, la unión y la amistad. (Parker, Alexander A. (1986). *La Filosofía del amor en la literatura española, 1480-1680*. Madrid: Cátedra).

En Serés, G. (1996, *La transformación de los amantes*. Barcelona: Crítica), se puede encontrar una explicación para ello. En el primer capítulo se menciona tres tipos de transformación que implica el amor y que pueden observarse en este hipertexto. La primera se rastrea en Banquete de Platón, en el que se lo ve al amor como “restaurador de la antigua naturaleza, que intenta hacer uno solo de dos y sanar la naturaleza humana” (15-16). El otro lo encuentra en Fedro con el mito de los caballos alados y el auriga. El enamoramiento implica ver la naturaleza propia en el otro: “el amado actúa como un espejo para el amante y viceversa” (17). A su vez, esto está unido a “las ideas universales de amor, bien y belleza” (ídem) mediante un caballo. Pero también depende del otro caballo, el que tiende al eros. Esta última unión se da por medio de la vista, puesto que “La vista es el vehículo de la belleza” (18), por ello el motivo del espejo y la mirada son “esenciales para el tema (...) pues el amado es el reflejo del amante” (19). Como describe Serés en Platón hay una idea de que “lo semejante da con lo semejante” (23) y por ello se puede asimilarse con “a la armonía” (ídem). Esto es visible en el amor descrito que siente Dulcinea por Amadís, sobre todo al mito del caballo más que el mito del andrógino.

No obstante, también leer el texto bajo las doctrinas cristianas del amor puede dar sus frutos. A diferencia de las ideas platónicas, las cristianas no contemplan un ascenso, sino un descenso, el de Cristo a la Tierra, como mediador para la Unión con Dios. También implica que todos pertenecemos a esa armonía, mientras que el cristianismo supone que el sujeto debe “conocerse, perfeccionarse y amarse” (39). Dulcinea busca esa mediación en la imitación del Quijote (aquí entraría la teoría del deseo triangular) y el deseo de integrarse a Dios, por ello, el deseo ferviente de la protagonista por el apocalipsis. Asimismo, la idea de la búsqueda de identidad por medio del Quijote puede responder a las ideas de San Agustín de Unión con Dios mediante la trinidad de “mens, notitia, amor” (38). También esto contempla al amor

No obstante, se puede contraargumentar esta propuesta preguntando si no es este Amadís la posible reescritura para Don Quijote y no la Dulcinea hipertextual. De hecho, esto cobraría sentido al recordar lo de la penitencia de Amadís en la cueva, mencionada anteriormente. Hay dos pruebas que rechazarían esta objeción: la primera es entender que este no podría ser una reescritura del hidalgo porque este episodio de la cueva constituye una posibilidad creativa, una especulación, como si Dulcinea del periférico anunciara todas las líneas por las que podría discurrir su fantasía; segundo, es más apropiado pensar que este episodio de Amadís rememora el comienzo de la preocupación e impotencia por el encanto de Dulcinea en el hipotexto, ansiedad que vemos en la protagonista hipertextual. Estas aclaraciones permiten proponer lo siguiente: Amadís no puede ser una reescritura de Don Quijote hipotextual porque lo es de Dulcinea hipotextual. Esto se verá en la grafopeya, en la falta de discurso directo, en el rol de interés amoroso y erótico y una preocupación por su materialidad.

El primer argumento para defender esta postura considera la grafopeya general que da cuenta sobre su parecido físico. El hipertexto describe a Amadís de “Pelo rubio y lacio. Pómulos salientes. Ojos almendrados. Nariz recta. Finos labios. Alto y delgado. De negro vestido y con puñal al cinto [...] Dulcinea se le acerca y es su espejo porque no habla” (I, 18). Lo interesante es que comparte algunos rasgos con el retrato que Don Quijote hace sobre Dulcinea, que es mucho más exagerado e idealizado: “en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve” (I, XIII, 152-153).

Sin embargo, lo más interesante es que se diferencia de la que él mismo hace de Amadís: “estoy por decir que con mis propios ojos vi a Amadís de Gaula, que era un hombre alto de cuerpo, blanco de rostro, bien puesto de barba, aunque negra, de vista entre blanda y rigurosa, corto de razones, tardo en airarse y presto en deponer la ira” (II, I, 561). Por supuesto, son descripciones totalmente arquetípicas, pero aun así, la importancia puesta en estos detalles en el hipertexto, puede ir acercando a Amadís con Dulcinea del hipotexto.

A su vez, la cuestión del silencio es fundamental: nunca en el hipotexto hay una intervención directa de Dulcinea. Tampoco en el hipertexto Amadís emite sonido. Además,

amicitiae. Esto última se puede ver que busca en Amadís amistad por la falta de Sancho, de lo cual se hablará en el segundo capítulo.

a lo largo de la narración se reitera que “Cuando mucho después se encontró con Amadís, no lo consideraba real, sino como la imagen reflejada. Imagen reflejada, igual a ella” (II, 45). Parece fundamental subrayar la cuestión de no parecerle real, puesto que esto los acercaría más, ya que la no materialidad esencial es la característica primordial de la Dulcinea del hipotexto y es lo que permite luego establecer la contraposición con Aldonza y transformarla en una especie de comodín para el resto de personajes de Cervantes, quienes se aprovechan de eso para manipular a Don Quijote.

También existe otra razón para relacionar al Amadís del hipertexto y a Dulcinea del hipotexto: ambos cumplen el rol de interés amoroso sentimental.³⁷ Esta puede ser otra explicación para que en la reescritura nunca aparezca un Don Quijote como potencial compañero para Dulcinea. De hecho, la naturaleza del sentimiento de la protagonista del hipertexto es equiparable a la del mismo Don Quijote, considerando que al final de la narración Dulcinea hipertextual afirma sobre Amadís: “Lo amé cómodamente. Estéticamente” (II, 51). Al igual que el personaje cervantino, no tiene necesidad de buscar un vínculo real y es observable en la siguiente frase cómica: “No quiero a nadie a mi lado. No lo necesito. Hasta el amor me lo invento. De vez en vez grito. Pero eso es todo” (III, 66).

Reiteradas veces se reflexiona acerca de esto y, a diferencia del hipotexto, donde se narra como los demás personajes se burlan de Don Quijote por enamorarse de Dulcinea, en el hipertexto se exploran las consecuencias internas de esto mismo. Esto también acerca a los protagonistas de los textos comparados: Es como si Don Quijote hiciera una reflexión interna sobre sus propios sentimientos,³⁸ sobreentendiendo que no habría Dulcinea sin Don Quijote. Este detalle tan fundamental del hipotexto es trasladado al hipertexto: “Entonces, si ella no sabe dónde está, la pregunta que verdaderamente le importa es: ¿en dónde está Amadís, su imagen doble? Porque si él está, ella está. Y no al revés” (VI, 162). El carácter de reflexión íntima del cual dota el hipertexto a esta cuestión del hipotexto se encuentra en recalcar que es una relación de necesidad, más allá de un requisito social para

³⁷ Esto también excluiría la posibilidad de que este Amadís hipertextual sea una reescritura de Sancho.

³⁸ Este aspecto recuerda las ironías cervantinas acerca de cómo Don Quijote entendía que se escribían las caballerías, ya que según él cada caballero: “tenía uno o dos sabios como de molde, que no solamente escribían sus hechos, sino que pintaban sus más mínimos pensamientos y niñerías, por más escondidas que fuesen” (I, IX, 123). Incluso la atención a lo insignificante: “Fuera de que Cide Mahamate Benengeli fue historiador muy curioso y muy puntual en todas las cosas, y échase bien de ver, pues las que quedan referidas, con ser tan mínimas y tan rateras, no las quiso pasar en silencio” (I, XVI, 177). Este detallismo viene muy en cuenta cuando se trata de una narración que tiene como meta explorar un contenido emocional tormentoso, a la vez que habla de la creación y la imaginación. Entonces, de alguna forma también recuerda a las palabras que Don Quijote dirige a don Luis, el hijo de Don Diego de Miranda: “la pluma es lengua del alma: cuales fueren los conceptos que en ella se engendraren, tales serán sus escritos” (II, XVI, 660). Dulcinea comparte esta idea: “Nada se manifiesta en el exterior si no ha sido previamente formado en el interior” (III, 68), aunque rechazando la materialidad del texto, lo que también de alguna forma puede recordar a la postura del canónigo de Toledo, quien no quiere compartir sus obras.

ser caballero, como se afirma en el hipotexto: “Un hueco en las entrañas es un hueco que nunca se llena. Amadís va y viene. ¿Por qué Amadís no llena ese hueco? ¿Existe Amadís? ¿Vive Amadís? Porque si Amadís no existe, Dulcinea tampoco” (IV, 106-107).

Este sentimiento se va agravando: “Dulcinea no sabe. No está segura. Amadís se le escapa. Parece y no parece. Es y no es. Si él no se declara y se presenta como tal, ella duda. Él tiene que decir: soy Amadís: para que ella lo sepa. Quien no lo dice no es Amadís” (VI, 155). Y esto puede remitir a la frase de Don Quijote al final del libro: “Dulcinea no parece” (II, LXXIII, 1042). Esta cuestión es interesante para recordar de nuevo la penitencia de Amadís en la cueva. Si cualquiera puede pasar por Amadís, al igual que sucede en la obra original, cuando muchos se nombran Dulcinea: ¿Qué efecto tiene sobre la empresa caballeresca? Como Dulcinea encierra el principio y fin de la caballería en el hipotexto, en el Amadís hipertextual se encuentra también el principio de comprensión de la empresa caballeresca y reúne todas las dudas ontológicas con respecto a este cometido.

Otra frase relacionada a la preocupación por la materialidad de Amadís se encuentra en la constante inquietud de la protagonista por saber quién es el chófer del viaje del Periférico: “¿Quién será quien maneja? ¿Amadís? Tiene el cuello largo y recto de Amadís” (I, 19) (el cuello que también ha sido tópico de belleza femenina). Esta pregunta recuerda a la preocupación que suscita las Dulcineas encarnadas en el hipotexto, con la diferencia que en el hipertexto los contrastes se crean cuando los lectores comparan las capas narrativas. Es ahí cuando se habilita la siguiente interrogación: ¿Este chófer podría tratarse de Aldonza o de aquellas otras corporalidades a las que se las nombra Dulcinea en el hipertexto (la labradora pobre, el paje de la Duquesa)? En todo caso, este sería otro punto en común entre Amadís y Dulcinea hipertextual.

Para concluir en este paralelismo entre Dulcinea hipotextual y Amadís hipertextual, no solo ambos despiertan el interés amoroso más abstracto, sino que también el erotismo: “Éste es el verdadero Amadís. Recuerdo y veo su cuello desnudo. La línea de sus hombros descendiendo hacia los brazos. Desnudo. Todo él desnudo. ¿Cómo es que ahora va manejando y vestido? Es raro. Sólo lo recuerdo desnudo” (III, 66). Por supuesto, la desnudez también puede leerse como el entendimiento real de lo que ese tipo de vínculo plantea, es decir, todo lo que se viene exponiendo, que Dulcinea (hipertexto) puede ser una reescritura de Don Quijote (hipotexto) y por ello no comprende que Amadís (hipertexto) ocupando el lugar Dulcinea (hipotexto) no se parezca a ella sino a otro personaje (¿Aldonza?).

Pero también puede referirse a lo sexual. En el hipertexto se menciona en algunas ocasiones el deseo que siente Don Quijote por Dulcinea: “Así que, Sancho, por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra” (I, XXV, 271),³⁹ pero este no representa ninguna urgencia. Sin embargo, al igual que como pasa cuando se explora lo más sentimental, en la *Dulcinea encantada* lo físico sí se explícita y sí importa: “Si era tu alma la que lo amaba, cómo entonces lo buscabas con el cuerpo, en las noches y en el lecho. ¿O tenías que demostrarle a tu alma que existías por tu cuerpo? Y él, ¿dónde estaba?” (VI, 157-158). Es decir, no solo se trae a Amadís gratuitamente, sino que se lo reelabora, al igual que el vínculo que sostiene con Dulcinea.

En cuanto a la construcción en capas hay que detenerse en la narración. En la obra de Cervantes, según Maestro (2006) hay tres entidades enunciativas básicas y cada una de ellas se sitúa en una estratificación discursiva diferente: el autor real, Miguel de Cervantes; el autor implícito textualizado de forma discontinua o discreta en el autor primero, que es anónimo, en Cide Hamete Benengeli, en el cronista, en el morisco aljamiado que traduce la obra de Cide, en los académicos de Argamasilla y en el narrador editor; por último, el lector implícito que aparece leyendo el texto del autor primero, el lector de la crónica, de la traducción, de los poemas de los académicos y el narratario. En cambio, en la obra de Muñiz Huberman parece haber solo una autora implícita textualizada que se fragmenta, posicionándose en distintas perspectivas que se intercalan constante y arbitrariamente. Es decir, por momentos la narradora es heterodiegética, verbigracia, cuando narra las aventuras con Amadís; después, homodiegética, para los recuerdos del exilio y la guerra; y autodiegética en sus recuerdos de la llegada a México y en sus fantasías. Pero todo este contenido está dispuesto de forma caótica, no lineal y tiene como fin último crear la ilusión de que la protagonista padece una enfermedad mental. Es decir, se señala que es una sola narradora porque todas estas focalizaciones que cuentan fantasías y recuerdos están subyugadas a la historia de Dulcinea que viaja por el Periférico y no recrean la idea de

³⁹ Este deseo es reprimido por el personaje en varias ocasiones, creando comicidad y ridiculizándole: la primera vez con Maritornes, donde “se comenzó a acuitar y a pensar en el peligroso trance en que su honestidad se había de ver, y propuso en su corazón de no cometer alevosía a su señora Dulcinea del Toboso, aunque la mesma reina Ginebra con su dama Quinañona se le pusiesen delante” (I, XVI, 178). Aunque aclara que si no tuviera ese compromiso: “no fuera yo tan sandio caballero, que dejara pasar en blanco la venturosa ocasión en que vuestra gran bondad me ha puesto” (I, XVI, 179). Lo mismo sucede cuando las doncellas de la duquesa quieren desnudarlo: “Pidiéronle que se dejase desnudar para una camisa, pero nunca lo consintió, diciendo que la honestidad parecía tan bien en los caballeros andantes como la valentía” (II, XXXI, 768). El autor recalca “tanto se temía de encontrar ocasiones que le moviesen o forzasen a perder el honesto decoro que a su señora Dulcinea guardaba...” (II, XLIV, 852), por ello se asusta al recibir a doña Rodríguez en su habitación: “¿Y quién sabe si esta soledad, esta ocasión y este silencio despertará mis deseos que duermen, y harán que al cabo de mis años venga a caer donde nunca he tropezado? Y en casos semejantes mejor es huir que esperar la batalla” (II, XLVIII, 878). Lo mismo sucede con Altisidora, al escucharla cantar por su amor: “¡Que tenga de ser tan corta de ventura la sin par Dulcinea del Toboso que no la han de dejar a solas gozar de la incomparable firmeza mía!” (II, XLIV, 856).

autonomía de las distintas fuentes con las cuales el narrador editor del hipotexto junta, arma y narra la historia de Don Quijote.

CONCLUSIÓN

Esta *Dulcinea encantada* no es ni un reflejo, ni un eco, ni una mutilación del Quijote. Tampoco es una imitación del texto paródico de Cervantes, pero aun así trabaja muchísimo con la imagen del protagonista y muchas de las ideas ahí planteadas. De hecho, se asemeja mucho a la idea de lectura de Iser (1989), quien señala a esta actividad como “especialmente creadora” (153) y aunque él se refería a la naturaleza común de esta praxis, en el texto a estudiar parte de la acción engloba a la protagonista leyendo y escribiendo (e imaginando que escribe), por lo cual esta cuestión se elabora a nivel metatextual.

En este artículo se exploró las similitudes entre Don Quijote de Cervantes y Dulcinea, pero aún queda varias preguntas por resolver: ¿Por qué la protagonista se llama Dulcinea y no Don/Doña Quijote? ¿Cuáles elementos asemejan a las Dulcineas hipo e hipertextual? Además, si la función hipertextual de Dulcinea recae en el personaje de Amadís en el hipertexto, ¿por qué no parece que Amadís dignifique a Dulcinea, ni tampoco que la eleve espiritual o materialmente? ¿Acaso esta tarea está a cargo de la misma protagonista? Asimismo ¿dónde está Aldonza? ¿Qué potencial descubre Muñiz Huberman en Dulcinea que no ve ni en Don Quijote ni en Aldonza? Estas preguntas serán respondidas en otro artículo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CANGA, M. (s/f). “La imagen fantasmática de Dulcinea en el discurso amoroso del Quijote”.
<https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_VI/cg_VI_13.pdf>.
- CAZARES H, L. (s/f). “El exilio de Dulcinea encantada, o cómo transmutar la creación en crítica literaria”. *La Colmena*, 133-137.
- CERVANTES, M. (2011) *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. Florencio Sevilla Arroyo. Barcelona: Debolsillo.
- FUENTE, M.J. (2004). “La deconstrucción de Dulcinea. Bases medievales de los modelos femeninos en el Quijote”. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, H.ª Medieval*, 201-221..
- GONZÁLEZ BRIZ, M. (2015) *El Quijote en Uruguay: mito y apropiaciones*. Montevideo: CSIC, Udelar.
- GUILLÉN, Claudio. (1985) *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.

- ISER, W. (1989). "El proceso de lectura". *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.
- JAUSS, H. R. (2004) "La historia de la literatura como desafío a la teoría literaria". Trad. Alicia Bier y Roger Mirza. Montevideo: Centro de estudiantes.
- MUÑOZ-HUBERMAN, A. (1996). "Dulcinea en el exilio" En *Los refugiados españoles y la cultura mexicana*. Colegio de México. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- MUÑOZ-HUBERMAN, A. (1992). *Dulcinea encantada*. Edición del CVC. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dulcinea-encantada--0/html/0031342a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html>.
- PARODI, Alicia. "Don Quijote: de la cáscara al meollo y viceversa", en *El Quijote en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario* / coord. por Alicia Parodi, Julia D'Onofrio, Juan Diego Vila, 2006, pp. 199-206
- PARODI, Alicia, "Dulcinea, tierra de leche y miel", en Ruth Fine y Santiago López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones: actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de Diciembre de 2005), Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 97-117.
- PERCAS PONSETTI, H. (1968) "La cueva de Montesinos". En *Revista Hispánica Moderna*, Año 34, n.º. 1/2, I, 376-399 .
- PÉREZ BOWIE, J. (2010). *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Ediciones Universidad Salamanca.
- RANGEL, D. (2004). "Creación y locura en la visión apocalíptica de Dulcinea encantada". Von der Walde Moheno, L. y Reinoso Inglés, M. *Homenaje a Angelina Muñoz Huberman*. D.F.: Editorial Grupo Destiempos.
- RILEY, E. (1966). *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus.
- SÁEZ, Adrián J. (2014). "Reescritura e intertextualidad en Calderón: No hay cosa como callar". *Criticón* 117 . URL: <<http://journals.openedition.org/criticon/237>>.
- VILA, J. (2008). *Peregrinar hacia la dama. El erotismo como programa narrativo del Quijote*. Marcial Pons..
- ZAMBRANA PÉREZ, M. (s.f.) "Y píntola en mi imaginación como la deseo»: Dulcinea entre la letra y la imagen" URL: <<https://analescervantinos.revistas.csic.es/index.php/analescervantinos/article/view/474/469>>.
- ZAMUDIO, L. (s/f). «Sobre Dulcinea Encantada.» *Tema y variaciones de literatura 4: Azcapotzalco*, 241-244.

DON QUIJOTE, MITO POLÍTICO Y EXILIO

*María de los Ángeles González Briz
Universidad de la República, Uruguay*

“El Quijote es un libro exiliado”, escribió el español Ramón J. Sender en México, en 1947, para el cuarto centenario del nacimiento de Cervantes (Cabañas, 2019: 51). En ese año, los exiliados de Toulouse convocaron una imponente *Exposition d'art espagnol dans l'exil*, anunciada por un cartel de Antonio Argüeyo, dibujante e ilustrador de la CNT, que mostraba a Don Quijote cabalgando los mapas a lomos de un pincel (Cabañas Bravo, 2019 b: 436).ⁱ

En las mismas fechas, los exiliados españoles en Uruguay y Argentina se afiliaban a la figura de Don Quijote para reivindicar una postura a la vez identitaria y combativa. En Buenos Aires, el exiliado vasco Miguel de Amilibia, nombraba a Don Quijote “guerrillero de su tiempo” (1947). “La España de Cervantes, la España de don Quijote –dice- es la que

pierde [una] mano en Lepanto, y con la otra escribe su obra inmortal”.

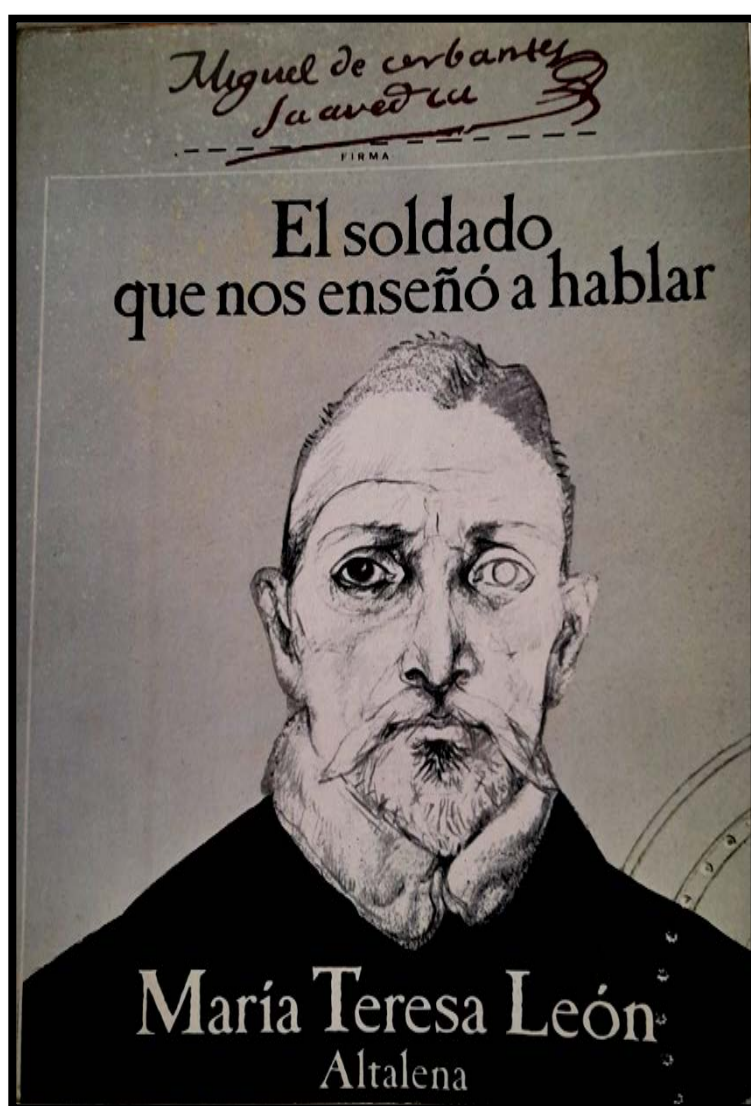
León Felipe recorría el continente dando conferencias para reivindicar la España peregrina y encarnaba su denuncia en la figura de Don Quijote como “payaso de las bofetadas”, un clown derrotado y amargo, que representa el fin de la dignidad y la muerte de las ilusiones.

Rafael Alberti y María Teresa León adherían en Montevideo y Buenos Aires a las celebraciones de 1947 exaltando a Cervantes soldado, desterrado, preso y mutilado. Ella se refiere al autor como “el soldado que nos enseñó a hablar” en una biografía novelada libre, en la que vuelve a un tópico

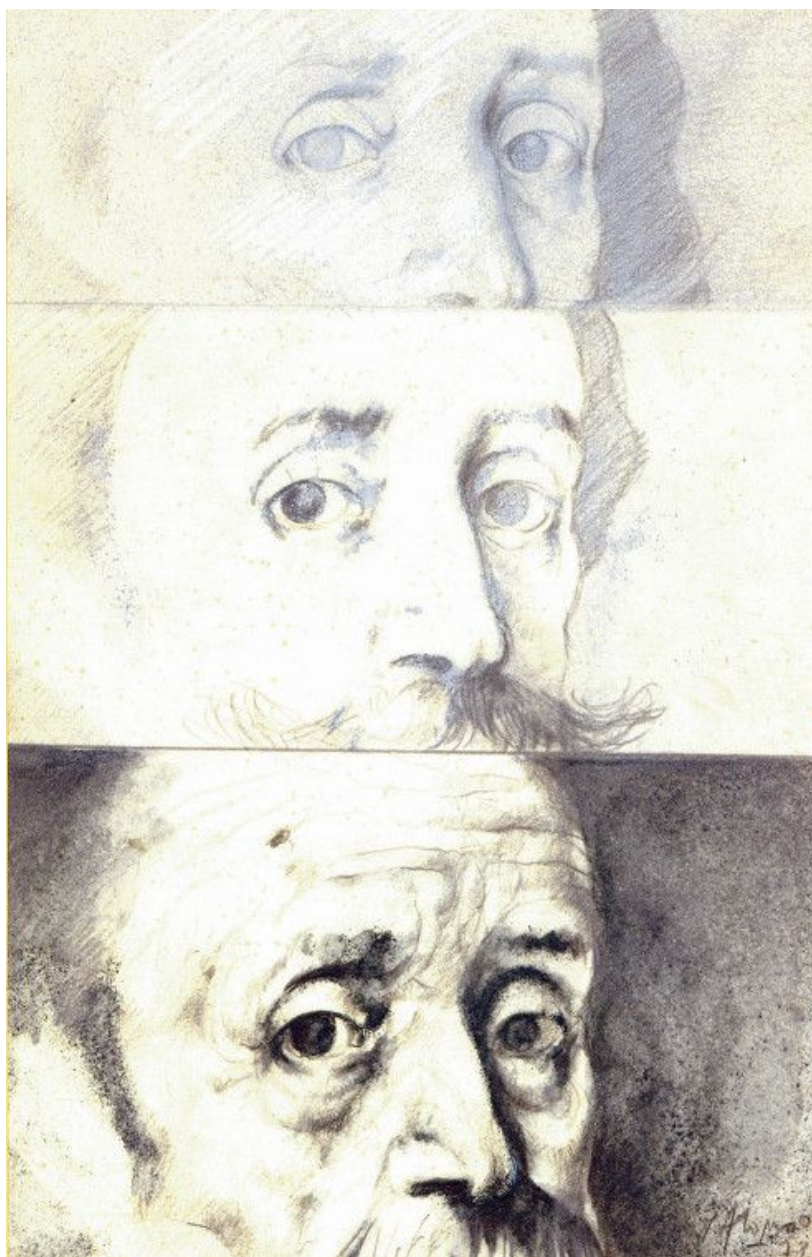


recurrente: la mezcla de atributos y características del autor y del personaje, confusión oportuna que también se advierte en las palabras de Amilibia. Cervantes, como personaje de María Teresa, vive circunstancias que ocurren a Don Quijote dentro de la clásica novela.

El libro fue concebido por María Teresa León durante su exilio en Argentina, aunque publicado muchos años después. Su hijo Gonzalo de Sebastián conservó cuadernillos manuscritos de esa época con anotaciones biográficas de Cervantes y diversos planes de trabajo para esa obra proyectada, que consiguió editor sólo luego del regreso de la escritora a España, en 1978. Las siguientes son ilustraciones de esa edición, y de la reedición de 2020.



Cervantes, el soldado que nos enseñó a hablar (María Teresa León). Edición de 1978. Madrid: Altanea. Ilustraciones de Carlos Alonso y Oscar Mara

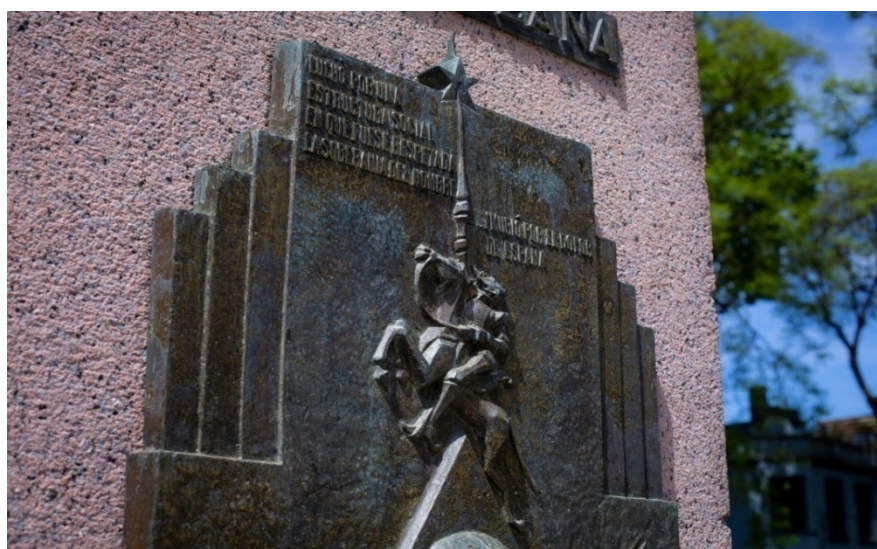


Cervantes, el soldado que nos enseñó a hablar (María Teresa León). Edición de 1978. Madrid: Altanea. Ilustraciones de Carlos Alonso y Oscar Mara.



Cervantes, el soldado que nos enseñó a hablar, Ma. Teresa León. Colaborador de Almudena Grandes. Ilustraciones de José Luis Fariñas, 2020

En 1945 se había erigido en Montevideo la Plaza Manuel Azaña, señalamiento para la memoria colectiva (como nos indica la etimología de monumento, monere: que es recordar tanto como advertir). El relieve —obra del escultor uruguayo Juan José Severino (1893 - 1956)- tiene como eje la figura de Don Quijote. Un Don Quijote triunfante, con la lanza erguida que termina en una estrella, como señal de una victoria moral y una esperanza. A un lado y otro de la pirámide, aparece la significación de la derrota histórica de hombres y mujeres abatidos. El pueblo trabajador, las masas populares, encuentran en Don Quijote un modelo, un símbolo que los impulsa a continuar la acción, y a elevarse por medio de esta.



Las manifestaciones artísticas referidas pueden parecer de un simbolismo transparente e incuestionable, pero son el resultado de una historia de asociaciones de Don Quijote con el exilio, de cómo y porqué se trasvasan características de autor, libro y personaje hasta cubrir de modo tan amplio ciertas zonas de significados que terminan aceptándose en una tradición cultural.

Digamos cuanto antes que en la fábula que cuenta el libro, Don Quijote no es un exiliado: es un fugado que se ha ido de casa, a escondidas y por su propia voluntad (se marcha en secreto, antes del amanecer, escapando por la puerta falsa de un corral). Abandona su aldea más por un deseo de aventuras insuflado por los libros, huyendo de las obligaciones y la familia. No sólo no ha sido expulsado, sino que los vecinos y aldeanos hacen todo lo posible (hasta lo más inverosímil) para que Alonso Quijano, devenido Don Quijote, vuelva al hogar. Puede decirse que toda la novela es un tira y afloje que tensa esa huida y el deseo de los suyos por traerlo de retorno. Tras la primera y segunda salida regresa por necesidad e incluso por la fuerza, y su vuelta definitiva es impuesta por la derrota ante el Caballero de la Blanca Luna, que no es otro que su vecino Sansón Carrasco, presumido bachiller por Salamanca, disfrazado para obligarle a sellar un pacto.

Pero la reapropiación que hacen de Don Quijote los exiliados de la República Española crece por un cauce paralelo a la lectura del texto cervantino propiamente dicho: la fuerte tendencia a la politización de la figura del Quijote como tradición cultural solidificada.

Desde que me dedico a buscar cómo aparece el *Quijote* en la cultura letrada uruguaya (libros, prensa, exposiciones, homenajes) -incluso en paralelo con algunas evidencias en la cultura popular-, me fui encontrando con una tendencia inequívoca de lo que en su momento llamé “usos políticos” del *Quijote* (González Briz, 2017). A partir de entonces, las investigaciones del Grupo Cervantino⁴⁰ han confirmado e incrementado casos, modos, períodos, frecuencias, en series de una sostenida asiduidad.

Tales son los casos de las reescrituras o continuaciones del *Quijote*, las apariciones de Don Quijote en el teatro uruguayo, como lo ha visto en su tesis Adriana Montado (2022), las opciones y oportunidades para las representaciones del teatro de Cervantes en Uruguay (es decir, las ocasiones en que se presenta teatro cervantino y qué piezas se eligen, de qué manera se llevan a escena, tal como lo ha analizado en el caso de la *Numancia*

⁴⁰ Grupo Cervantino y de Estudios Literarios adscripto a la Cátedra de Literatura Española, FHCE/ UDELAR. Ver [pagina con ficha completa del grupo en https://formularios.csic.edu.uy/grupos/formulario/PrincipalAction.action?comando=ficha_completa&id=683725](https://formularios.csic.edu.uy/grupos/formulario/PrincipalAction.action?comando=ficha_completa&id=683725)

Adriana Nicoloff, en su tesis de maestría, en 2023). Otro tanto puede decirse de la permanencia de Don Quijote en el carnaval como figura altamente politizada y asimilada a ciertos semas estables que convocan y sostienen los imaginarios de los públicos de izquierda en Montevideo, como ha descubierto y presentado en su tesis Carolina Condado (2022).



Tablado en calles República y La Paz, 1930 (foto: gentileza de Francis Santana)

Sabemos, además, que el fenómeno es aún más amplio: así, puede encontrarse el mito político de Don Quijote en las artes plásticas, no sólo en la escultura, la artesanía, el grabado, la pintura, sino en especial, en la caricatura y la ilustración gráfica, las referencias a Don Quijote en la prensa en general, los usos públicos urbanos de la imagen del personaje (muchas veces con Sancho), sirven a una comunicación inmediata de muchos implícitos que se han ido consolidando desde el siglo XIX en el imaginario colectivo. Algunas grafitis y murales urbanos dan cuenta todavía de este uso lábil del mito político, con sostenido arraigo popular. La fotografía del detallista tablado de 1930 es testimonio de que la presencia de Don Quijote y Sancho en el carnaval data de al menos un siglo.

Una sospecha se repite en nuestros recorridos: que los usos derivan más de esas expresiones anteriores confirmadas y en cierta forma fosilizadas en la propia cultura y de su transmisión inmediata, que de las lecturas o interpretaciones actualizadas de la novela.

Por eso es un mito, porque se adapta a cada época conservando ciertas invariantes que lo hacen, sin embargo, reconocible, y un núcleo duro de asociaciones agrupadas que no necesariamente son identificables en la novela, configurando un uso social agregado (Barthes, 1981: 200).

La politización del personaje de Don Quijote (aledañosamente de Sancho), así como otro fenómeno cultural paralelo que no voy a desarrollar aquí, pero tiene enorme interés y productividad, como es el de la “cristificación” de la figura de Don Quijote (la identificación de Don Quijote con Cristo) (Aslanov, 2008), se van produciendo y consolidando por sucesivas capas de interpretaciones añadidas. Por supuesto no son algo exclusivo de Uruguay, sino que alcanzan un amplísimo territorio cultural y se remontan a efectos de lectura que pueden rastrearse desde el siglo XVIII, difundidos y amplificados por lo que un gran investigador británico, Anthony Close, reconoció como “crítica romántica” o simplemente “lectura romántica” de Don Quijote (1998; 2005).

Podríamos, sin embargo, arriesgarnos a afirmar que en Uruguay los “usos políticos” del *Quijote* cubren casi todo las expresiones públicas de lo quijotesco, o quizás debiéramos decir que, con esos sesgos anteriores tan marcados, hay poco margen para discutir la lectura politizada –incluso romantizada–, o para introducir otras interpretaciones sin chocar contra las expectativas previas y de difícil remoción.

Algunas invariantes cristalizadas que pueden resultar fácilmente identificables son:

- 1.- la idealización de don Quijote, que atenúa su carácter cómico.
- 2.- la interpretación de la obra en un sentido simbólico, ya sea universal o nacional.
- 3.- la tendencia acomodaticia de interpretar el simbolismo para usos contemporáneos (Close, 2005: 15).
- 4.- La tendencia a considerar que la obra opone idealismo frente a prosaísmo o materialismo, victoria moral frente a derrota material (algo frecuente en el siglo XX, por ejemplo, fue la consideración de Don Quijote como emblema del fracaso histórico de España)

Si en el siglo XIX el “conflicto quijotesco entre ilusión y realidad” adquirió “tintes sombríos” (Close, 2005: 63), en el mismo período el mito desarrolló sus variantes humorístico-melancólicas y humorístico-satíricas. Las dos líneas predominantes que resultaron de esas construcciones llevan, en sus extremos, a la idealización melancólica o la

satírica política. En el medio prosperó la identificación de Don Quijote con “la noble lucha por las causas perdidas”, causas minoritarias o declinantes, que chocan con la incompreensión de las mayorías, aquello que Harry Levin llamó “el *unus contra mundum* para bien o para mal” (Levin, 1973: 386), una forma heroica del fracaso, de voluntad o tenacidad frente a la hostilidad del medio, que podría resumirse en un “idealismo baqueteado”.

Por tanto, no nos deberá extrañar, entonces, que así como la militancia de resistencia durante la última dictadura uruguaya, los exiliados también reconocieran en el *Quijote* figuras que los representan.

Como en el caso del exilio republicano español, voy a mencionar apenas unos ejemplos.

En 1982, Eduardo Galeano publica en Buenos Aires *Memoria del fuego*, libro con muchos guiños sobre la situación al interior de Uruguay. Las referencias a Cervantes y el *Quijote* dialogan, sin decirlo explícitamente, con la circunstancia política, cuando permanecían en la cárcel miles de presos políticos (Galeano, 2000 [1982]).

El primer fragmento, «1597. Sevilla. En un lugar de la cárcel», apela una vez más a la perspectiva difundida por los exiliados españoles y los discursos de la izquierda en las décadas de los cuarenta y cincuenta, que acentuó los aspectos más sufridos de la vida del autor, derrotado y abandonado de la España imperial, digno en la prisión y en la tortura, con la confianza puesta en un futuro más justo:

Fue herido y mutilado por los turcos. Fue asaltado por los piratas y azotado por los moros. Fue excomulgado por los curas. Estuvo preso en Argel y en Castro del Río. Ahora está preso en Sevilla. Sentado en el suelo, ante la cama de piedra, duda. Moja la pluma en el tintero y duda, los ojos fijos a la luz de la vela, la mano útil quieta en el aire.

[...]

Miguel de Cervantes, solo en su celda, no escribe al rey. No pide ningún cargo vacante en las Indias. Sobre la hoja desnuda, empieza a contar las malandanzas de un poeta errante, hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Suenan tristes ruidos en la cárcel. No los oye (Galeano, 2000, págs. 187-188).

En otro pasaje del mismo libro, se evocan la fecha y circunstancia de la muerte de Cervantes («1616. Madrid. Cervantes») (Galeano, 2000: 212-213). Fiel a una tradición de

las ficciones conjeturales cervantinas (González Briz, 2017), propone un diálogo entre los personajes frente a la agonía del autor, fundiendo, una vez más, dos planos: los datos del autorretrato copian el que Cervantes hace de sí mismo en un prólogo de 1613, y la agonía copia, a su vez, detalles de la muerte de Alonso Quijano en la novela.

Don Quijote y Sancho se preguntan sobre el destino que les espera una vez muerto su creador, y expresan el deseo de continuar las aventuras como forma de homenajearlo:

-¿Adónde iremos a parar, tan solos?

-Iremos adonde él quiso y no pudo.

-¿Adónde, señor?

-A enderezar lo que tuerto está en las costas de Cartagena, la hondonada de La Paz y los bosques de Soconusco.

-A que nos muelan por allá los huesos.

-Has de saber, Sancho, hermano mío de caminos y carreras, que en las Indias la gloria aguarda a los caballeros andantes, sedientos de justicia y fama...

(Galeano, 2000: 213).

La necesidad de continuar en América la lucha denuncia las injusticias sociales flagrantes en el continente, retomando una de las formas tradicionales del *mito quijotesco* en clave política. La arenga de la lucha militante, sugerida especialmente en el cierre, busca sostener y alentar la moral de la resistencia:

-Y tú, Rocinante, entérate: en las Indias, los caballos calzan plata y oro, muerden. ¡Son tenidos por dioses!

-Tras mil palizas, mil y una.

Calla, Sancho.

¿No nos dijo nuestro padre que América es refugio de malandrines y santuario de putas?

-¡Calla, te digo!

-Quien a las Indias se embarca, nos dijo, en los muelles deja la conciencia.

-¡Pues allá iremos, a lavar la honra de quien libres nos parió en la cárcel!

-¿Y si aquí lo lloramos?

-¿Homenaje llamas a semejante traición? ¡Ah, bellaco! ¡Volveremos al camino! Si para quedarse en el mundo nos hizo, por el mundo lo llevaremos.

¡Alcánzame la celada! ¡La adarga al brazo, Sancho! ¡La lanza!

(Galeano, 2000: 213).

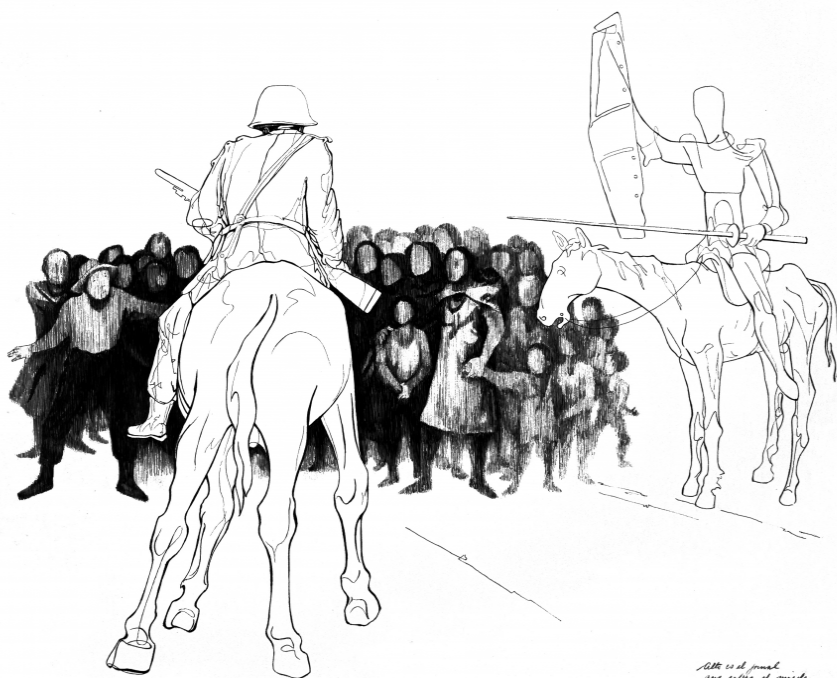
Culminaré esta breve presentación con otras dos referencias artísticas al *Quijote* desde el exilio. La primera es un texto de Sergio Altesor, publicado en Suecia, en 1984, “Ínsula Barataria”, del libro de poemas *Archipiélago*.

No echo de menos nada
Casi nada
Y el alma es como un terco caracol
Poblado de bicheras atrapadas
Por los muchos planetas del planeta
De tanto haber sabido no sé nada
Y heme aquí en el humor
De anotar en la nuca los humores del mundo
Que recorro
Para elegir el sitio donde echar las bases
Con una cuidadosa planificación
Familiar
Para crear un paraíso con palmeras
Una casa con perros y con niños
Ínsula Barataria
Literatura
Sueño
Escama de su pez que el sol del tiempo
Convierte en mica seca
No echo de menos nada
Casi nada
Más de lo que no encuentro (1984: 46).

El poema destella múltiples sugerencias, amparado en el ambivalente pasaje cervantino del gobierno de Sancho y la fantasmagórica Ínsula Barataria en relación al exilio, a la búsqueda de un paraíso político y social, a la ilusión vana (evanescente, literaria) de este prometido paraíso y la tensión de la promesa que, sin embargo, sigue sosteniendo la posibilidad de un camino hacia adelante. En la condición de exilio, la utopía se ha, se ha vuelto hacia adentro

reconcentrado (“terco caracol”), anhelando lo familiar, lo doméstico, así como la perdurabilidad de la vida y la felicidad. A su vez, pese a la amenaza de desintegración se produce un giro hacia la universalidad y una apertura hacia el futuro, una posibilidad de superar la melancolía que se ancla en el “echar de menos”. Si tuviéramos en cuenta la polaridad arquetípica de los exiliados que reconoce Claudio Guillén en su siempre vigente ensayo “El sol de los desterrados”, el poema tiende a la posición plutarquiana del destierro, que tiende a celebrar lo común de todos los hombres y no sumirse en la ruptura y la mutilación que supone la pérdida (Guillén, 1995, 29-96).

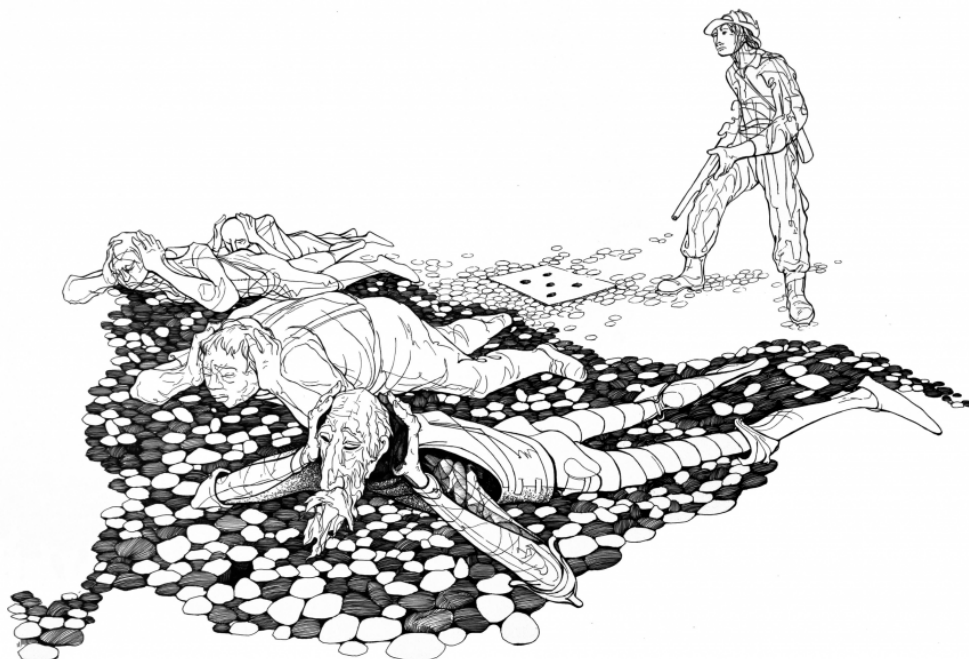
El último ejemplo complementario que voy a presentar se expresa en imágenes: las que corresponden a la serie “El Quijote en el exilio” (1980), del pintor y muralista boliviano Walter Solón durante su exilio en Perú.





La opresión fraternal
cuando a la igualdad se aspira...

flor



Un pueblo
que se libera de la tiranía...

flor

“El Quijote es la lanza del pintor”,ⁱⁱ dijo el hijo del artista, con lo que volvemos a las imágenes iniciales de esta presentación que, como imaginarán, podría llegar hasta el presente y, lo más probable, seguir vigente por mucho tiempo más.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

CABAÑAS BRAVO, Miguel (2019). «Los tránsitos de la identidad artística en el exilio español de 1939». En Miguel Cabañas Bravo (ed.), *Identidades y tránsitos artísticos en el exilio español de 1939 hacia Latinoamérica*. Aranjuez (Madrid), Doce Calles, 2019, págs. 19-83

CABAÑAS BRAVO, Miguel (2019 b). “Artistas republicanos expulsos, Quijotes del pincel el ristre”, en *1939. Exilio republicano español* (editores Manuel Aznar Soler e Idoia Murga Castro), Madrid: Ministerio de Justicia | Secretaría General Técnica Ministerio de Educación y Formación Profesional/ Secretaria General Técnica, págs. 433-444.

CONDADO, Carolina. *Presencias y Reescrituras del Quijote en las Letras de Murga montevideana (1985-2010)*. Tesis de maestría disponible en <https://hdl.handle.net/20.500.12008/41281>, Dirección de tesis María de los Á. González Briz y Gustavo Remedi, 2022.

GONZÁLEZ BRIZ, María de los Ángeles. *El Quijote en Uruguay: mito y apropiaciones*. Montevideo: CSIC/UDELAR, 2027.

GUILLÉN, Claudio. *El sol de los desterrados: literatura y exilio*. Barcelona: Quaderns Crema, 1995.

MONTADO, Adriana. *Las representaciones teatrales del Quijote en el centenario de 2005* celebrado en Montevideo. Tesis de maestría disponible en <https://hdl.handle.net/20.500.12008/37469>. Dirección de tesis María de los Á. González Briz y Georgina Torello. 2022.

NICOLOFF, Adriana. *Numancia en Montevideo*. Tesis de Maestría en Ciencias Humanas Opción Teoría e Historia del Teatro. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en <https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/bitstream/20.500.12008/41494/1/Nicoloff%20Adriana%20Tesis%20Maestria%20FH%202023.pdf>. Dirección de tesis Roger Mirza. 2023



RESEÑAS

RESEÑA

Raluca Ciorte
Universidad de la República, Uruguay

RESEÑA DE VILA, J. D. *Furores impresos. La saga de las primeras lecturas del Quijote*. Prólogo de Ruth Fine. Madrid: Colección Cervantina/ Sial Pigmalión, Núm.5, 2022, pp. 337.

Juan Diego Vila es catedrático de literatura española en la Universidad de Buenos Aires, donde imparte clases de Literatura española de los siglos XVI y XVII. Gran parte de sus investigaciones se centran en la obra de Cervantes, pero no menos importantes son los trabajos dedicados a otros autores de gran envergadura para la configuración literaria del Siglo de Oro, como Mateo Alemán o Lope de Vega.

En *Furores impresos* el autor nos propone regresar sobre la Segunda Parte del *Quijote*, de 1615, para adentrarnos en una nueva lectura y nos invita a reflexionar sobre algunos aspectos temáticos que confieren al texto cervantino el aura de lo moderno que resulta, a su vez, tan contemporáneo. *Furores impresos* es una lectura profunda y pormenorizada, un análisis crítico de la metaficcionalidad, de los núcleos temáticos que configuran la trama y complejizan el texto. En este periplo por la Segunda Parte, Vila se centra sobre el impacto de la Primera Parte, de 1605, en el libro de 1615, dado que en esa continuación, Don Quijote y Sancho Panza se convierten en literatura, quedando ya fijados por medio de la palabra.

Furores impresos muestra que el *Quijote* es un libro sobre la lucidez, puesto que Cervantes, fiel testigo de su época, mediante la parodia, la ironía, la risa, los temas y los motivos, destaca algunos de los males de su sociedad. Para Vila es muy importante leer el *Quijote* dentro del contexto social de su tiempo, para poder formarnos una idea cabal de la dimensión de la importancia del texto y el porqué de la modernidad de su novela, porque, así como dice el autor, Cervantes no sólo trabaja con el material heredado, como los libros de caballería, sino también con los discursos de su tiempo.

Vila nos propone una lectura de lector a lector, de lector en tanto otro que nos interpela, de lector en tanto otro que nos define como lector, haciendo hincapié sobre la posición y la importancia de elementos como la imprenta, que contribuyeron en la

conformación de este hábito en la sociedad moderna. Nos determina a cuestionarnos sobre quién lee, por qué se lee, cuáles son los efectos de la lectura en los lectores, cuál es el papel de la imprenta en el proceso de aculturación. Y para todo esto Juan Diego Vila «prosigue el hilván de escenas en que la pasión lectora resulta problematizada» (p. 29).

El libro está dividido en cuatro partes: *Enigmas del consumo visceral*, *Desvíos mentales y pulsiones insatisfechas*, *Vida y fracaso tecnológico*, *Leer cual hembra*.

Enigmas del consumo visceral se desgrana a su vez en dos partes: «Devenir escritura» se enfoca en cómo Don Quijote y Sancho Panza son compelidos a leerse mediante las lecturas de otros, de representarse a sí mismos mediante los dichos y los comentarios de otros. Por otra parte, «Preferir la ficción» subraya la importancia del pacto de lectura con la ficción que se entiende como libertad a su vez deseada, perdida y jamás recuperada porque, algunos personajes sobre los que se enfoca el análisis de Vila, saben «que no está previsto que esté a su alcance» (p. 31).

Mientras que la primera parte se desarrolla *in absentia* del texto, la segunda parte, titulada *Desvíos mentales y pulsiones insatisfechas*, se despliega bajo el signo de *in presentia* y se plantea el desafío del texto de 1615 con la integración en la ficción del Quijote «apócrifo» de Avellaneda. «Pues la espuria continuación de 1614 es integrada a la ficción y, como era de esperarse, lo que de ella se dice [...] complejizará, aún más, el trabajo con la problemática de los efectos de lectura en el texto» (p. 34).

En la tercera parte, *Vida y fracaso tecnológico*, se plantea el encuentro del protagonista con el instrumento que ha habilitado su metamorfosis. Este capítulo se basa en tres principios constructivos y, a la vez, estructuradores de la materia textual: el primero es la visita a la imprenta y al primer centro urbano del texto cervantino, de lo que depende la adquisición de valor de muchos de los personajes, porque da lugar a un reverso temporal puesto que destruye la cronología habitual para dar paso a una temporalidad mítica que «podría sintetizarse en el reconocimiento de un tiempo circular y mítico, un tiempo fuera del tiempo en que muerte y resurrección lo es todo» (p. 261). Por consiguiente, la aparición de la imprenta y de la urbanidad representa una fractura argumental y cumple la función de un pasaje. El segundo fundamento es la aceleración como signo propio de la urbanidad y de un final inminente, y por ende, se da un final de gesta, un «final de texto, porque la imprenta supone la culminación del proceso final de una escritura vuelta texto» (p. 261). El tercer principio constructivo es el de la hibridación del relato que no se da con la primera parte sino con la continuación espuria del texto de Cervantes. Estos rasgos estructuradores

tienen como fin subrayar que la mutación de Alonso Quijano en Don Quijote no se puede comprender sin contemplar la realidad de la imprenta.

La coda, o último capítulo, *Leer cual hembras*, propone una lectura desde la perspectiva de género. Se distancia un poco del texto cervantino para acercarse a los manuales de educación femenina de la época de Cervantes y así recuperar los debates morales de la época sobre qué deberían leer las mujeres. Los debates morales se organizaban según dos principios: «la edad, pues los ancianos comprendían que los jóvenes quizás ignoren, y el género, pues los hombres, llamados a regir el universo, son señores de la lógica mientras que las mujeres creen, delirante y fantasiosamente, que todo lo escrito puede ser verdad» (p. 37). Para Juan Diego Vila no es baladí recuperar estas discusiones dado que afirma que «gran parte de la revolución jocosa del *Quijote* se cifra, explícitamente, en la construcción de un personaje que, presumiblemente, sería el modelo de lector autorizado —varón y anciano— pero que, contra toda expectativa, lee cual hembra» (p. 37). Alonso Quijano se metamorfosea en Don Quijote porque prefiere lecturas no varoniles, porque prefiere los libros de caballería, porque prefiere la *ficción en prosa*, porque «Alonso Quijano no cree oportuno leer tratados o manuales científicos, tan presentes en el mercado editorial de entonces, no logra una identificación con las textualidades que los hombres escriben para hombres. Prefiere el arte, prefiere la imaginación» (p. 37).

Estas indagaciones tan minuciosas en los protocolos editoriales, en la tecnologización que supone la imprenta y, aún más audaz, en el tan candente tema del plagio, mediante el diálogo con el texto de Avellaneda, son solo algunos de los aspectos que corroboran que el legado más significativo del texto cervantino, así como afirma Vila, es la problemática de la lectura. Para Vila, leer ficción es un acto de rebeldía, un acto hasta anárquico, ya que el texto de Cervantes se ha dedicado a «predicar, susurrante, que la única lectura que cuenta es la que en su tiempo, se estigmatizaba como propia de la mujer» (p. 320).

ⁱ [La *Exposition d'art espagnol dans l'exil* fue convocada por la CNT, el Movimiento Libertario Español (MLE) y la SIA (Solidaridad Internacional Antifascista)].

ⁱⁱ <https://www.lavanguardia.com/vida/20161023/411241728438/los-quijsotes-del-pintor-boliviano-walter-solon-una-lanza-contra-el-olvido.html>