

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSSIER

Cervantes, la lectura interminable.
Coordina Roberto González
Echevarría. Artículos de VV.AA.

ENTREVISTA

Carlos Franz

PUNTO DE VISTA

Edwin Madrid sobre Eduardo
Chirinos (1960-2016). Textos de
Carlos Marzal y Adolfo Sotelo

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Avda. Reyes Católicos, 4
CP 28040, Madrid
T. 915838401

Director
JUAN MALPARTIDA

Redactor
Carlos Contreras Elvira

Administración
Magdalena Sánchez
magdalena.sanchez@aecid.es
T. 915823361

Subscripciones
M^a Carmen Fernández
mcarmen.fernandez@aecid.es
T. 915827945

Diseño de portada
Marta Martín-Sanz

Imprime
Estilo Estu Graf Impresores, S.I
Pol. Ind Los Huertecillos, nave 13
CP 28350- Ciempozuelos, Madrid

Depósito legal
M.3375/1958
ISSN
0011-250 X
Nipo digital
502-15-003-5
Nipo impreso
502-15-004-0

Edita
MAEC, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación
AECID, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
José Manuel García-Margallo
Secretario de Estado de la Cooperación Internacional
Jesús Manuel Gracia Aldaz

Directora de Relaciones Culturales y Científicas
Itziar Taboada
Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural
Jorge Manuel Peralta Momparler

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, fundada en 1948, ha sido dirigida sucesivamente por Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, José Antonio Maravall, Félix Grande, Blas Matamoro y Benjamín Prado.

Catálogo General de Publicaciones Oficiales
<http://publicaciones.administracion.es>

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI (Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography y en el catálogo de la Biblioteca

La revista puede consultarse en:
www.cervantesvirtual.com

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSSIER

CERVANTES: LA LECTURA INTERMINABLE

- 4 *Roberto González Echevarría* – El último Cervantes
 10 *Bryce Maxey* – De Nicosia a Roma: las ruinas en *El amante liberal* y *El licenciado vidriera*
 32 *Frederick A. de Armas* – Don Quijote y Alejandro Magno: vidas paralelas
 48 *Matthew S. Tanico* – La escritura más allá de la muerte: el lienzo en el *Persiles*
 68 *Edwin Williamson* – Los dos desenlaces del *Quijote*
 88 *Roberto González Echevarría* – Sexo y dineros en Boccaccio y Cervantes



MESA REVUELTA

- 108 *Edwin Madrid* – Escribo sobre animales para olvidar mi cuerpo
 116 *Carlos Marzal* – Autobiografía sincopada
 120 *Blas Matamoro* – El Moro Marx
 130 *Adolfo Sotelo Vázquez* – Juan Luis Alborg y la crítica literaria contemporánea (notas sobre la novela)
 140 *Ricardo Bada* – Altisidora, la lolita del *Quijote*



ENTREVISTA

- 154 *Beatriz García Ríos* – Carlos Franz: «La belleza no está en lo que es, sino en lo que puede o pudo ser»



BIBLIOTECA

- 170 *Juan Ángel Juristo* – El juego de las miradas cruzadas
 174 *Carmen de Eusebio* – El Baroja de Cela
 177 *Juan Fernando Valenzuela Magaña* – La palabra y la cosa
 183 *Manuel Arias Maldonado* – Has de cambiar tu vida
 188 *Jesús Aguado* – Un animal herido
 192 *Julio Serrano* – Una calle fuera del mapa
 195 *Isabel de Armas* – El III Reich y España. Dos lecturas



Cervan- tes la lectura intermi- nable

Coordina Roberto González Echevarría

EL ÚLTIMO CERVANTES

Este año se conmemora la muerte de Miguel de Cervantes, ocurrida en Madrid hace cuatrocientos años, concretamente el 22 de abril de 1616. Además, debemos recordar y celebrar la prolífica última década de la vida del escritor, cuando publicó, casi al hilo, cuatro obras, entre ellas dos maestras: la segunda parte del *Quijote* (1615) y las *Novelas ejemplares* (1613). A ellas se unieron *Viaje del Parnaso* (1614), *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615) y su ambiciosa novela *Los trabajos de Persiles y Sigismunda: historia septentrional* (1617), de estilo bizantino y que, aunque terminada en vida, no saldría a la luz sino hasta después de su muerte. El *Quijote* (1605) había sido un éxito rotundo, sin que ello significara que la vida de Cervantes mejorara demasiado en lo económico, aunque sus últimos diez años, que pasa en Madrid, fueron bastante apacibles, comparados con los anteriores. Tenía la satisfacción de saber que había escrito una obra grande, digna de la más excelsa tradición literaria occidental, y de un nivel, por lo menos, parejo al de los grandes escritores contemporáneos suyos, entre ellos Lope, que nunca reconoció su valor. El *Quijote* se traducía a otras lenguas –inglés, francés– y las figuras de sus protagonistas aparecían en ferias y carnavales.

Como es sabido, hasta se publicó una segunda parte «apócrifa», firmada por un tal Alonso Fernández de Avellaneda, representante de los lectores superficiales de la novela, que no veían en ella sino el elemento cómico. Cervantes reaccionó con alguna ira, en parte por los insultos que Avellaneda le dedicó en su prólogo, pero, sobre todo, respondió enredando a su rival en una red de ironías, como dijo alguna vez Stephen Gilman. No se percató el autor del *Quijote* que la fama y aceptación de su obra eran tales que sus protagonistas habían trascendido la propiedad de su creador para pasar a ser de dominio público. Pero la forma en que incorpora el *Quijote* de Avellaneda en su segunda parte es tan bri-

llante que casi podría decirse que es él quien se apropia de Avellaneda, al que tendría que haber inventado de no haber existido.

El tono de resignación del prólogo al *Persiles*, escrito prácticamente en su lecho de muerte, revela a un Cervantes satisfecho de lo que ha logrado y bien dispuesto a enfrentarse al final, incluso en términos religiosos. Ángel del Río, en su todavía no superada *Historia de la literatura española*, ofreció este balance de la vida del autor:

*«No hay que lamentar las desgracias de Miguel de Cervantes ni el nivel aparentemente vulgar de su vida. Pudo así, a fuerza de experiencia, que rara vez se obtiene en el triunfo y la riqueza, conocer, observar y pulsar el temple de la vida española en su grandeza y su miseria, en su ilusionismo heroico y en la triste realidad de una decadencia ya inminente. De ella iba a dejarnos en sus libros, el trasunto más fiel, reflejado en múltiples perspectivas, con agri-dulce ironía y humor penetrante»*¹.

El *Quijote* de 1615 no sólo completa, sino que en muchos sentidos supera, el de 1605 –sé que los debates sobre este tema siguen vigentes–. Cervantes se enfrenta allí al Cervantes de la celebrada primera parte, que convierte en modelo de la nueva, con muchos episodios que resultan ser re-escrituras de los de la anterior. Esto le suma insólitos niveles de ironía a la obra y, sobre todo, pliegues adicionales al tema de lo borroso de la frontera entre literatura y realidad. Ahora la ficción forma parte de lo real. Don Quijote y Sancho se topan con lectores de la primera parte que no sólo los reconocen, sino que los instan a que se comporten de acuerdo a como lo hicieron en el libro. Hay personajes que tramán aventuras para Don Quijote y Sancho, como Sansón Carrasco y el mayordomo de los duques. Son autores internos de la novela. En algunos momentos, Don Quijote parece dudar de su identidad y de la validez de su misión como caballero andante y es Sancho quien lo anima a que no abandone el rumbo de sus aventuras. En el episodio más brillante de la segunda parte, el de la Cueva de Montesinos, Don Quijote parece visitar el interior de su propia locura, una visión de la intimidad y dudas del protagonista que supera los monólogos de Shakespeare. Pero Cervantes quiere cerrar su libro, rematarlo, valga la palabra, y hace que el hidalgo vuelva a sus cabales y muera cuerdo en su propia cama, abjurando de su vida caballerescas, en parte para impedir que nuevos Avellanedas surjan en el futuro para robarle al personaje. Pero tenía que sospechar a estas alturas el sagaz Cervantes que ya era

inútil, que otros Pierre Menard seguirían apareciendo para intentar reescribir su gran obra. Y así fue, en el sentido de que todo novelista, al poner la pluma sobre el papel o los dedos sobre las teclas, repetiría el gesto fundador del Manco de Lepanto, quien había fundado de un golpe la novela moderna agotando prácticamente todas sus posibilidades.

En sus *Novelas ejemplares*, Cervantes ofrece una síntesis o un balance de su imaginación creadora. Diversos estudios han mostrado que algunas de las doce novelas que recoge en el libro se remontan a los inicios de su carrera como escritor, y la variedad de estilos sugiere que quería dar ejemplos –de ahí lo de «ejemplares»– de los diferentes modos de narración que se le ofrecían en su momento: picaresca, novelas eróticas al estilo italiano, novela bizantina, pastoril y hasta el diálogo, que practica en la última pieza, «El coloquio de los perros». Cervantes conocía bien, probablemente en los originales, a Boccaccio y Bandello, y estaba muy familiarizado con las traducciones de estos que circulaban por España. Por eso se precia de ser el primero en «novelar en lengua castellana», algo en lo que Lope no podía competir con él –como tampoco con su glorioso pasado militar, del que hace alarde en el prólogo de este libro–. Nadie podía. Cervantes fue un maestro de la novela corta, que parece haber sido la longitud preferida de sus ficciones; no debe olvidarse que insertó varias en el *Quijote* de 1605, que muy probablemente empezó como novela breve. En realidad, algo que sus críticos no entendieron, es que en el primer *Quijote* Cervantes logró amalgamar dos tipos de estructura narrativa: el argumento lineal de las novelas de caballerías que parodiaba y, por supuesto, seguía, y la colección de relatos al estilo del *Decamerón*. Sus detractores no lo vieron así y Cervantes se abstuvo de incluir novelas intercaladas en el *Quijote* de 1615. Tal vez fuera por eso que decidió recoger en un volumen aparte las doce historias que aparecen en las *Novelas ejemplares*. También sabemos que tenía planeado otro libro –*Semanas del jardín*– que, por su título, parece que iba a ser como el *Decamerón*, en que los narradores se retiran a un lugar apartado y agradable para contar sus historias. No sabemos qué fue de ese proyecto porque nunca se ha encontrado el manuscrito. Pero en *Novelas ejemplares* Cervantes no se atiene estrictamente a ninguno de los modelos narrativos que se le ofrecen, mezclándolos, como era costumbre suya. Así en «La Gitanilla» hay muchos elementos de la picaresca, pero también de la pastoril y de la literatura idealizante. En «Rinconete y Cortadillo» tenemos una especie de estudio del ambiente pica-

resco, visto a través de dos jóvenes que juegan a ser pícaros, como ocurre con los protagonistas de «La ilustre fregona». La mayoría de las novelas gira en torno a la anagnórisis, al descubrimiento de jóvenes, camino a la madurez y el matrimonio, de quiénes son en realidad. Lo estudia aquí Bryce Maxey, al examinar el tópico de las ruinas en «El amante liberal» y «El licenciado Vidriera». Quiénes y qué son es lo que quieren descubrir los perros Cipión y Berganza en el «Coloquio», que no sólo han adquirido súbitamente el don de la palabra, sino el de ser autores. Esto refleja la situación del autor ficticio del «Coloquio», el Alférez Campuzano, que se recupera de la sífilis que le transmitió la avezada Estefanía en la penúltima novela, «El casamiento engañoso», que dice haber oído a los perros en la duermevela de su cama de hospital. Pero sospechamos que es este un ardid para encubrir su autoría del relato, que parece ser una autobiografía sesgada –su madre puede haber sido como la bruja que se dice dio a luz a los cachorros que se convirtieron en Berganza y Cipión–. Esta historia del autor adolescente puede hasta ser una autobiografía oblicua por parte del propio Cervantes, quien cierra este libro dejándolo abierto. Cipión va a contar su vida la próxima noche, es decir, la contó, pero el Alférez no la ha transcrito todavía; le ha pedido opinión a su amigo el Licenciado Peralta que lo alienta a hacerlo. En esa noche por venir el genio de Cervantes volverá a despertar para deleite de sus lectores, que notando el nombre marcial de Cipión pueden esperar la versión castrense de la vida de Campuzano, con la del verdadero autor, antiguo soldado, detrás.

El mismo impulso de recapitulación de las *Novelas ejemplares* se encuentra en el volumen *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, en el que Cervantes recoge obras del pasado y otras, los entremeses, de los últimos años, es decir, de después de 1610. La pasión de Cervantes por el teatro fue grande, tanto como la desilusión que sintió cuando, después de un primer período de producción, que fue considerable, decaió el interés en sus comedias porque Lope, ese «monstruo de la naturaleza», «se alzó con la monarquía cómica». De no haber sido así, probablemente no existiera el *Quijote*. La *Numancia* sigue siendo una tragedia importante, pero las demás comedias de Cervantes no pasan de la mediocridad. Recoge ocho en este volumen, a las que suma ocho entremeses de la más alta calidad. Aunque no fueran representados, los entremeses de Cervantes son de los mejores escritos en la época. Algunos, como «El retablo de las maravillas», son verdaderas joyas. El genio cómico del

autor del *Quijote* se despliega en estas obritas que tienen, tal vez por su brevedad, no poco en común con sus *Novelas ejemplares*. Algunas, como «El viejo celoso», que parece una versión teatral de «El celoso extremeño», son paralelas a las novelas. Cervantes deja atrás los convencionalismos de los entremeses tempranos para encarar temas de mayor peso y un desarrollo argumental más elaborado, a pesar de las limitaciones de tiempo del género chico. Aunque retiene algo de la comicidad burda derivada de la *commedia dell'arte* y del origen carnavalesco de este tipo de teatro, se permite una mayor elevación en entremeses como «La cueva de Salamanca» y «El juez de los divorcios», que manifiestan una profunda hilaridad. La historia ha sido merecidamente benévola con esta porción de la obra cervantina.

Las otras dos obras tardías de Cervantes, *Viaje del Parnaso* y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* no han tenido la misma suerte. Hay que ser franco: ambas se leen porque son de Cervantes, no por su mérito intrínseco. Siguiendo un patrón convencional, en *Viaje del Parnaso* Cervantes pasa revista a la producción poética de su época en un poema largo estructurado en eficaces tercetos que ofrecen algunos versos memorables. El *Persiles* es caso aparte. No cabe duda de que Cervantes hizo una gran inversión de tiempo y oficio en esta prolongada obra, que a veces exhibe rasgos brillantes que recuerdan a su obra mayor. Cervantes aspiraba a crear, a partir del modelo de la novela bizantina, un género mixto nuevo, como hizo en el *Quijote*. El resultado es desigual. La obra carece de personajes memorables, como don Quijote y Sancho, y tiene pocos pasajes del realismo cómico y profundo a la vez de su obra maestra y de las *Novelas ejemplares*. Aun así, como demuestra en su ensayo aquí recogido Matthew Tanico, el *Persiles* le permitió a Cervantes llevar a cabo experimentos sobre el tema de la representación –pictórica, literaria– del más alto nivel, y la obra ha inspirado una prolija crítica centrada sobre todo en la relación que Cervantes tuvo con la teoría literaria de su época.

Pero, como ya se ha dicho, la obra mayor de esos últimos años fue la segunda parte del *Quijote*, que inspira a críticos como Frederick de Armas y Edwin Williamson a ponderar aquí la continuidad entre ésta y la de 1605, que fueron impresas juntas por primera vez en 1617, iniciando lo que desde entonces se convertiría en una práctica común. Así, De Armas estudia el aura heroica que envuelve al caballero con matices de Alejandro Magno, figura icónica del héroe en la tradición occidental, mientras que Williamson desmenuza escrupulosamente la relación entre amo

y escudero para revelar la presencia de dos hilos argumentales y dos posibles desenlaces, concentrándose en los episodios de pugna entre los protagonistas que los cervantistas hemos soslayado por nuestro cariño hacia Sancho y la idealización de su apego al hidalgo. Georgina Dopico-Black, a su vez...

Ojalá que el lector de este dossier que *Cuadernos Hispanoamericanos* ha tenido a bien encargarme se anime a leer a Cervantes, algo que al parecer ha decaído por razones que no viene al caso discutir aquí, provocando la publicación de ediciones truncas de su inmortal novela con la errada esperanza de alcanzar así a un «curioso lector»².

¹ Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, 1948. Cito por la edición revisada de 1963, I, 288. También publicó una excelente antología, derivada de la *Historia*, en dos volúmenes. Ambas obras merecen reeditarse. No hay nada que se les iguale.

² Remito a mi reseña de *Don Quijote de la Mancha*, edición de la Real Academia Española, adaptada por Arturo Pérez Reverte. Madrid: Real Academia Española, 2014, publicada en *Letras libres* 201 (septiembre 2015), 83-4. Versión completa en la publicación electrónica de la revista.

Por Bryce Maxey

DE NICOSIA A ROMA:

Las ruinas en *El amante liberal* y *El licenciado Vidriera*

Líricas y espectrales, sublimes y alegóricas, las ruinas, tópico literario por antonomasia, se remontan a la poesía y a la prosa de la antigüedad clásica, para trascender desde allí a las letras de todas las épocas¹. A pesar de que existan, constantes, en su aparición, también abundan diferencias significativas, disparidades que hacen que su función varíe de una época a otra, de un autor a otro y de una obra a otra. Cervantes ofrece dos meditaciones significativas sobre las ruinas en sus *Novelas ejemplares* (1613): primero en «El amante liberal» y luego en «El licenciado Vidriera». Las ruinas en Cervantes revelan su familiaridad con la tradición, sobre todo la hispánica, y también un anhelo de originalidad. Garcilaso de la Vega y Rodrigo Caro habían escrito poemas monumentales sobre el tema, y Cervantes se hace eco de esta tradición poética reciente. No obstante, el novelista se apropia del tema de una manera innovadora, no sólo al entablar un diálogo con las elaboraciones literarias de las ruinas más próximas a sí mismo, sino también anticipando algunas teorizaciones del siglo XX, especialmente en el caso de «El licenciado Vidriera».

Los primeros párrafos de «El amante liberal» constituyen un lamento en prosa poética sobre las ruinas que rodean a Ricardo, quien se halla cautivo en Nicosia, Chipre. Si aquí, en la segunda novela del libro, la presentación de las ruinas es más bien tradicional, en la quinta –«El licenciado Vidriera»– Cervantes reelabora el tema de manera sorprendentemente nueva, ya que es valiéndose de las ruinas de Roma, contempladas por Tomás Rodaja durante su viaje, que prefigura la locura del personaje. Las ruinas



se convierten en símbolo de la disociación mental del protagonista, así como de la fragmentariedad de la novela misma.

En este ensayo, examino primero la aparición del tema de las ruinas en la tradición poética previa –Garcilaso– y contemporánea a Cervantes –Rodrigo Caro–; luego, su importancia en el contexto específico en que emergen y, por último, las semejanzas y diferencias entre la elaboración narrativa de las ruinas en las dos novelas. Propondré que en «El licenciado Vidriera» Cervantes logra inaugurar una nueva perspectiva sobre la experiencia de la contemplación de las ruinas ya que, si bien retoma aspectos poéticos ya manifiestos en los poemas de Garcilaso y Caro, los moldea de una manera innovadora y *sui generis*.

Antes de examinar las dos novelas de Cervantes y sus pasajes sobre las ruinas, viene al caso comentar brevemente «A Boscán, desde la goleta», de Garcilaso, y luego «A las ruinas de Itálica», de Rodrigo Caro, poemas que suministran el contexto literario específico de éstas. También convendría considerar las reflexiones modernas sobre el tema –las de Walter Benjamin y María Zambrano– que nos permitirían actualizar el significado de las ruinas. En su discurso sobre las ruinas de Nicosia, Ricardo, en «El amante liberal», parece hacerse eco de la voz de Garcilaso, y hay otras alusiones concretas al poeta cortesano en el texto. Por otra parte, es significativo que, de su vasta biblioteca estudiantil, Tomás Rodaja, en «El licenciado Vidriera», decida llevar consigo tan sólo dos libros: un devocionario y nada menos que la poesía de Garcilaso. Por lo tanto, el protagonista tiene a su alcance el soneto «A Boscán, desde La Goleta», uno de los poemas más famosos de Garcilaso y su reflexión más profunda sobre las ruinas. Logrando comunicar con éstas los estragos y la violencia de la guerra, el soneto comienza de esta manera:

*Boscán, las armas y el furor de Marte
que con su propria sangre el africano
suelo regando, hacen que el romano
imperio reverdezca en esta parte* (vv. 1-4)

El quiasmo (ABBA) del primer verso junta las palabras armas y furor, abrazados y encarnados por el humano y mortal Boscán y por el divino y eterno Marte, creando así un contexto bélico desde el principio. El lector visualiza el correr de la sangre que se derrama y que penetra el suelo africano mediante la transición líquida y fluida del encabalgamiento del verso segundo, excediendo sus propios límites métricos para desbordarse sobre el tercero. Con

la victoria española, el imperio romano renace, si bien de manera simbólica, destacándose así las afinidades existentes entre los españoles y los romanos. La palabra «parte» sugiere las ruinas porque éstas consisten en pedazos o fragmentos de una totalidad ahora incompleta. Si bien las ruinas son por definición metonímicas, se trata de una metonimia con cierto desplazamiento, ya que la totalidad a menudo queda perdida e irreconocible debido a su parcial destrucción. La palabra «parte» cobra así una importancia inaudita en el poema al repetirse no una, ni dos, sino tres veces:

*han reducido a la memoria el arte
y el antiguo valor italiano,
por cuya fuerza y valerosa mano
África se aterró de parte a parte.* (vv. 5-8)

El paso de la guerra –armas– al arte –letras– se refleja mediante nociones de coraje y fragmentación –parte–: entre las armas y las letras se revela una tensión leve y sutil, una disonancia semántica entre la parte y el todo. Al insistir tres veces en la relevancia de la parte, se le otorga mayor importancia al fragmento y menor a la totalidad.

Evitando lúdicamente la mención explícita de su tema principal –las ruinas–, el léxico del poema señala una y otra vez nociones vinculadas a ellas cuya presencia linda con lo alegórico: historia, guerra, muerte, memoria, arte, escritura. El primer terceto se centra en la violencia del fuego destructivo («el romano encendimiento / donde el fuego y la llama licenciosa» [vv. 9-10]), los estragos de las llamas potenciados por su desenfrenada sensualidad, una lujuria poderosa que devora las edificaciones, arrastrando cada piedra y acariciando cada artefacto. Las llamas que «sólo el nombre dejaron a Cartago» (v. 11), verso escalofriante que expresa la ausencia total de rastros físicos como efecto de la fuerza aniquiladora de la guerra. En un juego de presencia y ausencia, las ruinas nos son escamoteadas, ya que ni siquiera logran sobrevivir. Garcilaso afirma que, si bien sólo queda la materialidad de la ceniza, sobrevive también el nombre, el topónimo; tras la destrucción material, sólo la palabra es capaz de hacer perdurar la memoria. Haciéndose más personal, menos concreto y más abstracto –como la mítica ciudad desaparecida– el poema termina con el verso «y en llanto y en ceniza me deshago» (v. 14). Lo que subsiste es pensamiento, lenguaje, memoria y poesía. Como Ricardo en «El amante liberal», según se verá, el propio poeta se funde con las ruinas, convirtiéndose él mismo en una de ellas. Como los muros de Cartago, su totalidad se descompone. Des-

haciéndose y desatándose en dulce llanto y ceniza, las lágrimas llegan a emparentarse con las gotas de lluvia que caen sobre las cenizas ardientes y humeantes, donde una vez existió la gran ciudad de la eterna e inolvidable reina Dido.

Una de las teorías más sugerentes sobre las ruinas la formula Walter Benjamin en su libro *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925. *El origen del drama barroco alemán*), donde escribe sobre las ruinas y la alegoría, percibiendo profundas conexiones entre ambos términos². En el capítulo «Allegorie und Trauerspiel», explora este vínculo de manera abstracta y, como María Zambrano, cuya ensayística también relaciona ruinas, historia y naturaleza, Benjamin plantea que el modo alegórico, como la expresión poética, combina naturaleza e historia. Para Benjamin, lo sublime emerge de las ruinas de manera alegórica, como una masa caótica de imágenes y metáforas que abruman al sujeto contemplador. Equiparando ruina y fragmento, como en el soneto de Garcilaso, Benjamin también encuentra afinidades entre la ruina y la escritura, jugando con los términos «die Ruine» y «die Rune», siendo éstas últimas letras mágicas que ocultan símbolos místicos y misteriosos. Para Benjamin, la alegoría trasciende la belleza para lindar con lo sublime, las alegorías mismas convirtiéndose en ruinas del pensamiento, que consisten en *diseicta membra*, esto es, en metáforas diversas, fragmentos desparramados y una diseminación de miembros y restos. A diferencia del soneto de Garcilaso que Cervantes sin duda conocía, «A las ruinas de Itálica» de Rodrigo Caro, poema más extenso con claros ecos de Garcilaso, fue escrito durante la vida del autor del *Quijote* o quizás poco tiempo después³. Como es sabido, «A las ruinas de Itálica» empieza así⁴:

*Estos, Fabio ¡ay dolor! que ves ahora
Campos de soledad, mustio collado,
Fueron un tiempo Itálica famosa*⁵ (vv. 1-3).

Como Cartago en el soneto de Garcilaso, de Itálica «apenas quedan las señales» (v. 14). Refiriéndose a las ruinas de Roma, afirma que «queda el nombre apenas» (v. 61). Por otra parte, Caro también reelabora las imágenes líricas de llanto y cenizas –«Leves vuelan cenizas desdichadas (v. 15)»– y luego «Que aun se ve el humo aquí se ve la llama, / Aun se oyen los llantos hoy, hoy ronco acento (vv. 72-73)». El poema de Caro, sin embargo, ofrece una serie de desvíos respecto al de Garcilaso, puesto que aquí las ruinas devienen espectrales, poblándose de fantasmas donde voces y gemidos quiebran un silencio sepulcral («Sólo quedan memorias funerales / donde

erraron ya sombras de alto ejemplo» [vv. 10-11] y, más adelante, «Voces alegres en silencio mudo [v. 30]»). Este poema reafirma las apreciaciones de María Zambrano, quien define las ruinas como un lugar espectral donde aún es posible entreoír voces y vislumbrar sombras: «Mas, todo derribado no es una ruina [...], algo flota aún en el aire y algo ha quedado también. No nos atreveríamos a quedarnos solos entre unas ruinas pues todo se poblaría, se iría poblando no ya de sombras, sino de algo más indefinible» (126)⁶. Aquello que es más indefinible que las sombras puede ser la propia subjetividad del contemplador, lo inefable o lo sublime. Zambrano sugiere que en las ruinas hay presencias espectrales, huellas del pasado: en ese mismo espacio vivieron personas de tiempos remotos; estuvieron allí, respiraron, pisaron el suelo, conversaron. Este contraste entre presente y pasado en Caro se articula mediante el enfrentamiento de una cuidadosa arquitectura urbana –murallas, templos, anfiteatros, casas con jardines, arcos y torres– con espacios totalmente vacíos o vaciados: donde antes estaba la plaza, ahora hay un campo llano; el gimnasio y las termas han sido reducidos a cenizas.

Otro aspecto importante de las ruinas es su vínculo con la muerte. Caro alude a la muerte de los santos, donde las ruinas rezuman cierta divinidad, descritas como reliquias: «Reliquia es solamente / de su invencible gente» (vv. 8-9). Por un lado enumera una serie de varones ilustres, preguntando *ubi sunt* ahora, y luego, a medida que avanza el poema, alude a varios santos que se hallan «ya en alto silencio sepultados» (v. 57). Cervantes también asocia las ruinas a las reliquias santas en «El licenciado Vidriera», según veremos. Temor, honor, espanto, el paso del tiempo, historia, memoria y vanidad: por su simbología, las ruinas crean una densidad poética que relaciona y subsume todas estas ideas diversas y abstractas. Burla de la ambición humana, las ruinas simbolizan la vanidad y la muerte⁷. Garcilaso, Caro y también Cervantes insisten en el vínculo entre las ruinas y la escritura, donde los fragmentos desparramados se convierten en objeto de contemplación e inspiración poética.

«El amante liberal», como ya dije, abre con un extenso lamento sobre unas ruinas recientes que manifiesta no pocas afinidades con «A Boscán, desde la goleta» y «A las ruinas de Itálica»⁸. Forjando un vínculo entre las ruinas y la guerra, el fuero interior del protagonista se funde con el devastado mundo exterior para entablar una meditación sobre la derrota, el encarcelamiento, la soledad y la esperanza. La relevancia de este pasaje que se inicia «¡Oh lamentables ruinas de la desdichada Nicosia» no ha sido suficientemente

estudiada por la crítica. Los finales, pero sobre todo los comienzos de las obras literarias, suelen ser compuestos con particular esmero, poseyendo una significación especial para el resto de la obra. Las primeras oraciones de esta novela revelan un cuidadoso trabajo que se acerca a lo poético y que marca la primera vez que Cervantes presenta este tópico literario en profundidad. Las ruinas surgen aquí no sólo como una mera elaboración poética aislada, sino también como una clave para leer la novela en su totalidad. Al igual que la fragmentariedad de las edificaciones en pedazos esparcidos, «El amante liberal» se caracteriza por una segmentación espacial extraordinaria entre diversos puertos mediterráneos, donde abundan los topónimos y el viaje marítimo, rasgo característico de la novela bizantina. Pero mientras que ésta suele ser extensa, la brevedad de este pequeño relato lo asemeja a una ruina, una suerte de miniaturización del género bizantino, como ha señalado Roberto González Echevarría en Amor y ley en Cervantes. El cuidadoso trabajo de reducción y síntesis contribuye a su valor, novedad y originalidad.

El hecho de que el cautivo se halle rodeado de restos de murallas y torres destaca la importancia de la historia y también la de la guerra. En la novela, el discurso bélico no está ausente: más adelante habrá sangrientas batallas navales y, durante la tempestad, la nave donde se encuentra Leonisa se estrellará en mil pedazos contra las rocas. Las ruinas de la escena inicial, por lo tanto, pueden leerse como la prefiguración del accidente naval, emparentándose los despojos de la ciudad de Nicosia con las tablas y restos humanos esparcidos por el mar después del desastre.

Ruina en latín significa caída, colapso, catástrofe o destrucción, y Covarrubias, en 1611, recoge esta acepción latinizante: «RVINA, la cayda». Durante la contemplación de las ruinas, la vanidad y el fracaso cobran gran relevancia, funcionando como emblemas de la peripecia, en el sentido técnico del término referente a la narración. La novela entera avanza mediante una serie de vicisitudes, de caídas y restituciones; cambios repentinos de fortuna que a veces terminan de manera exitosa, pero que otras acaban en fracaso. La primera escena también puede leerse en clave biográfica: Cervantes fue cautivo durante cinco años en Argel, y este pasaje, así como el episodio del cautivo Ruy Pérez de Viedma en el *Quijote*, se basa en su experiencia personal y en sus recuerdos, constituidos siempre por memorias fragmentarias. Aquí las ruinas se relacionan con la memoria, la senectud, la ambición y el fracaso.

Gran parte de la presentación de las ruinas proviene de la tradición poética, y la prosa de Cervantes adopta un tono poético, incluso sublime en este pasaje. La primera frase es una exclamación retórica que describe las ruinas como «lamentables», desde un sitio «desdichado» defendido por hombres «mal afortunados»:

«¡Oh lamentables ruinas de la desdichada Nicosia, apenas enjutas de la sangre de vuestros valerosos y mal afortunados defensores! Si como carecéis de sentido, le tuviérades ahora, en esta soledad donde estamos, pudiéramos lamentar juntas nuestras desgracias, y quizá el haber hallado compañía en ellas aliviara nuestro tormento» (109).

Encabezada por una exclamación a caballo entre lo verbal y lo no verbal o gestual –más suspiro que palabra definida– «¡Oh!» es un fragmento mínimo y monosilábico que expresa no obstante un sentimiento supremo, imposible de articular de otro modo con tal fuerza y economía. La descripción del paisaje que Ricardo contempla sugiere que son ruinas recientes –apenas secas de sangre–, a diferencia de las ruinas de Roma visitadas por Tomás Rodaja, abandonadas durante siglos. Como el poema de Caro, la sangre derramada recuerda un pasado violento. Al señalar que quizás carezcan de sentido, Cervantes parece querer provocar al lector, ya que difícilmente puedan las ruinas estar desprovistas de significación alguna. Los restos de una civilización venida a menos son inherentemente simbólicos y hasta incluso alegóricos, recordando a Benjamin. «Sentido», en este caso, parece significar más bien razón, entendimiento o causa, y Ricardo desea que las ruinas lo acompañen en su desdicha, como interlocutor que le brinde consuelo. En la soledad y desesperación del cautiverio, el protagonista desea dialogar con las voces y fantasmas del pasado para reflexionar sobre sí mismo, parándose «a contemplar su estado», como diría Garcilaso. Mi evocación de Garcilaso aquí no es gratuita, puesto que Cervantes alude a él al menos dos veces, ambas durante el cautiverio de Ricardo y Leonisa.

Antes del encuentro silencioso entre Ricardo y Leonisa, aquel conversa con su amigo, el renegado Mahamut, contándole un relato sobre su padre y un amigo de éste, quienes habían intentado seducir a una mora bella mediante la improvisación de versos poéticos. Su padre había sido caballero de Carlos V y la anécdota tiene lugar «cuando el emperador estuvo sobre Túnez, y la tomó con la fuerza de la Goleta» (136). Como explica García López, el pequeño relato ha sido leído como alusión a Garcilaso y a Boscán, ya que es sabido que ambos participaron en esta jornada. Después

de compartir esta breve narración, Ricardo decide llamarse Mario, nombre que recuerda a otro amigo de Garcilaso, Mario Galeota, el destinatario del soneto XXXV y la figura central de la Canción V, de acuerdo con la conocida lectura autobiográfica. En ésta última, el poeta apela a la amada –asociada con Violante Sanseverino–, rogándole que corresponda al amor de Mario. De forma paralela, debido a «los abrazos flojos de su anciano marido (138)» –los del cadí–, la insatisfecha Halima se interesa por Mario, y le suplica a Leonisa, su esclava, que interceda por ella. Como en un espejo invertido de deseos triangulares, el cadí, enamorado de Leonisa, le pide a Mario que actúe como intermediario por él. Ambos triángulos se ven además enmarcados por otro más global, el triángulo amoroso en el que compiten Ricardo y Cornelio por el amor de Leonisa. Estos tres aspectos de la novela –la evocación de la expedición militar en la que participaron Garcilaso y Boscán, la transformación nominal y simbólica de Ricardo en Mario y las complejas coordenadas de los deseos triangulares– dialogan de manera nítida con la obra poética de Garcilaso. Amor y guerra, deseos y jornadas militares, constituyen dos experiencias fragmentarias que se vinculan forzosamente con las ruinas. El lamento inicial de Ricardo sobre las ruinas cobra sublimidad según la definición de Longino, quien argumenta que lo sublime opera mediante la brevedad y la fragmentación, incapaz de sostenerse durante una duración prolongada⁹. De ahí su vínculo con las ruinas. Cervantes sabe aprovechar los consejos de Longino, tanto en este pasaje como en «El licenciado Vidriera», creando dos relatos comprimidos y escritos con sumo cuidado.

Según Bruce Wardropper, las ruinas sirven como un «*memento mori*, an insistent reminder of man's mortality» (295). El lamento sublime de Ricardo proporciona detalles sobre el tipo de ruinas que contempla y reflexiones acerca de su estado, su esperanza y su propia mortalidad:

«Esta esperanza os puede haber quedado, mal derribados torreonnes, que otra vez, aunque no para tan justa defensa como la en que os derribaron, os podéis ver levantados. Mas yo, ¿qué bien podré esperar en la miserable estrechez en que me hallo, aunque vuelva al estado en que estaba antes deste en que me veo? Tal vez es mi desdicha, que en la libertad fui sin ventura, y en elcautiverio ni la tengo ni la espero» (109-110).

A diferencia de las ruinas de Cartago en Garcilaso y las itálicas y romanas en Caro, aquí todavía sobreviven otros elementos más allá

del nombre: las torres siguen allí, sólo destruidas a medias. El estado a medio demoler de las torres transmite esperanza y anticipa la libertad de Ricardo, quien, aunque ahora se halle desmejorado y abatido, logrará escapar después y recuperar su esplendor. A pesar de que afirme que no tiene por qué vivir –su situación anterior al cautiverio tampoco era del todo ideal, creyendo que Leonisa prefería a su rival, Cornelio–, en su diálogo con las ruinas podemos leer su deseo de volver a estar entero, de recuperar su libertad perdida. Si bien afirma que ha abandonado toda esperanza, creyéndose una persona destinada a la desdicha y al fracaso, en sus palabras no deja de haber atisbos de optimismo. María Zambrano en «Una metáfora de la esperanza: las ruinas» (1949) escribe sobre esta experiencia particular. Para la filósofa española, las ruinas son altamente metafóricas, rebosantes de significación, inspirando casi siempre reflexiones ontológicas¹⁰. Según Zambrano, las ruinas son trágicas, generando una fascinación singular y, al mismo tiempo, una experiencia catártica de depuración. Mientras parecen encerrar algún secreto o misterio, las ruinas producen un ensueño de libertad que suscita preguntas respecto de su autor o creador. La culpa corresponde al tiempo. El lamento inicial de «El amante liberal» revela la fascinación –tragedia, esperanza, catarsis– y el anhelo de libertad que reside en el fuero interno de Ricardo.

La siguiente oración refleja el paso del discurso directo al indirecto, un alejamiento subjetivo de la focalización interna donde la voz del narrador comienza a describir la situación: «Estas razones decía un cautivo cristiano, mirando desde un recuesto las murallas derribadas de la ya perdida Nicosia» (110). A diferencia del soneto de Garcilaso, donde el poeta goza de un punto de observación elevado desde la goleta, la situación espacial de Ricardo «desde un recuesto» refleja su estado de ánimo afligido y, además, su condición de cautivo: mira hacia arriba desde su calabozo o mazmorra. Su cuerpo se halla en una posición inferior, postrado y decaído, como si él mismo fuese una ruina. Antes observaba los torreones a medio desmoronar, mas ahora sólo alcanza a contemplar las murallas desde abajo. La parcial destrucción de éstas últimas resulta de la penetración militar y la subsiguiente derrota, de la falta de defensa y protección, metáfora a su vez de la gran vulnerabilidad del protagonista. Sus edificaciones más fuertes, las murallas y torres, sirven para fortificar la ciudad. Al estar hechas de materiales resistentes, perduran durante largo tiempo, si bien en un estado deplorable, simbolizando así el hecho de que aun lo más fuerte esté destinado a caer: «[...] y así hablaba con

ellas, y hacía comparación de sus miserias con las suyas, como si ellas fueran capaces de entenderle; propia condición de afligidos, que, llevados de sus imaginaciones, hacen y dicen cosas ajenas de toda razón y buen discurso» (110). Oponiendo razón y sinrazón, cordura y locura, el narrador, mediante el típico perspectivismo cervantino, se distancia del personaje, considerando el deseo de dialogar con las ruinas como síntoma de un ser trastornado. Aquí apenas se sugiere el vínculo entre las ruinas y la locura, pero Cervantes desarrollará esta relación plenamente en «El licenciado Vidriera». Este pasaje crea una relación fluida entre el hombre y los restos arquitectónicos supuestamente inanimados de su entorno: las ruinas como humanas, el hombre como ruina. Y es que, como señala Zambrano, las ruinas inspiran profundas reflexiones ontológicas. Hablando con Mahamut, Ricardo pregunta: «¿qué aprovecha si en ninguna parte a do voy hallo tregua ni descanso en ellos, antes me los han acrecentado estas ruinas que desde aquí se descubren?» (110), a lo que Mahamut contesta con información histórica que contrasta el esplendor anterior de Nicosia con su lamentable estado presente:

«Bien tendrás que llorar –replicó el turco–, si en esas contemplaciones entras; porque los que vieron habrá dos años a esta nombrada y rica isla de Chipre en su tranquilidad y sosiego, gozando sus moradores en ella de todo aquello que la felicidad humana puede conceder a los hombres, y ahora los ve o contempla, o desterrados della o en ella cautivos y miserables, ¿cómo podrá dejar de no dolerse de su calamidad y desventura? Pero dejemos estas cosas, pues no llevan remedio» (110-111).

Contemplar es más que mirar, puesto que involucra la observación, pero además, la reflexión consciente y activa sobre lo observado. El cautivo no puede descansar, viéndose obsesionado por la contemplación del triste espectáculo. El sabio discurso de Mahamut contrasta el tranquilo sosiego previo al terror bélico y marítimo con su vulnerabilidad actual. Son ruinas recientes; la sangre derramada es aún visible. Tratándose de una ciudad de las más antiguas, hay también un aspecto mitológico que delata la presencia de una historia más abarcadora: la historia violenta de la isla de Chipre que ha pasado de manos de los griegos a los romanos, después a los ingleses, luego a los italianos y, por último, a los turcos. La isla ha sido saqueada una y otra vez a lo largo de los siglos, acumulando múltiples y profundas capas de ruinas: sus fantasmas a duras penas podrían entenderse entre sí. El dis-

curso de Mahamut termina resaltando la inutilidad de oponerse al destino. No hay remedio tras el fracaso, tras ser vencido por el tiempo y por fuerzas superiores. Por eso Mahamut le aconseja que se rinda ante lo inevitable. Tras el acto de contemplación, Ricardo adquiere una perspectiva espacial del tiempo, logrando percibir y hasta sondear su espesor, para luego poder admirarse ante su gran fuerza destructora. De la contemplación de las ruinas emerge una particular mirada sobre el tiempo, aspecto central de esta curiosa experiencia. Zambrano escribe, por ejemplo: «Por las ruinas se aparece ante nosotros la perspectiva del tiempo, de un tiempo concreto, vivido, que se prolonga hasta nosotros y aún prosigue. La vida de las ruinas es indefinida y más que ningún otro espectáculo despierta en el ánimo de quien las contempla la impresión de una infinitud que se desarrolla en el tiempo; tiempo que es el transcurrir de una tragedia que se hace por sí misma» (235). La naturaleza ambigua y a menudo paradójica de las ruinas –catástrofe y supervivencia– les otorga mayor riqueza poética y simbólica.

Algo que caracteriza «El amante liberal» son sus precisiones geográficas: desde la primera frase que ubica a Ricardo en Nicosia, se ve una gran concentración de marcas espaciales¹¹. La novela exhibe, por lo tanto, una llamativa proliferación de referentes geográficos, y esta curiosa densidad de topónimos, por un lado, corresponde a las convenciones genéricas de la novela bizantina y, por el otro, se hace eco de las grandes epopeyas marítimas como *La Odisea* y los seis primeros cantos de *La Eneida*¹². La dispersión de referencias mitológicas funcionan como las ruinas desparramadas de las murallas y torres de Nicosia, jirones mitológicos según Peter Dunn, quien argumenta de forma acertada que vuelven la novela más compleja, pero que difícilmente conducen la lectura hacia una intertextualidad concreta que permita una interpretación global¹³. Los repentinos desplazamientos también reflejan la impresionante rapidez de la narración, que presenta una gran cantidad de peripecias, un gran número de cambios repentinos en la fortuna de los personajes, precipitados en este caso por ataques y secuestros ocurridos en el mar¹⁴. Las ruinas, que simbolizan la vanidad frente al destino imprevisible e insoslayable, aparecen entonces también como signo de esas peripecias.

La complejidad paradójica y el simbolismo, a menudo contradictorio, de las ruinas contagian hasta a los propios personajes. El mismo Ricardo encarna una serie de paradojas: a su vez enamorado y liberal, posesivo y caritativo, se convierte en un personaje com-

plejo y único. El final feliz de la novela invierte el desconsuelo del inicio, terminando por transformarse en celebración nupcial. Por lo tanto, la meditación sobre las ruinas funciona como profecía y esperanza. Una vez que Ricardo mira las ruinas y se considera a sí mismo como un cautivo arruinado, la novela relatará no su rendición y entrega, sino, por el contrario, su lucha por conseguir la libertad, por volver a su tierra natal y por enamorar a Leonisa y casarse con ella.

A diferencia de «El amante liberal», en «El licenciado Vidriera» la desintegración arquitectónica refleja el deterioro mental del protagonista. La mirada sobre las ruinas se aleja aquí, en gran medida, de la anterior novela. Cervantes describe los restos de antiguas edificaciones en un contexto no del lamento desconsolado de un personaje cautivo, sino durante el viaje a Roma realizado por un español «libre». Las ruinas cobran gran importancia concreta y simbólica, especialmente por la fragmentación narrativa que caracteriza la novela en contraste con la unidad narrativa de «El amante liberal». «El licenciado Vidriera» se divide en tres partes distintas. También cuenta el extraño caso de un personaje trastornado y fragmentado, y su esfuerzo quimérico y fáustico por realizarse, por alcanzar la totalidad y la plenitud del ser.

La novela se inscribe en la tradición picaresca, aludiendo a *La vida de Lazarillo de Tormes* (1554) al mencionar el famoso río en la primera oración. Preguntado cómo se llama, el protagonista responde primero que no se acuerda, y poco después se bautiza Tomás Rodaja. El apellido «Rodaja» es sugerente en este contexto al indicar una falta de integridad, reflejando su carácter incompleto y fragmentario. Al llegar a Salamanca, ya sabe leer y escribir, y con sorprendente celeridad se convierte en gran conocedor de las letras humanistas. El narrador observa que: «tenía tan felice memoria, que era cosa de espanto; e ilustrábala tanto con su bien entendimiento, que no era menos famoso por él que por ella» (267). Cervantes parece jugar con la teoría de las tres potencias del alma –entendimiento, memoria y voluntad– en la creación de su protagonista y su relato tripartito. A lo largo de la novela, se ve cómo Tomás nunca podrá completarse anímicamente debido a la falta de al menos una de estas tres potencias. Primero carece de voluntad, luego de cordura –razón, entendimiento– y, por último, pierde la vida: frente al desinterés general de su público en la corte tras haberse por fin curado de su enfermedad mental, Rueda muere en la guerra.

Durante su viaje a Salamanca, la posibilidad de «completarse» queda truncada al conocer a un capitán de infantería que

alaba la vida soldadesca, absorbiendo la voluntad de Tomás cuando describe la libertad que podría ofrecerle la carrera militar. La mención de una libertad total, por más engañosa que sea, despierta su deseo de adueñarse de su propia voluntad y, de esta manera, «completarse». Pero es aquí que Cervantes alude por primera vez a la amenaza de las ruinas: «Puso las alabanzas en el cielo de la vida libre del soldado, y de la libertad de Italia. Pero no le dijo nada del frío de las centinelas, del peligro de los asaltos, del espanto de las batallas, de la hambre, de los cercos, de la ruina de las minas» (268). Cervantes hace hincapié en la capacidad devastadora de las minas, siendo éstas la causa de tantos estragos bélicos, produciendo ruinas materiales y humanas. La oración delata la astucia engañosa de los personajes secundarios en la novela: aquí, la del capitán, quien, asombrado por el entendimiento extraordinario del protagonista, omite los horrores de la vida militar para persuadirlo a que lo acompañe a Italia como soldado. Los engaños de este personaje secundario prefiguran los de la «dama de todo rumbo y manejo» (275), que le sirve el membrillo envenenado que ocasiona su «ruina» o caída.

Dejando las letras humanas como vía de conocimiento –como se dijo, sólo se lleva las poesías de Garcilaso y un devocionario– decide tomar otra ruta de aprendizaje: el viaje y la experiencia vital que consiste aquí en la cata de vinos exóticos, la visita de ciudades famosas y la contemplación de las ruinas no de Itálica, sino de la verdadera Italia. Después de conocer Florencia, viaja a Roma, cuyas ruinas le fascinan: «se partió a Roma, reina de las ciudades y señora del mundo. Visitó sus templos, adoró sus reliquias y admiró su grandeza» (272). Como en Caro, las reliquias cobran una significación inmensa, ya que no son meros vestigios del pasado, sino huesos humanos u objetos que alguna vez pertenecieron a personas veneradas por su santidad. La reliquia, por lo tanto, es un tipo de ruina especial, que forja un vínculo aún más fuerte con la trascendencia. La alusión a la poesía de Garcilaso establece una relación directa entre el gran poeta renacentista que escribe sobre las ruinas y el propio personaje. Como la voz lírica del poema de Garcilaso, Tomás Rodaja es un soldado letrado que contempla las ruinas:

«Y así como por las uñas del león se viene en conocimiento de su grandeza y ferocidad, así él sacó la de Roma por sus despedazados mármoles, medias y enteras estatuas, por sus rotos arcos y derribadas termas; por sus magníficos pórticos y anfiteatros grandes; por su famoso y santo río que siempre llena sus márgenes de agua y las

beatifica con las infinitas reliquias de cuerpos de mártires que en ellas tuvieron sepultura; por sus puentes, que parece que se están mirando unas a otras; y por sus calles que con sólo el nombre cobran autoridad sobre las de las otras ciudades del mundo: la vía Apia, la Flaminia, la Julia, con otras deste jaez» (272).

El proverbio «por las uñas del león» (*ex ungue leonem*), que da inicio a este pasaje sublime, fue enormemente popular durante el Renacimiento para referirse al estilo literario: a partir de un fragmento mínimo de un escrito, intelectuales y cortesanos se ponían a prueba, intentando reconocer a su autor. El dicho se basa en la sinécdoque, insistiendo en una relación entre la parte y el todo, donde las virtudes del león –la fuerza y la valentía– son identificables a partir de una parte mínima de su cuerpo, de una sola uña. De modo semejante, Tomás comprende la magnificencia de Roma y la grandeza de los romanos a partir de pequeños fragmentos de su arquitectura urbana. Cervantes describe Roma con suma elegancia y elocuencia, diseminando pistas para leer la incipiente patología de Tomás, y también varias claves de lectura para el estudio global de la novela. El refrán sugiere de manera más profunda que es posible percibir la grandeza de la novela a partir de este pasaje lírico: de una unidad mínima –una sola letra, palabra, cláusula u oración– emerge la magnificencia de la escritura cervantina.

Desde una acumulación de detalles, una lista de observaciones arquitectónicas y urbanas, Tomás comprueba su hipótesis de que Roma es, o alguna vez fue, una ciudad poderosa y espléndida. La admirable estructura anafórica de la larga y serpenteante oración («Y así... así; por sus...; por su...; por sus...; y por sus...») presenta una lista, al parecer, sencilla. Oculta, sin embargo, un complejo y denso nudo de metáforas, proporcionando una visión panorámica de la urbe. Mediante el empleo de la anáfora, figura que aquí reúne en un mismo plano temporal los diversos elementos contemplados, Cervantes crea la impresión de una simultaneidad visual. El peregrino «busca en Roma a Roma», como diría Quevedo, y en Roma misma a Roma no la halla, sino que se encuentra a sí mismo frente a sus propios fantasmas¹⁵.

En *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Georges Didi-Huberman reflexiona sobre la experiencia particular de contemplar ruinas y sepulcros, proponiendo, como Benjamin, que la experiencia cotidiana de ver se constituye de ruinas¹⁶. Argumenta que nuestra percepción se compone de fragmentos diversos, es-

cribiendo: «quand voir, c'est sentir que quelque chose inélu-
tablement nous échappe, autrement dit: quand voir, c'est perdre»
(14). El mirar siempre es una experiencia incompleta y frustrante,
donde algo se nos escapa. Una escisión se abre cuando contem-
plamos una tumba o unas ruinas: a medida que miramos, algo
nos contempla también. Su teorización recuerda los espectros
descritos por Caro y por Zambrano, y su análisis del deseo de pa-
sar más allá de la brecha que se abre entre lo que contemplamos
y lo que nos contempla constituye una forma sugerente de con-
cebir la subjetividad de esta experiencia verdaderamente ontoló-
gica. Existen diferencias fundamentales entre la experiencia de
un contemplador creyente y la de un contemplador no creyente,
pero hay también elementos que las asemejan a ambas, propios
de lo inefable que nos fascina a todos por igual y que, al contem-
plar las ruinas, parece devolvernos la mirada.

Si lo sublime sólo es posible en lo fragmentario, este pasaje,
como las ruinas con su condición precaria, es efímero y sublime,
distanciándose en gran medida del resto de la novela, sobre todo
de los numerosos apotegmas y aforismos que constituyen su par-
te central. Al contemplar las expresivas ruinas romanas, Tomás,
dotado de una memoria prodigiosa, se funde con los solemnes
escombros y las significativas reliquias que encierran la memoria
de una de las más magníficas civilizaciones de todos los tiempos.
Cervantes recalca el peso cultural de Roma, ciudad insoslayable
para el itinerario del joven humanista donde convergen la vida
soldadesca y la académica, las armas y las letras. Mármoles des-
baratados y arcos devastados retienen su mirada, y repara además
en el despliegue de estatuas, algunas enteras, otras desmembradas
y trucas. Aun antes de exhibir síntomas de su singular patología,
antes de hallarse «roto», Tomás sucumbe al encanto hechicero
de las ruinas romanas, que encubren un vínculo sagrado con lo
divino y también con el conocimiento.

Contemplar las ruinas inspira reflexiones ontológicas y es-
pirituales, y Tomás cree hallarse ante Dios y lo infinito, haciendo
mención de los templos y las reliquias que percibe¹⁷. Según Zam-
brano, las ruinas más completas son las de un templo, porque
fusionan muerte, belleza, historia, ambición, fracaso y divinidad.
Como lo sublime, las ruinas despiertan la sensación de lo infi-
nito. Cervantes también percibe la relación entre las ruinas y lo
divino, observada así por Zambrano: «Parece comprobarlo el he-
cho de que la ruina perfecta sea la de un templo. Y también el
que toda ruina tenga algo de templo, de lugar sagrado. Lugar de

perfecta contemplación» (127). Para Tomás, Roma se erige como un lugar sagrado, no sólo por las preciosas reliquias de santos delicadamente agitadas por el flujo y reflujo del Tíber, sino también por la presencia fantasmal de los grandes e ilustres varones que dan nombre a sus calles. Las ruinas funcionan nuevamente como metáfora de la esperanza: por un lado el anhelo de realizar los sueños, la elevación sublime, la perfección, la libertad –aquí y también en el caso de Ricardo en «El amante liberal»–; por el otro, el fracaso y la derrota. Las ruinas siempre son ambiguas y paradójicas.

Este pasaje termina con una metáfora de la vía como vida, donde el peregrino (*homo viator*) considera las vías Apia y Flaminia, así como la calle Julia. Si bien siguen siendo transitadas, las grandes avenidas del imperio romano ahora se encuentran en ruinas. Si la vida es una vía y ésta se halla en ruinas, la vida, de manera silogística, también se convierte en su propio vestigio. Pero acaso la imagen más sugestiva del pasaje –aquella imagen que expresa la poesía inmanente que de las ruinas irradia– es la de los puentes que se miran, que se enfrentan y se espejean al igual que el pasado y el presente, Italia y España, el optimismo inicial y el desengaño final de Tomás y, por último, su vida actual –sana, acabada y armónica– con su rota, patológica y fragmentada existencia naciente. Luego de su viaje de conocimiento, Tomás, como la ciudad imperial, se convertirá en una mera ruina de lo que una vez fue, y la neurosis de Vidriera servirá de puente entre el principio y el final de este relato esquizofrénico que no puede terminar sino con su muerte.

Cervantes sugiere mediante la experiencia de Tomás que el ser humano nunca puede alcanzar la perfección, teniendo siempre –o creyendo tener– faltas y carencias; siempre fragmentado como las ruinas. En la primera parte, Tomás exhibe su extraordinario entendimiento y su prodigiosa memoria, pero le faltan libertad y voluntad propia; como el personaje picaresco, siempre se ve sujeto a las decisiones de sus amos. En un momento dado, se halla a punto de completarse: volviendo a Salamanca después de su viaje de conocimiento y experiencia entre las ruinas romanas, logra terminar sus estudios. Sin embargo, la voluntad –nuevamente ajena, esta vez la amorosa– de una mujer desdeñada lleva a ésta a envenenarlo, conduciéndolo a su extraña locura, donde: «Imaginose el desdichado que era todo hecho de vidrio» (277). La fragilidad y la vulnerabilidad, la locura y la transparencia corporal –que elabora Cervantes en la segunda parte del *Quijote* con

el palacio de cristal en el episodio de la cueva de Montesinos-, y el temor constante de quebrarse –por ejemplo, mira «a los tejados, temeroso no le cayese alguna teja encima, y le quebrase» [278]-; en fin, la patología de Tomás comparte algo con las ruinas: teme convertirse en vidrio estrellado y desintegrarse en pedazos. Su identidad también se fragmenta: de Tomás Rodaja pasa a ser el Licenciado Vidriera y, al final, Tomás Rueda. Con el paso de Rodaja a Rueda, Cervantes sugiere un proceso de perfeccionamiento, pero sólo es posible dejando su querida Salamanca y las letras humanas para ir como soldado hacia su muerte en Flandes.

La parte central del relato la constituyen una serie de apogemas, revelando cada uno la memoria, la voluntad e incluso la agudeza de Tomás. Sin embargo, éstas no pueden existir en armonía porque el protagonista carece de entendimiento. Sobre la relación entre el fracaso y las ruinas, Zambrano escribe:

«La realización es siempre una frustración. En ese sentido toda la historia, aun la más espléndida, es un fracaso. Un fracaso que en sí mismo lleva su triunfo: el renacer incansante de la esperanza humana simbolizada por la yedra. La yedra, metáfora de la vida que nace de la muerte, del trascender que sigue a todo acabamiento» (128).

Al afirmar que la historia se constituye de vanidad y fracaso la equipara con el mito de Sísifo. Lo interesante es el deseo y el intento de la edificación, no necesariamente su realización, y la yedra simboliza la vida que nace de la muerte, que habita las zonas intersticiales de la piedra: el triunfo de la naturaleza. Al recobrar la salud mental y al completarse, Tomás muere, como Alonso Quijano al final del *Quijote*, y la imposibilidad de perfeccionarse en su incansable búsqueda del conocimiento, búsqueda que siempre fracasa, recuerda la eterna condena, no desprovista de esperanza, de Sísifo.

¿Por qué incluye Cervantes estas dos meditaciones sobre las ruinas en sus *Novelas ejemplares*? Desde luego, no es posible saberlo a ciencia cierta, pero en primer lugar, como se ha visto, el acto de contemplar las ruinas cumple una función narrativa, por ser éstas sumamente ambiguas y simbólicas. Cervantes hermosea su prosa en estas dos escenas, haciendo que su escritura cobre gran sublimidad, y entabla a su vez un diálogo con la tradición poética contemporánea. Por otra parte, el autor del *Quijote* se habrá sentido identificado no sólo con sus protagonistas, sino también con las propias ruinas. Entre 1569 y 1575, pasa cinco

años en Italia, realizando un viaje semejante al de Tomás Rodaja. Durante esta época se alista en las galeras de Juan de Austria, pelea como es sabido en la batalla naval de Lepanto y, dos veces herido, pierde uso de su mano izquierda. A causa de la guerra, se convierte él mismo en una ruina. Tras meses de convalecencia, retoma la vida soldadesca, participando en campañas militares contra Túnez y la Goleta, la misma fortaleza desde la cual Garcilaso se había dirigido a Boscán en su soneto sobre las ruinas. Cervantes, por lo tanto, ocasiona la destrucción de murallas y ciudadelas y la subsiguiente creación real de ruinas. Cautivo luego durante cinco años en Argel, cuando vuelve a España se encuentra con grandes deudas, y es encarcelado más de una vez. Cuando publica las *Novelas ejemplares* en 1613, ya está viejo, ha perdido o se han alejado de él numerosos amigos y familiares, ha enfermado y comprende que la muerte se acerca. Sintiendo él mismo como una suerte de ruina humana, seguramente la elaboración narrativa de la poética de las ruinas le resultó atractiva.

Debido a su pasado bélico y a sus experiencias en cautiverio y en la cárcel, la realidad de Cervantes era a menudo cruel y desoladora; pero su fascinación por las ruinas responde a algo más profundo que reside en la relación íntima que existe entre éstas y el lenguaje. Fragmentario por naturaleza, el lenguaje se constituye de raíces semánticas, ruinas etimológicas que remiten a los sentidos perdidos de la historia, cifrando la caída de las civilizaciones antiguas. Consiste además en partes fonéticas que a su vez recrean las voces espectrales del pasado. Capas acumuladas de lenguas muertas que designan imperios desaparecidos, el lenguaje es el resto que permite que éstos perduren en el presente, posibilitando además la perpetuidad de los escritores en la memoria colectiva. Como hemos visto en el verso «sólo el nombre dejaron a Cartago», de Garcilaso, las palabras sobreviven cuando el lugar o el cuerpo se halla reducido a huesos o a cenizas. Cervantes parece insinuar que son las palabras lo que configura la historia y el lenguaje lo que, de manera constante, crea y recrea el pasado en el presente. Por lo tanto, las ruinas pueden verse como emblemas del lenguaje, pero donde siempre falta algo: el sentido rara vez cobra plenitud, ni para el que lo confecciona ni para su destinatario. De ahí el reto y el desafío, pero también su encanto –el deseo de dominarlo y de crear un sentido más pleno mediante su elaboración artística–; de ahí la fascinación por parte de Garcilaso, Caro y Cervantes.

El lenguaje es espejo de las ruinas, y éstas son constitutivas de nuestra realidad: nuestro mirar es una experiencia frustrada,

de esencia fragmentada y parcial. La representación de la realidad en las *Novelas ejemplares* nos da la ilusión de conformar mundos autónomos y plenos. Sin embargo, en estos dos pasajes sobre las ruinas, Cervantes recuerda al lector el abismo que separa nuestra realidad confusa, compleja y variada del artificio literario. Haciendo hincapié en el engaño de la representación y acentuando a su vez la verdadera naturaleza de la realidad, Cervantes muestra que ésta nunca puede ser plenamente aprehendida por el sujeto, ya que no sólo nuestro ver y mirar, sino también nuestro entendimiento y memoria, se erigen sobre cimientos fragmentados y arruinados.

Si bien las ruinas aparecen en obras medievales castellanas, son los escritores del Renacimiento y Siglo de Oro como Garcilaso, Caro, Quevedo y Cervantes quienes les conceden mayor protagonismo, y son ellos quienes comienzan a reflexionar sobre sus sentidos más profundos con una marcada mirada moderna. Con el planto «¡Oh lamentables ruinas [...]!» que da inicio a «El amante liberal», Cervantes otorga una posición privilegiada a las ruinas en su obra. Éstas funcionan como un espejo de sus protagonistas, proyecciones objetivas de su estado anímico: en el caso de Ricardo, reflejan su caída en el sentido más literal de la palabra, mientras en el de Tomás Rodaja, la anticipan. Por lo tanto, al leer las novelas en orden, de acuerdo con la disposición artística hecha por Cervantes al diseñar su colección, «El amante liberal» nos da pistas para comprender mejor la complejidad de las ruinas en «El licenciado Vidriera».

Las *Novelas ejemplares* aportan dos valiosas meditaciones sobre las ruinas, únicas y sumamente diferentes entre sí. En el caso de «El amante liberal», las ruinas, con su característica ambigüedad, aparecen de forma más tradicional –como una reflexión sobre el fracaso, sobre la vanidad e inutilidad de la vida, sobre la memoria belicosa y trágica, sobre los altibajos de la historia, sobre la esperanza de la libertad–, mientras que en «El licenciado Vidriera» Cervantes recrea la escena de la contemplación de las ruinas en Roma con un protagonista singular. Al relacionar éstas con la locura incipiente, las ruinas se erigen como cifra de la fragmentación y desintegración mental del sujeto. La colección de *Novelas ejemplares* puede verse, asimismo, como la reelaboración de ruinas o fragmentos de géneros narrativos contemporáneos a la época de su redacción, en un original y creativo proceso de apropiación y miniaturización donde Cervantes se sirve de las convenciones de la novela picaresca, la bizantina, la caballerescas

y la italiana, así como del diálogo humanista y la comedia de capa y espada para luego subvertirlas, creando de esta manera pequeñas y pulidas joyas de escritura que se constituyen de fragmentos diversos. Como el fénix que renace de las cenizas, en Cervantes las ruinas se convierten en emblemas de la creación.

¹ Para una introducción a la noción de tópicos y su uso en los estudios literarios, véase el quinto capítulo de *Literatura europea y edad media latina*, de Ernst Robert Curtius.

² Si bien Benjamin escribe estas meditaciones sobre las ruinas en un contexto muy diferente del de Cervantes –después de la Primera Guerra Mundial y frente al advenimiento del fascismo, la fragmentación y pérdida de la posible unidad cultural europea–, sus reflexiones se centran en el teatro del siglo XVII y, en realidad, trascienden las distinciones de época, siendo útiles para comprender la poética universal y atemporal de las ruinas.

³ Elías Rivers en «Cervantes y Garcilaso» estudia la presencia de Garcilaso en el *Quijote*, poeta que se había convertido en un clásico pocos años después de su muerte en 1536: «Desde su primera juventud la pluma de Cervantes estaba empapada de aquella sustancia poética del Renacimiento español; su formación literaria tenía justamente como punto de partida la poesía de Garcilaso» (565). Al concluir su ensayo, Rivers propone que la función de la poesía de Garcilaso en la obra de Cervantes refleja «cierta nostalgia muy particular, la que añoraba la autoridad perdida de una literatura clásica» (570). Es claro que la obra de Garcilaso tuvo un inmenso efecto sobre la escritura de Cervantes.

⁴ Entre 1595 y 1647, Caro redactó cinco versiones de su poema más conocido, y es posible que Cervantes haya conocido uno de sus manuscritos tempranos. Sobre Caro, Cecilia Enjuto Rangel escribe: «The archeologist Rodrigo Caro (1573-1647) spent decades rewriting his well-known “Canción a las ruinas de Itálica”. Caro’s poem to Itálica is a national and a literary cornerstone for the topos of ruins» (8).

⁵ No Italia, sino una ciudad andaluza de ese nombre, aunque también en varios versos reflexiona sobre Italia y las ruinas de Roma.

⁶ Zambrano comienza a escribir sobre las ruinas en los años después de la Segunda Guerra Mundial. Exiliada de España durante la Guerra Civil, en los años cincuenta vive en Roma, donde reflexiona sobre las ruinas de la civilización antigua, pero sin dejar de pensar en el estado deplorable de su país natal bajo Franco y el de Europa en general. En sus ensayos, tanto Zambrano como Benjamin responden a problemas de modernidad, nacionalismo, exilio y violencia cultural, y sus meditaciones nos ayudan a entender las múltiples significaciones de las ruinas.

⁷ Benjamin, al concluir su libro sobre alegoría y el teatro barroco alemán, deja a su lector reflexionando sobre las relaciones entre historia y fragmentos, y entre alegoría y ruinas.

⁸ En la historia del cautivo de la primera parte del *Quijote*, después de afirmar Ruy Pérez de Viedma que no existe «contento que se iguale a alcanzar la libertad perdida» (407), don Fernando cita de memoria dos sonetos escritos por su hermano, don Pedro de Aguilar, compañero de Ruy Pérez de Viedma durante su cautiverio en Argel. El segundo gira en torno a las ruinas: «De entre esta tierra estéril, derribada, / de estos terrones por el suelo echados, / las almas santas de tres mil soldados / subieron vivas a mejor morada, [...] Y éste es el suelo que continuo ha sido / de mil memorias lamentables lleno / en los pasados siglos y presentes» (408). Esta elaboración poética sobre el tema de las ruinas es la única en todo el *Quijote*, y el tratamiento de éstas en «El amante liberal» se hace eco del soneto, sobre todo con respecto a su relación con el fracaso, la muerte y la trascendencia por un lado y, por el otro, con el pasado y la memoria.

⁹ Estos pasajes sobre las ruinas en Cervantes pueden considerarse sublimes según las hipótesis de Longino. En su *Tratado de la sublimidad* propone que «la Sublimidad es el eco sonoro de la grandeza del alma; de tal modo que un pensamiento, aun sin expresarlo con palabras, puede causar admiración por su propia magnificencia» (65). Lo sublime se vincula con la grandeza y magnificencia de un pensamiento y a su vez con el asombro que el lenguaje no logra articular. De ahí la fuerza del «¡Oh!» de Ricardo. La segunda fuente de lo sublime es «lo Patético»: cuando el lector, oyente o espectador se halla agitado «de vehementes y arrebatados afectos» (60), se encuentra ante lo sublime, y aquí Ricardo se ve desconsolado y melancólico. Por último, Longino argumenta que el cuidadoso empleo de figuras retóricas ayuda a generar sublimidad, y en este pasaje Cervantes se esmera en pulir y hermosear su prosa.

¹⁰ En «Las ruinas» (1955) plantea que: «Las ruinas son lo más viviente de la historia» (234). Aquí otra vez aparecen como «la imagen de nuestra secreta esperanza» (235) y también se vinculan profundamente con la historia, dos términos inseparables. Si una construcción humana venida a menos no inspira reflexiones sobre la historia en el espectador, no son ruinas verdaderas. Describiendo la fascinación que siente el sujeto contemplador, escribe: «La contemplación de las ruinas ha producido siempre una peculiar fascinación, sólo explicable si es que en ella se contiene algún secreto de la vida, de la tragedia que es vivir humanamente y de aquello que alienta en su fondo; de algún ensueño de libertad aprisionado en la consciencia y que, sólo ante la

contemplación de algo que objetivamente lo representa, se atreve a aflorar, de un ensueño, necesitado como todos los que se refieren a nuestro secreto –a nuestro humano secreto– de la *catharsis* de la contemplación. Y las ruinas producen una fascinación derivada de ser algo raro: una tragedia, mas sin autor. Una tragedia cuyo autor es simplemente el tiempo; nadie la ha hecho, se ha hecho» (235).

¹¹ Hacia el final de la novela, el narrador describe la vuelta de los protagonistas a Sicilia tras una serie de peripecias, cuyo resultado es su liberación del cautiverio otomano: «Con diferentes pensamientos de los del Cadí navegaban Ricardo y Mahamut; y así, sin querer tocar en tierra en ninguna parte, pasaron a la vista de Alejandría de golfo lanzado y sin amainar velas, y sin tener necesidad de aprovecharse de los remos llegaron a la fuerte isla del Corfú, donde hicieron agua, y luego, sin detenerse, pasaron por los infamados riscos Acroceraunos, y desde lejos al segundo día descubrieron a Paquino, promontorio de la fertilísima Tinacria, a vista de la cual y de la insigne isla de Malta volaron, que no con menos ligereza navegaba el dichoso leño» (154).

¹² Por ejemplo, los peligros de la tormenta y la nefasta isla de Pantanalea nos podrían recordar a la espeluznante Escila, uno de los famosos monstruos homéricos retomados por Virgilio en *La Eneida*. Cervantes juega con el imaginario mediterráneo de la tradición literaria.

¹³ Concluyendo un comentario sobre «El celoso extremeño», Dunn escribe: «El mito pagano es relegado aquí al pasado, como corresponde. La vida sobrepasa al mito, ya que éste sólo sirve para comentar en forma incidental e inadecuada. La riqueza, la variedad y la densidad de la realidad son tales que sólo caben en ficciones. Cervantes no revive al mito ni le da nuevos ropajes ni trata de reencarnarlo. Sus personajes, en su locura o en su grandeza, querrán dar nueva forma al mito, pero el artista los toma por lo que ellos mismos serán –o no serán– en cada momento creador de sus vidas» (105).

¹⁴ Los desplazamientos geográficos sirven también para informar a los lectores de la época sobre la geografía mediterránea y sus fronteras políticas. Reflejando una realidad histórica, crea un mapa que enfrenta las dos grandes potencias en busca de la dominación del Mediterráneo: por un lado, pueblos, ciudades e islas pertenecientes al imperio español: la isla de Sicilia, con las ciudades Trápana, Milazzo, Paquino, y las islas de Malta, Lampedusa y Pantanalea; por el otro, lugares que pertenecen al imperio otomano: Berbería (Biserta, Trípoli), Chipre (Nicosia), Alejandría –no la ciudad de Egipto, sino otra, cerca de las ruinas de Troya–, Corfú, Acroceraunos y, por último, Constantinopla, la capital otomana y sede del gran turco. La ficción náutica había cobrado además un nuevo significado tras el descubrimiento de las Américas y la divulgación y gran popularidad de crónicas de la conquista en los siglos XVI y XVII.

¹⁵ Véase: «A Roma sepultada en sus ruinas»; soneto 3 (B 213), de Francisco de Quevedo. Viene al caso recordar los múltiples saqueos sufridos por Roma a lo largo de su historia y, sobre todo, el más reciente: el de las tropas de Carlos V en 1527, que devastó la ciudad.

¹⁶ Benjamin escribe que las alegorías son en el ámbito del pensamiento lo que las ruinas son en el ámbito de las cosas («Allegorien sind im Reiche der Gedanken was Ruinen im Reiche der Dinge» [197]). De un modo semejante, Jorge Luis Borges en «Las ruinas circulares» yuxtapone la finitud

de las ruinas sepulcrales del entorno del soñador con lo infinito circular, aproximando a su vez lo efímero y mundano con la inmortalidad sagrada.

¹⁷ Según Jorge García López, con las «infinitas reliquias de cuerpos de mártires que en ellas tuvieron sepultura», Cervantes se refiere a las persecuciones de los cristianos hacia finales del siglo III (272).

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, Walter. [1928]. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1963.
- Canavaggio, Jean. «Cervantes y Roma». *Cervantes in Italia*. Ed. Alicia Villar Lecumberri. Décimo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Palma de Mallorca, 2001, pp. 53-63.
- Caro, Rodrigo. [1595-1647]. *Poesía castellana y latina e inscripciones originales*. Ed. Joaquín Pascual Barea. Sevilla, Diputación de Sevilla, 2000.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. [1605/1615]. Ed. Francisco Rico. Bogotá, Real Academia Española / Asociación de Academias de La Lengua Española/Alfaguara, 2004.
- –. *Novelas ejemplares*. [1613]. Ed. Jorge García López. Madrid, Real Academia Española, 2013.
- Curtius, Ernst Robert. [1948]. *Literatura europea y edad media latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Didi-Huberman, Georges. «L'inéluctable scission du voir», «L'évitement du vide: croyance ou tautologie». *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.
- Dunn, Peter N. «Las Novelas ejemplares». *Suma Cervantina*. Ed. J. B. Avallé-Arce y E. C. Riley. London, Tamesis Books Limited, 1973, pp. 81-118.
- Durán, Miguel. «Cervantes' Harassed and Vagabond Life». *Cervantes' Don Quixote: A Casebook*. Ed. Roberto González Echevarría. Oxford, Oxford University Press, 2005.
- Elliott, J.H. *Imperial Spain 1469-1716*. London, Penguin Books, 1963.
- Enjuto Rangel, Cecilia. *Cities in Ruins: The Politics of Modern Poetics*. Indiana, Purdue University Press, 2010.
- González Echevarría, Roberto. *Amor y ley en Cervantes*. Madrid, Gredos, 2008 [Original inglés, 2005].
- Longino, Dionisio Casio. *Tratado de la sublimidad*. [ss. I-III d.C.]. Trad. Miguel José Moreno. Sevilla, Imprenta y Librería Española y Extrangera, 1882.
- Quevedo, Francisco de. [1648/1670]. *Antología poética*. Ed. Pablo Jauralde Pou. Madrid, Espasa Calpe, 2007.
- Rivers, Elias. «Cervantes y Garcilaso» en *Homenaje a José Manuel Blecuá*. Madrid, Gredos, 1983, pp. 565-570.
- Vega, Garcilaso de la. [1543]. *Poesías castellanas completas*. Ed. Elias L. Rivers. Madrid, Editorial Castalia, 1987.
- Wardropper, Bruce W. «The Poetry of Ruins in the Golden Age». *Revista Hispánica Moderna*, 35.4 (1969), pp. 295-305.
- Zambrano, María. «Las ruinas». [1955]. *El hombre y lo divino*. Madrid, Editorial Verbum, 2007, pp. 230-239.
- –. «Una metáfora de la esperanza: las ruinas». [1949]. *Islas*. Madrid: Ediciones Siruela, 1991, pp. 123-128.

DON QUIJOTE Y ALEJANDRO MAGNO: Vidas paralelas

Desde el comienzo de la primera parte del *Quijote* de Cervantes, las aventuras del caballero andante están enmarcadas en términos del conocimiento que éste tiene sobre los libros de caballerías¹. Lo que no es aparente a primera vista es que la novela está repleta de alusiones a la antigüedad clásica. Tal vez tendemos a ignorar estas alusiones ofrecidas porque la figura del amigo en el Prólogo juega con esta noción y añade que estas alusiones eruditas no son necesarias en una obra cuya intención es la sátira de libros de caballería. Aún así, estas están presentes en el texto, y muchas de ellas se derivan de los ejemplos ofrecidos por el amigo. Entonces, ¿cuál es su función? Michael Leddy explica: «Allusion-words typically describe a reference that invokes one or more associations of appropriate cultural material and brings them to bear upon a present context»². En cualquier momento en que aparecen palabras con un amplio referente cultural, como Goliat o Tajo, se está invitando al lector a considerarlas como una alusión. William Erwin enfatiza que una alusión es una referencia que es indirecta: «An allusion is an intended indirect reference that calls for associations that go beyond mere substitution of a referent»³. En Cervantes, la anotación simplemente explicaría lo que la mayoría de los lectores ya sabrían. No obstante, al subrayar el término a través de una notación, el lector podría preguntarse el por qué de su presencia y, al incluir una anotación general, podría preguntarse qué podría estar olvidando la notación, ¿qué está oculto o inmediatamente disponible? En este ensayo quisiera centrarme en un conjunto particular de alusiones, aquellas que tienen que



ver con Alejandro Magno, para determinar por qué la sombra de este gobernante de la antigüedad parece merodear desde el texto de 1605. Estas alusiones activarán una lectura de la vida y las aventuras del caballero andante como paralelo o contraste con la de Alejandro. Ciertamente, veremos cómo en el Prólogo hay una referencia directa a las *Vidas paralelas* de Plutarco. Mientras en Plutarco, la vida de Alejandro es narrada como paralela a la de Julio César, en Cervantes, el arte de la alusión nos permitirá visualizar a don Quijote como una figura paralela al gobernante de la antigüedad. En su *Vida de Alejandro*, Plutarco evoca cómo el rey macedonio fue a Troya a visitar la tumba de Aquiles. Al recordar a Patroclo y a Homero, él deseaba tener un amigo tan fiel y un poeta/historiador tan devoto como su homólogo en la antigüedad⁴. Alejandro tenía al primero, pero no al segundo. Don Quijote como Alejandro, aunque también sería recompensado con un amigo leal, tendría un historiador un tanto más problemático. Tal vez lo que buscaban Alejandro y don Quijote era recordar uno o más héroes de la antigüedad a los que ellos deseaban emular; un pasado que evocara tanto su propia mortalidad como la inmortalidad que podía ser alcanzada a través de sus hazañas y de la pluma que las escribe⁵. Como asegura Cide Hamete al final de la historia: «Él supo obrar y yo escribir»⁶.

Sería casi imposible recuperar en un ensayo todos los recuerdos del Alejandro quijotesco. Por lo tanto, éste se limita a la primera parte de la novela. De todas las subdivisiones que preví, solo puedo incluir cinco en este artículo, y esto solamente abarca algunos de los paralelos más obvios. Espero que, a pesar de su brevedad, la trayectoria sea clara: a medida que la hipérbole quijotesca aumenta la comparación con Alejandro traerá consigo un movimiento deflacionario. Las memorias estarán esparcidas como cenizas alrededor de la novela, acompañadas de libros, cajas, cofres y tumbas. Ciertamente, la representación de Alejandro está algo contaminada con Egipto y Tot, dios de la magia, la escritura y juez de la muerte. Después de todo, una de las grandes empresas del emperador macedonio en Egipto fue restaurar el gran Templo de Tot en Hermopolis⁷.

PRÓLOGO

Como bien sabemos, en el Prólogo un amigo llega para ofrecer su ayuda al confundido autor, sugiriéndole que incluya, entre otros adornos, alusiones que él pueda anotar. Cervantes hace que parezca como si muchos de los ejemplos ofrecidos por el amigo han

sido insertados luego en el texto. El lector cuidadoso encontrará nombres como Caco y Goliat. Pero por su puesto, el Prólogo fue lo último que se escribió, y estos nombres ya estaban presentes en la novela- curiosamente algunos de estos nombres también serán encontrados en el texto de 1615, como si Cervantes aún estuviera siguiendo los consejos ficticios del amigo. Una de las funciones del amigo, argumentaré, es la de alertarnos sobre la importancia de la alusión. Como Carolyn Nadeau ha explicado, las seis mujeres mencionadas en el Prólogo de la primera parte son utilizadas de formas muy interesantes y complejas en la novela, siendo metamorfoseadas en personajes de la historia⁸. Por lo tanto, es curioso notar que desde un comienzo la mayoría de los nombres están asociados a distintos imperios. Después de todo, Cervantes vivió en tiempos de imperio, habiendo nacido bajo el reinado de Carlos V y pasado la mayor parte de su vida bajo el reinado de Felipe II. Thomas Dandeleat afirma que Carlos V tenía: «the largest collection of kingdoms and territories that any European monarch had ruled since the time of Charlemagne» a la que añade con el tiempo «the Duchy of Milan (1535), the former Aztec Empire in Mexico (1520) and the former Inca Empire in Peru (1534)»⁹. Incluso antes que esto pasara, y como una forma de anunciar que él estaba rebasando los límites de imperios pasados, Carlos V volcó su interés a la mitología. Hércules, se decía, había fabricado dos piedras al extremo oeste del Mediterráneo (llamadas los Pilares de Hércules) y colocó una advertencia de que nadie debía ir más allá, que nadie debería entrar las aguas del Océano, llenas de monstruos y de otros peligros. Carlos respondió a la advertencia con un nuevo lema. Una banderola que señalaría al viajero o aventurero: *Plus ultra* o *Plus oultre*, ve más allá¹⁰. Marie Tanner afirma: «Charles's emblem was to become Europe's most enduring symbol in the bid for universal theocratic monarchy»¹¹.

Si echamos un vistazo a las figuras del Prólogo, es evidente que cuando apunta a Caco, el amigo está realmente evocando a Hércules, el oponente principal de Caco y un héroe clásico que no solo construyó las columnas, sino que se convirtió en el ancestro de los reyes de España. Si nos redirigimos a la figura de Goliat, de nuevo pensamos en su enemigo, David, una figura que era a menudo utilizada para alabar a Felipe II¹². Y, cuando el amigo le sugiere al autor que utilice los tres nombres de las cortesanas Lamia, Laida y Flora, le está pidiendo que cite de las *Epístolas familiares* de Antonio de Guevara. Dandeleat afirma que: «The first major example of imperial humanism emerging from the Spain of

Charles V was *The Golden Book of Marcus Aurelius* (1528) and the *Mirror of Princes* (1529) by Antonio de Guevara... they reveal the political mentalities and image of imperial rule cultivated by Charles V»¹³. A esto, simplemente añadiría que las *Epístolas familiares*, a pesar de su fuerte tono moralizante, se hacen eco de libros previos y por lo tanto de las distintas formas de imperio.

Por consiguiente, cuando el amigo afirma: «si de capitanes valerosos, el mismo Julio César os prestará a sí mismo en sus *Comentarios*, y Plutarco os dará mil Alejandros»¹⁴, el Prólogo señala que deberíamos buscar en el texto cervantino a Julio César y Alejandro. Pedro Mexía, en su *Historia Imperial y Cesárea* revela, según Dandeleit, su «enthusiasm for the ancient Roman Empire as the greatest of all empires»¹⁵. Aquí él habla de la vida de 120 emperadores romanos, siendo la vida de Julio César una de las más largas. Desde el principio, Mexía admira las habilidades de César para transformar una República en el dominio de solo un individuo, de este modo subyugando a un inmenso territorio y a una gran cantidad de personas: «Entre los grandes hechos que de Julio César se pueden contar, a mi parecer, el mayor de todos, y el que más admiración me pone es, que tuviese este hombre ánimo y atrevimiento para pensar, y después acometer, y al cabo salir con hacerse señor del pueblo y república romana (señora y domadora de lo más y mejor de todo el mundo) y de cuando ella setecientos años atrás había podido domar y sojuzgar... lo redujo de libre y común a señorío de uno»¹⁶. Dandeleit nos recuerda que, de acuerdo a Mexía, «It was historical knowledge of the deeds that brought fame and glory to earlier men that inspired the imitation of their accomplishments»¹⁷. Dos veces al principio de la obra están el recuerdo y la imitación vinculados a César y Alejandro. En su preámbulo «Al Lector» Mexía establece: «infinitos grandes hechos no se hicieran que la emulación de la fama y memoria ajena ha hecho hacer, porque ya se sabe que... la historia de Homero escrita de Aquiles, a Alejandro Magno, y la suya a Julio César, y así otras a otros»¹⁸. Una ecuación similar se encuentra más de una vez en los versos preliminares: «Como el gran Alejandro en Troya vido / Del excelente Aquiles la figura»¹⁹. Para Mexía, entonces, las hazañas de Alejandro y aquellas de César están estrechamente relacionadas.

Sus paralelos se fortalecen aún más cuando Cervantes apunta a las *Vidas* de Plutarco, despertando nuestra recolección de que Plutarco coloca a César junto a Alejandro de forma que sus lectores verían sus vidas como paralelas. Por consiguiente, es Plutar-

co al que debemos acercarnos para buscar respuestas acerca del misterio de Alejandro. Esto no es inesperado, pues muchos de los grandes escritores del periodo, de Montaigne a Shakespeare, volvieron su atención a Plutarco. Ciertamente, su *Vidas paralelas* fue traducida en parte o completamente al español cuatro veces entre el 1491 al 1576²⁰. No obstante, debe hacerse la siguiente advertencia: Aunque en el Renacimiento los relatos históricos de Alejandro adquirieron valor en Arriano y sobre todo en Plutarco, esto no significa que muchas de las versiones antiguas y medievales de la *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*, de Pseudo Calístenes, incluyendo el español *Libro de Alexandre* hayan desaparecido. Y, no olvidemos que los escritores del Renacimiento estaban insertando mitos y evocando relatos para adornar esta figura, tomada del *romance* y las historias. Pedro Mexía, a quien Cervantes aludía frecuentemente, tiene mucho que decir sobre Alejandro en su *Silva de varia lección*²¹. Mientras Cide Hamete favorece a Plutarco, veremos cómo a veces él permite que don Quijote recurra a las maravillas encontradas en los *romances* de Alejandro.

VERSOS PRELIMINARES

Alejandro aparece otra vez en los versos preliminares de la novela²². Del primer poema se dice que fue compuesto por *Urganda la desconocida*, la célebre encantadora quien favorecía al Amadís de Gaula y que era conocida por sus muchas profecías. Las décimas utilizan versos «de cabo roto», añadiendo un tono crítico y quizás hasta profético a los pronunciamientos de Urganda. La hechicera dirige sus palabras al libro mismo, afirmando que este debería «llegarte a los bue(nos)»²³. Utilizando la metáfora común de que uno debe refugiarse bajo la sombra de un buen árbol, Urganda anuncia que este texto estará bajo la protección del Duque de Béjar. El árbol y el Duque son como nuevos Alejandro («un nuevo Alejandro Ma- [2007: 15]») en el sentido en que ambos son potencialmente magnánimos con el fruto o el patrocinio para el autor. Aunque la magnanimidad es una de las cualidades más difundidas de Alejandro y ciertamente puede ser encontrada en Plutarco, el uso de la profecía por parte de Urganda se hace eco de algunas de las leyendas que rodeaban la figura de Alejandro. Aunque el árbol con su sombra benévola es una imagen común en la literatura del Renacimiento, podríamos también recordar que los árboles estaban asociados a la profecía. En la versión en español del *romance*, el *Libro de Alexandre*²⁴, un fraile lo guía ves-

tido de peregrino hacia dos árboles proféticos. Uno de ellos le contesta a Alejandro, quien desea saber su futuro:

*Respusul' el un árbol muy fiera razón;
«Rey, yo bien entiendo la tu entención;
señor serás del mundo a poca de razón,
mas nunca tornarás en la tu región»²⁵*

Aunque el futuro de Alejandro como *dominus mundi* es glorioso, este nunca podrá volver al hogar. Un recuento más pintoresco de este momento se encuentra en otras versiones del *romance*.

Por ejemplo, Alejandro, llamado Sikander en Persia, visitó estos dos árboles parlantes, y se nos dice que estos tenían cabezas de hombre, mujer y animal. La profecía aquí es que sólo le quedaban catorce años de vida. Muy parecido a estos árboles, los poemas preliminares en Cervantes incluyen a un hombre, a una mujer y animales que hablan. Mientras que en el Prólogo se enfatiza Plutarco, Urganda, al pertenecer al universo del *romance* y de los libros de caballerías se vuelca hacia aquellos *romances* más fantásticos que tratan sobre Alejandro. Es como si desde un principio, los textos de Cervantes enfatizaran la ruptura entre lo histórico y lo maravilloso, entre Plutarco y el *Romance de Alejandro*.

LIBROS E IMPERIOS

Si escribiésemos las vidas paralelas de Alejandro y don Quijote, comenzaríamos diciendo que ambos nacieron en espacios liminares. Alejandro nació en Macedonia, una región distante de Atenas, Tebas o Esparta, centros de los helenos. Una de sus hazañas fue unificar a los griegos y atacar a Persia. Don Quijote, por su parte, nació en La Mancha, de nuevo un lugar apartado de los centros de poder en la Península. Viniendo de un área poco conocida, sus «proezas» servirían para colocar en un primer plano su región olvidada.

De estas vidas paralelas también podríamos decir que ambas figuras tienen una disposición colérica y que posteriormente dan un giro hacia una disposición melancólica. Ambos Alejandro y don Quijote están interesados tanto en las armas como en las letras. Mientras que Alejandro fue educado por el mismo Aristóteles, quien le enseñó no sólo sus célebres doctrinas, sino también «las enseñanzas secretas y más profundas, aquellas que los filósofos designaban técnicamente como *acroamáticas* y *epópticas*»²⁶, don Quijote puede que haya tenido algún conocimiento acerca de Aristóteles si lo deducimos de su discusión con el canónigo de

Toledo. Pero más importante, el caballero aprendió de sus libros de caballerías, lo que también le dirigió a lo esotérico a través de la magia y las profecías de encantadores. Ambos tenían gran ambición, deseando conquistar Asia. Se nos dice que el caballero: «Imaginábase el pobre ya coronado por el valor de su brazo, por lo menos del imperio de Traspisonda»²⁷. En el tiempo en que Cervantes escribió su novela, Traspisonda había desaparecido para convertirse en parte del Imperio Otomano²⁸. Fue el último fragmento de Bizancio que quedó después de la caída de Constantinopla y que dio lugar a la llegada de los Turcos en 1561; y fue una de las tierras que Alejandro gobernó.

Vincent Barletta ha trazado la resistencia a la Iberia expansionista en África y Asia y ha utilizado la imagen de Alejandro para encarnar las dificultades del proyecto. Él establece: «The profound and potentially mortal alterity of the would-be colonized in Africa and Asia, not to mention in the Iberian Peninsula itself, in fact operates as a powerful countercurrent to the masculine subjectivity of empire»²⁹. Alejandro, según Barletta, aparece en un sinnúmero de crónicas ibéricas de conquista durante los siglos XVI y XVII. Lo que aquí argumentaría es que don Quijote como Alejandro trae a un primer plano la resistencia de lo «Otro» y las profundas y mortales consecuencias de esa resistencia. Este don Quijote imperial, al igual que Alejandro, exhibe su propia debilidad y al final, su deterioro interno, llevándolo a su fallecimiento. El caballero muere en casa porque el «Otro» no puede ser derrotado sin riesgo. Por supuesto, sus vidas son paralelas solo en la imaginación. Mientras que don Quijote nunca saldrá de Iberia, Alejandro conquistaría la mayor parte del mundo. La novela de Cervantes, entonces, apunta a las glorias de la antigüedad, trazando algunos elementos que Alejandro y don Quijote pudieron tener en común, pero mostrando cómo el caballero de La Mancha nunca realizó su sueño de un imperio asiático, habiendo comenzado su carrera demasiado tarde, y siendo un débil visionario, un loco sabio.

LA LUCHA EQUINA

Las tácticas deflacionarias de la novela contrastan con las visiones grandiosas del caballero de La Mancha. Su debilidad se refleja en la falta de vigor de su caballo. Aunque Rocinante no es ideal para la empresa, en la mente de don Quijote el animal se asemeja a dos grandes corceles, a Babieca del Cid y a Bucéfalo de Alejandro³⁰. En este caso, el caballero no regresa a los libros de caballe-

ría para encontrar modelos apropiados para su caballo. Aún así, sus alusiones hiperbólicas se tornan en su contra. Rocinante es lento, flaco y flemático, mientras que Bucéfalo era conocido por su velocidad, vigor y gran tamaño. La anécdota más conocida de Bucéfalo dice que Alejandro, cuando solo tenía trece años, fue capaz de domar la inmensa bestia negra, que tenía una estrella blanca en su frente. Su padre, el rey Felipe, al presenciar las acciones de su hijo afirmó, según Plutarco: «Hijo mío, búscate un reino a tu medida, pues Macedonia es demasiado pequeña para ti»³¹. Si aplicamos esta profecía a don Quijote, inmediatamente sabríamos que él y su caballo no se alejarán de La Mancha.

La anécdota de Alejandro condujo a los artistas y anticuarios del Renacimiento a nombrar dos estatuas inmensas, cada uno con un hombre a caballo, como si se trataran de Alejandro y Bucéfalo. Leonard Barakan explica que «the improbability of two Alexanders and two Bucephaluses is resolved by a reversion to Petrarch's idea that the statues were competition pieces by Phidias and Praxiteles, who unfortunately were not contemporaries of each other or of Alexander»³². Debido a que estas dos estatuas en el Quirinal eran concebidas como paragones –obras hechas en una competencia por dos escultores clásicos–, bien podría ser que Cervantes de forma lúdica evocara dicha competencia al colocar a Babiéca y Bucéfalo como dos grandes caballos y luego creara aún otra competición entre ellos y Rocinante. Estas dos estatuas eran una atracción obligada de acuerdo con las guías de Roma durante el medioevo tardío y el Renacimiento. Cervantes y sus lectores más cultivados habrían escuchado noticias sobre que estas estatuas fueron restauradas por Domenico Fontana entre 1589 y 1591.

EL COFRE

En medio de el escrutinio o inquisición de los libros del caballero llevado a cabo por el cura y el barbero, al encontrarse con el *Palmerín de Inglaterra* el licenciado ofrece su juicio: «y esa palma de Inglaterra se guarde y se conserve como a cosa única y se haga para ello otra caja como la que halló Alejandro en los despojos de Darío, que la diputó para guardar en ella las obras del poeta Homero»³³. Plutarco nos dice que para Alejandro, los poemas homéricos contienen todo el conocimiento necesario, incluso el relacionado a la guerra. Él, en efecto, guardó una copia de los poemas corregida por el mismo Aristóteles bajo su almohada junto a su espada³⁴. Muy similar a don Quijote, Alejandro acoge del mismo modo las armas y las letras, lectura y contienda bélica.

Más adelante, tras conquistar a Darío, Alejandro encontró entre sus posesiones un hermoso baúl. Plutarco explica: «preguntaba a sus amigos qué objeto les parecía el ‘as digno por valor de ser depositado allí. Cada uno decía una cosa diferente, pero él declaró que metería y guardaría allí su *Ilíada*»³⁵. Curiosamente, este baúl se convirtió en lo que puede considerarse como un ataúd por Rafael en la *Stantza della Segnatura*, y más tarde en un grabado de Marcantonio Raimondi.

¿Por qué es que un cura y un barbero, que intentan destruir todos los libros de caballería que han enloquecido a su amigo Alonso Quijano, conservan el *Palmerín de Inglaterra* y lo alaban como merecedor de un cofre tan magnífico como el que tenía Alejandro? Aquí hay una serie de reminiscencias funerales. Primero el cofre es como un féretro, un símbolo conmemorativo. Estas tumbas se extienden desde Aquiles a Alejandro, hasta Julio César. Cada uno quería emular al anterior y cada uno deseaba la memoria de aquellos que los anteceden. El cura, entonces, busca la memoria histórica, deseando que su amigo la siguiera, que siguiera un modelo histórico. Pero al aceptar que no puede, le ofrece como tributo el *Palmerín de Inglaterra*. Una razón para el elogio que hace Cervantes de este libro de caballerías, según María Carmen Marín Pina, es que esta obra incluye un número de lugares en Iberia, desde Lisboa a Toledo. Ciertamente, las aventuras de Miraguada, a la cual Cervantes se refiere, se sitúa en el castillo de Almourol, el cual tiene referente histórico y que aún hoy día está en pie³⁶. Este libro de Francisco de Moraes trata tanto de memorias como de tumbas. Como Marín Pina ha mostrado, el libro moraliza y resucita el pasado: «a través de monasterios o ermitas que guardan sus sepulcros, monumentos funerarios que salen al paso de los héroes»³⁷. Aquí encontramos los restos del Amadís de Gaula en el monasterio de Clara Victoira en Gran Bretaña³⁸; y en una ermita, cerca de Londres, descubrimos las tumbas de otras grandes figuras de otros de los romances más tempranos del Amadís: «había en ellas unas letras griegas á la redonda también tan gastadas del tiempo, que no pudo leer dellas más de una pequeña parte»³⁹. El libro de Moraes, aunque perteneciente a otra tradición, una que desarrolla varias generaciones de *Palmerines*, busca una autoridad conciliadora recordando héroes del *Amadís*. Recordemos que el primer *Amadís* también había sido salvado por el cura y barbero y fue en mucho, el libro favorito de don Quijote. Este es un momento de anagnórisis y contemplación donde el cura reconoce el valor de la memoria en un momento

en el que buscaba destruir los recuerdos caballerescos del propio don Quijote. Al *Palmerín* lo colocarían en el baúl o cofre porque contiene la tumba del Amadís y sus seguidores. El baúl también nos recuerda a aquel de Alejandro, un cofre que evocaría las tumbas de Homero y Alejandro. Baúl y tumba, libro y restos, Amadís y Alejandro son por lo tanto figuras de la memoria, la primera guiando el caballero, la segunda recordando que el tiempo que le queda es corto.

Un comentario final acerca del *Palmerín*: el héroe es llevado a la *Isla Peligrosa* para probar su valor, así como Amadís una vez fue llevado a la *Ínsula Firme*. Una vez triunfa, Morais le dice al lector que esta es la isla que ha pertenecido a Urganda la Desconocida. En otras palabras, es en su *Isla Non Fallada* en donde ella se escondería cuando estaba viva. Ahora, lo que queda en la isla son sus arquitecturas mágicas con un sinnúmero de pruebas y encantamientos. No es coincidencia que una de las primeras evocaciones de Alejandro en la novela de Cervantes venga directamente de la voz de Urganda, una voz que probablemente emerge de su tumba en la *Isla Non Fallada*.

CAPTURADO

Las hazañas de don Quijote tienden a desvanecerse a medida que llevaba a cabo su penitencia en Sierra Morena y sus aventuras son reemplazadas por un laberinto de historias intercaladas. Una vez que se acerca al final de la Parte I, nos encontramos nuevamente con Alejandro. Dos catálogos de héroes que aluden al emperador aparecen cerca del final de la Primera Parte de Cervantes. En ambos casos el caballero es situado junto a Julio César, el primero como ejemplo de liberalidad, el segundo como epítome de valor⁴⁰. Estos catálogos se presentan cuando el «encantado» don Quijote es llevado de vuelta a casa, encarcelado en la carreta tirada por bueyes. El caballero se pregunta en este artilugio el porqué de su muy rústico carro ya que a menudo los encantadores llevan a sus presas por el aire en una nube, en un carruaje de fuego o incluso «sobre algún hipogrifo o otra bestia semejante»⁴¹. El caballero podría referirse al hipogrifo cabalgado por Astolfo en el *Orlando furioso*. No obstante, este último no estaba en un ámbito cerrado. El experimento de Alejandro con grifos se acerca mucho más a la imagen de don Quijote. El lector del *Romance de Alexandre* en muchas de sus versiones recordará que Alejandro capturó dos grifos en la India. Después construyó un jaula, amarrando los grifos a esta y colocando comida fuera de su alcance. Cuando los

grifos intentaban alcanzar la carne, la cual era movida de un lado a otro, la jaula con su pasajero viajaban por el aire en la dirección deseada por el ocupante. Como leemos en el *Libro de Alexandre*:

*Quantos ellos volaban, él tanto se erguía,
El rey Alexandre todavía subía,
A las veces alzaba, a las veces premia,
Allá iban los grifos, do el rey quería*⁴².

Como en el episodio de Urganda, Cervantes se aleja de Plutarco y se vuelve hacia el *romance*, pues no es el historiador de la novela quien habla, sino el caballero que sigue las acciones maravillosas del caballeresco Alejandro.

LA MIRADA DE UN DIOS

Al final de la Primera Parte el caballero regresa a casa en tal estado que su vida corre peligro. El deterioro de Alejandro lo ha infectado. Ese Alejandro llevado por los vicios de Baco; ese Alejandro sospechoso de sus propios compañeros; ese Alejandro conquistado por las costumbres de los Persas, ese Alejandro, recuerda al Quijote de la segunda parte. Pero ya hacia el final de la primera parte encontramos ecos de este deterioro, junto con esa creencia del emperador macedonio de que él podía muy bien ser un dios, aunque la muerte lo acechaba. Pero en la novela de 1605, la profecía de la muerte del caballero es atenuada por la promesa de su tercera aventura. Cuando don Quijote llega a casa, todos están preocupados por su salud. Él parece haber perdido todos sus sentidos cuando mira a la ama, a Sancho Panza e incluso a la esposa del último, desde una perspectiva sesgada: «Mirábalas él con ojos atravesados, y no acababa de entender en qué parte estaba»⁴³. Es como si estuviera observándolo todo desde otro mundo. Plutarco también enfatiza en Alejandro una mirada extraña, en este caso una que conmueve al que se atreve a mirarlo directamente⁴⁴. El *Romance de Alejandro* presume que los embajadores de Darío, cuando miraron a los ojos del emperador, vieron los de un dios, y no pudieron desviar sus miradas de ellos⁴⁵. Ambos Alejandro y don Quijote observan el mundo desde perspectivas diferentes. Es una visión que difiere de la mayoría de los mortales y les ofrece una perspectiva que los separa de otros, siendo esto de seres con cualidades divinas o de un melancólico o de un loco sabio. No importa si ellos tengan éxito o fracasen, si sean dioses u hombres, si sean seres asombrosos y fallidos, ya que sus historias serán por siempre leídas. Sus memorias les ofrecen una su inmor-

tal mortalidad; en tanto que otros seres en búsqueda de esa preciosa y decadente esencia indagan por los rastros de sus restos.

Aunque se dice que el cuerpo de Alejandro fue llevado de Babilonia a Egipto por su leal comandante Ptolomeo Soter, y fue enterrado en Alejandría, el Museo Arqueológico de Estambul exhibe el famoso «Sarcófago de Alejandro» que no pertenece a éste, pero que lo presenta en un caballo, como si fuera uno perteneciente a las batallas entre griegos y persas. En Cervantes, al final de la parte primera, el «autor de esta historia» es incapaz de descubrir alguna información sobre la tercera salida del caballero, pero halla una serie de papeles que revelan «La sepultura del mismo don Quijote», así como «diferentes epitafios y elogios de su vida y costumbres»⁴⁶. Volvemos nuevamente a la tumba como un lugar de memoria.

En una ilustración de Gustave Doré, vemos a don Quijote descender hacia su tumba con una figura parecida a la de Cupido sosteniendo sus vestimentas. A ellos los sigue Rocinante. Caballo y caballero se mueven a su lugar de descanso mientras Sancho llora al lado de la tumba, al tiempo que un grupo de caballeros imponentes sostienen la lápida. La ilustración parece decirnos que el cuerpo puede ser trasladado a la tumba la cual será cerrada tal y como el libro puede ser cerrado pues no hay más memorias que compartir. La escritura y el cuerpo quedan una vez más asociados. No importa que este sitio haya sido relacionado a los *libro plúmbeos* descubiertos en Granada al comienzo del 1595⁴⁷. Lo que es importante aquí es que la caja de papeles revela dónde ha sido enterrado el caballero. Sepulcro y caja, ambos son recintos cerrados que contienen los restos de la memoria. Recordemos que el elegante cofre de Darío contiene poemas Homéricos; y una caja similar fue buscada para preservar el *Palmerín de Inglaterra*, que a su vez, exhibía el sepulcro del Amadís. Ahora, una caja de plomo revela el final de los escritos de don Quijote. En el momento en que el ataúd se cierra, el lector busca descifrar las vidas de todos aquellos enterrados con el texto de Cervantes: Amadís y Palmerín, y por supuesto, el fantasma de Alejandro que merodea en las páginas del texto, como si su viaje de forma siniestra fuera paralelo al del caballero que ahora yace en la tumba.

- ¹ Este ensayo es una versión revisada de una plenaria presentada en el Chicago Cervantes Symposium en abril de 2015. Le agradezco a mi asistente de investigación y estudiante graduado en nuestro programa, Medardo Rosario, su importante ayuda con la edición, el formato y la traducción de esta charla.
- ² M. Leddy. «The Limits of Allusion», p. 112.
- ³ W. Erwin. «Against Intertextuality», p. 227.
- ⁴ Plutarco. *Plutarch's Lives VII*, p. 263.
- ⁵ De acuerdo a William E. Engel: «la metaforización del Renacimiento era esencialmente mnemónica... [esto] apunta y representa una revelación continua de mortalidad» (W. E. Engel, *Mapping Mortality*, p. 3).
- ⁶ Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*, p. 1004.
- ⁷ I. Worthington. *By the Spear*, p. 180.
- ⁸ Para Nadeau, Dulcinea se convierte en una hechicera parecida a Circe, mientras Maritornes es modelada a partir de Calypso. Ella, por lo tanto, concluye que «En Cervantes el tratamiento de los personajes femeninos es un caso de imitación e invención, en el cual él descubre las posibilidades de las expresiones artísticas que yacen dormidas en representaciones anteriores» (C. Nadeau, *Women of the Prologue*, p. 19).
- ⁹ T. J. Dandele. *The Renaissance of Empire*, p. 75.
- ¹⁰ E. Rosenthal. *Plus Ultra, Non plus Ultra*, p. 209.
- ¹¹ M. Tanner. *The Last Descendant of Aeneas*, p. 155.
- ¹² Felipe II fue comparado al rey David cuando fue proclamado rey de Portugal en 1580 (G. Parker, *Imprudent King*, p. 271). Incluso Cervantes compara al rey español con David en su «Canción primera a la Armada invencible» (Miguel de Cervantes, *Poesías completas II*, vv. 21-3, p. 363).
- ¹³ T. J. Dandele. Thomas James, *The Renaissance of Empire*, p. 88.
- ¹⁴ Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*, p. 12.
- ¹⁵ T. J. Dandele. *The Renaissance of Empire*, p. 140.
- ¹⁶ P. Mexía. *Historia Imperial y Cesárea*, p. iv.
- ¹⁷ T. J. Dandele. *The Renaissance of Empire*, p. 141.
- ¹⁸ P. Mexía, Pedro. *Historia Imperial y Cesárea*, p. iii.
- ¹⁹ *Ibid.*
- ²⁰ La primera traducción fue por Alfonso Fernández de Palencia en 1491; la segunda es una traducción anónima que solo incluye las vidas de Simon y Lúculo (1547); la tercera por Francisco de Enzinas (1551) incluye ocho vidas, pero no incluye la de Alejandro; mientras que la cuarta, *Heroicos Hechos y Vidas de Varones Ilustres* (1576) es un compendio de las *Vidas* de Plutarco preparada por Tomás de Spinoza de los Monteros. (Véase T. S. Beardsley, *Hispano-Classical Translations*, pp. 23-24, 38-39, 42-43, 53-54). Las historias de Alejandro pueden ser encontradas en textos que Cervantes usó a menudo, tales como la compilación de anécdotas de Pedro Mexía, *Silva de varia lección*. Mexía incluye a Quinto Curtio Rufo y Plutarco a buen uso cuando señala la importancia de los secretos (P. Mexía, *Silva de varia lección*, pp. 196-97; 204-205); de la velocidad de reacción (reflejos) (p. 410); del aroma agradable que salía del cuerpo del rey (p. 412); de la historia de Apeles, Alejandro y Campaspe (pp. 647-48), etc.
- ²¹ Pedro Mexía cuenta muchas historias sobre Alejandro: su énfasis en los secretos (P. Mexía, *Silva de varia lección*, pp. 195-97); La reunión de Alejandro con las amazonas (pp. 257-59); su reunión con Diógenes (pp. 403-404); su decreto para matar a Lisímaco devorado por un león, y cómo este último sobrevivió (pp. 549-51); su continencia al reunirse con la viuda de Darío (pp. 722-25); el cofre donde él guardaba las obras de Homero (p. 66); lo mucho que aprendió de Aristóteles y Homero y como él colocó los poemas homéricos junto a su daga bajo su almohada cada noche (p. 74); y los sellos de secretos (votos de silencio) de Alejandro (pp. 309-10).
- ²² En lugar de escoger escritores conocidos en aquel tiempo para escribir los poemas laudatorios, Cervantes evoca figuras de las novelas de caballerías así como las novelas italianas para parodiar-alabar el libro, sus personajes e incluso sus animales. Adrienne Martin explica: «Cervantes está parodiando una costumbre que aborrecía (al menos en principio) y una en la cual su arrogante rival se permitía en exceso» (A. Martin, *Cervantes and the Burlesque Sonnet*, p. 131). En un estudio reciente Adrienne Martin presenta más pruebas de que el poema de Urganda y los otros versos preliminares en el *Quijote* son un ataque a Lope de Vega (p. 174).
- ²³ Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*, p. 15.
- ²⁴ De acuerdo con Ian Michael, el *Libro de Alexandre* sufrió una medievalización deliberada de sus materiales clásicos «Él no cometió anacronismo por negligencia o ignorancia. Mientras él siguió las historias clásicas de Troya y Alejandro con considerable cuidado, él introdujo ciertos cambios en la narrativa, la descripción y el discurso directo para que su público medieval tuviera una comprensión inmediata y entendimiento de los sujetos como son interpretados por ellos» (I. Michael, *The Treatment of Classical Material*, p. 27).
- ²⁵ Anon. *Libro de Alexandre*, vv. 2490-93. p. 547.
- ²⁶ Plutarco. *Vidas paralelas VI*, p. 33.
- ²⁷ Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*, p. 31.
- ²⁸ F. A. De Armas. *Quixotic Frescoes*, p. 109.
- ²⁹ V. Barletta. *Death in Babylon*, p. 11.
- ³⁰ Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*, p. 31.
- ³¹ Plutarco. *Vidas paralelas VI*, p. 32.
- ³² L. Barkan. *Unearthing the Past*, pp. 124-25.
- ³³ Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*, p. 64.
- ³⁴ Como Pedro Mexía vuelve a señalar: «nunca dejando en el medio de las armas y batallas, el ejercicio de las letras y estudio; y juntamente con su espada, hacía poner a su cabecera la *Yliada* de Homero y otros libros (P. Mexía, *Historia Imperial y Cesárea*, p. 74).
- ³⁵ Plutarco. *Vidas paralelas VI*, p. 59.
- ³⁶ «Levantado en una pequeña isla del Tajo entre Vila Nova de Barquinha y Praia do Ribatejo, sobre el que circularon varias leyendas entre los siglos IX=XII y a partir del XVI la de la bella Miraguada, todavía recordada en la propaganda turística de este Castillo, hoy monumento nacional» (M.C. Marín Pina, «*Palmerín de Inglaterra* se lleva la palma», p. 365).
- ³⁷ M. C. Marín Pina. «*Palmerín de Inglaterra*: una encrucijada intertextual», p. 81.
- ³⁸ «... los llevaron [Oniostaldo y Dramiante] de allí unos frailes del monasterio de Clara Victoria para curarles, que aunque las heridas fueron grandes, en pocos días hubieron remedio. Este monasterio es uno de los que Amadís mandó hacer junto a Senusa, donde llevaron después sus

huesos en el tiempo que sefioró la Gran Bretaña, por memoria de los reyes que allí venció» (F. DE MORAES, *Palmerin de Inglaterra*, p. 127).

³⁹M. C. Marín Pina. «Palmerin de Inglaterra: una encrucijada intertextual», p. 82.

⁴⁰Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*, pp. 492, 504.

⁴¹Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*, p. 482.

⁴²Anon. *Libro de Alexandre*, v. 2501; p. 549.

⁴³Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*, p. 528.

⁴⁴R. Stoneman. *The Greek Alexander Romance*, p. 189.

⁴⁵R. Stoneman. *The Greek Alexander Romance*, p. 165.

⁴⁶Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*, p. 209.

⁴⁷Barbara Fuchs explica: «El apócrifo granadino se remonta a los comienzos del cristianismo en el sur de España, y en el mejor de los casos sugiere la fusión esencial de elementos cristianos y árabes en la historia de la región» (B. Fuchs, *Mimesis and Empire*, p. 114). Acerca de los *Libros plúmbeos* véase también a A.K. Harris, *From Muslim to Christian Granada*, y F.A. De Armas, *Don Quixote Among the Saracens*, pp. 176-78.

BIBLIOGRAFÍA

· Anon. *Libro de Alexandre*, edición de Jesús Canas, Madrid, Cátedra, 1995, (2^{da} ed.).

· Arrian. *Anabasis of Alexander*. En *Anabasis of Alexander and Indica*, (trad. E. J. Robson). Cambridge, Cambridge University Press, 1929, 2 vols.

· Augustine. *The City of God Against the Pagans* (Ed. y Trad. R. W. Dyson). Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

· Barkan, Leonard. *Unearthing the Past: Archeology and Aesthetics in the Making of the Renaissance*. New Haven, Yale University Press, 1999.

· Barletta, Vincent. *Death in Babylon: Alexander the Great and Iberian Empire in the Muslim Orient*. Chicago, University of Chicago Press, 2010.

· Beardsley, Theodore S. *Hispano-Classical Translations: Printed Between 1482 and 1699*. Pittsburgh, Duquesne University Press, 1970.

· Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha* (Ed. Francisco Rico). Madrid, Punto de Lectura, 2007.
– *Poesías completas II*. Madrid, Castalia, 1981.

· Cicero. *On the Republic. On the Laws* (Trad. de Clinton W. Keyes, Loeb Classical Library 123). Cambridge, Harvard University Press, 1928.

· Cull, John T. «The “Knight of the Broken Lance” and his “Trusty Steed”»: En «Don Quixote and Rocinante», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 10.2, 1990, pp. 37-53.

· Dandele, Thomas James. *The Renaissance of Empire in Early Modern Europe*. Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

· De Armas, Frederick A. *Cervantes, Raphael and the Classics*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
– *Quixotic Frescoes: Cervantes and Italian Renaissance Art*. Toronto, University of Toronto Press, 2006.

– «Sancho as a Thief of Time and Art: Ovid’s *Fasti* and Cervantes *Don Quixote* 2». En *Renaissance Quarterly* 61, 2008, pp. 1-25.

– «Don Quijote’s Barcelona: Echoes of Hercules *Non plus ultra*». En *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 29.2, 2009, pp. 107-28.

– *Don Quixote Among the Saracens: A Clash of Civilizations and Literary Genres*. Toronto, University of Toronto Press, 2011.

· Ehrenbert, V. «Pothos», *Alexander the Great: The Main Problems*, ed. G. T. Griffith. Cambridge, Barnes & Noble, 1966, pp. 73-83.

· Engel, William E. *Mapping Mortality. The Persistence of Memory and Melancholy in Early Modern England*. Amherst, University of Massachusetts Press, 1995.

· Erwin, William. «Against Intertextuality», *Philosophy and Literature* 28.2, 2004, pp. 227-42.

· Fang NG, Su. «Global Renaissance: Alexander the Great and Early Modern Classicism from the British Isles to the Malay Archipelago». En *Comparative Literature* 58.4, 2006, pp. 293-312.

· Fuchs, Barbara. *Mimesis and Empire: The New World, Islam and European Identities*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

· González Echevarría, Roberto. *Love and the Law in Cervantes*. New Haven, Yale University Press, 2005.

· Greene, Thomas M. *The Light in Troy*. New Haven, Yale University Press, 1982.

· Harding, Brian. «The Use of Alexander the Great in Augustine’s *City of God*». En *Augustinian Studies* 39.1, 2008, pp. 113-28.

· Harris, A. K. *From Muslim to Christian Granada: Inventing a City’s Past in Early Modern Spain*. Baltimore MD, Johns Hopkins University Press, 2007.

· Higuera, Henry. *Eros and Empire: Politics and Christianity in Don Quixote*. Lanham, MD, Rowman and Littlefield, 1995.

· Holt, Frank L. *Alexander the Great and the Mystery of the Elephant Medallions*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2003.

· Irwin, William. «What Is an Allusion?». En *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59.3, 2001, pp. 287-297.

· Kastritsis, Dimitris. «The Trebizond *Alexander Romance* (Venice Hellenic Institute Codex Gr.5): The Ottoman Fate of a Fourteenth Century Illustrated Byzantine Manuscript». En *Journal of Turkish Studies* 26, 2011, pp. 103-131.

· Leddy, Michael. «The Limits of Allusion». En *The British Journal of Aesthetics* 32.2, 1992, pp. 110-22.

· Leigh, Matthew. «Neronian Literature: Seneca and Lucan». En *A Companion to Julius Caesar* (Ed. de Miriam Griffin). Malden MA and Oxford, Blackwell, 2009, pp. 100-111.

· Lucía Megías, José Manuel. «Sobre torres levantadas, palacios destruidos, ínsulas encantadas y doncellas seducidas: de los gigantes de los libros de caballerías al *Quijote*». En *ARTIFARA* 2, 2003, NP.

· Mancing, Howard. *The Chivalric World of Don Quijote: Style, Structure and Narrative Technique*. Columbia, Missouri, University of Missouri Press, 1982.

· Marín Pina, María del Carmen. «Palmerin de Inglaterra se lleva la palma: a propósito del juicio cervantino». En *De la literatura caballeresca al Quijote* (Ed. de Juan Manuel Cacho Blecua). Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007a, pp. 361-82.

- «Palmerín de Inglaterra: una encrucijada intertextual». En *Península: Revista de Estudios Ibéricos* 4, 2007b, pp. 79-94.
- Martín, Adrienne Laskier. *Cervantes and the Burlesque Sonnet*. Berkeley, University of California Press, 1991.
 - «Humor and Violence in Cervantes». En *The Cambridge Companion to Cervantes* (Ed. Anthony J. Cascardi). Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 160-184.
- Mayors, Adrienne. «Giants in Ancient Warfare». En *The Quarterly Journal of Military History* 2.2, 1999, pp. 98-105.
- Mexía, Pedro, *Historia Imperial y Cesárea en la cual en suma se contienen las vidas y hechos de todos los Césares*. Amberes, Martin Nuncio, 1652.
 - *Silva de varia lección* (Ed. Antonio Castro), Madrid, Cátedra, 1989. 2 vols.
- Michael, Ian. *The Treatment of Classical Material in the Libro de Alexandre*. Manchester, Manchester University Press, 1970.
- Moraes, Francisco de. *Cronica de Palmerim de Inglaterra*. Lisbon, Thadeo Ferreira, 1786.
 - *Palmerín de Inglaterra* (Ed. Luis Alberto de Cuenca). Madrid, Miraguano Ediciones, 1979, 2 vols.
- Nadeau, Carolyn A. *Women of the Prologue: Imitation, Myth and Magic in Don Quixote, I*. Lewisburg, PA, Bucknell University Press, 2002.
- Parker, Geoffrey. *Imprudent King: A New Life of Philip II*. New Haven and London, Yale University Press, 2014.
- Philpot, J. H. *The Sacred Tree: The Tree in Religion and Myth*. New York, MacMillan and Company, 1897.
- Plinio. *Natural History IX. Books XXXIII-XXXV* (Trad. H. Rackham). Cambridge, Harvard University Press, 1952, [1995].
- Plutarco. *Vidas paralelas VI: Alejandro-César, Agesilao-Pompeyo, Sertorio-Eúmenes* (Trad. Jorge Bergua Cervero, Salvador Bueno Morillo y Juan Manuel Guzmán Hermedia). Madrid, Editorial Gredos, 2007.
- Rosenthal, E. «*Plus Ultra, Non plus Ultra*, and the Columnar Device of Emperor Charles V». En *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34, 1971, pp. 204-28.
- Stewart, Andrew. «Alexander in Greek and Roman Art». En *Brill's Companion to Alexander the Great* (Ed. J. Roisman Leiden). Brill, 2003, pp. 31-66.
- Stoneman, Richard. *The Greek Alexander Romance*. London, Penguin, 1991.
 - «The Legacy of Alexander the Great in Ancient Philosophy». En *Brill's Companion to Alexander the Great* (Ed. Joseph Roisman), Leiden, Brill, 2003, pp. 325-46.
 - *Alexander the Great: A Life in Legend*. New Haven, Yale University Press, 2008.
- Tanner, Marie. *The Last Descendant of Aeneas: The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*. New Haven, Yale University Press, 1993.
- Vélez-sainz, Julio. «Pongamos que los restos sí son de Cervantes ¿Y ahora qué?» En *Huffington Post*, 19/03/2015, http://www.huffingtonpost.es/julio-velez-sainz/pongamos-que-los-restos_b_6895134.html?utm_hp_ref=spain#
- Williamson, Edwin. *The Half-Way House of Fiction: Don Quixote and Arthurian Romance*. Oxford, Clarendon Press, 1984.
- Yang, Huang. «Orientalism in the Ancient World: Greek and Roman Images of the Orient from Homer to Virgil». En *The Historical Journal*, No 1, 2006, pp. 115-129.
 - «Invention of Barbarian and Emergence of Orientalism: Classical Greece». En *Journal of Chinese Philosophy* 37.4, 2010, pp. 556-66.
- Worthington, Ian. *By the Spear: Philip II, Alexander the Great and the Rise and Fall of the Macedonian Empire*. Oxford, Oxford University Press, 2014.
- Ziolkowski, Eric. *The Sanctification of Don Quixote: From Hidalgo to Priest*. University Park, The Pennsylvania State University Press, 1991.

LA ESCRITURA MÁS ALLÁ DE LA MUERTE:

El lienzo en el *Persiles*

Al pensar en don Quijote, una nítida imagen nos viene a la mente: la de un hidalgo viejo, armado de lanza y con una bacía de barbero sobre la cabeza. Pensamos, quizá también, en unos molinos de viento, convertidos –o no– en gigantes. Son imágenes de un don Quijote rodeado de objetos, cosas que no se usan como deben y que, por eso, asociamos con su locura. Además, Cervantes nos ofrece una descripción del protagonista, aún antes de hacerse caballero, en la primera frase de su novela, caracterizándolo no por sus rasgos físicos, sino por una relación de sus propiedades: «En un lugar de la Mancha... vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor» (*DQ I*, 1; 37). El personaje es un hidalgo estereotípico y, como tal, debe poseer ciertas cosas. Esas cosas, por lo tanto, constituyen el mundo material que él y los demás personajes habitan. Pero en ese mundo verosímil y ficticio de la narración las cosas no son simplemente objetos inertes, como sabemos, sino entes dinámicos¹. Muchas veces, tales transformaciones resultan del choque entre la perspectiva fantástica del hidalgo –influida por sus lecturas– y las de los otros personajes –y, podemos añadir, la del lector–. Es el caso de los molinos de viento, por ejemplo. Pero hay que notar que los molinos en sí son aparatos que convierten el trigo en grano. Es decir, los objetos que Cervantes utiliza para ejemplificar el proceso de transformación que rige el mundo del caballero son ya objetos que transforman otras cosas.

Asimismo, el mundo material que Cervantes construye empieza a cambiar desde antes de que Alonso Quijano se convierta



en don Quijote de la Mancha. El narrador describe cómo, a causa de sus lecturas, el hidalgo «olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza y aun la administración de su hacienda; y llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto, que vendió muchas hanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer» (*DQ* I, 1; 39-40). Los libros que «secan» el cerebro del hidalgo también reemplazan su hacienda. La tierra fecunda se transforma en libros, mientras que el mundo del viejo hidalgo se encierra sobre sí mismo, quedándose en poco más que una biblioteca, la cual después del famoso escrutinio también desaparecerá, por lo que al caballero respecta.

Esta preocupación por la hacienda y cosas del hidalgo que Cervantes representa al principio de la novela reaparece al final de ésta. A punto de morir, don Quijote regresa a la realidad «cuerdo» y Alonso Quijano «el Bueno» pone en ejecución el último acto necesario para asegurar el orden de sus bienes después de su muerte: la redacción de su testamento (*DQ* II, 74; 1330). El testamento era por un lado una obligación de la iglesia, un instrumento de salvación para el individuo y, por otro, un instrumento jurídico, con máximo peso legal. Como documento con miras al futuro, el testamento quedaba como reliquia del hombre que fue y le permitía proyectar su voluntad en este mundo después de pasar al otro. El testamento era, por lo tanto, simultáneamente un desprenderse del mundo y un vincularse con éste, a través de la iglesia y sus albaceas. Si bien Alonso Quijano pide redactar su testamento al final del *Quijote*, él y su álgter ego, don Quijote, están de todos modos conectados con el mundo mediante el mismo libro en que aparecen y que está por terminar. Cuando el narrador Cide Hamete –junto con Cervantes mismo– cuelga su pluma al final del libro, la muerte de don Quijote se relaciona otra vez con la escritura, tal como el testamento concluye la vida de Alonso Quijano mediante el acto de escribir. La historia impresa que queda en las manos del lector es el último bien del hidalgo que lo vincula con el ámbito de los vivos.

El autor del *Quijote* también conecta su propia muerte con la escritura en los preliminares de su última novela, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, su testamento literario, publicada póstumamente hace casi 400 años, en 1617². El día diecinueve de abril de 1616, cuatro días antes de su muerte, Cervantes escribe la dedicatoria al Conde de Lemos: «Ayer me dieron la Extremaunción y hoy escribo ésta. El tiempo es breve, las ansias crecen, las esperanzas menguan, y con todo esto, llevo

la vida sobre el deseo que tengo de vivir». Continúa con una proclamación con miras al futuro: «sepa que tuvo en mí un tan aficionado criado de servirle, que quiso pasar aun más allá de la muerte mostrando su intención» (*Persiles* Dedicatoria; 45). Cervantes nos muestra aquí su deseo de retener un lazo con el mundo después de su muerte, y termina mencionando las obras incompletas de su herencia intelectual que aún deseaba acabar: las *Semanas del jardín*, el *Bernardo*, y la segunda parte de la *Galatea* (*Persiles* Dedicatoria; 46). Cervantes deja su pluma en el tintero con la vana esperanza de escribir más obras que nunca vendrán, al menos no en esta vida. Pero sí deja un texto final, el *Persiles*, la novela que él mismo consideraba sería «el mejor [libro] que en nuestra lengua se haya compuesto... de los de entretenimiento» (*DQ* Dedicatoria; 679).

Si bien el *Persiles* es el testamento literario del autor, hay además un objeto específico dentro de la novela –un bien literario– que ha recibido mucha atención por la crítica: el lienzo pintado con los sucesos de los peregrinos en los primeros dos libros. Se trata del objeto más llamativo en toda la obra de Cervantes. Más que las demás pinturas mencionadas en la novela, el lienzo nos interesa por su ambicioso cometido de representar una narrativa y no simplemente ser una descripción visual, como vemos en los varios retratos de Auristela que aparecen a lo largo de la obra. El lienzo no sólo remite al concepto horaciano del *ut pictura poesis*, sino que lo pone a prueba, estableciendo una jerarquía entre las dos artes hermanas –pintura y poesía³. Este objeto único empieza siendo una síntesis visual de la historia contada en la novela hasta el punto en que se pintó. Pero a diferencia de los textos escritos, el lienzo pierde rápidamente su eficacia como «documento». En tanto objeto no tiene un alcance temporal más allá del momento en que se realizó, y por eso es un remate temporal y una forma de muerte. De hecho, después de ser pintado, el lienzo emerge repetidamente en conjunción con momentos en que la muerte y la escritura coexisten de una forma u otra en la narrativa. La pintura, como la muerte, es una instancia de fijeza, una parada momentánea; es estática, mientras que la escritura permite que la historia de los peregrinos continúe y cambie con el tiempo, lo mismo que Cervantes busca en los preliminares de la novela cuando se enfrenta a su propio fin y se presenta a sí mismo como viajero (*Persiles* Prólogo; 47). El lienzo sirve de recordatorio y advertencia del poder devorador del tiempo, mientras que la novela en sí representa el testamento literario de un autor que

aspira a documentar la vitalidad y el movimiento fluido de la vida a la que no quiere renunciar.

En el primer capítulo del tercer libro del *Persiles*, una escena en que la escritura y la memoria coexisten precede a la pintura del lienzo de los peregrinos. En una calle de Lisboa, Periandro se encuentra con un portugués que dice haber estado con él en la isla bárbara hasta que ambos consiguieron su libertad. El portugués le da a Periandro noticia de una losa que se ha puesto en un templo para conmemorar la muerte del caballero don Manuel de Sosa Cuitiño, a quien Periandro conoció –junto con el lector– en el Capítulo X del primer libro de la novela. Como don Manuel murió en el extranjero y su cuerpo no fue recuperado, la losa funciona como monumento recordatorio, y el portugués no deja de mencionar su procedencia: «un hermano suyo, que heredó su hacienda, ha hecho sus obsequias, y en una capilla de su linaje, le puso en una piedra de mármol blanco, como si debajo della estuviera enterrado, un epitafio» (*Persiles* III, 1; 280). Este proceso recuerda un testamento. El hermano del difunto hereda los bienes de éste, y la inscripción en la losa enfatiza el anhelo de acercarse al caballero, aunque esté muerto. La ausencia del cadáver es un detalle curioso que enfatiza el poder del texto escrito en la losa. La piedra conmemorativa reemplaza al hombre, y el sepulcro vacío recuerda a lo de Cristo en Jerusalén, otro sitio de peregrinación. Los peregrinos llegan al templo donde Antonio traduce la losa del portugués al castellano:

AQUÍ YACE VIVA LA MEMORIA
DEL YA MUERTO
MANUEL DE SOSA COITIÑO,
CABALLERO PORTUGUÉS,
QUE A NO SER PORTUGUÉS, AUN FUERA VIVO.
NO MURIÓ A LAS MANOS
DE NINGÚN CASTELLANO,
SINO A LAS DEL AMOR, QUE TODO LO PUEDE;
PROCURA SABER SU VIDA,
Y ENVIDIARÁS SU MUERTE,
PASAJERO.

(*Persiles* III, 1; 281)

El epitafio destaca la vitalidad, en su sentido etimológico, de la memoria ante la muerte. Con la presencia del memorial, el fallecido alcanza una continuada presencia en la tierra. Además, si bien, como dice la losa, «a no ser portugués, aun fuera vivo»

–una referencia al estereotipo popular del portugués enamorado, justamente la causa del fallecimiento de don Manuel–, ahora su memoria alcanza a más gente a través de la traducción, literalmente «a no ser portugués». El comercio de los vivos con la losa –más bien, con la inscripción traducida y ahora publicada en un libro, aunque los personajes no lo sepan– extiende la memoria del difunto y lo mantiene en el presente. La losa termina con un mandato: «Procura saber su vida». De esta manera la escritura pasa de descriptiva a activa, y la memoria del difunto –«su vida»– pretende seguir viva en el mundo. Al mismo tiempo, estamos ante un momento auto-reflexivo en el *Persiles*, dado que la manera de procurar saber la vida de don Manuel es precisamente leer la novela en que su vida está escrita. Su memoria vive en la lectura de la novela. La escena termina con la pregunta de Auristela sobre la dama del muerto, y el portugués explica que ella también murió unos días después de su amante. La memoria del caballero contribuye, de esa manera, a mantener viva también la memoria de su amada.

Al abandonar el monumento conmemorativo de don Manuel, los peregrinos se dirigen a la casa del famoso pintor portugués que confeccionará el lienzo. Periandro le encarga que pinte los trabajos que los personajes han sufrido en su peregrinación hasta llegar a Lisboa (*Persiles* III, 1; 281-282). En un párrafo, el narrador recapitula toda la historia de los primeros dos libros de la novela –incluso la escena en que don Manuel de Sosa Cuitiño perdió su vida–, valiéndose de la écfrasis al describir el lienzo que ha sido pintado. A partir de este momento, el lienzo cumple dos funciones: en primer lugar, evita la necesidad de contar la historia de los primeros dos libros cada vez que los personajes se encuentran con un nuevo interlocutor que les pregunta por sus vidas –«Este lienzo se hacía de una recopilación que les escusaba de contar su historia por menudo, porque Antonio el mozo declaraba las pinturas y los sucesos cuando le apretaban a que los dijese» (*Persiles* III, 1; 282), dice su narrador– y, en segundo lugar, el lienzo convierte la historia en una presencia tangible dentro de la novela. De esa manera, el lienzo hace el mismo papel que la primera parte del *Quijote* en la segunda, al aparecer como soporte de ésta. Este paralelo lo recalce el hecho de que se pinta el lienzo al principio del tercer libro del *Persiles*, es decir al principio de la segunda mitad de la novela.

El lienzo existe en el texto como metáfora e imagen visual de la historia escrita en los dos primeros libros. Como la losa de

don Manuel, es una traducción y sustituto de algo. Después de la primera recapitulación ecfrástica de los acaecimientos de los peregrinos en el lienzo, la presencia de la tela pintada cambia a lo que Frederick A. De Armas llama «écfrasis alusiva», que existe sólo en el recuerdo y la imaginación del lector o espectador (22). En el caso del *Persiles*, sin embargo, cualquier referencia implícita al lienzo no corresponde a una obra de arte visual, sino al mismo texto de los primeros dos libros de la novela. Además, el lector no tiene que confiar del todo en su memoria ni en su imaginación cuando un personaje se refiere al lienzo porque tiene en sus manos la versión escrita de la historia que puede consultar en caso de que su memoria falle. Es decir, aunque Cervantes emplea el lienzo como texto alternativo, éste siempre será una versión condensada e incompleta del texto de la novela⁴. También, del mismo modo en que la losa de don Manuel no completa el final de la historia de éste y su mujer, la cual ahora sí existe en el libro, desde su creación el lienzo se relaciona únicamente con el pasado y no con el presente ni el futuro del argumento, que se ha de leer en lo restante de la novela.

Pocas páginas después de la pintura del lienzo, un poeta se encuentra con los peregrinos en Badajoz. Al verlo, expresa el deseo de escribir una obra dramática basada en la historia allí pintada:

«Allí se vio él en el mayor que en su vida se había visto, por venirle a la imaginación un grandísimo deseo de componer de todos ellos una comedia; pero no acertaba en qué nombre la pondría, si la llamaría comedia, o tragedia, o tragicomedia porque si sabía el principio, ignoraba el medio y el fin, pues aún todavía iban corriendo las vidas de Periandro y de Auristela, cuyos fines habían de poner nombre a lo que dellos se representase» (Persiles III, 2; 285)⁵.

La cuestión del final de una obra nos recuerda a la muy conocida respuesta de Ginés de Pasamonte en *Don Quijote* a la pregunta sobre si está acabado el libro de su *Vida*: «¿Cómo puede estar acabado si aún no está acabada mi vida?» (*DQ* I, 22; 206). La escritura en estos dos episodios depende de la vida de los personajes. Vida y obra están unidas. Pero Cervantes también insinúa aquí una declaración implícita sobre el lienzo, que sirve de modelo e inspiración para el dramaturgo. La preocupación por los finales de las vidas de los peregrinos no le causó ninguna inquietud al pintor que hizo el lienzo. De esta forma el lienzo ya muestra su falta: que está ligado a un momento específico, el momento en

que se pintó. La historia que representa es parcial y los peregrinos ya han sobrepasado su extensión; los personajes han sobrevivido la conclusión de la pintura del lienzo y el final del segundo libro de la novela intentaron poner a ellos. Además, la obra dramática que se va a escribir necesariamente sobrevivirá a los personajes que se representan en ella, porque la única manera de poner en escena tal obra sería esperar a que Periandro y Auristela mueran. Cervantes sugiere con la posible escenificación de la historia de los peregrinos el elemento conmemorativo del teatro, similar en esto al epitafio del caballero portugués. En este caso, sin embargo, los vivos no solamente leerán un texto para recordar a los difuntos, sino que los representarán en carne y hueso en la persona del recitante⁶. La conmemoración, ya sea en forma de losa o de obra de teatro, tiene que esperar a la muerte para requerir que los vivos recuerden a un difunto. El lienzo no cumplió con esta regla; los personajes mismos hacen que la historia allí pintada se vuelva obsoleta, y por eso pronto el lienzo aparecerá defectuoso.

Otra escena macabra precede a la próxima aparición del lienzo. Caminando a Cáceres, los peregrinos ven de improviso a un mancebo que cae al suelo, muerto, en frente de ellos con una espada clavada en la espalda (*Persiles* III, 4; 300-301). En su persona, los peregrinos encuentran el retrato de una mujer alrededor del cual estaban escritos unos versos (*Persiles* III, 4; 301). Los retratos de amantes eran comunes en la época, como recuerdos y también para presentarle a alguien su futuro y desconocido marido o mujer, y aparecen en varios textos literarios y teatrales⁷. La presencia de este objeto le hace suponer a Periandro que el caballero ha muerto por causas amorosas, igual que don Manuel de Cuitiño. Pero, mientras Periandro intenta entender lo que ha sucedido, cuatro cuadrilleros de la Santa Hermandad aparecen y acusan a los peregrinos: «¡Teneos, ladrones, homicidas y saltadores!» (*Persiles* III, 4; 301). En esta escena, la escritura y la muerte vienen acompañadas de la ley y la justicia, recordándonos de la función secular del testamento. Los cuadrilleros de la Santa Hermandad traen a los peregrinos ante el Corregidor de Cáceres para determinar su culpa. El Corregidor examina al muerto, escucha las declaraciones de los cuadrilleros y, al ver a Periandro ensangrentado, está para castigarlo con los demás. Sin embargo, Periandro y Antonio intentan defenderse:

«Periandro se defendía con la verdad, mostrándole en su favor los papeles, que para seguridad de su viaje y licencia de su camino había tomado en Lisboa. Mostróle asimismo el lienzo de la pintu-

ra de su suceso, que la relató y declaró muy bien Antonio el mozo, cuyas pruebas hicieron poner en opinión la ninguna culpa que los peregrinos tenían» (Persiles III, 4; 302).

La *Recopilación de leyes* (1569) establecía que todos los romeros y peregrinos en España fuesen permitidos andar por todos los reinos, «para que vayan y vengan, y estén ellos y sus compañías por todos nuestros reynos, seguros que les no será hecho mal ni daño: y defendemos que ninguno sea osado de les hazer fuerça ni mal ni otro daño» (Lib. I, Tit. XII, Ley 1). No hay ninguna mención de los papeles de autorización antes de este momento en la novela, pero con su presencia el lienzo se hace inútil. El lienzo ofrece el contexto, pero los papeles tienen el peso legal en el juicio, y al fin y al cabo ninguno de estos documentos sirve de prueba de la inocencia de los peregrinos en el caso de don Diego, la cual no obstante se descubrirá en seguida.

Al concluir la defensa de los peregrinos con el lienzo y los documentos, un mesonero que reconoce al hombre fallecido le da al Corregidor un papel que le había dado el mismo caballero por si acaso no regresaba en seis días al lugar de donde salió. El papel reza:

«Yo, Don Diego de Parraces, salí de la corte de su Majestad tal día –y venía puesto el día–, en compañía de Don Sebastián de Sorranzo, mi pariente, que me pidió que le acompañase en cierto viaje donde le iba la honra y la vida. Yo, por no querer hacer verdaderas ciertas sospechas falsas que de mí tenía, fiándome en mi inocencia, di lugar a su malicia, y acompañéle. Creo que me lleva a matar; si esto sucediere, y mi cuerpo se hallare, sépase que me mataron a traición, y que morí sin culpa». (Persiles III, 4; 303)

Este papel funciona como testamento pero, en vez de distribuir la hacienda y preparar el alma para la vida después de la muerte, el documento existe para acusar al asesino del muerto después de su propia muerte. Es decir, le ayuda a don Diego a conducir sus asuntos legales en el mundo terrenal desde el más allá. La segunda aparición del lienzo en la novela está, por eso, acompañada por estos dos momentos en que el fallecido don Diego se relaciona con los vivos a través de la escritura: el poema en el retrato que don Diego trae que los peregrinos encuentran y les permite imaginar el tipo de enamorado que fue el muerto, y la carta que aparece con el testimonio de don Diego que explica su muerte aunque se escribió antes de que ésta sucediera. El lienzo

tiene una función parecida a la del poema; es descriptiva y permite una caracterización de los personajes. El papel, por otro lado, tiene la capacidad de hablar sobre el futuro, lo cual no es posible hacer con las imágenes pictóricas. Este episodio muestra que la escritura, como la lengua misma, tiene más dimensiones temporales que el arte visual. Sin embargo, Cervantes no deja de incluir una advertencia: aunque el Corregidor dispone la búsqueda del homicida en Madrid, éste –según el narrador– se entera, huye, y queda libre. El papel de don Diego prueba la inocencia de los peregrinos, pero finalmente no le permite vengarse después de su muerte. La escritura puede jugar un papel en el futuro después de la muerte, pero ese futuro siempre queda como algo incierto.

La tercera vez que el lienzo figura en la narración está de nuevo anticipada por la muerte, ahora la de un conde, amigo de don Diego de Villaseñor, el padre del peregrino Antonio. Igual que don Diego de Parraces, el conde resultó herido en la espalda, pero no por una espada, sino por una bala recibida en un alboroto con dos compañías de soldados. Una muchedumbre lo trae a la casa de don Diego casi en el mismo momento en que Antonio les revela su identidad a sus padres (*Persiles* III, 9; 335-337). Antes de ser herido y puesto en su lecho de muerte, el conde había proclamado que tenía intenciones de ir a Roma como peregrino, por ser año santo. La voluntad del conde es parecida a la de los peregrinos, pero esta unión está por convertirse en otra mucho más completa. En una conversación a solas con don Diego, el conde disculpa a su asesino, le da las gracias a don Diego por su hospedaje, y declara su última voluntad para hacer donativo de su riqueza:

«En esos dos baúles que ahí están, donde llevaba recogida mi recámara, creo que van hasta veinte mil ducados en oro y en joyas, que no ocupan mucho lugar... Tomalda [sic], señor, en vida, o haced que la tome la señora Doña Costanza vuestra nieta, que yo se lo doy en arras para su dote; y más que le pienso dar esposo de mi mano, tal, que aunque presto quede viuda, quede viuda honradísima, juntamente con quedar doncella honrada» (*Persiles* III, 9; 338).

Si consideramos al conde como peregrino, por haber declarado su intención de serlo, al morir sin testamento los alcaldes del lugar donde fallece tienen derecho de sufragar con sus bienes su entierro y mandar noticia de lo restante a los reyes para que declaren qué hacer con ello (*Recopilación*, Lib. I, Tit. Xii, Ley

5). El conde evita esto al decidir casarse con Costanza y dejarle su hacienda a ella. Para asegurar el matrimonio y la herencia, el conde insiste en que todo venga debidamente escrito: «Id luego, y sin replicar palabra, traed quien me despose con vuestra nieta, y quien haga las escrituras tan firmes, así de la entrega destas joyas y dineros, y de la mano que de esposo la he de dar, que no haya calumnia que la deshaga» (*Persiles* III, 9; 338). El conde, como los varios personajes a punto de morir que hemos visto, pone en orden los papeles con que puede obrar legalmente después de su defunción. Los dos se casan y el día después muere el conde, quedando su viuda de luto, pero rica. Justo después del entierro del conde, la resolución del caso de su homicidio, la herencia de Costanza y la concesión a ella del título de condesa, el narrador nos recuerda el lienzo, pero con énfasis en sus faltas:

«A todo esto [Antonio] nunca había mostrado a su abuelo el lienzo donde venía pintada su historia. Enseñósele un día Antonio, y dijo que faltaba allí de pintar los pasos por donde Auristela había venido a la Isla Bárbara, cuando se vieron ella y Periandro en los trocados trajes, ella en el de varón, y él en el de hembra: metamorfosis bien estraño; a lo que Auristela dijo que en pocas razones lo diría» (*Persiles* III, 9; 340-341).

De hecho, Auristela cuenta la historia, lo cual va en contra del propósito original del lienzo como representación visual de la narración para evitar tales discursos por parte de los personajes. La palabra clave en el pasaje citado es «metamorfosis». En el contexto de la historia sobre el travestismo de los personajes principales en la Isla Bárbara, la metamorfosis es una referencia al cambio de traje y el cambio de sexo que conllevaba. No obstante, todos los sucesos del capítulo noveno del tercer libro— que incluye la llegada de Antonio y su familia a casa de sus padres, su revelación a ellos, la herida del conde, el casamiento de éste y su muerte— son metamorfosis: transformaciones de los personajes y de la historia. El narrador, por ejemplo, describe el proceso de anagnórisis de Antonio ante sus padres: «En fin, por términos y pausas espaciosas, con sobresaltos agudos, poco a poco vino Antonio a descubrirse a sus padres» (*Persiles* III, 9; 337). La transición está marcada por el paso del tiempo, lo cual se ve claramente en el texto cuando las descripciones de Antonio y su familia están intercaladas en los sucesos relacionados con el conde. Asimismo, el matrimonio entre Costanza y el conde la convierte en condesa,

le da honra, y establece lazos afectivos y espirituales entre los esposos; es una metamorfosis espiritual y social.

El lienzo no es capaz de representar tan sutiles cambios del presente en evolución, pero la escritura sí permite tales cosas⁸. Esto se extiende al arte visual en general antes de la invención de la videograbación. Las artes plásticas pueden evocar el proceso de transformación y movimiento temporal, como en la Columna de Trajano, el Tapiz de Bayeux, o la maravillosa escultura de Apolo y Dafne de Bernini, pero es siempre un momento específico o una serie de momentos –un tipo de *parataxis*– que el artista representa. La vida para Cervantes es un proceso activo–como la acción del peregrinaje, el viaje del autor descrito en el prólogo del *Persiles*, o la realidad mudable del *Quijote*–y para imitar la vida cabalmente el arte visual tendría que reproducir esa procesión continua. Con cada página, párrafo y frase que Cervantes escribe para alargar la novela, el lienzo como obra fija, estable y estancada se aparta aún más de la historia corriente de los peregrinos. Cuando Auristela llega al final de su cuento, don Diego de Villaseñor sugiere que este acaecimiento se añada al lienzo. Los peregrinos, sin embargo, no están de acuerdo:

«[...] todos fueron de parecer que, no solamente no se añadiese, sino que aún lo pintado se borrarse, porque tan grandes y tan no vistas cosas no eran para andar en lienzos débiles, sino en láminas de bronce escritas y en las memorias de las gentes grabadas» (*Persiles* III, 9; 342).

Solamente ocho capítulos después de pintado, el lienzo ya se considera débil e insuficiente para representar los grandes sucesos de la historia de los peregrinos. Esta debe estar escrita en superficies duras o grabada en la mente, que son los dos principales métodos que hemos visto utilizados en la novela para que los muertos retengan su relación con el mundo después del fin: texto y memoria. Bien que sea de papel y no de bronce, el libro mismo de Cervantes que sigue alargándose con los nuevos sucesos del grupo de peregrinos sirve esta función y sus lectores son los que van a grabarlos en las memorias.

El penúltimo y quizá más rico episodio en que se menciona el lienzo no tiene tanto que ver con los peregrinos, sino con dos falsos cautivos que traen su propio lienzo. El narrador abre el capítulo diez del tercer libro con una declaración sobre su arte: «Las peregrinaciones largas siempre traen consigo diversos acontecimientos, y como la diversidad se compone de cosas diferen-

tes, es forzoso que los casos lo sean» (*Persiles* III, 10; 342)⁹. El narrador sigue y comenta las dificultades literarias a que se enfrentó al componer su historia:

«Bien nos lo muestra esta historia, cuyos acontecimientos nos cortan su hilo, poniéndonos en duda dónde será bien anudarle; porque no todas las cosas que suceden son buenas para contadas, y podrían pasar sin serlo y sin quedar menoscabada la historia: acciones hay que, por grandes, deben callarse, y otras que, por bajas, no deben decirse; puesto que es excelencia de la historia, que cualquiera cosa que en ella se escribía puede pasar al sabor de la verdad que trae consigo; lo que tiene la fábula, a quien conviene guisar sus acciones con tanta puntualidad y gusto, y con tanta verisimilitud, que a despecho y pesar de la mentira, que hace disonancia en el entendimiento, forme una verdadera armonía» (*Persiles* III, 10; 342-343).

Estas palabras recuerdan la conversación que tiene don Quijote con Sansón Carrasco al principio de la segunda parte del *Quijote*, en que el caballero se preocupa por los detalles y episodios poco favorecedores para sí que Cide Hamete debía haber omitido (*DQ* II, 3; 708). Lo importante del párrafo es que funciona como preámbulo de un capítulo sobre una historia falsa y, además, una historia representada y descrita mediante un lienzo pintado. Aquí el lienzo de los falsos cautivos se convierte en fábula, para simultáneamente contrastarla con la historia verosímil y verdadera de la novela en proceso, que de todos modos incluye este aspecto disonante. Es una polifonía de historias que forma armonía. Los falsos cautivos son, en realidad, dos estudiantes, pero cuando se presentan en la narrativa por primera vez, el narrador los describe como «dos mancebos que en traje de recién rescatados de cautivos estaban declarando las figuras de un pintado lienzo que tenían tendido en el suelo» (*Persiles* III, 10; 343). Uno de los cautivos describe detalladamente el lienzo. Primero elabora su descripción de Argel y en seguida menciona la pintura de un bajel con un detalle artístico: «Este bajel que aquí veis reducido a pequeño, porque lo pide así la pintura, es una galeota de veintidós bancos» (*Persiles* III, 10; 344). La pintura del lienzo –como la historia misma, aunque no lo sepamos todavía– es una tergiversación. El tamaño reducido nos hace cuestionar cuántos de los mínimos detalles que el cautivo cuenta pueden verdaderamente aparecer en la pintura. El mancebo sigue su descripción de la galera:

«[...] cuyo dueño y capitán es el turco que en la cruzía va en pie, con un brazo en la mano, que cortó a aquel cristiano que allí veis, para que les sirva de rebenque y azote a los demás cristianos que van amarrados a sus bancos, temeroso no le alcancen estas cuatro galeras que aquí veis, que le van entrando y dando caza. Aquel cautivo primero del primer banco, cuyo rostro le desfigura la sangre que se le ha pegado de los golpes del brazo muerto, soy yo, que servía de espalder en esta galeota, y el otro que está junto a mí, es este mi compañero, no tan sangriento, porque fue menos apaleado» (*Persiles* III, 10; 344).

Ver las caras de dos galeotes en la galera parece imposible en una miniatura, pero esto les permite a los falsos cautivos engañar a su público. Con la gente del pueblo, los peregrinos presencian la demostración que los dos cautivos hacen de su lienzo, junto con dos alcaldes, uno de los cuales fue cautivo auténtico en Argel. Éste decide probar la historia de los cautivos para averiguar su veracidad: «Este cautivo, hasta agora, parece que va diciendo verdad, y que en general no es cautivo falso; pero yo le examinaré en lo particular, y veremos cómo da la cuerda» (*Persiles* III, 10; 345). Examinando lo particular –es decir, los detalles, lo que no se ve claramente en una representación reducida y distorsionada– el alcalde se da cuenta de que los dos mancebos son cautivos falsos. Revelan ser estudiantes de Salamanca que han dejado sus estudios de letras para tomar las armas; sin embargo, las «armas» que han tomado son ficticias. Al oír que son mentirosos, el alcalde intenta castigarlos:

«Lo que pienso hacer es –replicó el alcalde–, daros a cada uno cien azotes, y en lugar de la pica que vais a arrastrar en Flandes, poner un remo en las manos que le cimbreis en el agua en las galeras, con quien quizá haréis más servicio a su Majestad que con la pica» (*Persiles* III, 10; 347).

Las galeras eran casi equivalentes a la pena de muerte, por la poca posibilidad de volver de ellas con vida. Según Francisco Tomás y Valiente, en 1566 Felipe II, por necesidades militares y políticas, estableció la conmutación de penas capitales en galeras contra los ladrones vagabundos, rufianes y otros delitos de varia laya, «con expresión vaga y propicia para permitir el juego del arbitrio judicial» (390). Por haber mentido sobre sus vidas soldadescas, los dos estudiantes tendrán que verdaderamente confrontar la guerra marítima en las galeras.

Tenemos aquí otro episodio en que un lienzo sirve de documento en un juicio. En el caso de los peregrinos, no hubo necesidad de poner a prueba la historia de ellos mismos representada en el lienzo porque se halló la carta de don Diego de Parraces. El presente episodio de los falsos cautivos demuestra aún más las imperfecciones de un lienzo, y las vidas de los dos mancebos están, de repente, al borde del abismo. Afortunadamente el mozo conocido como el «hablador» los defiende usando no sus armas falsas, sino sus estudios jurídicos de Salamanca. Primero, el mozo hablador acusa al alcalde de ser «un legislador de Atenas» por mostrar tanta severidad con su justicia (*Persiles* III, 10; 348). El estudiante también cita el dicho jurídico en latín «*summum jus summa injuria*» (*Persiles* III, 10; 348). La defensa culmina con la declaración de pobreza por parte del mozo: «Espúlguenos el señor alcalde, mírenos y remírenos, y haga escrutinio de las costuras de nuestros vestidos, y si en todo nuestro poder hallare seis reales, no sólo nos mande dar ciento, sino seis cuentos de azotes» (*Persiles* III, 10; 349). En esto, el estudiante parece valerse de sus estudios de retórica forense para mover las emociones de su oyente. Los dos mancebos se han convertido de falsos cautivos en estudiantes salmantinos, jóvenes pobres que supuestamente quieren tomar las armas de verdad para defender a su patria y, en última instancia, los alcaldes les creen y el uno, tan conmovido por las palabras, ofrece ayudar a los mozos: «este mancebo ha hablado bien, aunque ha hablado mucho, y que no solamente no tengo de consentir que los azoten, sino que los tengo de llevar a mi casa y ayudarles para su camino» (*Persiles* III, 10; 349). Al final, los cautivos falsos son mejores estudiantes que soldados y las palabras superan, otra vez, a las imágenes pictóricas.

Al acabar con los dos mancebos, el alcalde les pregunta a los peregrinos sobre su lienzo: «¿Vosotros, señores peregrinos, traéis algún lienzo que enseñarnos? ¿Traéis otra historia que hacernos creer por verdadera, aunque la haya compuesto la misma mentira?» (*Persiles* III, 10; 350). En vez de defenderse sacando su lienzo, los peregrinos ahora dependen en la veracidad de «las patentes, licencias y despachos» que tienen. Antonio explica: «Por estos papeles podrá ver vuesa merced quién somos y adónde vamos, los cuales no era menester presentallos, porque ni pedimos limosna, ni tenemos necesidad de pedilla; y así, como a caminantes libres, nos podían dejar pasar libremente» (*Persiles* III, 10; 350). Esta penúltima referencia al lienzo de los peregrinos exhibe su deficiencia frente a los papeles y documentos escri-

tos. Cervantes aquí no deja de introducir su famosa ironía en un momento comiquísimo, porque los alcaldes reciben los papeles sin poder leerlos: «Tomó el alcalde los papeles, y porque no sabía leer se los dio a su compañero, que tampoco lo sabía, y así pararon en manos del escribano, que pasando los ojos por ellos brevemente, se los volvió a Antonio, diciendo: –Aquí, señores alcaldes, tanto valor hay en la bondad destes peregrinos como hay grandeza en su hermosura» (*Persiles* III, 10; 350). La hermosura es algo visual, como el lienzo y sus pinturas, y por eso es accesible a los iletrados, pero el peso legal recae en lo escrito, poder arcano de los pocos que saben leer. Me parece un chiste privado por parte de Cervantes, dado que todos los lectores de la novela obviamente saben leer. Los literatos –incluso los dos estudiantes del episodio–, por lo tanto, son más poderosos que los alcaldes, y la escritura se presenta como un arte más privilegiado y selecto que la pintura¹⁰.

La última aparición del lienzo en el *Persiles* ocurre en el cuarto libro de la novela. Los peregrinos se encuentran de nuevo con Arnaldo, el pretendiente de Auristela, en Roma. Éste les cuenta los varios sucesos de su viaje y entre ellos menciona a un poeta con quien se había topado:

«[...] *dejaba en el camino a un mancebo peregrino, poeta, que no quiso adelantarse con él, por venirse despacio, componiendo una comedia de los sucesos de Periandro y Auristela, que los sabía de memoria por un lienzo que había visto en Portugal, donde se habían pintado, y que traía intención firmísima de casarse con Auristela, si ella quisiese*» (*Persiles* IV, 8; 452).

La referencia al poeta que quiere componer una comedia nos remite a la primera aparición del lienzo en la novela con el poeta que no sabía cómo la comedia de Periandro y Auristela habría de terminar por estar los dos todavía vivos y en peregrinación. Aquí la mención de una comedia –en vez de tragedia– puede sugerir un matrimonio venidero entre los personajes principales, final común de la comedia. No obstante, todavía hay ambigüedad a causa del deseo del mismo poeta de casarse con Auristela –es decir, podría ser que la comedia en vías de composición termine con el matrimonio entre el poeta y Auristela–. Pero la novela sí terminará como «comedia» con el implícito matrimonio entre Persiles y Sigismunda, según la última frase del libro: «[Auristela] vivió en compañía de su esposo Persiles hasta que biznietos le alargaron los días, pues los vio en su larga y feliz posteridad» (*Persiles* IV,

14; 475). Pero como ya hemos visto, el lienzo no cuenta la historia completa de los peregrinos. Para saber cómo terminan las vidas de los personajes hay que leer la novela de Cervantes, y no buscar ningún lienzo. Allí, en las páginas de aquella novela intitulada *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, el lector no solamente encontrará el remate verídico de la historia de Periandro y Auristela, sino también el de Cervantes mismo, escrito en el prólogo.

El lienzo funciona para recapitular la historia de los primeros dos libros de la novela, pero también destaca la fama de los personajes, la recreación de su historia. No es una proclama tan fuerte cuanto el «forse altro canterà con miglior plectro» del final de la primera parte del *Quijote*, sino más parecido a la de Sancho en la segunda parte cuando dice: «Yo apostaré –dijo Sancho– que antes de mucho tiempo no ha de haber bodegón, venta ni mesón o tienda de barbero donde no ande pintada la historia de nuestras hazañas» (*DQ* II, 71; 1315). Hay dos cosas que notar. Primero, el arte visual aquí imita y, por eso, necesariamente sigue la historia escrita. Entonces, la pintura proviene de la historia acabada. Vemos lo mismo en la ilustración de la batalla con el vizcaíno en el manuscrito encontrado en el Capítulo VIII de la primera parte del *Quijote*, la cual describe el momento en que el Capítulo VII se acabó y no la historia próxima del manuscrito. La segunda cosa es que la «vida» de una historia ajena a la novela queda fuera de las manos del autor. Recordamos que los tapices que cuelgan en la venta son *malas* representaciones de las historias del robo de Elena y los amores de Dido y Eneas, como la mala versión de la historia de Don Quijote escrita por Avellaneda (*DQ* II, 71; 1314-1315). Así, morir escribiendo no es simplemente un intento de vivir después de la muerte, aunque lo permite de cierta manera y con ciertos textos –el testamento, la losa de don Manuel, la carta de don Diego–. Morir escribiendo es también un esfuerzo por demandar la propiedad sobre una creación, antítesis del «forse altro canterà con miglior plectro» del *Quijote* de 1605. Por ello la lista de libros que Cervantes pone en su prólogo es una lista de bienes propios, una declaración que «éstos –y ningún otro– son míos».

Tenemos un paralelo a la imagen de Cervantes en su lecho de muerte escribiendo la dedicatoria y el prólogo al *Persiles* en el fallecimiento de Anselmo en la novela del «Curioso impertinente», cuando el huésped de éste da con su cuerpo: «Viendo el señor de casa que era ya tarde y que Anselmo no llamaba, acordó de entrar a saber si pasaba adelante su indisposición y hallóle tendido boca abajo, la mitad del cuerpo en la cama y la otra

mitad sobre el bufete, sobre el cual estaba con el papel escrito y abierto, y él tenía aún la pluma en la mano» (DQ I, 35; 462). Eduardo González explica esta imagen llamándola «*a painterly remnant of his ill-spent energies*»: «*Anselmo's death elongation betwixt bed and desk represents a gesture in oil, a visual pun dabbed on repressed attitudes and contortions of pain and desire*» (216). La metáfora de la pintura que utiliza González para describir este momento me parece ideal. Es el instante de la muerte, en que el proceso de la vida cesa, lo cual más imita el arte de la pintura que el de la escritura, porque la pintura y las artes visuales en la época de Cervantes estaban restringidas por las limitaciones del tiempo. Pero Anselmo, como Cervantes, intenta oponerse a ese fin valiéndose de la escritura, como si una frase incompleta al final de una obra escrita representase puntos suspensivos en vez de un punto definitivo, la muerte y la pintura. El prólogo del *Persiles*, como la pluma colgada al final del *Quijote*, ofrece una imagen parecida: la de un autor *in medias res*, escribiendo su obra con deseo de alcanzar no solamente la fama, sino una vida más allá de la muerte. Cervantes abandona el lienzo en su texto porque, como obra pictórica, no tiene la capacidad de representar de igual manera el paso del tiempo y, con esto, la vida.

La muerte de Cervantes ha recibido recientemente particular atención internacional a causa de su cuarto centenario, que además ha conducido al descubrimiento de los presuntos restos del autor en Madrid –o, al menos, de un cierto «M.C.»-. ¿Y qué? Hemos pasado siglos alabando al ingenio lego sin tener ninguna reliquia de él excepto sus obras escritas. En nuestro mundo capitalista tenemos un deseo fuerte por los objetos, un fetichismo que nos ha llevado a unos huesos inútiles que ahora yacen bajo una placa –parecida a la losa de don Manuel– que repite las palabras del prólogo del *Persiles* que inspiraron este mismo ensayo. Los huesos no valen tanto sin las palabras. Si bien en el *Quijote* los objetos no son estáticos ni rígidos, sino mudables y multifuncionales, en el *Persiles* Cervantes nos ofrece el lienzo como objeto que va en contra de ese dinamismo. Para nuestro autor, la escritura era la técnica que mejor imitaba el vigor y la energía de la vida. Ni huesos ni lienzos hacen que Cervantes viva cuatrocientos años después de su muerte. Son sus palabras que persisten, que lo han mantenido y mantienen vivo en la memoria de sus lectores. Cervantes –podemos especular– no hubiera lamentado la pérdida de sus huesos, pero se hubiera sentido satisfecho de que la fama de sus obras creara tanto anhelo de encontrarlos.

El lienzo es un ejercicio horaciano dentro del *Persiles*. El narrador alude al concepto del *ut pictura poesis* cuando dice que «La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto, que cuando escribes historia, pintas, y cuando pintas, compones» (III, 14; 371). Pero no debemos tomar la opinión del narrador por la de Cervantes mismo. Nuestro autor pone a prueba esta idea de la hermandad artística entre pintura y poesía –a las cuales el narrador añade la historia– para dar su opinión sobre el valor del arte visual y el narrativo. El lienzo confronta la ley y falla, mientras que la palabra escrita –epitafios, cartas, documentos, papeles– permite que los peregrinos lleguen a Roma y al final de la novela. La peregrinación de los personajes es una transcripción al pie de la letra, un viaje a través de (*trans-*) la escritura (*-scriptum*) que crea la novela. Todo esto es eco de la importancia y preocupación por el testamento, el último texto en la vida de un ser humano, al que Cervantes alude al final del *Quijote* y en los preliminares de su última novela. El autor no deja ningún retrato de sí mismo, ninguna imagen visual de sus obras, pero el *Persiles* es una elegía cervantina que lamenta la imposibilidad de escribir más e, igualmente, de seguir viviendo. En su lecho de muerte, Cervantes deja un texto final que alaba el movimiento, dinamismo y vitalidad de la escritura, en contraste con la finalidad e inercia de la pintura, representada por el lienzo. La escritura, para Cervantes, es la vida.

¹ Este no funcionar como debe o funcionar de manera inusual es lo que hace que un «objeto» se convierta en una «cosa» según Heidegger.

² En su obra clásica *Erasmus y España* (1937), Marcel Bataillon fue el primero de considerar *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* un testamento de Cervantes: «El *Persiles*, testamento de Cervantes, nos lo muestra profundamente preocupado por la apasionante cuestión de la verdad de la historia que relata» (780). No podemos estar seguros, pero es probable que al comenzar la segunda mitad del *Persiles*, Cervantes estuviera ya consciente de la proximidad de su muerte, y la reducción de capítulos en los libros tercero y cuarto de esta novela confirma tal conjetura (González Echevarría 213). Cervantes ya anticipa esta preocupación por su muerte y la escritura del *Persiles* en el prólogo a las *Novelas ejemplares* (1613): «Tras ellas, si la vida no me deja, te ofrezco los *Trabajos de Persiles*» (19).

³ Sobre el concepto del *Ut pictura poesis* y su (mala) apropiación por los humanistas durante el Renacimiento, véase Lee.

⁴ Sobre la relación entre la memoria y el lienzo, véase Egido (*Cervantes* 285-306).

⁵ Sobre las categorías de la comedia y las críticas de Cervantes véase Bruce Wardropper, «Cervantes' Theory of the Drama», *Modern Philology* 52 (1955), pp. 217-221.

⁶ Vale la pena mencionar que aunque Auristela le niega al poeta la oportunidad de escribir su comedia, don Francisco de Rojas Zorrilla sí consiguió escribir y representar su *Persiles y Sigismunda* en 1633, diecisiete años después de la muerte de Cervantes. Véase José-Luis García Barrientos, «De novela a comedia: *Persiles y Sigismunda* de Rojas Zorrilla». En *Revista de Literatura* 69.137 (2007), pp. 75-107.

⁷ Los retratos abundan en el *Persiles*. Sobre el tema, véase Selig, Levisi, Egido («La página y el lienzo»), y Brito Díaz.

Sin embargo, estos críticos suponen que Cervantes expone la hermandad establecida entre la pintura y la poesía –o más bien, la escritura–, mientras lo que me interesa en este ensayo es el aspecto disparejo entre el lienzo y la narración escrita que se desarrolla en el *Persiles*.

- ⁸ En reconocer esta incapacidad de la pintura de representar cambios temporales y la desigualdad de estas artes hermanas Cervantes anticipa algunas ideas de Lessing en su *Laocoonte* (1766).
- ⁹ Este es uno de los momentos en el tercer libro del *Persiles* en que, como ha notado Alban Forcione, el narrador interrumpe la narración con sus digresiones de particular interés sobre temas literarios y de las realidades literarias de la novela en vez de temas éticos y cortesanos (276).
- ¹⁰ La escena recuerda a otra en el *Quijote* cuando un cuadrillero de la Santa Hermandad que «no era buen lector» intenta identificar a don Quijote como él que había librado a los galeotes (*DQI*, 45; 577).

BIBLIOGRAFÍA

- Bataillon, Marcel. *Erasmus y España: estudios sobre la historia espiritual del siglo xvi*. Trad. Antonio Alatorre. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Brito Díaz, Carlos. «“Porque lo pide así la escritura”: La escritura peregrina en el lienzo del *Persiles*». *Cervantes* 19.7 (1997): pp. 145-164.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. 2 vols. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004.
- *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ed. Juan Bautista Avallé-Arce. Madrid: Clásicos Castalia, 1986.
- *Novelas ejemplares*. Ed. Jorge García López. Madrid: Real Academia Española, 2013.
- De Armas, Frederick A. «Simple Magic: Ekphrasis from Antiquity to the Age of Cervantes». *Ekphrasis in the Age of Cervantes*. Ed. Frederick A. De Armas. Lewisburg: Bucknell UP, 2005. pp. 13-31.
- Egido, Aurora. *Cervantes y las puertas del sueño: Estudios sobre La Galatea, El Quijote y El Persiles*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1994.
- «La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura». *Fronteras de la poesía en el barroco*. Ed. Aurora Egido. Barcelona: Editorial Crítica, 1990.
- Eire, Carlos M. N. «Wills and the history of death in Madrid». *From Madrid to Purgatory: The art and craft of dying in sixteenth-century Spain*. New York: Cambridge UP, 1995, pp.19-61.
- Forcione, Alban. *Cervantes, Aristotle and the Persiles*. Princeton: Princeton UP, 1970.
- González, Eduardo. «Curious Reflex, Cruel Reflections: The Case for Impertinence». *Quixotic Desire: Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*. Ed. Ruth Anthony El Saffar y Diana de Armas Wilson. Ithaca, NY: Cornell UP, 1993, pp. 200-226.
- González Echevarría, Roberto. «Cervantes' Literary Will». *Love and the Law in Cervantes*. New Haven: Yale UP, 2005. 213-230; «El testamento literario de Cervantes: *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*». *Amor y ley en Cervantes*. Trad. Isabel Ferrer Marrades. Madrid: Gredos, 2008, pp. 274-293.
- Heidegger, Martin. «Lección sobre la cosa». Trad. Rafael Gutiérrez Girardot. *Cuadernos hispanoamericanos* 40 (1953), pp. 3-20.
- Lee, Rensselaer W. *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*. New York: W. W. Norton, 1967; *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Trad. Consuelo Luca de Tena. Madrid: Cátedra, 1982.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoonte* [1766]. Intro. Justino Fernández. México: UNAM, 1960.
- Levisi, Maragarita. «La pintura en la narrativa de Cervantes». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 48 (1972), pp. 293-325.
- *Recopilacion de las leyes de estos reynos hecha por mandado... del Rey don Philippe segundo...: contienen... las leyes hechas hasta fin del año de mil y quinientos y sesenta y ocho, excepto las leyes de partida y del fuero y del estilo, y tambien van en el las visitas de las audiencias*. Alcalá de Henares : en casa de Andrés de Angulo, 1569.
- <<http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=8419>>
- Selig, Karl Ludwig. «*Persiles y Sigismunda*: Notes on Pictures, Portraits, and Portraiture». *Hispanic Review* 41 (1973), pp. 305-312.
- Tomás y Valiente, Francisco. *El derecho penal de la Monarquía Absoluta (Siglos XVI-XVII-XVIII)*. Madrid: Editorial Tecnica, 1969.

LOS DOS DESENLACES DEL *QUIJOTE*

Cualquier interpretación coherente del *Quijote* tiene que tomar como punto de partida la fundamental intención cómica y burlesca de su autor. Pero habría que constatar que además de esta intención primordial de provocar la risa de sus lectores, Cervantes declara una segunda intención en el Prólogo: «Procurad también que, leyendo vuestra historia, [...] el discreto se admire de la *invención*, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla» (19; el énfasis es mío)¹. Así pues, la intencionalidad literaria de Cervantes no sólo es la de «derribar la máquina mal fundada destos caballerescos libros» (19) con su parodia, sino que está abierta también a las modulaciones y descubrimientos de la invención². El hecho es que cuando empezó a escribir el *Quijote*, Cervantes se lanzó a un proceso de creación cuya trayectoria y destino final no podía haber previsto³.

Ahora bien, en este ensayo me importa demostrar que la composición improvisada de la novela produjo *dos* procesos narrativos. El primero es el proceso que obedece la intención burlesca de Cervantes y que toma como patrón el sistema narrativo de los libros de caballerías. Este patrón sirve como modelo para la empresa de don Quijote, como queda claro en su discurso a Sancho Panza, en el que esboza la carrera tradicional de un caballero andante: «... es menester andar por el mundo, como en aprobación, buscando aventuras, para que acabando algunas se cobre nombre y fama tal, que cuando se fuere a la corte de algún gran monarca ya sea el caballero conocido por sus obras» (I.21.250); la hija del rey se enamorará de él, y después de acabar más gloriosas hazañas, el caballero se casará con la princesa y accederá al trono después de la muerte del rey, y hará «mercedes a su escudero», casándolo con una doncella de la infanta (I.21.253). Esta,



pues, es la «máquina» de los libros caballerescos que Cervantes va a imitar y «derribar» con su parodia.

No obstante, surge otro proceso en el curso de la composición de la novela, y este consiste en la evolución de la dinámica entre don Quijote y Sancho Panza, que adquiere una lógica interna que hace avanzar la acción en un sentido progresivo e irreversible. Ambos procesos son subversivos. El primero es subversivo en un sentido literario: consigue «derribar la máquina» de un género de ficción que había tenido un enorme éxito en Europa durante cuatro siglos. El segundo lo es mucho más: es subversivo en un sentido social, político, y hasta metafísico, me atrevería a decir, porque sus implicaciones presentaban un reto importante a la ideología de la España de Cervantes. Cada proceso llega a su propio fin en el *Quijote* pero sus desenlaces son sucesivos y divergentes.

Para comprender la razón de esta divergencia habría que analizar la naturaleza de la locura de Alonso Quijano. Se trata, desde luego, de una locura que no tiene interés psicológico en sí porque no es más que un pretexto para lanzar la parodia: Alonso Quijano pierde el juicio porque cree que los libros de caballerías son «verdaderas historias». Una manía tan absurda parecería no dejar mucho campo libre para desarrollar el personaje, pero Cervantes apunta a un segundo grado de la locura:

«En efeto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más estraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de la república, hacerse caballero andante y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban» (I.1.43; el énfasis es mío).

Hay, por tanto, *dos* grados de locura: en primer lugar, la creencia en la absoluta veracidad de los libros caballerescos, y, en segundo lugar, la convicción de que él mismo está destinado a restaurar la caballería. Mientras mantenga la creencia fundamental que los libros no pueden mentir, don Quijote seguirá siendo loco, pero existe también la posibilidad de que empiece a dudar de su destino, o sea, de que disminuya el *segundo* grado de la locura, y esta potencialidad, como veremos, es lo que va a permitir la evolución del personaje mucho más allá de los límites del mero bufón en que podría haber quedado.

Uno de los recursos más geniales que Cervantes inventó para variar y desarrollar la manía absurda del caballero fue la paradoja del cuerdo-loco; es decir, el hecho de que el loco pueda discurrir

con lucidez sobre cualquier tema excepto el de la caballería. Esta invención permite a don Quijote entablar relaciones con otros personajes en vez de existir aislado en un estado de solipsismo caballeresco. Pero, al avanzar la novela, Cervantes se da cuenta del patetismo latente en la condición del cuerdo-loco. En el capítulo 38, al terminar don Quijote su discurso de las Armas y las Letras, el narrador puntualiza que los otros personajes sintieron: «nueva lástima de ver que hombre que al parecer tenía buen entendimiento y buen discurso en todas las cosas que trataba, le hubiese perdido tan rematadamente en tratándole de su negra y pizmienta caballería» (I. 38. 491-92), y en el capítulo 49 vuelve a este tema cuando observa que el Canónigo de Toledo: «admirábase de ver la estrañeza de su grande locura» y es «movido de compasión» (I.49.614-15) al ver que el hidalgo está como atrapado en una locura absurda que le obliga a hacer el ridículo. Queda claro, por tanto, que el sentir «lástima» o «compasión» por don Quijote no es una reacción anacrónica del lector moderno sino que formaba parte de las intenciones estéticas de Cervantes desde el último tercio de la Primera Parte.

La invención más fecunda para elaborar la locura de don Quijote fue la introducción de Sancho Panza. Su presencia produce una disparidad de perspectivas, enriquecida por diferencias de lenguaje, modales, valores, actitudes y temperamento, que será una de las principales fuentes de la risa en la novela. Pero la relación también posee una dimensión política, ya que se basa en una especie de pacto feudal: don Quijote le promete a Sancho una ínsula y algún título nobiliario a cambio de recibir sus servicios como escudero, mientras que Sancho acepta la obligación de obedecer y respetar a don Quijote como su «señor natural»⁴. La autoridad de don Quijote sobre Sancho, no obstante, es precaria porque el labrador, desde el principio, muestra cierto escepticismo acerca de las declaraciones de su señor: cuando éste le promete no sólo el gobierno de una ínsula y el título de conde, sino un reino también, Sancho le pregunta si esto significa que su mujer vendría a ser reina y sus hijos infantiles. «¿Quién lo duda?»⁵, responde don Quijote, y Sancho contesta: «Yo lo dudo» (I.7.102).

Este «yo lo dudo» de Sancho representa una fuente de poder en relación a su amo, en tanto que podría llevarle a desacreditar la versión de la realidad proclamada por don Quijote, o, peor aún, a manipular la locura del caballero en beneficio propio. Sancho empieza a darse cuenta de este poder suyo en el episodio de los batanes (I.20). Impulsado por el miedo ante el monstruoso ruido que oyen en la oscuridad de la noche, se atreve a atar las patas de

Rocinante con el fin de engañar a su amo con el embuste de que su caballo ha sido paralizado por un encantador. Al alba, cuando descubren que se trataba del ruido de unos batanes, Sancho se burla del discurso heroico que el caballero andante había pronunciado la noche anterior ante el terrible estruendo. Don Quijote responde con furia y violencia para reforzar la jerarquía entre él y su escudero: «Sancho, es menester hacer diferencia de amo a mozo, de señor a criado, y de caballero a escudero. Así que desde hoy en adelante, nos hemos de tratar con más respeto» (I. 20. 242). El momento de crisis pasa porque el escudero renueva su consentimiento a ser gobernado por el caballero andante: «Mas bien puede estar seguro que de aquí adelante no despliegue mis labios para hacer donaire de las cosas de vuestra merced, si no fuere para honrarle, como a mi amo y señor natural» (I. 20. 242). Aquí Sancho no se atreve a contrariar a su amo por respeto y por miedo, y acepta voluntariamente la jerarquía que impone el caballero, pero en el capítulo 31, cuando regresa de su supuesta embajada a El Toboso, el labrador miente otra vez, pero en este caso lo hace con cierta malicia y descaro, fingiendo haberse entrevistado con Dulcinea y asegurándole al amo que la señora ha aceptado su declaración de amor. No obstante, aun aquí el poder de engaño de Sancho queda restringido por el miedo: «Ya estaba cansado de mentir tanto y temía no le cogiese su amo a palabras; porque, puesto que él sabía que Dulcinea era una labradora del Toboso, no la había visto en toda su vida» (I.31.398-99).

Mientras Sancho tema a don Quijote seguirá acatando su autoridad sin mayores complicaciones, y la latente divergencia entre la locura primaria del caballero –su creencia que los libros de caballerías son verdaderas historias, y la secundaria, su confianza en su propio destino caballeresco– no se manifestará. De hecho, la (falsa) noticia que trae Sancho, después de su presunta visita a El Toboso, de que Aldonza Lorenzo ha sido transformada en la princesa Dulcinea, infunde tal optimismo en don Quijote que no habrá revés ni fracaso durante todo el resto de la Primera Parte que pueda disminuir su plena confianza en el éxito de su empresa, ni siquiera cuando se encuentra atado y prisionero en una jaula para ser devuelto a su aldea por el cura y el barbero (I.47).

En la Segunda Parte se puede observar una disparidad entre la locura primaria y la secundaria, porque es aquí donde el caballero empieza a poner en duda su propio destino. Esto ocurre en un episodio que constituye la crisis central de la novela, cuando Sancho engaña a su amo una vez más, persuadiéndole que una labradora cualquiera es nada menos que la princesa Dulcinea que

ha sido hechizada por un malvado encantador (II.10). Don Quijote se lamenta de no poder ver a su princesa tal como Sancho le había hecho esperar, porque «el maligno encantador» que lo persigue «ha puesto nubes y cataratas» en sus ojos (II.10.771). Tal ceguera le causa dolor: «¡Y que yo no viese todo eso, Sancho! –dijo don Quijote–. Ahora torno a decir, y diré mil veces, que soy el más desdichado de los hombres» (II.10.774). El engaño de Sancho hiere profundamente a su amo porque toca el meollo de su empresa. Don Quijote había venido a El Toboso para «ver en su ser a mi señora» (II.10, 773), es decir, para ver a Aldonza Lorenzo transformada en su «verdadero» ser caballeresco como Dulcinea del Toboso, pero lo que encuentra es una campesina vulgar y sus burdas compañeras, y esto parecería indicar que todos sus esfuerzos por restaurar la orden de caballería han fracasado. El invencible optimismo de la Primera Parte se desvanece por completo y una creciente melancolía se va apoderando del caballero en la Segunda. Este sufrimiento es un elemento nuevo en la novela y Cervantes va a recordarle al lector la constante pesadumbre del caballero andante en casi todos los capítulos de la Segunda. De ahora en adelante lo veremos buscando señas que confirmen que es él quien ha sido elegido para restaurar el mundo de la caballería. Sin embargo, a pesar de que don Quijote pierde confianza en el éxito de su empresa, nunca pondrá en tela de juicio su creencia en la absoluta veracidad de los libros de caballerías, ya que esta creencia es el fundamento de su locura y, por ello, la base indispensable de toda la parodia de Cervantes. Lo que encontramos, pues, en el *Quijote* de 1615 es una progresiva divergencia entre el proceso de la parodia y la evolución de las relaciones entre don Quijote y Sancho.

Como hemos visto, la capacidad de Sancho de engañar a don Quijote quedaba restringida en la Primera Parte por el miedo a su «señor natural», pero el truco del encantamiento de Dulcinea es señal de que el criado ha perdido el miedo a su amo. Cervantes, de hecho, recalca la consciente malicia de Sancho:

–¡Santo Dios! ¿Qué es lo que dices, Sancho amigo? –dijo don Quijote–. Mira no me engañes, ni quieras con falsas alegrías alegrar mis verdaderas tristezas.

–¿Qué sacaría yo de engañar a vuesa merced –respondió Sancho–, y más estando tan cerca de descubrir mi verdad? (II. 10.768).

Nótese el cruel gozo del escudero cuando describe la gran belleza de Dulcinea y sus doncellas, aun siendo consciente del dolor que esto le causará al caballero:

Pique, señor, y venga, y verá venir a la princesa nuestra ama vestida y adornada, en fin, como quien ella es. Sus doncellas y ella todas son una ascua de oro, todas mazorcas de perlas, todas son diamantes, todas rubíes, todas telas de brocado de más de diez altos; los cabellos, sueltos por las espaldas, que son tantos rayos del sol que andan jugando con el viento; y, sobre todo, vienen a caballo sobre tres cananeas remendadas, que no hay más que ver (II. 10.768).

El escudero se regocija de su poder de manipular la locura del caballero andante: «Harto tenía que hacer el socarrón de Sancho en disimular la risa, oyendo las sandeces de su amo, tan delicadamente engañado» (II.10.774).

Ahora bien, ¿por qué sigue en el servicio de un loco rematado como don Quijote? Sus motivos son algo contradictorios: le dice al escudero del Caballero del Bosque que quiere a su amo por su simple bondad:

«...no sabe hacer mal a nadie, sino bien a todos, ni tiene malicia alguna; un niño le hará entender que es de noche en la mitad del día, y por esta sencillez le quiero como a las telas de mi corazón, y no me amaño a dejarle, por más disparates que haga» (II.13.796-7).

Pero también confiesa que el diablo lo tienta con un deseo irresistible de ganar dinero y vivir como un príncipe:

«[...] el diablo me pone ante los ojos aquí, allí, acá no, sino acullá, un talego lleno de doblones, que me parece que a cada paso le toco con la mano y me abrazo con él y lo llevo a mi casa, y echo censos y fundo rentas y vivo como un príncipe» (II.13.795).

La lealtad de Sancho para con su señor está en pugna ahora con su ambición e interés material: todavía quiere ganarse la ínsula y aún sigue siendo tan ignorante como para creer que su amo podrá conseguírsela de algún modo. Decide, pues, seguir en el servicio de su amo, aun después de haberlo engañado y sabiendo muy bien que está loco.

A raíz del encantamiento de Dulcinea, la relación de la pareja cambia también. El interés de don Quijote es recuperar el poder de reconocer las realidades caballerescas, que ahora ha pasado a su escudero según parece indicar el hechizo de Dulcinea. El interés de Sancho es medrar en el mundo, conque se resigna a servir a un loco. El conflicto de intereses resulta, por tanto, en una dependencia mutua –Sancho tiene que mantener su engaño si quiere conseguir su ínsula, mientras que don Quijote no puede

sostener su misión sin el engaño de Sancho-. El encantamiento de Dulcinea los une a la vez que los divide: en el episodio de la Cueva de Montesinos (II.22-23), por ejemplo, Don Quijote intenta liberarse de su dependencia de Sancho en relación a Dulcinea, pero éste no puede revelar la verdad del caso porque supondría el fracaso de su ambición. Esta perversa interdependencia produce un constante tira y afloja en la Segunda Parte que estimula el diálogo y fomenta el desarrollo de los personajes. Sus motivaciones, en consecuencia, se hacen más ambiguas y veladas, cuando no éticamente dudosas, especialmente en el caso de Sancho, que tiene que perseverar en su mala fe para avanzar sus intereses, aunque don Quijote también parece incurrir a veces en cierto resentimiento hacia su criado al notar cómo se acrecientan el poder y la autoestima de éste.

Es verdad que hay pasajes en la Segunda Parte donde Sancho declara su afecto o admiración por don Quijote, como ya hemos señalado con el escudero del Caballero del Bosque. No obstante, tales afirmaciones no pueden extraerse de sus contextos coyunturales. Por ejemplo, cuando la duquesa le dice que él debe de ser «más loco y tonto que su amo» y que por ello no sería aconsejable fiarle el gobierno de la ínsula, Sancho no quiere perder su codiciada ínsula con lo que la única explicación que no le traería descrédito es que sirve a un loco porque le tiene gran afecto a don Quijote:

«[...] *si yo fuera discreto, días ha que había de haber dejado a mi amo. Pero esta fue mi suerte y esta mi malandanza: no puedo más, seguirle tengo; somos de un mismo lugar, he comido su pan, quiérole bien, es agradecido, dióme sus pollinos, y sobre todo, yo soy fiel, y, así, es imposible que nos pueda apartar otro suceso que el de la pala y azadón*» (II.33.989).

Las declaraciones de Sancho, en fin, tienen que entenderse dentro del contexto mayor de la evolución de sus relaciones con su amo.

¿Cómo caracterizar, pues, el lazo que une Sancho a don Quijote en la Segunda Parte? No se trata de un vínculo de simple afecto o lealtad, sino de un entramado de intereses entrecruzados, interdependientes y fluctuantes, según las circunstancias. El engaño de Sancho abre nuevas posibilidades de representar las relaciones humanas en la ficción y la evolución de los destinos entrelazados de don Quijote y Sancho va incubando una especie de argumento o trama (un «*plot*», según el término inglés) alrede-

dor de la suerte de la hechizada Dulcinea que anticipa el tipo de trama que suele darse en una novela moderna, donde la acción es impulsada por las motivaciones de los personajes⁵.

La crisis del encantamiento de Dulcinea, por tanto, hace que los protagonistas superen su función meramente paródica y estereotipada de caballero bravucón y rústico gracioso para convertirse en personajes más ambiguos y complejos. Hay un constante vaivén entre lo cómico y lo patético en el caso de don Quijote: uno tiene que reírse de sus disparates caballerescos, aun siendo conscientes de que su locura lo hace sufrir cada vez más. En cuanto a Sancho, aunque nos hace gracia todavía y lo queremos, nos vamos dando cuenta de que es un mentiroso interesado con asomos de pícaro.

*

Como ya hemos visto, don Quijote tenía muy presente desde el comienzo de su empresa que el punto culminante de la «máquina» de los libros de caballerías era la recepción del héroe por un rey o gran señor que lo premia con castillos y tierras y títulos, lo cual le permite casarse con su dama. (Véase su discurso a Sancho en I.21.250-254). Por consiguiente, cuando es recibido por un duque verdadero en su propio palacio, cree que por fin está en vías de cumplir el destino que tanto anhela. Sin embargo, Cervantes ha ido desvirtuando las convenciones narrativas del *roman* caballeresco⁶. El eje del sistema era la Providencia Divina que conducía al héroe por varias pruebas y aventuras hasta realizar su destino. Cervantes, por el contrario, ha venido negándole a don Quijote todos los recursos simbólicos por medio de los cuales los libros de caballerías solían representar el éxito de sus héroes: las aventuras del caballero andante no dan resultados positivos, sino que más bien resultan en fracasos; no aparece ningún augurio que indique una mejora de su fortuna, como tampoco un buen encantador para socorrerle; en la Segunda Parte, la dama del caballero se encuentra cautiva de un mal hechizo y el héroe parece incapaz de socorrerla. Por último, y para colmo, el nombramiento de Sancho como gobernador de la ínsula de Barataria induce en don Quijote un sentido de la injusticia de que tan alto cargo haya sido encomendado a este campesino iletrado, cuando él no ha recibido premio alguno por sus hazañas (II.42.1058-59)⁷. El proceso de la parodia caballeresca, por tanto, llega a su desenlace en el palacio de los duques. Al premiar a Sancho con la ínsula Barataria, el duque anula e invalida el culmen tradicional

del género caballeresco –es el escudero quien triunfa aquí en vez del caballero andante–. Este «mundo al revés» contradice la existencia de la Providencia y supone, efectivamente, la destrucción de «la máquina» o sistema narrativo de los libros de caballerías.

Ahora bien, ¿qué decir del otro proceso: el de la relación de los protagonistas? Todavía le queda bastante para alcanzar su fin. De hecho, sólo es ahora que las cosas se ponen realmente interesantes, porque es en el palacio de los duques donde Cervantes permite que las implicaciones políticas de esa relación se revelen sin ambages. Como han señalado varios cervantistas, la promoción del criado por encima de su señor invierte la jerarquía que era la piedra angular de la ideología de la época, y por ello Barataria cobra un valor satírico en cuanto que el buen juicio de Sancho en su gobierno marca un contraste ejemplar con los abusos del duque.

Desde una perspectiva bajtiniana, Augustin Redondo y James Iffland consideran el gobierno de Sancho como un desafío carnavalesco a la ideología dominante y como crítica de una jerarquía social injusta⁸. Para José Antonio Maravall, Barataria representaría una visión «utópica» de una sociedad alternativa en que la autoridad se basaría en méritos personales en vez de privilegios heredados⁹. Recientemente, María del Carmen Rivero Iglesias ha estudiado el gobierno de Sancho como reflejo de ideales utópicos basados en nociones del «bien común» derivadas de Aristóteles, Santo Tomás y Erasmo¹⁰. En principio, estoy de acuerdo con estas aproximaciones al asunto, y, desde luego, creo que hay un cuestionamiento del poder establecido en estos capítulos¹¹. Sin embargo, las implicaciones ideológicas de Barataria no son fáciles de leer con seguridad. Hay que tener en cuenta que la tradición del Carnaval representaba una libertad tolerada a muy corto plazo por los poderosos y que, después de un breve periodo de licencia, el orden jerárquico vigente se establecía otra vez. No es sorprendente, por tanto, que así ocurra también en el *Quijote*. Después del trastorno ideológico promovido por el movimiento «carnavalesco» de la estancia con los duques, Cervantes pone freno a la sátira contra los abusos de la aristocracia y endereza el «mundo al revés». Resulta que Sancho se muestra demasiado cobarde para defender su ínsula contra un asedio nocturno organizado por el duque y decide renunciar al gobierno, supuestamente por haber tomado conciencia de la vanidad del poder y la ambición: «Yo no nací para ser gobernador ni para defender ínsulas ni ciudades. [...] Bien se está cada uno usando el oficio para que fue nacido» (II. 53.1163). Así pues, el gobernador plebeyo regresa

por voluntad propia al rango humilde que el Cielo le había deparado, reafirmando por ello la jerarquía social de la época.

Cervantes ahora toma medidas para reconstruir la autoridad perdida de don Quijote como «señor natural» de Sancho Panza. En el camino de regreso de Barataria, Sancho cae en una sima e interpreta la oportuna aparición del caballero andante como un signo providencial, por lo que resuelve entrar una vez más al servicio de su «señor». (II.55.1183) De esta manera, Cervantes reúne a los protagonistas después de su larga separación y subordina a Sancho a la autoridad de don Quijote, restaurando así el pacto feudal que se estableció en el capítulo 7 de la Primera Parte. En la perspectiva ideológica de la época, todo esto marcha de maravilla: al reconocer la vanidad del poder, Sancho parece haber ganado una victoria moral sobre sí mismo y acepta con alivio el bajo lugar subalterno que le pertenece en este mundo.

Este, pues, es el primer desenlace del *Quijote*, porque la historia esencial del ingenioso hidalgo de La Mancha ya se ha contado ¿Qué más quedaba por hacer? Con el «mundo al revés» que había creado el duque, Cervantes pudo realizar plenamente su declarado propósito de «derribar la máquina mal fundada destes caballeroscos libros». No había razón ya para enviar a los protagonistas a las justas de Zaragoza, como se había intimado al final de la Primera Parte. Además, existía un problema agudo con alargar la acción mucho más: después de haber ejercido Sancho poder como gobernador, ¿por cuánto tiempo más podría haber tolerado las persistentes quijotadas de su amo? Hubiera sido muy difícil, por no decir inverosímil, mantener a la pareja en camino sin poner en peligro otra vez la recién reconstruida y siempre precaria jerarquía de «señor natural» y criado. Mejor encaminar la novela hacia su fin sin mucha demora. De hecho, es posible concebir el siguiente desenlace del *Quijote*: después de su partida del palacio de los duques y algunos episodios más, como el de la fingida Arcadia y el descalabro sufrido en la aventura de los toros (II. 58), Cervantes pudo haber introducido el duelo con el Caballero de la Blanca Luna (ahora en II. 64), con la consecuente derrota y la promesa de regresar a su aldea, donde el desdichado caballero habría recobrado el juicio. Una vez en casa, Alonso Quijano descubre que ha sido curado de su locura por una especie de milagro, rechaza con vehemencia el mundo ilusorio de don Quijote, da gracias a Dios por la misericordia de haberlo liberado de la mala influencia de los libros de caballerías, se confiesa, hace su testamento, recibe «todos los sacramentos», se despide de sus familiares y amigos, y muere cristianamente en su cama. Este

desenlace hubiera resultado en una Segunda Parte de unos 62 o 63 capítulos (la Primera Parte cuenta con 52), y la obra no hubiera perdido nada de su coherencia como parodia de los libros de caballerías. De haber terminado así, el *Quijote* sería una historia convencional y ejemplar, plenamente encuadrada en la ideología de la época, con un capítulo final de una ortodoxia irrefragable.

Obviamente, así no es precisamente como termina el *Quijote*. Gracias a la publicación de la Segunda Parte «apócrifa» de Avellaneda, Cervantes decide prolongar su novela para atacar a su rival. En el capítulo 59, al tener noticia de la versión «falsa» de su propia historia, don Quijote decide tomar el camino de Barcelona para demostrar su independencia del plagiaro Avellaneda, que había enviado a sus protagonistas a Zaragoza. Cervantes, por tanto, opta por continuar la parodia mucho más allá de lo que requería el propósito original de «derribar la máquina» de los libros de caballerías, y esta apertura narrativa tuvo consecuencias literarias que transformaron el sentido del *Quijote* para la posteridad.

Al abrir la narrativa después de Barataria, Cervantes no tenía más remedio que enfrentar la cuestión de la motivación de Sancho, como ya se ha indicado, cuestión que hubiera podido evitar con el primer desenlace. Lo que agravaba este problema, y de hecho lo hacía insoslayable, era que Cervantes había inventado un episodio en el palacio de los duques que garantizaba otra nueva inversión «carnavalesca» de la jerarquía Quijote-Sancho. Me refiero a la supuesta profecía de Merlín en la que el gran mago había declarado que Dulcinea sería liberada de su encantamiento si Sancho –y sólo Sancho– se propinara 3,300 azotes en las posaderas (II.35.1008). En vista de que la dinámica impuesta por esta profecía era imposible de eludir, Cervantes permitió que el conflicto de intereses entre amo y criado se manifestara abruptamente en el capítulo 60, cuando el caballero decide darle él mismo los azotes a Sancho. El labrador reacciona contra la agresión de don Quijote y ambos forcejean hasta que Sancho derriba a su amo y le pone la rodilla sobre el pecho para contenerlo. Don Quijote se horroriza ante tal afrenta: «¿Cómo, traidor? ¿Contra tu amo y señor natural te desmandas? ¿Con quién te da su pan te atreves?», y Sancho responde: «Ni quito rey ni pongo rey [...] sino ayúdome a mí, que soy mi señor» (II.60.1220). Cervantes le da un giro muy especial a la afirmación de Sancho: «Ayúdome a mí, que soy mi señor», lo cual implica un rechazo consciente de las bases tradicionales de autoridad. La rebelión de Sancho va más allá aun, pues le presenta un ultimátum a su amo:

«Vuesa merced me prometa que se estará quedo, y no tratará de azotarme por agora, que yo le dejaré libre y desembarazado; donde no, aquí morirás, traidor, enemigo de doña Sancha» (II. 60.1221).

En vista de la profecía de Merlín, don Quijote no tiene más remedio que someterse a la demanda de Sancho: «Prometióselo don Quijote, y juró por vida de sus pensamientos no tocarle en el pelo de la ropa» (II. 60.1221)¹².

No he encontrado una interpretación del *Quijote* que tome en cuenta esta lucha alarmante entre el caballero y su escudero, quizás porque hace violencia a la muy arraigada idea del creciente lazo fraternal entre los protagonistas. Pero la rebelión de Sancho contra su «señor natural» no es un acontecimiento aislado, sino el resultado de la dinámica de sus relaciones con don Quijote, y en esta coyuntura el labrador consigue un dominio completo sobre su amo, quien tendrá que aceptar su impotencia para determinar su propio destino. A mi juicio, este es uno de los episodios más importantes del *Quijote* y sus consecuencias merecen un análisis más detallado.

Ahora bien, ¿cómo podría Cervantes continuar la historia de don Quijote después de que hubiera sufrido el caballero andante tan humillante afrenta a manos de su propio escudero? Cervantes opta por aplazar esta espinosa cuestión y desviar la atención del lector con los episodios del viaje a Barcelona. La rebelión de Sancho, por tanto, no tiene repercusión inmediata. Aun así, Martín de Riquer notó un cambio muy significativo en los episodios de Barcelona: «El lector advierte con cierta pena y con desilusión que don Quijote se eclipsa, se apaga y se transforma en un mero espectador¹³. La visita a Barcelona es, en realidad, una distracción de la línea narrativa principal de la novela, pero tarde o temprano Cervantes había de enfrentar otra vez la cuestión de cómo iba a continuar la relación entre don Quijote y Sancho después de la victoria de éste en el capítulo 60. En el capítulo 64, introduce la escena que va a propiciar el retorno de don Quijote a casa y el final de su historia. Sansón Carrasco aparece de nuevo, esta vez disfrazado como el Caballero de la Blanca Luna, y derrotará a don Quijote en un duelo, haciéndolo prometer renunciar a las armas durante un año y volver a su aldea. El viaje de retorno a casa abrirá una nueva fase que ha sido poco estudiada de modo consistente, pero que encierra unas extraordinarias escenas que conducirán a un desenlace muy diferente del primero.

Cuando la pareja parte de Barcelona en el capítulo 66, Cervantes ya no tenía más remedio que dar rienda suelta a la

dinámica creada por Merlín (que había quedado suspendida desde la pelea del capítulo 60), y ahora no cesará en desvelar paso a paso las terribles consecuencias de la victoria de Sancho sobre su amo. Esa victoria, como hemos visto, había destruido el pacto fundacional de su relación, con que en el camino de regreso a casa don Quijote y Sancho se encuentran a la deriva, en un espacio social indefinido, confuso, lleno de tensiones y desencuentros. El caballero ensayará varias maneras de recobrar su antigua autoridad sobre el labrador, mientras que este ya está de vuelta de todas las fantasías que todavía dominan la imaginación de don Quijote, y se desvinculará sucesivamente de encantamientos y encantadores, del código caballeresco, del amor platónico, y de idilios pastoriles.

Veamos cómo se despliega este proceso. La voluntad de poder de Sancho despierta otra vez cuando aún están en Barcelona. En el capítulo 63, nos dice el narrador que «todavía deseaba volver a mandar y a ser obedecido; que esta mala ventura trae consigo el mando, aunque sea de burlas» (II.66.1252). Poco tiempo después de su salida de Barcelona se encuentran con dos labradores que les piden que les resuelvan una disputa. Don Quijote no tiene ánimo para tratar este caso pero Sancho muestra sus ganas de ejercer autoridad otra vez: «Y a mí, que ha pocos días que salí de ser gobernador, y juez, toca averiguar estas dudas y dar parecer en todo pleito» (II. 66.1278). Cuando se topan con Tosilos, el lacayo del duque que se había enamorado de la hija de la dueña Rodríguez, este les informa que en vez de cumplir su promesa de permitir su casamiento, el duque lo había castigado. Don Quijote se niega a reconocer que esta persona pueda ser Tosilos, y declara que debe de tratarse de un encantamiento. Pero Sancho ya no quiere saber nada de encantamientos e insiste en que es Tosilos, y comete la desfachatez de aceptar la oferta de comer con el lacayo, a quien no tiene inconveniente de declarar que su amo está loco. Don Quijote se cobija bajo un árbol para esperar a que Sancho se harte, y el narrador recalca su estado de ánimo:

«Si muchos pensamientos fatigaban a don Quijote antes de ser derribado, muchos más le fatigaron después de caído. A la sombra del árbol estaba [...] y allí, como moscas a la miel, le acudían y picaban pensamientos: unos iban al desencanto de Dulcinea, y otros a la vida que había de hacer en su forzosa retirada» (II.67.1282).

Cuando Sancho vuelve a su lado, don Quijote insistirá en que este supuesto Tosilos estaba encantado, y le pide a Sancho que

proceda con sus azotes para desencantar a Dulcinea. Sancho rechaza estas tonterías de encantamientos: no sabe cómo el darse azotes podría desencantar a nadie: «... es como si dijésemos: “Si os duele la cabeza untaos las rodillas”» (II.67.1283). Don Quijote aún no puede adaptarse a esta nueva relación con Sancho y trata de persuadirle de sus obligaciones para con su señor: «Los cielos te den gracia para que caigas en la cuenta y en la obligación que te corre de ayudar a mi señora, que lo es tuya, pues tú eres mío». Pero son pretensiones inútiles porque gracias a Merlín es Sancho quien ostenta el verdadero poder en la actualidad.

En los capítulos siguientes Cervantes muestra cómo Sancho se aprovecha de su poder. Cuando el caballero contempla la posibilidad de crear un idilio pastoril, Sancho se burla discretamente de esta idea, siguiéndole la corriente con entusiasmo, aunque con cierta delicada ironía, y avisándole que no le gustaría que su hija Sanchica cayera víctima de los maliciosos deseos de los mozos pastores: «No querría que fuese por lana y volviese trasquilada» (II.67). En el capítulo 68, don Quijote se queja de la insensibilidad de Sancho a su sufrimiento: «Yo imagino que eres hecho de mármol, o de duro bronce, en que no cabe movimiento ni sentimiento alguno; yo velo cuando tu duermes; yo lloro cuando tu cantas; yo me desmayo de ayuno cuando tu estas perezoso y desalentado de puro hartos». Le recuerda de nuevo sus obligaciones: «De buenos criados es conllevar las penas de los señores y sentir sus sentimientos», y le pide desesperadamente que se azote para desencantar a Dulcinea: «Rogando te lo suplico; que no quiero venir contigo a los brazos como la otra vez, porque sé que los tienes pesados» (II.68.1288-89). Pero Sancho no cede: «Vuesa merced me deje dormir y no me apriete en lo de azotarme». Se niega porque, en rigor, ya no le interesa mantener la mascarada de ser el escudero de un loco rematado, y menos cuando se trata de una bobada como la profecía de Merlín. Pero don Quijote sigue esclavizado por su locura y se queja en voz alta: «¡Oh alma endurecida! ¡Oh escudero sin piedad! ¡Oh pan mal empleado y mercedes mal consideradas las que te he hecho y pienso de hacer. Por mí te has visto gobernador, y por mí te vees con esperanzas propincuas de ser conde» (II, 68, p. 1289). Los términos empleados aquí señalan claramente que el caballero es consciente por fin del derrumbe de la relación tradicional entre un señor y su vasallo basada en la reciprocidad de mercedes y servicios, y de que ha desaparecido por completo su antigua autoridad sobre Sancho.

Me parece significativo que fuera precisamente en esta penosa coyuntura que Cervantes eligiera recalcar esta degradación

social y moral del caballero andante con una violenta degradación física: don Quijote y Sancho son brutalmente atropellados por una piara de más de seiscientos cerdos, y la reacción distinta de ambos es claro indicio de la tergiversación de sus relaciones. Sancho responde con furia y le pide la espada al caballero para vengarse de esta humillación, matando a algunos de los animales. Don Quijote, en cambio, declara que este ultraje es un castigo del Cielo por su derrota en el duelo con el Caballero de la Blanca Luna. Sancho se exaspera con tales sandeces, ¿por qué tiene el Cielo que castigar a los escuderos también?; y rechaza la idea de un destino compartido: «pero, ¿qué tienen que ver los Panzas con los Quijotes?» (II.68.1291). El caballero quiere dar voz a sus penas en un madrigal, pero Sancho declara con sorna: «A mí me parece que los pensamientos que dan lugar a hacer coplas no deben de ser muchos. Vuesa merced coplee cuanto quisiere, que yo dormiré cuanto pudiere» (II.68.1291). Don Quijote se pone a cantar una canción de amor «con muchos suspiros y no pocas lágrimas, bien como aquel cuyo corazón tenía traspasado con el dolor del vencimiento y con la ausencia de Dulcinea» (II.68.1292).

Desde ahora en adelante el caballero será consciente de su irremediable dependencia de la voluntad de Sancho. En el capítulo 69, cuando Sancho parece tener el poder de resucitar a la doncella Altisidora, don Quijote cae de rodillas ante él y le suplica una vez más que se apresure a desencantar a Dulcinea:

«Así como don Quijote vio rebullir a Altisidora, se fue a poner de rodillas delante de Sancho, diciéndole:

–Agora es tiempo, hijo de mis entrañas, no que escudero mío, que te des algunos de los azotes que estás obligado a dar por el desencanto de Dulcinea. Ahora, digo, que es el tiempo donde tienes sazónada la virtud, y con eficacia de obrar el bien que de ti se espera» (II. 69.1299).

Desde luego, es asombroso ver al caballero andante rebajarse de tal manera ante su antiguo criado. Sancho, no obstante, permanece inmovible: «Bueno sería que tras pellizcos, mamonas y alfilerazos viniesen ahora los azotes» (II.68.1300). Dos capítulos más adelante, la relación se degenera aún más, convirtiéndose en un trato comercial cuando don Quijote le ofrece a Sancho un pago por azotarse y el labrador consiente por fin –pero sólo después de haber negociado un buen precio (II.71.1310-11). Aun así, Sancho todavía es capaz de engañar al caballero, y se pone a golpear

unos árboles en lugar de darse los azotes como había prometido. Don Quijote es abyecto en su gratitud: «¡Oh Sancho bendito! ¡Oh Sancho amable! [...] y cuán obligados hemos de quedar Dulcinea y yo a servirte todos los días que el cielo nos diere de vida!» (II.71.1312). Increíblemente, pone a Dulcinea a merced de Sancho Panza. Su mundo caballeresco ha sufrido tal descalabro que ya no posee coherencia incluso dentro de sus propios términos, porque ¿qué sentido tiene que un caballero intente liberar a su dama de un hechizo, condenando tanto a ella como a sí mismo a una perpetua servidumbre a un ignorante labrador como Sancho?

El *pathos* del cuerdo-loco aumenta sensiblemente al aproximarse el fin de su historia. Después de que Sancho lo ha engañado con el supuesto cumplimiento de los 3,300 azotes, don Quijote escudriña todas las mujeres que ve en el camino para comprobar «si era Dulcinea del Toboso, teniendo por infalible no poder mentir las promesas de Merlín» (II.73.1321-322). En el penúltimo capítulo, Cervantes representa una escena que no admite risa alguna. El desesperado caballero llega a la entrada de su aldea tan agobiado por malos agüeros, tan desmejorado y venido a menos, que en vez de expresarse con su antigua elocuencia, apenas puede balbucear: «*Malum signum! Malum signum!* Liebre huye, galgos la siguen; ¡Dulcinea no parece!» (II.73.1323). Sancho trata de consolarlo pero no comprende el horror de su condición: el desgraciado hidalgo está atrapado como una presa indefensa entre su locura primaria y la secundaria porque sigue creyendo absolutamente en la verdad de los libros de caballerías a pesar de que se hayan desvanecido todas sus esperanzas de cumplir su destino caballeresco. Y lo peor es que, en principio, esta condición podría durar infinitamente en tanto que su absurda locura primaria le impide el uso de la razón para salir del punto muerto en que se encuentra: su mundo se ha vaciado de sentido –ha llegado al límite extremo de su locura y se ha encontrado con la nada: «¡Dulcinea no parece!»

La dinámica entre caballero andante y escudero, entre amo y criado, ha culminado en una especie de triunfo para el labrador. Es así como Sancho concibe su carrera. Recordemos lo que le había confesado al escudero del Bosque: «El diablo me pone ante los ojos [...] un talego lleno de doblones, que me parece que a cada paso le toco con la mano y me abrazo con él y lo llevo a mi casa» (II.13.795). Pero ahora que la relación con su «señor natural» se ha desintegrado, Sancho revela el fuerte materialismo que lo había motivado. Al aceptar un pago por sus azotes, decla-

ra: «Entraré en mi casa rico y contento, aunque bien azotado» (II.71.1311), y al entrar en su pueblo le anuncia alegremente a su esposa: «Dineros traigo, que es lo que importa, ganados por mi industria, sin daño de nadie» (II.73.1325) Teresa Panza hace eco de la codicia de su marido: «Traed vos dineros, mi buen marido y sean ganados por aquí o por allí; que como quiera que los hayáis ganado, no habréis hecho usanza nueva en el mundo». Una vez más nos sorprende la insensibilidad de Sancho hacia el sufrimiento de su señor cuando declara que ha ganado el dinero «sin daño de nadie». El hecho es que ha conseguido su «talego lleno de doblones» gracias a su «industria» en engañar al iluso caballero. La prolongación de la parodia, por tanto, pone de manifiesto las consecuencias éticas de la mala fe de Sancho Panza que de otra manera hubieran quedado más o menos encubiertas.

Aquí tenemos el segundo desenlace: el resultado lógico de la particular interacción del caballero y su escudero y propiciado finalmente por la profecía de Merlín. Si la carrera del ingenioso hidalgo hubiera terminado poco después de su salida del palacio de los duques, la gran originalidad histórica del *Quijote* no se hubiera revelado en su plenitud, pero, al optar Cervantes por continuar la parodia para contrariar a Avellaneda, no tuvo más remedio que volver a invertir la jerarquía entre los protagonistas que había rectificado después de que Sancho hubiera renunciado su gobierno, y esta segunda inversión ya no admitía corrección porque el poder que la profecía de Merlín le había conferido a Sancho sería irreversible mientras don Quijote siguiera esclavizado por su locura primaria –su intransigente fe en la absoluta veracidad de los libros caballerescos–. No había manera, por tanto, de encerrar el significado de la novela dentro de los términos de la ideología ortodoxa y, por consiguiente, la dinámica entre los protagonistas vino a funcionar como un prisma por el cual se podía vislumbrar los rasgos de un mundo nuevo, un mundo donde un criado podía rebelarse contra su «señor natural» y afirmar su poder en nombre propio: «Ayúdome a mí, que soy mi señor», y donde el criado, además, podía emplear ese poder para explotar a su antiguo amo con fines lucrativos; un mundo, en fin, donde el poder prevalecería sobre la ética y los valores cristianos, y donde las jerarquías tradicionales se disolverían para dar paso al libre juego de intereses contrarios y fuerzas arbitrarias¹⁴. Desde este punto de vista, pienso que Cervantes, al fin y al cabo, tiene una gran deuda con Avellaneda. Para atacar al plagiarlo, decidió extender la historia de su don Quijote mucho más allá de lo ne-

cesario para los fines de su parodia, pero esta reacción rencorosa y desmesurada resultó en un hallazgo de la imaginación literaria que rebasaba el horizonte ideológico de su propio autor, y que confirió a la gran novela cervantina su sorprendente y duradera modernidad.

Es verdad que Cervantes pudo reintegrar su novela en el marco ideológico de la España católica de la época en el último capítulo, cuando Alonso Quijano por fin recobra el juicio, pero esta clausura se consigue por milagro –el hidalgo se cura de su manía caballerescas gracias a una misteriosa enfermedad que aparece como un *deus ex machina* para cerrar la desconcertante apertura del *Quijote* a la extraño mundo en que había desembocado su locura-. Desde esta perspectiva, la muerte de Alonso Quijano le proporciona al lector una emoción más honda al presenciar la milagrosa liberación de la larga pesadilla que había sufrido el desgraciado loco. Por esa razón también, las repetidas condenas de los libros de caballerías por parte del moribundo Quijano parecen menos estereotipadas de lo que hubieran sido en el primer desenlace. El lector ahora siente el alivio de compadecerse del protagonista sin tener que aguantar las bufonadas cada vez más grotescas de los últimos capítulos, y puede también recobrar su afecto por Sancho, que se había comportado de manera tan cruel hacia su señor en las postrimerías de la historia. Y, finalmente, Cervantes concede a sus lectores el consuelo de una reconciliación –Alonso Quijano, ahora llamado «el Bueno», le deja una herencia a Sancho en su testamento, alabando «la sencillez de su condición y la fidelidad de su trato», y le pide perdón por haberle persuadido de que existían caballeros andantes en este mundo; Sancho llora la inminente pérdida de su antiguo amo y hasta se echa la culpa a sí mismo por la derrota que les había obligado a emprender el camino de regreso–.

¹ La paginación se refiere a *Don Quijote de La Mancha*, Edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, 2 tomos (Barcelona: Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores. Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2005), y se incorporará junto a las citas en mi texto.

² Véase Williamson, «“Intención” and “Invención” in the *Quixote*», *Cervantes* VIII (1988), pp.7-22.

³ Roberto González Echevarría, «Improvisation in the Genesis and Structure of the *Quijote*», *The Yale Review*, January 2011, pp. 70-88, destaca el papel creativo de la improvisación en la composición del *Quijote*.

⁴ He analizado esta dimensión política en «La autoridad de Don Quijote y el poder de Sancho: el conflicto político en el fondo del *Quijote*», en Ignacio Arellano, Christoph Strosetzki, Edwin Williamson (eds.), *Autoridad y poder en el Siglo de Oro* (Madrid: Iberoamericana, 2009), pp. 241-266, y en, «The Power-Struggle between Don Quixote and Sancho: Four Crises in the Development of the Narrative», *Bulletin of Spanish Studies*, 85 (2007), pp. 837-858.

⁵ Véase, Edwin Williamson, *El “Quijote” y los libros de caballerías* (Madrid: Taurus, 1991), pp. 221-34. Edición inglesa original: *The Halfway House of Fiction: Don Quixote and Arthurian*

Romance (Oxford: Clarendon Press, 1984), pp. 170-82. (En adelante HHF.)

⁶ Para una discusión de estas convenciones, véase, Williamson, *El "Quijote" y los libros de caballerías* pp. 27-61. (HHF, pp. 1-28.)

⁷ El joven Borges intuyó la catástrofe que encerraba este humillante desaire del duque a don Quijote: «¿No está induciéndonos aquí Miguel de Cervantes que palpemos envidia en el carácter honestísimo de don Quijote? ¿No es más odiosa la sola insinuación de esa envidia que esa otra obscena aventura en que, tirado don Quijote en el campo, cruza una piara de cerdos encima de él?», «La conducta novelística de Cervantes», en *El idioma de los argentinos* [1928] (Buenos Aires: Espasa Calpe/Seix Barral, 1994), 117-122 (p. 122).

⁸ Augustin Redondo, «La insula Barataria (II, 45-53)», en *Otra manera de leer el Quijote* (Madrid: Castalia, 1998); James Iffland, *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda* (Madrid: Iberoamericana, 1999), p. 455 et passim. Aunque comparto este enfoque por la mayor parte, me interesa analizar en este ensayo cómo el conflicto entre los protagonistas evoluciona hasta llegar a una resolución que rebasa el concepto medieval-renacentista de lo «carnavalesco».

⁹ J.A. Maravall, *Utopía y contrautopía en el Quijote* (Santiago de Compostela: Pico Sacro, 1976), p. 220.

¹⁰ María del Carmen Rivero Iglesias, «El bien común en el Quijote y el gobierno de Sancho en la Ínsula Barataria», en Ignacio Arellano, Christoph Strosetzki, Edwin Williamson (eds.), *Autoridad y poder en el Siglo de Oro* (Madrid: Iberoamericana, 2009), pp. 117-136.

¹¹ Véase Edwin Williamson, «El gobierno de Sancho y el poder del Duque», en *El español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes. 2015* (Alcalá de Henares/Madrid: Instituto Cervantes, 2015), 107-122.

¹² Para Salvador de Madariaga, *Guía del lector del Quijote* (Madrid: Espasa Calpe, 1926) ésta era «la página más deplorable» del *Quijote*, «que todo lector noble desearía no escrita» (p. 16). Quizás por ello no la incorporó en su interpretación. De hecho, esta pelea ha merecido muy escasa atención. En su comentario al capítulo 60 para la edición de Rico, Martín de Riquer hace caso omiso de ella. En las secciones de «Lecturas» y «Notas complementarias», sólo dos publicaciones aluden a su dimensión política: J. B. de Avalué-Arce, «Don Quijote, Sancho, Dulcinea: aproximaciones», *Crítica Hispánica*, XI (1989), 53-67, y Mauricio Molho, «Doña Sancha (Quijote II, 60)», en *Homenaje a José Manuel Blewca* (Madrid: Gredos, 1983), 443-448. C.B. Johnson, «The Drama of Sancho's Salary», en *Cervantes and the Material World* (Nashville: Vanderbilt University Press), pp. 32-3, ve la pelea como una «insurrección» de Sancho pero no desarrolla las implicaciones políticas. Iffland, *De fiestas y aguafiestas*, p. 475, reconoce «la transgresividad no meramente ritual» pero no elabora esta observación en su análisis. Ciríaco Morón Arroyo, «Amo y criado en el Quijote», en José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi (eds.), *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez. Homenaje a Gustav Siebenmann* (Madrid: José Esteban, 1984), p.370, cree que se trata de la reacción tradicional de un criado respondiendo a la violencia de su señor.

¹³ Véase, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, «Volumen complementario», p. 221.

¹⁴ Para una discusión más extensa de este aspecto, véase Edwin Williamson, «De un "mundo al revés" a un "mundo nuevo": La

prolongación de la Segunda Parte del *Quijote* y sus consecuencias», en *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, eds. Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro (Asturias: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014), 104-121.

BIBLIOGRAFÍA

- Avalué-Arce, Juan Bautista de. «Don Quijote, Sancho, Dulcinea: aproximaciones». En *Crítica Hispánica*, XI (1989), pp. 53-67.
- Borges, Jorge Luis. «La conducta novelística de Cervantes». En *El idioma de los argentinos* [1928] (Buenos Aires: Espasa Calpe/Seix Barral, 1994), pp. 117-122.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha* (Ed. Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico). Barcelona, Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores. Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2005.
- González Echevarría, Roberto. «Improvisation in the Genesis and Structure of the *Quijote*». En *The Yale Review*, January 2011, pp. 70-88.
- Iffland, James. *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*. Madrid, Iberoamericana, 1999.
- Johnson, Carroll B. *Cervantes and the Material World*. Nashville, Vanderbilt University Press.
- Madariaga, Salvador de. *Guía del lector del Quijote*. Madrid, Espasa Calpe, 1926.
- Maravall, José Antonio. *Utopía y contrautopía en el Quijote*. Santiago de Compostela, Pico Sacro, 1976.
- Molho, Mauricio. «Doña Sancha (Quijote II, 60)». En *Homenaje a José Manuel Blewca*. Madrid, Gredos, 1983, pp. 443-448.
- Redondo, Augustin. «La insula Barataria (II, 45-53)». En *Otra manera de leer el Quijote*. Madrid, Castalia, 1998.
- Rivero Iglesias, María del Carmen. «El bien común en el Quijote y el gobierno de Sancho en la Ínsula Barataria». En Ignacio Arellano, Christoph Strosetzki, Edwin Williamson (eds.), *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*. Madrid, Iberoamericana, 2009, pp. 117-136.
- Williamson, Edwin. «"Intención" and "Invención" in the *Quijote*». En *Cervantes*, VIII (1988), pp.7-22.
 - *El "Quijote" y los libros de caballerías*. Madrid, Taurus, 1991, pp. 221-34. (Ed original: *The Halfway House of Fiction: Don Quixote and Arthurian Romance*. Oxford, Clarendon Press, 1984).
 - «The Power-Struggle between Don Quixote and Sancho: Four Crises in the Development of the Narrative». En *Bulletin of Spanish Studies*, 85 (2007), pp. 837-858.
 - «La autoridad de Don Quijote y el poder de Sancho: el conflicto político en el fondo del *Quijote*». En *Autoridad y poder en el Siglo de Oro* (eds. Ignacio Arellano, Christoph Strosetzki, Edwin Williamson). Madrid, Iberoamericana, 2009, pp. 241-266.
 - «El gobierno de Sancho y el poder del Duque». En *El español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes 2015*. Alcalá de Henares, Instituto Cervantes, 2015, pp. 107-122.
 - «De un "mundo al revés" a un "mundo nuevo": La prolongación de la Segunda Parte del *Quijote* y sus consecuencias». En *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (eds. Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro). Asturias, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014, pp. 104-121.

SEXO Y DINEROS EN BOCCACCIO Y CERVANTES

*Como dize Aristóteles, cosa es verdadera:
El mundo por dos cosas trabaja: la primera,
Por aver mantención; la otra cosa era
Por aver juntamiento con fembra plazentera.*

ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de buen amor* (71-74)

I

La más notable proeza literaria de Boccaccio fue representar, durante el pináculo del *dolce stil nuovo*, en el momento álgido del amor cortés y en la era de Petrarca, cómo el deseo hace que hombres y mujeres se tornen de la región superior de la anatomía –la cabeza y el corazón, zonas de lo sublime– hacia las partes inferiores; los órganos de reproducción y excreción. Es un giro de lo alto a lo bajo, una inversión que provoca la más intensa risa porque implica la esencia misma de la condición humana. Lo cómico en Boccaccio es equivalente a lo trágico en profundidad, universalidad y aproximación a la realidad irrevocable de lo humano. En el *Decamerón* hay un sorprendente contraste entre las bellas canciones que los narradores entonan durante los períodos de reposo, que tienen ecos del *dolce stil nuovo* –Boccaccio también escribía entonces sus exquisitas *Rime*– y los soeces temas y el lenguaje de muchos de los relatos que cuentan. Esta es una de las pautas generales del *Decamerón*. La circulación de sexo y dinero en las tramas del libro proviene de ella y lo define.

Como toda obra maestra, el *Decamerón* cala en la naturaleza del espíritu humano. En Boccaccio éste se sobreentiende ser las fuentes y motivación del relatar historias en el más fundamental y amplio sentido de la palabra; más allá de lo puramente literario. Contamos chistes, chismeamos, confesamos nuestras cuitas a los



que amamos, a los que deseamos que nos perdonen, a aquéllos a quienes pagamos para que analicen nuestra psique, y nos hablamos a nosotros mismos. Estos actos narrativos y sus fuentes son el tema de Boccaccio. En el *Decamerón*, no pocas historias comienzan con un refrán, un dicho, una salida o un chiste. En su conjunto, esto constituye una osada proposición sobre la narrativa y sobre el subconsciente que anticipa a Freud. Es una de las sondas más originales de Boccaccio en la mente humana y en los antecedentes del acto de narrar. Todo el sexto día del *Decamerón* está dedicado a relatos basados en apotegmas, aforismos, salidas ingeniosas, bromas, refranes y proverbios. Se sugiere así que estas expresiones, frecuentemente groseras, que tienen una fuente y difusión colectiva y oral ponen de manifiesto el carácter de lo humano más fielmente que la filosofía, y que su humorismo, basado sobre todo en el sexo, es un componente profundo de los resortes fundamentales de la psique. Me propongo aquí estudiar una intuición de Boccaccio relacionada e igualmente significativa a la anterior: que el comercio social al que la narrativa da voz gira en torno a la circulación de dinero, bienes y valores y, por supuesto, al tráfico sexual. Hay una convergencia profunda entre todos estos tipos de transacción. Es ésta una idea que dejó una marca perdurable en la tradición narrativa occidental, particularmente en la obra de uno de los más distinguidos discípulos de Boccaccio, Miguel de Cervantes, donde se refina y se le da un giro muy particular.

El omnipresente intercambio de bienes, regalos, personas y dineros en el *Decamerón* lo subrayan los muchos mercaderes que aparecen en sus relatos. El mundo de Boccaccio es un mundo de comerciantes, mal vistos por la sociedad, pero que desempeñan papeles principales en los relatos. Son los motores de la actividad social, los protagonistas del comercio. En el séptimo relato del séptimo día el padre, mercader, no quiere que su hijo sea también mercader, ocupación que él estima baja, y en el próximo cuento otro comerciante aspira a adquirir nobleza para elevarse por encima de su estatus social. No conozco otro escritor, excepto tal vez Balzac, para quien el comercio resulte tan importante y donde los personajes lo vean como vía hacia el ascenso de clase, no como fin. En esto, sin duda, Boccaccio refleja la prominencia económica de Florencia, el primer centro bancario y comercial importante que surge en la Europa pre-moderna, que puso en circulación internacional su propia moneda –el famoso florín de oro– y su preeminencia en materia de negocios.

En el tercer relato del segundo día hay mucho sobre las proyecciones del comercio florentino en el exterior, por ejemplo, con abundante terminología bancaria. En el cuarto relato de ese mismo emergen el comercio y piratería, actividades prominentes en todo el libro –la piratería es una forma de comercio internacional, si bien ilegal–. Hay cantidades de monedas, joyas, prendas de vestir, animales, coimas, concubinas y otros diversos objetos y personas que se intercambian en el *Decamerón* mediante el regalo, el robo, el mercadeo, el trueque, los negocios y otros medios, sobre todo trampas (*beffe*) de todo tipo. La búsqueda de ganancias a menudo adquiere un viso simbólico, hasta alegórico. La historia de Andreuccio, la quinta del segundo día, es una en que la avidez de dinero y sexo lo arroja, concretamente, en un pozo de excrementos. Más tarde se encuentra encerrado en la tumba de un arzobispo en la que trata de sustraer un valioso anillo para sus cómplices. El relato conjuga –«conjuega»– la ambición y la lujuria con la transformación del dinero en mierda y muerte. Es un relato pre-freudiano si los hay.

Hay muchas narraciones en el *Decamerón*, con una toda abarcadora que gira en torno al movimiento de dineros y sexo. El dinero es, con frecuencia, monedas, a menudo florines de oro; en otros casos, el dinero aparece de forma implícita mediante la presencia de objetos de valor, de los que una amplia y variada cornucopia se intercambia a lo largo del libro. Este argumento basado en el trueque culmina en el último día, cuyo tema es la generosidad excesiva; una sobreabundancia en el regalar que es la apoteosis del intercambio y lo lleva a su fin. La magnanimidad total cancela la restitución porque la supera y excede. Ese día final tiene su lógica narrativa: es un final teleológico a todo el *Decamerón*. Si Boccaccio buscó los orígenes del espíritu y de las narrativas que lo expresan basando tantos de sus relatos en la agudeza con el intercambio como mecanismo básico de la vida en sociedad, en muchos de ellos se insinúa un concepto del comercio basado en el regalo, que podría verse según las teorías de Marcel Mauss. Me refiero al estupendo ensayo de Mauss «*Essai sur le don*», que me inspiró el tema del presente ensayo.

El intercambio de dones dota a cada uno de ellos del poder de exigir una compensación proporcional y da inicio a una red de reciprocidades obligatorias y hasta simétricas. En esto se aproxima al lenguaje en su funcionamiento, es como su emblema, tanto como de toda la cultura. Pero Mauss estudió sociedades «primitivas» –él las llamó arcaicas– mientras que la Florencia de Boc-

caccio era una sociedad pre-moderna en la que el intercambio, inclusive el sexual, estaba acompañado por el dinero. La moneda es el símbolo idóneo del comercio de valores, la codificación del tráfico de regalos. En esto Boccaccio tal vez anuncie a Marx. Pero el comercio que estudio aquí en Boccaccio y en Cervantes no es económico, en el sentido de que no forma parte de una economía sistemática implícita, aunque refleje el comienzo de la era capitalista en Florencia y su desarrollo posterior en la Península Ibérica¹. En la literatura, el intercambio es una actividad más elemental, anterior a la sistematización económica en que se entremezclan el deseo sexual y el anhelo de obtener posesiones de valor, sobre todo dineros, mediante la interrelación con otros. Estos valores encarnan en objetos de diversa índole, en personas –cuerpos– y directamente en monedas –valiosas en sí, no meramente símbolos, cuando están hechas de oro, como los florines–. El anhelo de poseer, en ambos sentidos, pone en marcha una red de relaciones que componen el núcleo del texto; las acciones de los personajes y su entramado verbal, retórico. La narrativa practica así un discurso entre mítico y crítico: relatos fundamentales y régimen para leerlos que se desprende de ellos mismos. En Cervantes, según se verá, en el proceso que conduce de «El casamiento engañoso» a «El coloquio de los perros», el comercio de bienes, sexo y personas, que incluye la enfermedad de amor que contamina al autor implícito de la última novela, se vuelve sobre sí para declararse origen y esencia de lo literario.

Hay un buen ejemplo del intercambio de sexo por bienes en el segundo relato del segundo día narrado por Filóstrato. Un comerciante, Rinaldo d'Asti regresa a casa con su criado tras un viaje de negocios a Boloña. Se encuentra en el camino con tres hombres que él cree colegas suyos y se pone a conversar con ellos. Pero son bandidos que, al enterarse de que Rinaldo es mercader, suponen que lleva dinero, le roban todo lo que tiene y lo dejan descalzo y en paños menores. Se llevan su caballo, dinero, ropas e inclusive sus zapatos y lo dejan abandonado en medio de una noche de nieve. El criado, un cobarde, galopa hasta el cercano Castel Guiglielmo mientras Rinaldo camina con gran esfuerzo hacia una casa que divisa en la distancia para pasar la noche junto a una puerta cerrada que parece ofrecer algún amparo. Se trata de la residencia de una bella viuda, amante del Marqués de Azzo, que ha prometido visitarla esa noche para cenar y divertirse con ella en la cama. Pero éste cancela su visita en el último momento, dejando a la viuda con el baño caliente y la comida listos, para no

mencionar su propio deseo frustrado. Al oír ruido cerca de una puerta, le pide a su sirvienta que vaya a averiguar qué es. Es Rinaldo, a quien deja entrar en la casa. Él es un hombre fornido y guapo, así que ella lo lleva al baño, lo viste con las ropas de su fallecido marido y lo invita a compartir su mesa y cama. Su actividad es apasionada y múltiple. A la mañana siguiente, para guardar las apariencias, la viuda viste a Rinaldo con unas ropas viejas, le da una bolsa llena de dinero y lo envía al Castel Guigllielmo. Allí se encuentra a su criado, con un caballo y su equipaje y, mejor aún, a los tres forajidos que han sido capturados, con lo que recupera el resto de sus posesiones. Rinaldo le atribuye su buena fortuna a San Julián, a quien él se había encomendado pidiéndole, antes de salir de viaje, que le diera buen albergue en la noche. No lo podía haber tenido mejor. Esta es la más delicada ironía de la historia.

El trueque de bienes y dinero empieza con el robo y termina con la restitución de las propiedades robadas, una progresión circular completa, por así decir. Entre esos dos momentos el intercambio continúa, con Rinaldo que sustituye al Marqués en la casa de la viuda, baño, mesa y cama. Ella lo suministra todo y, ambos, el sexo. Rinaldo también ocupa el lugar del finado esposo, cuya ropa se pone. Rinaldo le provee a la viuda una amplia y suficiente retribución, porque ella le ha proporcionado albergue, comodidades, comida, dinero y goce sexual. La transacción parece haber sido íntegramente realizada. Al Marqués lo han engañado como amante y Rinaldo sufre la indignidad del robo y la angustia de la noche nevada a la intemperie sin ropa y descalzo, pero por lo menos recibe una recompensa. La viuda no era más que una diversión para el Marqués, en cualquier caso, por lo que no parece que su honor haya sido mancillado, para no mencionar que el episodio ha pasado desapercibido. A ella no le afecta haber sido cambiada por bienes y favores; es ella misma, por cierto, agente principal del negocio.

La octava historia del octavo día, relatada por Fiammetta, es el pináculo del intercambio de mujeres como bienes valiosos. El relato comienza como «El curioso impertinente» de Cervantes, con dos amigos que se quieren como hermanos. La escena es en Siena, y los protagonistas son Spinelloccio di Tavena y Zeppa de Mino. Vivían con sus respectivas esposas en casas adyacentes, lo cual hizo normales las frecuentes visitas, estuviera o no el esposo en la casa. Como era de esperar, una vez, cuando Zeppa no está, Spinelloccio empieza a acostarse con su esposa. Esto continúa, con los trucos y engaños de rigor, para mantener secreta la re-

lación, hasta que un día, Zeppa está en la casa sin que la pareja, que se ha retirado a la alcoba, lo sepa. Sin ser visto, Zeppa descubre a la pareja haciendo el amor. En vez de causar un escándalo, por cierto, para evitarlo y para desquitarse minuciosamente de su amigo, Zeppa confronta a su esposa con lo que ella no podría negar, y le pide que sea cómplice suyo en su plan de venganza si quiere ser perdonada. Zeppa le dice que esconda a Spinelloccio en un baúl e invite a su esposa a su casa. Cuando ésta viene, Zeppa le cuenta lo del *affaire* y la convence que ella debe hacer el amor con él para pagarle a Spinelloccio con su propia moneda («rendere pan per focaccia», 981), lo cual realiza encima del baúl para que Spinelloccio pueda oír «la danza trivigiana» (981) que se efectúa sobre su cabeza. A la larga, el intercambio de esposas se reglamenta según normas mercantiles para asegurar la reciprocidad de los valores intercambiados, hasta el punto auto-reflexivo de que el engaño mismo forma parte esencial de la transacción –los engaños se intercambian igualmente–. Es decir, no sólo se intercambian las esposas, sino la infidelidad misma. Zeppa le ha prometido a su esposa una valiosa joya («caro e bel gioiello», 980) si se presta a participar en el negocio. La joya resulta ser Spinelloccio, cuando Zeppa abre el baúl y lo deja salir. La transacción sexual se traduce al idioma monetario; se alcanzan al final la paz y la satisfacción mutua. Spinelloccio dice que quedan «pari pari» (980), parejos, «echados» diríamos en Cuba. Cada mujer tiene dos maridos y, cada marido, dos mujeres: «Il Zeppa fu contento, e nella miglior pace del mondo tutti e quattro disinarono insieme; e da indi innanzi ciascuna di quelle donne ebbe due mariti e ciascun di loro ebbe due mogli, senza alcuna quistione o zuffa mai per quello insieme averne» (982). El problema del honor, con su afín lesión sentimental, se cancela al reducirse la situación sexual a algo así como un intercambio monetario, en que la estricta igualdad, no la pasión, predomina. La paridad desmonta la obligación de otra réplica.

El cuento de Dioneo, el décimo del octavo día, amplía el radio mercantil a Sicilia, con menciones de Nápoles, Pisa y Mónaco. En una historia de venganza, como la de los dos amigos y sus esposas en que un engaño genera el próximo, pero la cantidad de dinero en juego es mucho mayor. La red comercial es mayor y está minuciosamente detallada, tanto en término de los bienes que se intercambian como del monto monetario, y el sexo que se merca es mucho más explícito en sus preparativos y aplicaciones eróticas. Niccolò da Cignano, conocido por Salabaetto, un mer-

cader joven y apuesto de Florencia, va a Palermo con una carga de lana que le había sobrado de la feria de Salerno, cotizada en alrededor de quinientos florines de oro. Su rubia gallardía llama la atención de la señora Iancofiore, belleza siciliana que acostumbra estafar a hombres de negocios, que descubre la riqueza de su posible víctima examinando el registro en que cada mercader debe declarar sus bienes cuando los deposita en el almacén del puerto.

La seducción comienza cuando la señora le envía un anillo a Salabaetto con una esclava suya que es una mañosa medianera. A él lo impresiona la belleza de la seductora, su casa y criados, y acepta encontrarse con ella en un *bagno*. Una vez allí, las esclavas les dan un estupendo aseo sensual, dejándolos lavados, perfumados, solos y desnudos. Ese primer encuentro sexual conduce a otros en casa de la seductora, donde los lujos y comodidades no son menos suntuosos. Todo va bien hasta que la Iancofiore, desesperada, dice que a su hermano lo van a decapitar en Messina a menos que ella le envíe mil florines de oro, que ella no puede conseguir en tan poco tiempo. Salabaetto, por supuesto, se compromete a prestarle sus quinientos florines, que deben serle devueltos en quince días. El plazo expira sin que Salabaetto vea su dinero. Por fin se da cuenta de que ha sido engañado, y se va a Nápoles habiendo omitido pagarle a sus acreedores en Florencia, su domicilio, donde recibe consejos del astuto Pietro del Caigiano, tesorero de la Emperadora de Constantinopla. Con la ayuda de éste, regresa a Palermo con una carga de varios fardos de mercancías y veinte barriles de aceite, que cumplidamente asienta en el registro del puerto, del que descubre la Iancofiore de las nuevas riquezas con que ha regresado su ingenuo amante, y se dispone a reanudar relaciones con él para embaucarlo otra vez, pero por una mayor ganancia. Salabaetto, sin embargo, detecta sus intenciones y prepara un engaño propio. Declara que otro envío de mercancías, valorado en tres mil florines, que le había sido remitido, ha sido robado por piratas de Mónaco. No le será posible rescatar los bienes a no ser que contribuya mil florines a la recompensa de diez mil exigida. Iancofiore se compromete a conseguir el dinero de un prestamista, un usurero que exige treinta por ciento de interés, usando la mercancía de Salabaetto en el almacén de garantía. Salabaetto sabe que es ella misma la que facilita el dinero, con la intención de cobrar el interés. Una vez que tiene los mil, más los quinientos que ella le había devuelto de la transacción anterior para atraerlo la segunda vez, se va para Nápoles, dejándola a ella engañada, esta vez porque cuando la

Iancofiore va a reclamar los fardos y barriles de Salabaetto descubre que los fardos estaban llenos de estopa y los barriles no con aceite, sino con agua de mar. La Iancofiore aprende que «Chi ha far con toscu, no vuole esser loscu» («quien se enreda con un toscano debe tener los ojos bien abiertos»).

Lo anterior es la estructura básica del argumento, que omite muchos detalles sobre intercambio de objetos entre los protagonistas y cuestiones específicas de las transacciones monetarias. Por ejemplo, al regresar a Palermo, Salabaetto engaña a la Iancofiore diciéndole que tiene planeado establecer un almacén en la ciudad para poder quedarse con ella permanentemente y le explica las complejidades relativas a los documentos a firmar y legalizar para cerrar el negocio. Ella quiere hacerle obsequio de dos cálices de plata, pero Salabaetto no los acepta porque él ya ha recibido como treinta florines de regalos suyos y él todavía no le ha dado ni uno. Las esclavas de la señora traen cestas llenas de preparativos para una espléndida escena de baño. La descripción de esta es detallada y sensual: se menciona, inclusive, el aroma de las aguas perfumadas. También tenemos la cabeza cercenada del hermano de Iancofiore, que sugiere la figura impresa en una moneda, insertándose de esa manera oblicua en el código monetario. Hay un espeso trueque de bienes y símbolos que empalma con la muy palpable actividad sexual, que es tan explícita como las limitaciones de la época permitían y que se queda apenas al borde de la pornografía. La correspondencia entre los dos tipos de canje –de dinero y de sexo– resulta clara. Se revela una maciza medida y peso en el intercambio de cuerpos y objetos extravagantes, hasta el dinero mismo, porque los florines de oro no son sólo monedas con un valor real y figurativo, sino objetos preciosos ellos mismos, como tienden a ser las monedas, pero los florines en especial, sedosos y sensuales al tacto. Las manos y otros órganos acarician y frotan la superficie esculpida de las monedas. El sexo y el dinero pueden llegar a ser uno.

El libro, el registro en que se asientan los valores en tránsito, juega un papel importante en la historia. Conserva las mercancías y productos, asentando su especie y valor, pero al mismo tiempo les revela a los criminales como la Iancofiore los nombres de los propietarios y el valor de los bienes, facilitando transacciones ilícitas. Acopia y descarga, retiene y libera; representa ganancias y pérdidas a la vez. El libro, símbolo de la ley, protector de la escritura y de la protección por la escritura, es también cómplice de delitos al revelar los secretos que protegerían las mercancías y el

dinero del tráfico descontrolado. No archiva valores inertes, sino el tráfico de esos valores; no el significado y el monto, sino su mutabilidad e inseguridad frente a las astucias de los que figonean en él, leyéndolo con miras a su propia ganancia. El libro es el emblema de los *beffe*, de los trucos logrados mediante la inscripción, sometiendo objetos y cuerpos al lenguaje. Es también emblema de la ficción, de la literatura. Es por esto que Salabaetto se vale del almacén, con su *dogana* o aduana, su archivo, para hacerle creer a la Iancofiore que tiene planeado asentarse con ella en Palermo. El almacén, del que el libro es, se supone, el instrumento de legitimación, es por el contrario la más grande mentira que se le ocurre a Salabaetto para embromarla.

No hay libro de contabilidad que pudiera haber registrado los frenéticos negocios sexuales de Alatiel en el séptimo cuento del segundo día. Enviada para esposa del rey de Garbo por su padre, es secuestrada y pasada de hombre a hombre, cada uno intoxicado por su perturbadora belleza, a todo lo largo y ancho del Mediterráneo. El balance es extraordinario: «con otto uomini forse diecemilia volte giaciuta era» (257) –cifra astronómica que pone a la sombra la de Leporello: «Ma in Ispagna son gia mille e tre»-. Aun así, Alatiel se ofrece al rey, para cumplir con la promesa original de su padre, como virgen («pulcella», 257). A éste no lo desanima recibir mercancía dañada y la recibe con una «gran festa, e mandato onorevolmente per lei, lietamente la ricevette» (257). Felizmente casados, gobiernan por largo tiempo, lo cual confirma la sentencia con que la historia concluye, un pronunciamiento sobre lo duradero que es el cuerpo femenino para el amor, no importa cuántas veces se usa: «Bocca basciata non perde ventura, anzi rinnova come fa la luna» (237). El cuerpo de la mujer se renueva como la luna, astro celestial que se asocia con las mujeres y su sexualidad, sin que disminuya su valía para el sexo –el hombre, sin embargo, teme por las limitaciones temporales de su vigor sexual, que no son infinitas como en la mujer, algo que Don Juan de Tirso quiere superar-. No hubo engaño en el negocio del padre. Los cálculos comerciales relativos al sexo son cabales en el *Decamerón*, con muchas cifras aducidas para certificarlos.

II

Cervantes tuvo plena conciencia de la vigorosa tradición italiana de las *novelle* desde antes del *Decamerón* de Boccaccio y en su estela: *Il Novellino*, Franco Sacchetti, Gianfrancesco Straparola y, por supuesto, Matteo Bandello². En términos de la influencia de

Boccaccio sobre Cervantes, pienso que la relación entre sexo y dineros en los argumentos de sus relatos es el vínculo más sólido, mucho más importante que consideraciones estilísticas y de otra índole que se han aducido. La estadía de Cervantes en Italia, donde el *Decamerón* era una fuerte presencia en el mundo literario, fue el acontecimiento más trascendental de su carrera espiritual, según Américo Castro (389). Como es notorio, Cervantes escribió en el prólogo a sus *Novelas ejemplares*: «soy el primero que ha novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa» (19). A mí el verbo «novelar» me suena a italianismo, porque «novela» no existía en la época con el significado que hoy tiene; no figura en el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) de Covarrubias. Para Cervantes, «novelar» quería decir escribir novelas cortas o cuentos largos. Las traducciones de lenguas extranjeras a que se refiere son evidentemente del italiano, algunas habiendo pasado primero por el francés. Hubo varias traducciones del *Decamerón*, algunas que se remontaban al siglo XV, y el libro había sido incluido en el *Index* de libros prohibidos por la Inquisición en 1559. Algunas traducciones habían sido expurgadas o eran selectivas en la inclusión de ciertos tipos de novelas³. Pero a Cervantes no le hacían falta las traducciones. Además, diversos cuentos de Boccaccio habían servido como fuente en al menos ocho comedias de Lope de Vega y hay ecos del *Decamerón* en al *Guzmán de Alfarache* (1599), de Mateo Alemán. Tirso de Molina se refirió a Cervantes, según su biógrafo Jean Canavaggio, como «nuestro español Boccaccio» (283).

Cervantes parecía preferir la novela corta, para la que estaba especialmente dotado. Su predilección se hace patente por su insistente presencia en el *Quijote*, particularmente la Primera parte. Cervantes también dijo haber escrito un libro, nunca hallado, que intituló *Semanas del jardín* que, por su título, da la impresión de haber tenido una estructura como la del *Decamerón*: narradores que se retiran a un lugar ameno para contar sus historias. Hay por lo menos dos episodios en el *Quijote* que tienen un tono bocaciano: el breve relato del personaje de la Primera parte que yo he llamado el «prisionero del sexo» (*Love and the Law*), y el episodio de Antonomasia y Clavijo, de la Segunda parte. El prisionero es uno de los galeotes (I, 22), un joven que fue sorprendido en relaciones sexuales simultáneas con cuatro mujeres, dos de las

cuales eran primas suyas. Antonomasia y Clavijo –con su fálico nombre– son una pareja socialmente desigual que alcanza la gestación con la asistencia de una vieja medianera que se enamora del joven y cohabita con él. Se trata éste de un giro novedoso, ya que el agente de transmisión se implica en el intercambio de amantes, creando así un triángulo inusitado en la circulación de la actividad sexual. Hay otros episodios con obvias resonancias bocacianas, como los que ocurren en la oscuridad de la venta con Maritornes, su cliente el arriero y Don Quijote, que recuerdan los de la sexta historia del noveno día, cuando, en medio de la noche, camas y amantes se confunden con las consabidas consecuencias. La fea Cutazza, de la octava historia del octavo día también anticipa a Maritornes.

¿Qué hay de bocaciano en estos episodios? Una lubricidad alegre, despreocupada, placer sexual, y una risueña astucia para alcanzarlo –un mundo lúdico, al decir de Giuseppe Mazzotta–: «play is the category through which Boccaccio enjoins us to look at the world and at its suspected but also elusive secrets» (269). Pero hay también en Cervantes intercambio de regalos, monedas, joyas y amantes, como ya se ha visto en Boccaccio, con variantes producto del tiempo y la inclinación propia del autor del *Quijote*. El universo de Cervantes no es de mercaderes, aunque hay algunos, como en el cuarto capítulo de la Primera parte, cuando un grupo de ellos, provenientes de Toledo, se encuentran al caballero en el camino. En *La Celestina* también había comercio de hilos, cadenas, dinero, cuerpos, y el sexo es el negocio de la puta vieja, que es dueña de un burdel. En esto también Rojas es un puente significativo entre Boccaccio y Cervantes, y el *Decamerón* bien pudo haber sido una de las fuentes de *La Celestina*.

Es periférico en Boccaccio el elemento picaresco, la galería de personajes de baja extracción social que viven en una atmósfera criminal y son el centro de la atención. Pero la situación que enmarca el *Lazarillo* –el protagonista está casado con la amante de un arcipreste– es bocaciana, y el contexto realista de ese y relatos picarescos subsiguientes le deben mucho al autor del *Decamerón*. Hay una astucia especial que anima las aventuras sexuales en Boccaccio que falta también en Cervantes. Falta también en la obra de éste la caterva de clérigos involucrados en depravaciones sexuales –la iglesia española era poderosa y vigilante–. En Cervantes, la ley ha implantado un protocolo más complejo para lidiar con el comercio social; está ahora vinculado a la escritura y el castigo⁴.

Las *Novelas ejemplares* son un hervidero de sexo y comercio. Esto se manifiesta de forma evidente en «El casamiento engañoso», como veremos en detalle. Hay también supervisión jurídica y comercial en «Las dos doncellas» y «Rinconete y Cortadillo». En la segunda, la casa de Monipodio es el centro del comercio ilícito en Sevilla. Se encuentran en ella bienes, comida, bebida y mujeres públicas. Es como un mercado paralelo en el que prevalecen los negocios al margen de las autoridades, una especie de parodia del comercio regulado por la Corona y su aparato judicial. En «El Licenciado Vidriera» el intercambio incluye el veneno que la dama desdeñada le administra en un membrillo al protagonista. En «La fuerza de la sangre» el objeto crucial que circula avanzando el argumento es, significativamente, un crucifijo. En «La española inglesa» hay mucho sobre transacciones bancarias, inclusive internacionales, y la piratería, en un entorno reminiscente del *Decamerón* –tercer relato del segundo día–. «El celoso extremeño» es una novela de corte italiano, muy bocaciana probablemente porque comparte fuentes tradicionales con el *Decamerón* y el *Filocolo*⁵. Se trata del convencional relato del viejo rico casado con una bella joven. Los esfuerzos más vigorosos de Carrizales están encaminados a suprimir cualquier tipo de tráfico, a cerrar su casa al mundo exterior por miedo de que alguien, como el macho joven Loaysa, se acerque a su esposa. La virginidad y la castidad son todo lo opuesto del canje, pero son gobernadas por su amenaza e inminencia. En «La ilustre fregona» se intercambian muchos objetos, y el juego de naipes, una forma singular de trueque, es una actividad destacada en la novela. Hay intercambio de mujeres en «Las dos doncellas» y «La Señora Cornelia». Esta última transcurre en Boloña, por cierto, gran centro comercial, y en el relato circula un sombrero con importantes consecuencias. Circula, además, mucho dinero en las *Novelas ejemplares*, especialmente monedas de todo tipo. En «La Gitanilla» hay numerosas discusiones sobre dinero, lo que es natural, dado la prevalente práctica del hurto entre los gitanos, y figuran muchas monedas. En «El amante liberal» hay gran trasiego de regalos y dineros, monedas en algunos casos, y Leonida es objeto de trueque en la novela, donde se funden de esa manera amor y dineros. El dinero es motivo constante de intercambio y discusión en «Rinconete y Cortadillo», y ya se vio que en «La española inglesa» hay un denso comercio bancario de alcance internacional. En «La ilustre fregona» hay también no pocas alusiones al dinero, y una cadena de oro juega un papel principal en el desenlace de la trama. Por el

amplio radio geográfico de acción y la contemporaneidad de las *Novelas ejemplares*, la presencia del comercio de bienes y amores es algo muy preponderante, que salta a la vista más que en otras obras suyas.

En el *Quijote* no pocos objetos, dinero, animales y personas cambian de mano, tema que estudia en la actualidad Matthew Tanico. En la Primera Parte el artículo que circula de forma más conspicua es la bacía de barbero que Don Quijote le quita violentamente al pobre hombre –el robo es una forma de intercambio, si bien violenta, como ya se vio en Boccaccio–. Pero Sancho también se apropia de los aparejos del asno del maltrecho barbero, siempre dispuesto a aprovecharse de despojos de batalla. El propio asno de Sancho es robado y devuelto misteriosamente en uno de los famosos descuidos de Cervantes. La bacía y aparejos les son regresados al barbero en una escena memorable de la venta en que bienes robados son devueltos y deudas contraídas resarcidas, en especial las debidas por el alojamiento y comidas de todos y de sus bestias. Ese episodio de compensaciones monetarias y jurídicas dramatiza el tipo de cambalache prevalente en el *Quijote*, representativo del tráfico material y moral en la sociedad que describe Cervantes. Durante el relato del cautivo Zoraida le roba una fuerte cantidad de dinero a su padre, Agí Morato, que luego pierde cuando el cofre con las monedas se hunde en el mar mientras ella y los demás fugitivos son asaltados por piratas. La más grande pérdida en el *Quijote* de 1605, sin embargo, es la preciada colección de libros del hidalgo, la mayoría de los cuales van a dar al fuego que encienden la sobrina y el ama para que el cura y el barbero purguen su biblioteca. Estos tomos habían sido adquiridos por Alonso Quijano vendiendo «muchas fanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer» (28). Las tierras se convierten en libros y estos en cenizas en transacciones en que el hidalgo pierde hasta la habitación donde se alojan sus tesoros.

En la Segunda Parte el intercambio y ostentación de bienes y valores aumenta porque la clase social de los personajes que los protagonistas encuentran es más elevada. En la mansión del Duque, Don Quijote y Sancho disfrutan de lujos inimaginables en el «lugar de la Mancha» de donde provienen. A Sancho se le otorga el gobierno de la Ínsula de Barataria, donde se le ofrecen y retiran a la vez suculentos manjares, y donde se le da poder ejecutivo, aunque sea simulado y temporal, que usa para hacer justicia con inusitada prudencia y sabiduría. El Duque y

la Duquesa tratan a Don Quijote como si en realidad fuera un famoso caballero andante, permitiéndole asearse, hacer uso de una alcoba y sentarse a la mesa en una cena en honor suyo. En el episodio de las Bodas de Camacho, hay abundante comida y bebida, pero el astuto Basilio logra quitarle a Quiteria a su próspero novio mediante una jugarreta en que el amor vence al dinero. En la onírica escena de la Cueva de Montesinos aparece la Dulcinea encantada, que le pide al caballero un préstamo de seis reales que él no puede satisfacer porque sólo tiene cuatro. Es esta una brillante parodia interna del argumento secundario relativo al intercambio de dinero y amor en la novela; recordemos que la Dulcinea real, Aldonza Lorenzo, es una simple campesina y que Alonso Quijano es, como quiera que sea, un hidalgo propietario de tierras. Hay un trueque latente en esa relación del que el préstamo de Dulcinea es cómico reflejo. El morisco Ricote ha acumulado gran cantidad de dinero, que ha enterrado antes de salir expulsado de España, a la que regresa ilegalmente y con peligro de su vida para rescatarlo subrepticamente. Su bella y cristiana hija se ha comprometido con un mayorazgo de la comarca, la otra vía de ascenso posible para Ricote. Amor y dineros. Con Roque Ginart el lector presencia la equitativa distribución del botín de los robos cometidos por su pandilla, y en Barcelona, en casa de Don Antonio Moreno, el caballero y su escudero son objeto de una suntuosa fiesta, en la que Don Quijote baila con las damas. Como en la casa de los Duques, el caballero es debidamente acomodado y provisto. En las escenas finales, cuando Alonso Quijano hace su testamento, distribuye su hacienda entre su sobrina, el ama y Sancho, acto concluyente de todo intercambio en la novela.

Pero es en la escena de las restituciones en la Primera Parte, escenificada en la venta de Juan Palomeque, que el bien más valioso en juego en la novela, que combina amor y dineros, es restituido: el honor de las doncellas, que ha sido comprometido por sus pretendientes. Es allí donde sexo y fortuna se revelan como pautas fundamentales del comercio social en el sentido más amplio, a las que las demás transacciones están supeditadas y en torno a las que gira el argumento del *Quijote* y el de las novelas intercaladas sometidas a la trama principal sobre el desquiciado caballero. Es una dramatización del remate de varios relatos entrelazados digno de una película de Agatha Christie, con todos los involucrados presentes haciendo revelaciones sorprendentes y terminantes en todos los sentidos.

Como en Boccaccio hay en Cervantes muchas parejas de desigual condición social, circunstancia que se supera mediante el sexo, a las buenas o a las malas. En el *Quijote*, la resolución de los conflictos que esto causa es usualmente el matrimonio, dado el contexto legalista de las condiciones en que se plantean. En Boccaccio ocurren muchas transgresiones después del matrimonio, algunas resueltas amistosamente, como se vio, y no hay pocas viudas que satisfacen sus necesidades y deseos sin provocar conflictos violentos. La intensa y omnipresente ansiedad por la pérdida del honor relativa a las infracciones maritales está ausente en Boccaccio. En Cervantes, y en la literatura española en general, todo lo que ocurre antes del matrimonio es digno de la comedia, mientras que todo lo que ocurre después es pasto de la tragedia⁶. La desigual condición social de los contrayentes en Cervantes usualmente pone en movimiento el intercambio de bienes y valores, incluyendo la virginidad de las jóvenes, vista como un muy valioso, insustituible, tesoro. En la Primera parte tenemos las historias de Dorotea, Luscinda, Cardenio y Don Fernando, que se resuelven con promesas de matrimonio. Dorotea, una campesina rica, se le ha entregado a Don Fernando, un aristócrata, con miras al ascenso social. Los padres de Luscinda quieren a Don Fernando para su hija por la misma razón. Cardenio, que se había comprometido con Luscinda la considera devaluada porque teme que Don Fernando ha tenido ya relaciones sexuales con ella también. Don Fernando le cumple su promesa a Dorotea, a quien poseyó tras un solemne juramento de que se casaría con ella, y Cardenio, aplacado, renueva su compromiso con Luscinda cuando sabe que ella sigue todavía virgen. Un final típico de comedia, en la escena de las restituciones discutida antes, que trae la concordia y la paz a todos.

Cervantes retoma la estructura implícita en estas historias de amor y su trasfondo bocaciano en la penúltima de las *Novelas ejemplares*, «El casamiento engañoso». El lugar que ocupa esta novela es significativo en el que resulta ser el marco narrativo de la última, «El coloquio de los perros», la más ambiciosa de todas, que cierra el volumen. Es además, la novela en que Cervantes se muestra más bocaciano y en la que su desvío de Boccaccio es, paradójicamente, más significativo. El motivo de la casa como centro de actividades y objeto codiciado –con toda su carga simbólica–, tan prominente en historias como la de la viuda y el estafador siciliano en el *Decamerón*, es central en «El casamiento», como lo son los regalos de joyas y la correspondencia de placeres sexuales. Con respecto a las histo-

rias de amor en el *Quijote*, «El casamiento» es una inversión de sus valores y prácticas, o tal vez mejor, una historia que va más allá de ellas, según se verá. Es como voltearlas para ver mejor sus mecanismos desde abajo. Lo nuevo cervantino será el proceso mediante el cual el comercio monetario y sexual, aliados a la conducta criminal, conducen a la escritura, todo bajo la sombrilla protectora de la ley.

«El casamiento engañoso» no es sólo el marco narrativo de la próxima novela, sino que tiene también su propio marco. El Alférez Campuzano sale del Hospital de la Resurrección de Valladolid, donde ha sido sometido a un debilitador tratamiento para la sífilis. Está demacrado, escuálido y no sabe a dónde encaminarse cuando, inesperadamente, se encuentra con su viejo amigo, el Licenciado Peralta. Éste, viendo las condiciones en que se encuentra el Alférez, siente lástima por él y lo invita a su casa a comer, para que pueda descansar, recuperar su vigor, y explicar las causas de su lamentable situación. El Alférez acepta entusiasmado porque tiene, además, un favor que pedirle a su amigo letrado: que lea el manuscrito de un diálogo entre dos perros que dice haber oído en el hospital para que le dé su opinión sobre la verosimilitud de éste –la inclusión del lector al que se dirige la historia es muy bocaciana, por cierto–. Pero antes de pasarle el manuscrito, el Alférez le cuenta a su amigo cómo fue que vino a parar al hospital, relato que es la novela «El casamiento engañoso», término legal, por cierto, para designar un matrimonio fraudulento, celebrado a base de información falsa por parte de los contrayentes. Peralta promete darle una «olla» y «unas lonjas de jamón de Rute» (523), el primer traspaso de bienes en la historia. El más significativo será el documento que contiene «El coloquio de los perros».

Es ésta una historia en la que el matrimonio, normalmente el remate del argumento y la restitución del orden social, resulta ser el crimen y el inicio de la trama, no su final. Las complicaciones del Alférez empiezan cuando ve, en una concurrida venta, a una mujer atractiva que coquetea con él, exhibiendo sus bellas manos, en las que ostenta anillos elegantes, y medio encubriendo su rostro tras el manto. Estefanía, que así se llama la dama, esquivo los primeros avances del Alférez, que le ofrece «montes de oro» (524), pero le dice que tiene una casa a la que puede llegar valiéndose de un paje que la siga a ella. Así lo hace Campuzano, que queda impresionado por lo bien acondicionada que está la casa. Insistentes ruegos del Alférez le hacen decir a Estefanía que ella está bien instalada y busca marido, que la casa y muebles montan alrededor de 2.500 ducados, vendidos en subasta pública. Esa sería su dote. Confiesa

no ser santa, pero añade que está dispuesta a reformarse –es evidente que se trata de un tipo de «tapada», una prostituta que trabaja de forma disimulada–, y darle a su futuro cónyuge una casa y matrimonio ejemplares. No hay engaño ni ilusiones sobre el amor aquí, ni declaración de pureza o inocencia. El de ellos sería un matrimonio libre de engaños mutuos y no secundado por la hipocresía pública y, por lo tanto, desprovisto de posibles conflictos. Campuzano se hace el que muerde la carnada que le ofrece Estefanía y alardea de que la cadena que lleva al cuello y otras en su posesión, además de su lujoso atuendo de soldado, con ricas plumas y gallardos cinturones, valen alrededor de 2.000 ducados que, sumados a los bienes de Estefanía, montan una cantidad considerable que les permitiría mudarse al campo, donde él tiene propiedades, y llevar juntos una vida regalada. Su intención era, según le confiesa a Peralta, burlar a Estefanía después de disfrutar sus favores sexuales, robarle sus bienes y regresar al ejército.

El casamiento se celebra después de las acostumbradas amonestaciones, con dos amigos del Alférez presentes y el «primo» de Estefanía, un joven que resultó ser su cómplice, tal vez su chulo o proxeneta. Campuzano le da cuatrocientos reales para los gastos de la casa y hace que su sirviente traiga el baúl lleno de sus posesiones para la casa de su nueva esposa desde la posada donde se había alojado. El Alférez se desliza cómodamente hacia un período de dicha matrimonial, con ropa limpia, desayuno en la cama y placeres sexuales ofrecidos por su experimentada esposa, que es una mujer de treinta años venida de la calle, no una virgen melindrosa y esquiva. Todo va de maravilla hasta que los verdaderos dueños de la casa se aparecen inopinadamente, antes de lo que Estefanía esperaba. Estefanía le hace creer a Campuzano que Doña Clemente, que así se llama la propietaria, está tratando de engañar a Don Lope, el caballero con quien llega, para que se case con ella, diciéndole que la casa con su mobiliario son suyos. Campuzano y Estefanía deben mudarse por unos días a otro lugar mientras dura la burla. Pero la dueña de su nuevo alojamiento le descubre a Campuzano la duplicidad de Estefanía, lo cual enfurece al Alférez, que sale a buscarla para vengarse de ella. En cuanto se aleja del hospedaje, Estefanía regresa con el «primo», vacían el baúl de todos sus tesoros y desaparecen. El Alférez se siente humillado y afligido, pero no por la pérdida de sus joyas, que confiesa eran falsas en todo caso, sino por haber sido embromado y, sobre todo, por el último regalo que le hace Estefanía, la sífilis, que lo conduce, depilado, al hospital. La historia podía haber sido, como la siciliana de Boccaccio, el caso

convencional del engañador engañado, pero ésta tiene el suplemento o contragolpe aplazado de la enfermedad, que inesperadamente convertirá a Campuzano en autor. Esto le añade una nueva dimensión al intenso intercambio de dinero, bienes y sexo que a mí se me hace es el giro cervantino de «El casamiento engañoso».

El papel del Licenciado Peralta es fundamental. Él es el lector designado, el perito que debe evaluar la veracidad del diálogo entre los dos perros y dar al Alférez Campuzano autorización para completar la segunda parte de «El coloquio de los perros» –sólo una de las dos vidas ha sido contada en lo que éste lleva escrito–. Como Licenciado, como abogado, Peralta es competente en la lectura de textos y en establecer la relación de estos con la realidad; lo suponemos autorizado por la burocracia jurídica del momento, aunque no se dan detalles. La historia disimulada aquí es que el «Coloquio» será la encubierta autobiografía picaresca de Campuzano, una narrativa que trabaja a base de las convenciones de la novela picaresca para enmascarar una vida criminal, dándole un matiz literario, como confesión dirigida a una persona autorizada, preferentemente involucrada en lo jurídico. En *Lazarillo de Tormes* el destinatario de la confesión del protagonista es probablemente un juez. Peralta no lo es, por lo que sabemos, pero lleva a cabo la lectura jurídica del texto que Campuzano ha puesto en sus manos, que realiza mientras su autor dormita en una silla, sugestivamente distanciado de su ficción. La transformación de los convencionalismos de la picaresca son audaces en extremo, el pícaro autor es ahora un perro. El Alférez se había sacado el cartapacio con el texto del «pecho» (537), lo cual sugiere sutilmente que está próximo al corazón de Campuzano, como si hubiera salido de su alma; conmovedora declaración de autoría aún por su carácter sesgado.

Las sugerencias de esta escena de lectura son múltiples si se considera la relación entre «Casamiento» y «Coloquio». Una, que el último presente en el intercambio entre Estefanía y Campuzano es este texto literario, que transforma los efectos del mal de amor que ella le ha comunicado en arte, lo cual es una victoria moral para el Alférez, si bien muy costosa. Si el intercambio de dinero y sexo conduce a la creación de literatura, entonces se trata de una actividad valiosa en sí –el emblemático libro de la historia siciliana del *Decamerón* se ha convertido en un texto literario–. Este es el paso más allá de Boccaccio que Cervantes da, vincular las formas principales de comercio humano con la producción de otra, tal vez no sublime en este caso, pero que las incorpora a todas: la literatura. Peralta da su equilibrado beneplácito al proyecto de Campuzano.

El lector debe decidir si Campuzano escribió o no la segunda parte de «El coloquio de los perros», la vida de Cipión, que, dado el nombre marcial del perro, probablemente sería una combinación de la picaresca y la épica: ¿otro *Quijote*? El último regalo de las compensaciones recíprocas, que se nos debe a nosotros los lectores, queda como algo en potencia, se abre al infinito, como la secuencia de autores y textos. Pero antes de merecerlo, y en honor a la reciprocidad implícita en todos estos intercambios, tenemos que leer el «Coloquio», la última novela en el volumen, para la que «El casamiento» nos ha venido preparando.

¹ En Cervantes hay no poca información sobre el comercio, inclusive con las Indias, específicamente en novelas ejemplares como «Rinconete y Cortadillo» y «El celoso extremeño» como atestigua Earl J. Hamilton en su no superado libro (44, nota 1). Pero ello no indica que su obra se ocupe sistemáticamente de la economía, o que la estructura de ésta se refleje en sus novelas. Hay datos e información útil en el volumen coordinado por Miguel Ángel Galindo Martín.

² Franco Meregalli pasa revista a la influencia de la literatura italiana en la obra de Cervantes, tomando en cuenta, juiciosamente, elementos biográficos. Dice que no hay una sola cita de Boccaccio en Cervantes, pero que éste es, con Ariosto, el más influyente escritor italiano en su obra; «Más allá de las eventuales derivaciones temáticas y estilísticas, Cervantes es un continuador y un superador de Boccaccio» (11). Cita a Menéndez Pelayo, que había dicho: «Ningún prosista antiguo ni moderno ha influido tanto en el estilo de Cervantes como Boccaccio» (8) Hatzfeld y González Amezúa siguen la misma línea, que Meregalli atenúa. Dice «La tradición de los «novellieri» continuaba en el siglo XVI, y es difícil distinguir un influjo estilístico de Boccaccio de un influjo de sus secuaces del siglo XV y XVI» (8). Jorge García López escribe sobre Bandello como fuente de los apoteogmas en «El Licenciado», pero nada sobre *Il Novellino*, a pesar de su título. Edward Dudley, en su magífico ensayo demuestra cómo Cervantes transforma el relato de los dos amigos del *Decamerón* (novena historia del cuarto día) en «El curioso impertinente».

³ Ver Meregalli para todo esto.

⁴ Ver mi *Love and the Law in Cervantes*.

⁵ Ver Alarcos García.

⁶ Esto lo derivó del magnífico ensayo de Bruce W. Wardropper sobre Calderón.

BIBLIOGRAFÍA

- Alarcos García, Emilio. «Cervantes y Boccaccio». En *Homenaje a Cervantes II* (ed. Francisco Sánchez Castañer). Valencia, Mediterráneo, 1950, pp. 197-235.
- Boccaccio, Giovanni. *Decameron*, a cura di Vittore Branca. Turín, Einaudi, 1980.

- Canavaggio, Jean. *Cervantes: en busca del perfil perdido*. 2ª Ed. corregida. Madrid, Espasa Calpe, 1992 [1986].
- Castro, Américo. *El pensamiento de Cervantes*. Nueva edición ampliada y con notas del autor y de Julio Rodríguez-Puértolas. Madrid, Editorial Noguer, 1972 [1925]. Edición arruinada por las notas que intentan hacer el libro consistente con las teorías posteriores del autor sobre las castas.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha* (ed. y notas de Francisco Rico). Madrid, RAE, 2004.
 - *Novelas ejemplares* (Ed. estudio y notas de Jorge García López). Madrid, RAE, 2013.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española* (ed. Martín de Riquer). Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1987 [1611].
- Dudley, Edward. «Boccaccio and Cervantes: novella as novella». En *Hispano-Italic Studies*. Georgetown University, Washington, D.C., No. 2 (1979), pp. 23-40.
- Galindo Martín, Miguel-Ángel (Coord.). *Cervantes y la economía*. Cuenca, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 2007.
- García López, Jorge. «Cervantes y el *Novellino*: el ejemplo de Vidriera». En *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, publicadas por Giuseppe Grilli. Nápoles, Società Editrice Intercontinentale, 1995, pp. 603-08.
- González Echevarría, Roberto. *Love and the Law in Cervantes*. New Haven, Yale University Press, 2005 (*Amor y ley en Cervantes*). Madrid, Gredos, 2008.
- Hamilton, Earl J. *American Treasure and the Price Revolution in Spain, 1501-1650*. Cambridge, Harvard University Press, 1934.
- Mauss, Marcel. «Essai sur le don: forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques». En su *Sociologie et Anthropologie*, con introducción de Marcel Mauss para Claude Lévi-Strauss. París, Presses Universitaires de France, 1968, pp. 144-279.
- Mazzotta, Giuseppe. *The World at Play in Boccaccio's Decameron*. Princeton, Princeton University Press, 1986.
- Meregalli, Franco. «La literatura italiana en la obra de Cervantes». En *Arcadia* (1971), 6, no. 1, 1-15.
- Wardropper, Bruce W. «Calderón's Comedy and his Serious Sense of Life». En *Hispanic Studies in Honor of Nicholson Adams*. Chapel Hill, N.C., North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1966, pp.179-93.



Escribo sobre animales para olvidar mi cuerpo

Por Adolfo Sotelo Vázquez

Veo al poeta Eduardo Chirinos sentado frente a la pantalla de su ordenador. Es verano, una ola de aire fresco ingresa por la ventana moviendo la cortina. El poeta está escribiendo, hace calor en Missoula, tiene la camisa desabrochada y los ojos celestes clavados en la pantalla mientras suena U2, The Clash, Bach o Ungarische Rhapsodie N°2. La música a todo volumen inunda la casa. Esta época del año su estudio es un horno. Jannine, esposa y compañera, prepara sus clases para la Universidad de Montana; un venado despistado husmea en la puerta de la cocina. El poeta escribe ensordecido, vale decir: embebido por la música. No estoy seguro de si se trata de «La arañita fastuosa» o la «La guarida de los escarabajos» o «Los mapaches de Johnson Park». Borra, corrige, vuelve a escribir, es un calor infernal, sus dedos se mueven por el teclado como si dirigiera a Led Zeppelin, a Mozart; escribe y sonrío, su poema es cadencioso, un hilo de sudor se abre paso por su pecho de oso, pero él no piensa en un oso, son otros los animales que se le cruzan por la cabeza: gatos, monos, sobre todo ballenas; le gustan las ballenas más que los cocodrilos, escribe, se olvida de la música y sigue tecleando, es un poeta incansable. Mira su texto, lo lee en voz alta y se confunde con la voz de Bono, está perfecto.

Cree que lo ha terminado, se limpia el sudor de su rostro y va hacia donde su esposa; juntos miran al siervo que ha ingresado a la cocina.

Esta es la visión que tengo de Eduardo. La noticia de su muerte me ha dejado sin saber qué hacer, ni a dónde ir; entre miles de imágenes y recuerdos soy arrastrado a 1992, mi primera visita a Lima, un viaje fundacional en mi involucramiento con la poesía. De allí volví repleto de vida, sueños y libros de cuya lectura me pasé disfrutando casi todo el año siguiente, en el que amé la literatura peruana. Entre esas maravillas que traje conmigo estaba *El libro de los encuentros* (1988), que según la tapa es de un poeta que ha obtenido importantes premios nacionales, destacando el Primer Premio de Poesía Copé en 1984, y que ha publicado los libros *Cuadernos de Horacio Morell* (1981), *Crónicas de un ocio* (1983), *Archivos de huellas digitales* (1985) y *Rituales del conocimiento y del sueño* (1987). Con estas referencias me metí entre sus páginas con la intención de descubrir lo que un peruano, estricto contemporáneo mío, escribía. *El libro de los encuentros*, es una vuelta a las huellas de la infancia, tanto que su primer poema se llama «Infancia vuelta a visitar (Corrales, Tumbes, 1965)». Leí fascinado todo el libro; su tono, las referencias

de lecturas, el trabajo con el lenguaje, su prolífica bibliografía, me ponían frente a uno de mis pares más importantes en el ámbito hispanoamericano. Años más adelante –1994 ó 1995– coincidimos en Bogotá. No recuerdo quién nos presentó, pero me llamó la atención su porte, su barba y cabellos rubios, sus ojos celestes, y que era un catedrático, por lo que de manera espontánea se me escapó: «¡No eres como los peruanos promedio!», a lo que él castigó respondiendo: «No, pero soy como el burro peruano de Vallejo». Los dos reímos y, desde entonces, compartimos la poesía y sus vicisitudes. En ese encuentro hubo lecturas, comida, vino y charla. Recuerdo que íbamos por la Séptima, en Bogotá; éramos un grupo de poetas, pero los dos nos adelantamos unos pasos conversando, yo iba al filo de la vereda y él agachaba su cabeza para escucharme, hasta que unas cuadras más arriba, Chirinos se cambió de mi lado izquierdo al derecho y me dijo: «Soy sordo de este oído y no te escucho». Por eso me enteré que cuando escribía ponía la música a todo volumen, también me enteré de que quería mucho al Ecuador, debido a su padre, un militar que había sido destinado a Tumbes –frontera con Ecuador– en los años 60-70, y que a él en su infancia le gustaba «invadir Guayaquil». Tenía un humor fino y nos reíamos siempre que conversábamos, motivo por el que en determinado momento el poeta Boccanera se nos acercó por detrás y nos dijo: «Nunca había visto a un ecuatoriano y a un peruano conversar tan a gusto». «Es que los dos somos nietos de Olmedo» –dijo Chirinos–, retomando un comentario que yo le había hecho poco antes, en el que le decía que me

había llamado la atención encontrar en una antología de poesía peruana al poeta guayaquileño José Joaquín Olmedo, gran poeta de nuestra independencia.

Luego nos volvimos a ver en varias ciudades: Buenos Aires, México, Santiago, Granada y Madrid. En esta última fue especial, ya que La Casa de América organizó en 2010 una lectura de los ganadores del Premio Casa de América de Poesía Americana, que Chirinos ganó en su primera convocatoria de 2001 con su *Breve historia de la música*, un libro prodigioso en el que no solamente se puede apreciar su pasión por este arte, sino también su erudición sobre el mismo –allí echa mano de investigaciones o lecturas que remontan siglos atrás, o mejor, que él las trae al presente con sutileza no exenta de ironía–. En esa lectura participamos junto a Oscar Han, Juan Manuel Roca, Marco Antonio Campos y Jorge Boccanera, también galardonados con ese premio, y en ella me di cuenta de que Eduardo Chirinos ya pertenecía a esa camada de poetas latinoamericanos que estaban colocando a la poesía de esta parte del mundo en un sitio importante de la lengua española.

Luego de esa noche memorable, fuimos a participar en VII Festival Internacional de Poesía Ciudad de Granada, también en España, en el que coincidimos con la flamante premio Nobel de ese año, Herta Muller, y el poeta Derek Walcott, que lo fue en 1992; comentábamos y nos reíamos diciendo que quién iba a ir a escuchar a un peruano y a un ecuatoriano, pero Eduardo no solo era un gran lector de su poesía, sino que cautivaba al auditorio con referencias y chistes sobre sus poemas que deleita-

ban a un público siempre exigente con la poesía. Por ejemplo, le escuché decir que su poema «El equilibrista de Bayard Street» lo había escrito porque una mañana se fijó en que en los cables de luz alguien había colgado un par de zapatillas y que como estaba seguro de que su vecina era funambulista asoció la imagen de los zapatos colgados con su vecina; desde luego, esta historia del poema en boca de Eduardo era un cuento entretenidísimo. Allí, en Granada, también nos dimos cuenta de que nunca nos habíamos visto en las ciudades donde habíamos nacido. Me dijo: «siempre nos estamos viendo en otras partes, ¿cuándo nos vamos a ver en Quito o en Lima?». La ocasión se daría a finales de 2013. Pero antes, vía internet, nos seguíamos comunicando como siempre, de vez en cuando. En uno de esos correos nos advirtió a mi familia y a mí de que en unos exámenes médicos de rutina en Lima le habían detectado cáncer de estómago y que estaba esperando más exámenes para empezar su tratamiento. Esto fue como a finales de 2011 y la noticia trajo un atado de acertijos: cómo un cáncer a una persona tan jovial y lozana que nunca se excedía ni con el vino ni con la comida –lo suyo nunca fue la típica bohemia de poetas– y que, eso sí, llenaba la sobremesa y la tertulia de referencias cultas y chistes con ingenio rápido.

En 2013, mi familia y yo decidimos recibir el año 2014 en la capital peruana, así que, finalmente, coincidimos con Jannine y Eduardo en Lima. Ellos, solían pasar navidad y el fin de año entre sus familiares, huyendo del invierno de Montana. Nos invitaron a cenar y nos volvimos a abrazar: Eduardo era otro

Eduardo, flaquísimo como una calaca; cuando lo abracé, sentí sus huesos, pero su semblante seguía siendo el mismo, bromeaba y reía, con esa naturalidad de quien busca la precisión del lenguaje para sus poemas. Nos contó que le habían sacado el estómago y que estaba sometido a tratamientos de quimio y a medicamentos de los que se esperaban resultados positivos. Meses después supimos que no estaban surtiendo los efectos deseados, por lo que tuvo que volver a la quimioterapia y a nuevos exámenes, pero él se mostraba con ánimo invencible porque seguía escribiendo y participando en lecturas y conferencias: así vino a Quito. Tuvimos la suerte de tenerlos a él y a la inseparable Jannine, quien desde siempre fue una especie de motor de dinamismo para la creatividad de Eduardo; con ella viajó a todas partes, con ella fue construyendo su obra, varias veces dedicada a su tenacidad y a su compañía. Rápidamente, Eduardo y Jannine adoptaron a mi hija Anaís, proponiéndole que fuera a terminar sus estudios en la Universidad de Montana. Allí no tienes que preocuparte de casa y comida, le dijeron, para nosotros sería un placer recibirte. No, esa generosidad no solo es de poeta, sino de personas que aman la vida. Eduardo y Jannine trabajaban juntos, viajaban juntos y disfrutaban a sus amigos como un regalo de la vida. Ahora también pienso en Jannine, en esa orfandad indefinible y me alegra saber que ella sabe que todos los Eduardo están en la poesía que vio construir día a día, y que esos siempre le acompañarán.

En su visita de 2014 el poeta me trajo de regalo su libro más reciente, *Medicinas para quebrantamientos del halcón*

(2014), en una edición impecable de la editorial Pre-Textos. Eduardo escribió muchísimo, debo tener 10 ó 12 de sus libros de poesía, pero él escribió muchos más e hizo traducciones, escribió ensayos, reeditó poemas agrupándolos en libros por temas, etc. Así *Coloquio de los animales* (2008), *Treinta y cinco lecciones de biología (y tres crónicas didácticas)* (2015) o libros misceláneos donde conviven la prosa crítica con la crónica y el verso, caso de *Epístola a los transeúntes* (2001), *El fingidor* (2003) y *Largos oficios inservibles* (2004). Además, fue autor de cuentos para niños. Pero es en la poesía donde volcó todo su genio e ingenio. Sus libros de poesía son tan individuales que parecen tener vida propia: Eduardo no necesitó, como Pessoa, crear heterónimos para construir un tono diferente; sus libros son la misma voz, pero con diferente tono. Y este libro, que me trajo de regalo en 2014 –*Medicinas para quebrantamientos del halcón*– tiene el tono reflexivo y profundo de una voz que indaga sobre los quebramientos del cuerpo y, desde la nota de inicio, dejará en claro que lo suyo no es solo la enfermedad, sino escribir:

«mi cuerpo albergó un inquilino resuelto a suplantarme, a apoderarse de lo que es más íntimamente mío, a desordenar mis hábitos nocturnos, a alborotar tenazmente mi biblioteca. Escribí estos poemas prisionero de ese inquilino, bajo el oscuro aletazo de un cuervo mordaz y exigente. O de un halcón que reclamaba, como yo, medicinas para curar sus dolencias y aliviar sus quebrantamientos».

¿Quién habla aquí? ¿Es Eduardo, es el poeta o el halcón? No se trata de un li-

bro estrictamente sobre sus dolencias, sino sobre esa posibilidad de escribir mientras «un inquilino» socaba su cuerpo. Es como sacarle partida a ese cambio de hábitos y costumbres, de allí que el conjunto de poemas que conforman el libro pasa revista a lecturas y recuerdos que la voz va organizando en un lenguaje, como si sobrepusiera una imagen sobre otra, armando, en algunos casos, una superposición en la que no está claro si es un sueño o un recuerdo, como en el segundo poema «Puerta de Atocha-Estación de Los Desamparados». Más adelante, la voz dirá: «Escribo sobre animales para olvidar mi cuerpo, para huir de mí». Por allí va la lectura, recreando momentos y olvidando otros. Esta lectura la hice después de abrazar en Quito, en 2014, a un poeta calvo y flaco como una escultura de Giacometti. Y fue en mi casa, mientras hablábamos de poesía, que mi esposa, la poeta Aleyda Quevedo, le propuso hacer un libro suyo para *Ediciones de la Línea Imaginaria*, que a la postre, es su único libro publicado en Ecuador. Aleyda se metió en esa empresa, repasó toda la poesía de Eduardo y estuvo en contacto permanente hasta que él y Jannine volvieron a Quito en 2015 para la presentación de su libro *La música y el cuerpo, 50 poemas de Eduardo Chirinos* (2015). Hay que decirlo: es una edición preciosa, cuidada con mucho amor, que al poeta y a su esposa les encantó, como a nosotros tenerlo nuevamente en casa. Eduardo estuvo muy quebrantado, se sentía fatigado y necesitaba, en determinado momento, hacer una pequeña siesta para recuperarse, los ojos le lagrimaban a cada rato –decía que por la potencia de la medicación–, pero,

aun así, hizo una lectura en el Centro Cultural Carlos Fuentes del Fondo de Cultura Económica, una actividad en el Bibliorecreo y presentamos su libro en el Teatro Prometeo. En el prólogo de este libro su editora dice: «Chirinos solo reafirma que cada poema es una máscara que amplifica los deseos, los miedos, los amores, los desamores, para entregarnos una estética misteriosa y bella para interpretar el mundo. Tres cuerdas sostienen esta selección que me he atrevido a realizar luego de largos meses de lecturas en soledad y mucho discernimiento, pues no es nada fácil elegir tan solo 50

poemas de la vasta obra donde están: el amor, la música y los animales, tres temas que me seducen y que estoy segura también a ustedes, queridos lectores».

Sin duda, un gran libro de poesía para nuestro catálogo, pero, más allá de eso, fue nuestra manera de demostrarle nuestro amor y nuestra admiración al amigo, al poeta, al viajero que llevaba en su corazón la música y la poesía como su equipaje eterno. Por eso lo recuerdo escribiendo con la música a todo volumen mientras afuera el cáncer del mundo lo va corroyendo todo como demuestran estos tres poemas con perros:

UN PERRO MOJADO DE ROCÍO

*El día entra en la casa
como un perro mojado de rocío*

JORGE TEILLIER

*Si todo fuera silvestre y las aves
gorjearan sin molestar y la vecina
no arrojara sus puchos al jardín.*

*Y si la noche
fuera un fulgor ebrio
donde escucho el silencio de Dios.
Si desatara la lengua de Dios
y pudiera pronunciar esa palabra
que tiembla cuando te veo aparecer*

*tal vez no vuelvas.
Y vendrían otras noches
como un perro mojado de rocío
a desbaratarlo todo.*

PERROS EN LA CALLE

Se trata de erigir un monumento a los perros, compararlos con los dioses que alguna vez crearon de sus vientres la piedra con la que más tarde habrían de construir su casa.

La calle es un marco de perros infinitos y perdidos; la acera, embotada de polvo y de basura, corre tan simplemente bajo nuestros pies que ya desearíamos morir para ubicarla.

Seguimos con lo del perro.

Un perro no le rinde cuentas a nadie, ignora todo aquello que nosotros conocemos y, pensándolo bien, nos gustaría ser perro. Un perro inmenso que usurpe las tinieblas, maleducado y feliz.

BAJO LA LLUVIA INSACIABLE

*En su vana sombra te he esperado
bajo la lluvia insaciable.*

*He leído mientras tanto muchos libros,
recorrido ciudades, extraviado mis ojos
en ojos que jamás fueron los tuyos.*

Pero nunca llegaste.

*La muerte
lame mi rostro con su lengua de perro.
No te preocupes, dice, la palabra
siempre llega. Aunque nunca la vemos.*

Y nos deja su tarjeta de visita.

Autobiografía sincopada

Por Carlos Marzal



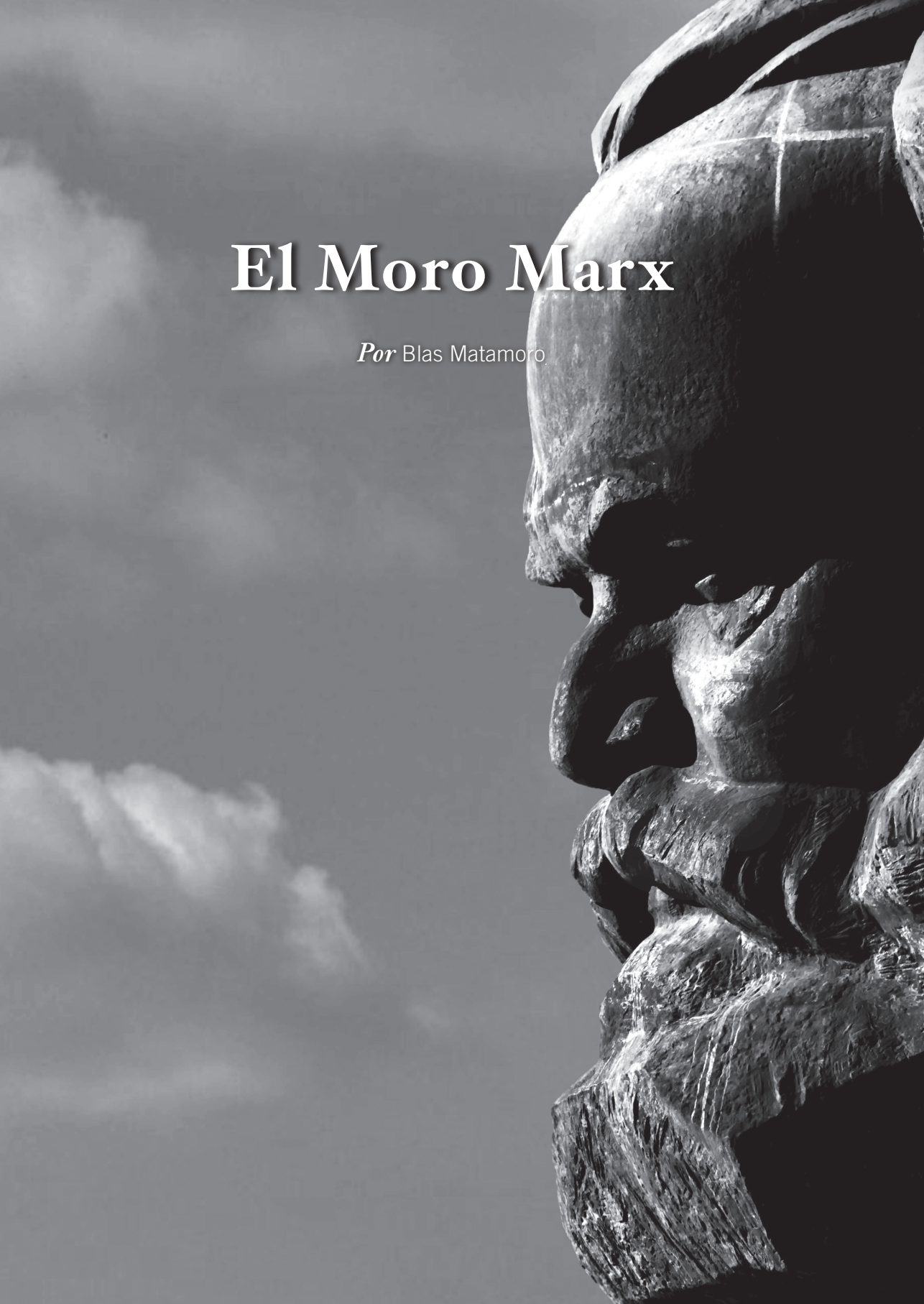
1. Existe un bando que es el de no estar cómodo en ninguno.
2. Lo peor de las fantasías eróticas consiste en que, para ser ellas mismas, han de permanecer en el ámbito de lo fantasioso.
3. Fiarse de una buena frase es como fiarse de cualquier otra cosa: tener ganas de fiarse.
4. Conviene tener a mano un repertorio terapéutico de culpables.
5. Algunos utilizan sus lágrimas como un sazonador sentimental.
6. La piel, más que una profundidad, es una hondura a la que se llega antes.
7. Lo más irritante de quienes nos irritan suele ser que saben cómo hacerlo.
8. La única extravagancia ajena de la que conviene no estar alejado es la bondad.
9. El deseo es un apetito indiscriminado de discriminaciones sucesivas.
10. Nadie sabe de lo que es capaz hasta que los demás se empeñan en decir que no sabría hacerlo.
11. El peor chiste no es el involuntario, sino el voluntarioso.
12. Cuando se viaja, las ideas sobre el viaje pesan más que la maleta.
13. No hay que dejarse crecer el fantasma propio, porque se corre el riesgo de desaparecer.
14. Hay quien entiende el anonimato como una forma encubierta de llamar la atención.

15. La erudición también es una ignorancia parcial, pero con conocimiento de causa.
16. Ojalá pudiésemos darnos de vez en cuando un baño lustral de infancia.
17. La duermevela no es un mal sueño, sino una pésima vigilia.
18. El encargo consiste en una forma de la inspiración que adviene por persona interpuesta.
19. La belleza está en algunos como la música en el instrumento: sólo para quien sepa ejecutarla.
20. Deambular silbando, con las manos en los bolsillos, también entraña una visión del mundo.
21. Para tener aversiones verdaderas, hace falta disponer de mucho tiempo libre que desperdiciar.
22. También existen los antropófagos del tiempo ajeno.
23. Respetamos las formas de actuar distintas a la nuestra, porque defendemos el derecho de los demás a estar equivocados.
24. Con frecuencia, la oportunidad de hablar indica lo oportuno que habría sido estar callado.
25. La mala conciencia también es una forma de conciencia, pero mala.
26. Las luces de otras ventanas prometen vidas distintas.
27. A casi todo lo misterioso se le acaba el misterio en la página cuatro.
28. Los amantes se malogran en cónyuges en virtud del mismo principio irrefragable por el que los niños se arruinan en adultos.
29. Todos los gusanos profetizan: y aciertan.
30. La lección consiste en el entusiasmo con que se transmite la lección.

31. La teoría es todo aquello con lo que solemos aleccionar a los demás, tras haber sido incapaces de llevarlo a la práctica.
32. Suelo preferir la insensatez que funciona a la sensatez de funcionamiento hipotético.
33. El primer deber cívico consiste en amotinarse contra el aburrimiento.
34. Sólo nos hacemos responsables de las interpretaciones inteligentes de lo que hemos dicho. Y en su ausencia, sólo de las elogiosas.
35. Al género masculino nos une más nuestra lujuria hormonal que todos los puentes de la tierra.
36. Todos deberíamos haber sido, a nuestro debido tiempo, huéspedes de algún partidario de la filantropía corporal.
37. El amor también constituye una actitud espacial: permitir que los demás quepan.
38. Todos los sectarios tienen vocación eclesiástica.
39. El mejor equilibrio es el de los equilibristas: aquel que está hecho de vacilaciones.
40. Quienes saben decir «No» viven más afirmativamente.
41. Existen universos masculinos pre-eyaculativos y post-eyaculativos.
42. El humor es una forma de llorar en público, sin sentir la vergüenza de que nos vean hacerlo.
43. Todas las gratuidades terminan por costarle a alguien más de la cuenta.
44. Los uniformes son disfraces que casi nadie contempla seriamente en broma.
45. Hace falta aprender el zen de no enfadarse con los camareros.
46. La desnudez es el desnudo del que ha desaparecido la sensualidad.

El Moro Marx

Por Blas Matamoro



I

Como buen biógrafo, Wheen se pone frente al personaje, intentando retratarlo para que se sostenga, constante y accidental, durante todo el relato. Universitario de origen burgués, padre de familia correctamente casado y patriarcal, que controla la vida de sus hijas y trata de situarlas en cuanto las ve casaderas, cuya vida doméstica es más bien estrecha y cargada de deudas, tiene una compañía fija, una suerte de doble especular, Engels: soltero feliz, millonario y autodidacta, que acude a auxiliarlo –en ciertos casos le ofrece textos para que los firme y los cobre– y se ocupa de los dos volúmenes de *El Capital*, según los conocemos, que Marx ha dejado como un cúmulo denso y desordenado de manuscritos. Se publicarán forzosamente póstumos.

Marx, de cerca, autoritario y paterno, es a la vez una suerte de bohemio romántico, desordenado, amigo de juergas tabernarias entre varones, secretamente inclinado a empresas fallidas, propias de un gran señor imaginario que ama las causas de los perdedores. De vez en cuando se permite algunos lujos, como cuando su mujer hereda por su familia y él, por el testamento de su admirador Wilhelm Wolff. ¿Admite este retrato una lectura marxista, es decir, sometida a los condicionamientos de clase? Sus malos manejos del dinero, su carácter gastón en perpetuo endeudamiento, son ras-

gos –según Wheen– de gente con buena posición venida a menos, apegada al qué dirán, que no puede prescindir de sus antiguas costumbres y despilfarra lo que no tiene. En este orden, se lo ve respetuoso de los aristócratas de verdadera estirpe y cree tanto en ella que, si pudiera, los llevaría a la guillotina. Los admira, no los desprecia como a los burgueses, al tiempo que admira la obra histórica de la burguesía. Duda y se queda perplejo ante el mundo moderno, obra burguesa si las hay. Se siente incómodo en él. De nuevo: románticamente incómodo, como ese burgués defectuoso que es el artista en la literatura alemana, de Goethe a Thomas Mann. Estos bandazos hacen de él, por un lado, un personaje de fuerte sociabilidad, un orador ordenado, convincente por la coherencia de sus razonamientos, de palabra notablemente expresiva, por su contenido más que por su arresto de tono. No sólo se juntaba con el público de sus discursos y con los asiduos a las tabernas; también tiraba a la esgrima, arte señorial y propio de arcaicos combates. Pero, en el otro extremo, era y estaba profundamente solo, enamorado de su soledad y su aislamiento, lo que reforzaba la autoimagen del genio. Peleaba con todo el mundo, no quería apoyos ni popularidades. Intentó ser empleado de los ferrocarriles, lo que le hubiese obligado a compartir su tiempo, más fue suspendido en las

oposiciones por su mala letra. Durante su larga y final estadía inglesa, apenas reconoció a dos amigos: John Stuart Mill y el economista Samuel Jones Lloyd –descuento a Engels, que no era su amigo, sino su doble, estuviera cerca o lejos; tanto que propuso casarlo con su madre viuda y se dice que le atribuyó ser el padre del hijo que él, Marx, había tenido con su sirvienta, cosa que discuten los historiadores, pero que valdría la pena tener en cuenta en plan novelesco-. La citada dualidad se recoge también en la multitud de opiniones que su presencia motivó. Hubo quienes lo consideraron un tremendo tirano, dominante, confiado en sí mismo, de mirada insoportable, pero capaz de imponer respeto, despiadado, juerguista, pendenciero, maravilloso excéntrico, duende borracho (sic Heinzen), incapaz de terminar sus tareas, impulsivo mas inconcluyente (sic Ruge), dictador democrático e intolerante cuyo único objetivo fue la dominación de la mente humana explicándole las fuerzas que la gobiernan, confuso mezclador de emancipación y determinismo, convencido hasta el dolor de sus propias ideas, que veía al otro como enemigo, matón, sádico y fanfarrón (sic Wheen).

Asimismo, hubo quienes vieron en él a un hombre afectuoso, capaz de amar a sus amigos tal si fueran parientes cercanos, aunque tendía a verlos como a niños dignos de tierno trato, en tanto en sus clases y cursillos resultaba ser un profesor brillante y erudito, poliglota y paciente con los alumnos como no lo era con nadie más. Engels, a quien Marx denominaba el General porque veía en él a un «soldado de salón», lo llamaba Moro y así se lo conocía en su círculo familiar.

Lo moruno sugiere exotismo, que bien cuadra a un genio de vocación. ¿También algo racial? En cualquier caso, no dejaba indiferente a ninguno y dificultaba los juicios moderados. Mereció general admiración como escritor, sin obviar el fastidio de los directores de periódicos porque jamás terminaba de corregir sus textos, obstaculizando su publicación y dañando a la empresa. En cuanto a sus sentimientos, se los veía intensos y descontrolados hasta convertirse en odio. Su aspecto desamorado, sin duda, le impidió llegar a ser el caudillo que ambicionaba.

La descalificación directa y la injuria elegante abundan en sus textos. Quizás haya en esa pose agresiva una enmascarada defensa, una posible obsesión en torno a su condición de judío, bien que no hubiera sido educado en la religión hebrea. Sus antepasados próximos eran conversos, pero en su línea materna había generaciones de rabinos. No es azarosa su doble actitud filial. Fue frío con su madre, pero siempre llevó consigo un retrato del padre, con el cual está sepultado. Sin ejercer de baratura freudiana, cabe recordar que siempre reconoció su condición judía, acaso porque se la hicieron saber los adversarios en son acusatorio, pero a la vez insultó con el mismo recurso, como quitándose la judeidad de encima. Es un tema espinoso sobre el cual discuten los especialistas: ¿sus textos rasantes sobre los judíos son una defensa indirecta, tal vez excesivamente sutil? En todo caso, esta ambigüedad se da respecto a Lutero y a las religiones en general. La manida fórmula de «opio del pueblo» puede aludir tanto a una sustancia embrutecedora como

a la búsqueda de la felicidad por parte de los oprimidos. Lo cierto es que de su yerno Lafargue opinaba suavemente que era desvergonzado como un negro y atrevido como un criollo de sangre española y francesa. En su descargo, aparte de que se trata del dicho de un suegro, es necesario recordar que en el siglo XIX y, a veces, con coberturas ceñudamente científicas, nadie se privó de sostener opiniones raciales o directamente racistas. ¿Qué habría dicho Marx al saber que lo invocaban el eslavo Lenin y el judío Trotski para conducir la revolución proletaria? Admito que lo contrafactual es mal argumento histórico. Quede para mejor ocasión su juicio y su actitud sobre las mujeres, a las cuales juzgaba tan inteligentes como los hombres pero, desgraciadamente, sexuales por excelencia (sic). ¿El enigma femenino, una vez más? No veo a Marx esgrimiendo lugares comunes.

II

Mención especial exigen las consideraciones marxianas sobre los obreros, esa clase a la cual se atribuyó la calidad de redentora universal. El proletariado mundial se erigió en sujeto de la revolución y hasta de la historia misma pues, antes del evento revolucionario, todo sería mera prehistoria. Esta construcción lo fue de un sujeto ideal al que la historia encomendaba una misión salvífica, que dicho ideal sujeto debía cumplir. El proletariado mundial llegaba a tener el deber de liberar a la humanidad de todas sus cadenas. Del otro lado, el o los proletariados reales, de carne y hueso, era lo que había. Marx y Engels no sabían apenas nada de lo que esos proletarios

hacían y era difícil o directamente imposible que pudieran saberlo. Esta distancia explica por qué unos intelectuales de extracción burguesa –técnicamente: de la clase explotadora– se hiciesen tan radicalmente revolucionarios, encomendando a una gente desconocida por ellos la carga de la revolución. El sujeto ideal fue un personaje de índole épica o, para actualizar los términos, novelésca. Engels, hombre de empresa que conocía a sus obreros al menos como dependientes suyos, resolvió el envite con realismo. Vio que en Inglaterra sería absurdo planear una revolución. Los ingleses eran un pueblo pacífico y sólo cuando los *cartistas* –obrerros contrarios a la maquinización– gobernasen, podría plantearse el asunto. O sea, nunca. Mientras tanto, la revolución, a pesar del supuesto socialismo científico marxista, seguiría siendo utópica. Marx sabía de la horrible condición obrera en los países industriales, aunque apenas la conocía directamente y demostró escaso interés por hacerlo. Sabemos más sobre la vida obrera en las ciudades dormitorio inglesas por las novelas de Dickens que por los textos de Marx. En sus páginas no hay casi nada que muestre observación al respecto, ni sobre la vida inglesa en general, no obstante los largos años pasados en la metrópolis del capitalismo. En general Marx pensaba que el obrero era ignorante y que el intelectual revolucionario debía educarlo.

Mientras tanto, su actividad asociativa fue escasa. En la Internacional tuvo un puesto secundario –el de asuntos alemanes–, aunque su influencia intelectual resultó, como es obvio, inmensa. Pero el medio de la organi-

zación no le fue propicio. Los obreros ingleses se dedicaban a negociar salarios y dejaban la política en manos de los parlamentarios, ya que estaban excluidos de los censos electorales. Los franceses, por su parte, entre prudomianos y republicanos, nada tenían de marxistas. Mazzini y Garibaldi se habían vuelto patriotas de la unidad italiana. Quedaba una esperanza más que paradójica: el llamado *socialismo de Estado* prusiano. De hecho, cuando Marx marchó a Hannover en 1867 para editar *Das Kapital*, lo visitaron altos funcionarios estatales, el presidente del Partido Liberal y hasta un emisario de Bismarck que lo invitaba a prestar servicios al pueblo alemán —el Estado imperial aún no existía—. ¿Animaron estos donaires patrios la imaginación profética de Marx, siempre vivaz? De hecho, en una previsible guerra francoprusiana, prefería un triunfo tudesco porque desencadenaría la revolución en Francia, en tanto una derrota de Prusia congelaría la situación durante aproximadamente veinte años.

Vinieron la guerra y la Comuna, pero la Internacional se disolvió tras ellas. Marx intentó trasladarla a los Estados Unidos y en esto acertó su visión profética. América era el futuro promisorio del moderno capitalismo. Completando este juego de tensiones entretejidas se puede entender, acaso, la deriva de estos pensadores burgueses de la revolución antiburguesa. Es cuando la biografía deja de ser cotilleo y anecdótico para volverse instrumento hermenéutico. Dicho de otro modo: es cuando el marxismo puede explicar a Marx.

III

Destejer con el pensamiento lo tejido por la vida es apetitoso, pero nada fácil. Es lo que ha ocurrido con lo que llamamos, alegre y simplonamente, *marxismo*. Una palabra de sencilla semántica para quienes saben poco o prejuizan demasiado, dogmáticos o espías policiales. Lo mejor es el autógrafo atribuido al propio Marx: *Je ne suis pas marxiste, Madame*. Sin duda, con su gran inteligencia, el Moro tomó sus precauciones, advirtiendo lo que esperaba a su obra. Toda posteridad se alimenta de malentendidos —podría haberle ayudado a precaverse Flaubert—. En contra del tópico, Marx no fue nada afecto a la acción directa. No conformó núcleos de acción y manifestó muy escasa simpatía por los grandes gestos de los agitadores públicos y la violencia callejera, no como consecuencia circunstancial, sino como fin en sí misma, según propiciaban los anarquistas de Bakunin y que acaba confundiendo con el culto nihilista a la destrucción de los actuales fundamentalismos religiosos. A la vez, Marx no rechazó colaborar con empresas capitalistas del periodismo en tanto corresponsal del *New York Daily Tribune* y del *Neue Oder Zeitung* de Breslau. Si imaginó una revolución sangrienta que daría lugar a la liquidación del capitalismo, nunca supo si estaba por producirse en cada barricada o si se iba postergando *sine die*. En su lugar, si se examinan las medidas políticas que propuso para Alemania, cabe juzgarlas como de reformistas y evolutivas: impuestos progresivos a la riqueza, escolarización gratuita, bancos y transportes públicos. Por momentos, aceptó que los grandes cambios sociales se tomaban largos lapsos, con lo cual vie-

ne a coincidir alguien tan poco marxista como Ortega cuando se refiere a las *catástrofes lentas* que alteran la vida social. Estos vaivenes y contradicciones tienen un espacio de conciliación en Marx y es la antropología histórica que insiste, justamente, en sus numerosos textos de historiador, acaso los más perdurables de su autoría. Su radical noción de que aún vivimos en la prehistoria de nuestra verdadera historia –que será socialista– choca con su admisión de la revolución burguesa de la que surge la modernidad: digamos, para no perdernos en brumas de léxico, que con la aparición de las primeras formas de empresa en el siglo XV. En este punto aparece el surco crítico que Marx excava en su propio discurso. Si el hombre moderno no tiene historia, sino mera prehistoria, ¿cómo pensar las etapas y tipos sociales y económicos que lo preceden? ¿Habría alguna vez un ser humano que prescindiera de ellos, liquidando entonces la historia en una forma perdurable de realidad llamada socialismo? Quizás hubo en él una inquietud acerca de su admisión como hombre moderno, una perplejidad que comparte con personajes tan aparentemente alejados –los críticos de la modernidad (Leopardi, Baudelaire)– que no propiciaron un retorno a épocas canceladas por la perención histórica a la manera de Schlegel y Novalis, aunque pensaran en mundos ideales perdidos sin que se los hubiera jamás instalado en lugar alguno. Si bien Marx se entusiasma por la obra revolucionaria de la burguesía en su demolición de los ídolos y su desarrollo de las fuerzas productivas, censura sus resultados morales: cosificación del trabajador, miseria generalizada, em-

brutecimiento, materialismo carente de dimensión espiritual. ¿Habremos acertado del todo al modernizarnos? ¿Qué visión suprahistórica es capaz de garantizar y justificar a la historia? Leyendo *El Capital* con estos informados, pero virtuales, interrogantes, más de uno se ha planteado la calidad genérica de la obra. Si al terminar el primer tomo, Marx considera que está haciendo la ciencia natural de los modos de producción, no lejos del evolucionismo darwiniano y exponiéndose a que se lo acuse de inventar una pseudociencia, en otros textos más confidenciales apela al arte de novelar, tal vez –agrego de mi cuenta– de escribir la novela, la moderna epopeya del ser humano como constructor de sistemas económicos sobre los cuales señorea y que, al tiempo, lo someten. En este caso, la obra no sería científica, aunque no inferior a la ciencia positiva, sino que establecería una dialéctica entre lo que el hombre es como creador y como creado, como sujeto y como objeto. En esto. Marx se reclama de modelos clásicos: el *Verum factum est* (la verdad es un quehacer, una práctica) y la estricta aplicación de una fuente que a veces enarbolaba como propia: Hegel. Leyendo a los clásicos, solía preguntarse por qué nos emocionan Sófocles o Dante, habiendo existido en tiempos y medios sociales tan diversos de los nuestros. Hoy nos caben parecidas curiosidades a propósito de Marx, él mismo convertido en un clásico. Su inclinación a las filosofías persépticas lo llevó en ocasiones a predecir, cuando no a profetizar. Con todo, no es justo achacarle ese vicio, por otra parte tan decimonónico, de ese siglo que intentó descubrir el secreto que yacía

como núcleo dinámico de nuestros comportamientos: la dialéctica de Hegel, ya citada, la selección natural de Darwin, la fórmula del progreso de Spencer, los tres ciclos acaso repetitivos de Comte, la lucha de clases de Marx. Si no creemos en su don profético, nada hemos de reprocharle.

Algunas predicciones suyas, alimentadas por su razonamiento sobre la dinámica capitalista, se han cumplido: la globalización, la multinacionalización del capital, su tendencia concentracionaria, los ciclos económicos, el reformismo autoritario impuesto desde arriba en contra del flujo revolucionario clásico y que, por paradoja, se cumpliría en regímenes que invocaron a Marx como los comunismos de Rusia y China. Hasta su descripción del líder bonapartista, del cual fue tan pródigo el siglo XX, resulta impecable: una vacuidad vistosa, no ser nada para serlo todo. ¿La tan recurrida transversalidad de nuestros días? En cambio, han resultado erróneas otras previsiones suyas: el capitalismo victoriano inglés no ha sido la etapa final del capitalismo a secas, la guerra europea de 1914 no enfrentó a estirpes –la latina contra la eslava– ni tampoco se limitó al conflicto entre Alemania y Rusia, la sublevación antimilitarista alemana. Es discutible si la revuelta reformista y liberal rusa de 1905 es la anunciada por Marx. Desde luego, lo que no cabía en sus planes era una revolución *soi disant* marxista en países atrasados como Rusia y China. Por algo Marx no quería ser marxista. En cambio, sí que se puede hablar de sus falencias, de los expresivos huecos de su sistema. No hay una teoría marxiana del feudalismo, como tam-

co del llamado cuarto modo de producción, el despotismo hidráulico del extremo asiático. En cuanto al socialismo, los esbozos de su existencia no pueden ser más curiosos, pues dibujan una sociedad de pequeños núcleos comunales, productivamente muy sencilla, sin división del trabajo y cuya propiedad colectiva es comunal, municipal. Recuerda más a Rousseau que al propio Marx, que veía en el futuro capitalista un prólogo al socialismo, o sea, tecnificación, mundialización, especialización. Desde la sociedad de masas y la burocratización del mundo actual, cabe exigir una actualización de Marx o su cancelación para situarlo, como él quería a los demás, en un lugar y una época. En efecto, desde la guerra de 1914, el socialismo se ha nacionalizado y lo han invocado tanto los bolcheviques como los fascistas, que han leído a Marx desde Sorel. La socialdemocracia, acaso tirando de un hilo marxiano, ha apelado al desarrollo capitalista como máximo productivo que permite anchos márgenes de protección social. El complejo tejido admite ser deshilado.

IV

No conviene desdeñar un texto juvenil e inconcluso de Marx que versa sobre la filosofía del derecho y donde comprueba la distancia que separa el derecho como ser –la ley positiva y compulsiva basada en el *imperium* del Estado– y como deber ser –la idea del derecho como realización de la justicia–. Se puede vincular con la imagen de la única sociedad favorable, en última instancia, al obrero, que es la más capaz de aumentar la riqueza social: la concentración

del capital por la intensificación de la competencia. Por eso defendió al liberalismo europeo constitucional, contrario al absolutismo legitimista de la Restauración. Es la lógica paradójica de la historia según su misma dialéctica: apoyar el desarrollo del capitalismo industrial y su clase dominante para convertirla en el sepulturero del sistema. Lo paradójico, insisto, es encargarle la función de ser el adviento del socialismo. Del otro lado, los reaccionarios de la época le daban la razón. La burguesía era la única clase revolucionaria conocida hasta entonces por la historia. Es decir, lo malo moral del capitalismo resultaba su mejor ingrediente dinámico: objetivación y cosificación de las personas, alienación, extrañamiento (*Erfremdung, Entäusserung*) como antesala dialéctica de la liberación y la emancipación. En contra, las quimeras igualitarias de Proudhon, Fourier y Babeuf, más la imagen de una humanidad que fue salvajemente libre hasta que la alienó la civilización, como en Rousseau, su constante tentación, su ineludible bestia negra. Entonces: el hombre no es un ser que nace libre, sino que ha de liberarse de sus determinaciones naturales y sociales por medio del conocimiento, que es una suerte de *teoría de la práctica*, distante tanto de la sabiduría como contemplación como de la práctica teórica de los marxistas positivistas. El hombre es lo que produce y no, según el empirismo que tanta dentera le daba, por lo que come. Dicho en la misma línea coquinaria: por lo que cría, cultiva y cocina. Acaso lo único natural en el hombre es la economía, es decir, la administración de lo escaso. No lo son las leyes económicas, que resultan tem-

porales. En esta encrucijada se sitúa su conocimiento de lo económico, que es la historia. Tiene, desde luego, aspectos paradójicos, propios de su dinámica: el proletariado será aliado de la burguesía en la lucha contra los privilegios aristocráticos y, en algún momento, adversario de la propia burguesía. Marx acaba siendo un hijo de la modernidad burguesa y un litigante antiburgués, romántico, de la propia burguesía. Acaso por ello, en el *Manifiesto del partido comunista* hace el elogio histórico de la burguesía y propone un partido todavía inexistente, habitante de un espacio utópico diseñado por un intelectual romántico de origen burgués. Con ello corrobora su antropología: el hombre es siempre alguien que existe más allá de donde está. Después de exaltar el revolucionarismo burgués, habrá de usar siempre el adjetivo «burgués» como sinónimo de degenerado moral e intelectual, situándose en el espacio romántico y utópico del proletariado consciente de su misión histórica redentora. No escapa a este razonamiento el lado autoritario de los marxismos: el intelectual revolucionario sabe lo que el proletariado *debe saber* e ignora. Ahí queda eso.

V

Benedetto Croce, que nada tuvo de marxista, se ahincó en leer a Marx con prolijidad hasta persuadirse que, más allá de la merecida crítica, se trata de alguien imprescindible para cualquier intelectual que se precie de moderno. Dejó un modelo de lectura liberal que no lo ve como un adversario, a la manera del posterior Popper, sino como un aporte necesario a la formación de una suerte

de historicismo económico consistente en considerar que toda la economía, incluida la teoría económica, es un hecho histórico y también su reverso: toda economía permite hacer razonamientos históricos. El modelo del economista marxiano es alguien que consigue desentrañar para la humanidad el sentido oculto de sus luchas y, al revelarlo, lo torna razonable. Marx intentó codificar sus leyes, de modo no siempre coherente, pues en ocasiones pretendió darles el carácter de una abstracta universalidad y en otras anotó meras tendencias estadísticas o simples generalizaciones. El cualquier caso, superó todo elemental empirismo y, en consecuencia, diseñó una disciplina. Es en este sentido que cabe hablar de su materialismo histórico que, para Croce, atento lector de Hegel, no resulta más materialista que el hegeliano: la historia como productora de sí misma y sujeto de su autoconocimiento. Materia histórica como extensión comprensible y no como eso que si uno lo patea, le duele el pie. Pero las objeciones crocianas van en otro sentido, concretamente en ver cómo Marx es, a menudo, poco marxista. Su descripción del capitalismo lo convierte en una abstracción, acaso elevando a generalidad lo que había estudiado del capitalismo inglés de su tiempo. Así, su imagen de la sociedad sólo cuenta antagonismos y no percibe que existe, asimismo, una base cooperativa que afilia a los individuos, como quiere Aristóteles con su *filía*, el sentimiento de semejanza que asocia y socializa a los individuos. Por eso, la lucha de clases como idéntica a la historia cae en la tautología. Necesita que haya clases, que sean enemigas y que tengan

consciencia de serlo. La conclusión es que la historia es la lucha de clases si hay clases en lucha. En tal orden, el marxismo no es una teoría, sino el estudio de cierta cantidad de hechos nuevos, es decir que habrían caído en la oscuridad de la inatención de los estudiosos, proporcionando no un método, que Marx toma prestado, sino un procedimiento o canon de interpretación histórica –una hermenéutica, diríamos hoy– que sitúa la infraestructura económica como uno de los elementos a tener en cuenta para entender el conjunto social. No se trata de una filosofía de la historia que prevé los eventos, sino una ayuda para entenderlos en su concreta facticidad. Desde luego, esta lectura choca con el marxismo dogmático, propio de los economistas que niegan toda validez a los demás. La más conocida de estas derivas fue la de Althusser –objeto de palinodia por parte de su autor–, un neopositivismo que hizo del marxismo una ciencia y de todo lo demás, mera ideología precientífica. Cuando de antemano se maneja esta certeza, los hechos son sometidos a cirugía preventiva y acaban siendo, si se quiere, desnaturalizados al suprimirse sus elementos «molestos». El bolchevismo, siguiendo esta ruta, convirtió el marxismo en una religión que veneraba la verdad científica de la historia desde su particular Vaticano, la Tercera Roma que llegó a ser Moscú. Una nueva e inconfesa metafísica, una recaída de las *historias perspécticas* como también aquejó a Darwin cuando Haeckel en Alemania y Ameghino en la Argentina practicaron un *Darwinismus* basado en el juego de dos fuerzas intemporales que gobiernan el Universo: la ontogenia y la filogenia.

Ya tempranamente, hubo marxistas que criticaron esta deriva desde el propio Marx, intentando salvar sus eventuales consecuencias. Así los austromarxistas –Mondolfo, Pannekoek y Castoriadis– cercanos a observadores que, fuera del marxismo, pero de simpatías socialdemócratas, como el español Fernando de los Ríos y el uruguayo Emilio Frugoni, juzgaron la experiencia soviética como ajena al socialismo. La necesidad histórica del socialismo como una ley de la historia demostrada científicamente, naturaliza la evolución/revolución de las sociedades como si se tratase de una previsible electrólisis o una fisión atómica. Con esto se llega a una coincidencia paradójica con el pensamiento conservador, que ve en la sociedad un fenómeno natural sometido a leyes inalterables cuya desobediencia lleva al desorden social. Otros respetuosos lectores de Marx –Schunpeter y Stammler– incidieron en un tema marxistamente muy sensible, la teoría del valor. No es propia de Marx, quien parte de David Ricardo y así lo admite. En verdad, Marx considera el valor como una categoría abstracta, una hipótesis a la cual convierte en realidad empírica y somete a leyes. Sostener que el valor es la cantidad de trabajo socialmente necesario para producir el objeto valioso

sólo cabe en una sociedad teórica, acaso de competencia perfecta, donde sólo el trabajo es la fuente y medida de todos los valores. En otras sociedades, como las que conocemos, hay objetos preciosos –que tienen precio– y carecen de valor porque son inútiles. Una gema o un cuadro de firma tienen precio y no valor de uso, se cotizan con variabilidad enorme y nada importa cuánto trabajo atesoran. En consecuencia, tampoco es una categoría económica pura el plusvalor o plusvalía y esto, desde un punto de vista marxista, ya que Marx señala que el precio del trabajo es, en cada sociedad, una convención concreta, histórica, y no un evento natural objetivamente mensurable como la temperatura ambiente o el peso de una patata. Ello no quita que se considere justo o injusto y que se regule por normas convencionales como los contratos singulares o colectivos de trabajo. De nuevo, Marx hizo bien en no considerarse él mismo marxista.

¿Es útil una biografía del personaje para explorar la densa jungla de su herencia? El libro de Wheen demuestra que sí, que en la proximidad del Moro Marx, en su carnadura biográfica, anida la riqueza contradictoria y vivaz de sus obras. Hijas de la historia, como somos hijos de la historia sus lectores.

*Francis Wheen. *Karl Marx* (Pról. de César Rendueles. Trad. de Rafael Fontes Muñoz). Debate. Barcelona 2015, 428 páginas.



Juan Luis Alborg

y la crítica literaria contemporánea
- notas sobre la novela -

Por Adolfo Sotelo Vázquez

◀ Fotografía: Delibes, Martín Gaité, Salisachs, Castillo Puche, Luis Goytisolo, Florence Malraux, Juan Goytisolo, Coindreau y Calvino, en una travesía durante las Conversaciones de Formentor de 1959.

I

El primer tomo de *Hora actual de la novela española* ve la luz bajo el marbete editorial de Taurus en 1958. Al reseñar el libro en la sección «Ecos de la vida literaria» del periódico barcelonés *La Vanguardia* (13-V-1959), Melchor Fernández Almagro –«nuestro primer crítico literario actual, según se repite hasta la saciedad en un número del *Correo Literario*», como comentaba irónico José María Castellet en 1955¹– señalaba que el libro de Alborg venía a contemplar «el abrupto paisaje» de la novela de hoy, «con sus propios ojos y desde puntos de vista que ofrecen singulares novedades». Según el crítico de *La Vanguardia* y también de *ABC*, el libro de Alborg venía a sumarse a los estudios de Torrente Ballester, Pérez Minik y Eugenio de Nora, lo cual no dejaba de ser bastante impreciso porque únicamente el *Panorama de la literatura española contemporánea* (Madrid, Guadarrama, 1956) de Torrente, ligeramente corregido en la segunda edición (Madrid, Guadarrama, 1961) –que se publica poco antes del tomo segundo de *Hora actual de la novela española*– apuesta por un estudio mínimo, pero sistematizado, de la narrativa española posterior a la Guerra civil. Conviene advertir que el libro de Domingo Pérez Minik *Novelistas españoles de los siglos*

XIX y XX (Madrid, Guadarrama, 1957) apenas trata de la temática que dilucida Alborg y que el tercer tomo de *La novela española contemporánea* de Nora –donde el dominio que estudia el poeta leonés coincide con el analizado por Alborg– no salió de las prensas de Gredos hasta 1962. En consecuencia, no parece lo más acertado establecer cotejos o comparaciones con dichas obras, excepción hecha del libro de Torrente Ballester que, desde 1949, iba creciendo y adentrándose en la contemporaneidad.

En cambio, es mucho más ajustada la lectura que Fernández Almagro hace del tomo de Alborg al señalar que lleva a cabo un proceso general y orgánico de la novela contemporánea «en la medida de lo posible», desde unos criterios que emanan de los tres capítulos previos: «Lo que le falta a nuestra novela», «Monotonía y personalidad» y «Subjetivismo y objetividad en la novela de hoy». También parece certero su reconocimiento del trabajo del crítico valenciano como no frecuente entre nosotros, «ni tampoco la sinceridad, que no cabe negar».

Nuestro propósito en el relato que tiene el lector en sus manos es observar algunas afinidades y bastantes divergencias de los análisis de Alborg con respecto a otras plumas críticas que enjuiciaban la nueva novela española desde la

tribuna de la prensa o desde apretadas síntesis aparecidas en revistas culturales de la época o en folletos que agavillaban aportaciones de varia lección. Dado el campo temático de la novela española de los primeros quince años de la posguerra, la pregunta que nos hacemos es la siguiente: ¿Qué críticos deben ser la referencia del primer tomo de *Hora actual de la novela española*? En primer lugar, el propio Fernández Almagro desde las columnas de *ABC* y de *La Vanguardia*. Se trata del crítico más veterano –en realidad, es una personalidad que pertenece a la generación del 27– que se vinculó como crítico literario al periódico *ABC* en abril de 1939. No sin cierta sorpresa, su viejo amigo y colega Guillermo de Torre le escribía desde Buenos Aires el 24 de abril de 1940 para reanudar su correspondencia rota durante varios meses:

*«Y digo que lo vuelvo a hacer porque a raíz de la caída de Madrid, o sea hace un año, te escribí en el acto, felicitándote, dirigiendo la carta aérea a la dirección de ABC, por haber visto tu firma en el diario. Conste, pues, de manera más categórica, que por mi parte no ha habido ningún olvido ni recelo, que siempre te he recordado con invariable afectos»*².

La vinculación de Fernández Almagro al periódico de la familia Godó es más tardía: propiamente, como crítico literario y con sección habitual, data de enero de 1948; con anterioridad sus colaboraciones eran de ordinario de materia histórica.

En segundo lugar, dos críticos mucho más jóvenes y que representan en los años 50, sobre todo, una alternativa

al quehacer de Fernández Almagro. Me refiero a Antonio Vilanova y José María Castellet. Ambos dieron sus primeros pasos como aprendices de críticos en revistas barcelonesas del SEU. Ambos escriben sobre las novelas del día desde las páginas de la revista *Estilo*: en 1944, Vilanova; en 1945, Castellet. Ahora bien, la primera madurez de los dos críticos catalanes llegaría años después. Vilanova aceptó la invitación de Ignacio Agustí, director del semanario *Destino*, en el invierno de 1950, para hacerse cargo de una nueva sección de crítica literaria que bautizó con el título orteguiano de «La letra y el espíritu». Con una sincronía casi exacta, en marzo de 1950 se pone en marcha la revista *Laye*, plataforma en la que Castellet desarrollará sus mejores trabajos críticos. Cabe decir, no obstante, que para el arco temporal que nos ocupa y que finaliza en 1958, Castellet escribirá en las páginas de *Revista*, *Correo literario* o *Índice de Artes y Letras*, tribuna esta última que también utilizó Alborg en la prehistoria de su libro, como recuerda en el prólogo de *Hora*: «Realmente el deseo de escribir estos trabajos surgió como proyecto que habría de materializarse en dicha revista»³.

En esta lacónica enumeración de los críticos y de los escenarios críticos contemporáneos a la fragua de *Hora actual de la novela española* se debe mencionar de modo obligado los espacios cada vez mayores que Torrente Ballester dedica a la novela contemporánea en *Panorama de la literatura española* (1956), cuya segunda edición de 1961 aporta algunos anexos que reflejan la atención que el gran novelista gallego dispensaba al acontecer de la narrativa española

del día. En este mismo capítulo deben mencionarse tres inestimables síntesis de la por entonces breve andadura de la novela de posguerra. Primera: José Luis Cano, alma y vida de la revista *Ínsula*, cuyo papel impagable en la España de Franco aun está por aquilatar, usa las páginas del número de otoño de 1957 de la *Revista Nacional de Cultura* de Venezuela para presentar un breve ensayo sobre la novela española actual. Segunda: un crítico tan avezado en la narrativa norteamericana del siglo XX como Ricardo Gullón propone una síntesis en su ensayo «España, 1958», aparecido en la revista portorriqueña *Asomante* (1958). Y tercera: la que propone con aliento comprometido José María Castellet en el otoño del 58 en *Cuadernos del Congreso por la libertad de la cultura*, tras haber visto la luz en francés en *Lettres Nouvelles*. Su título reza «La novela española, quince años después (1942-1957)». En este punto, conviene un estrambote. Tanto el trabajo de Cano como el de Castellet ponen sobre el tapete esos quince años de novela posterior a la Guerra civil desde el horizonte del renacimiento de la narrativa. Así, Cano escribía:

*«Baste citar, como un síntoma exterior que demuestra ese renacimiento de la novela española en nuestros días, el siguiente hecho: la editorial francesa Gallimard acaba de firmar numerosos contratos con los jóvenes novelistas españoles de más talento para publicar una nueva colección, que ya ha sido inaugurada con la novela de Juan Goytisolo –el benjamín de todos ellos– titulada Juegos de manos»*⁴.

Mientras que Castellet, para ayudar a la comprensión de la novela española de

los tres últimos lustros, iniciaba su espléndido artículo con las siguientes palabras:

*«El público francés está empezando a conocer –gracias a las magníficas traducciones de M. E. Coindreau de Juegos de manos, de Juan Goytisolo, y de Industrias y andanzas de Alfanhuí, de Rafael Sánchez Ferlosio– la producción novelística española aparecida después de la Guerra Civil (1936-39). Más de quince años de perspectiva histórica, permitirán al lector francés, a través de una cuidada selección de títulos y autores, conocer en lo sucesivo lo mejor de esa producción y establecer un balance crítico que será una magnífica piedra de toque para que los autores y críticos españoles puedan averiguar hasta qué punto sus oscuros esfuerzos durante esos tres lustros han sido provechosos y han logrado alcanzar una importancia que merezca trascender los límites nacionales»*⁵.

En realidad, era parte del propósito de Alborg, quien subrayaba en el denso y clarividente pórtico «La novela y su ser», del primer tomo de *Hora actual de la novela española*, dos cuestiones que están implícitas en el relato que estoy construyendo. La primera es la singularidad de su propósito: «Con excepción de algunos diligentes vigías de nuestra novela de postguerra, pocos han sido los que han venido siguiendo su desarrollo desde los comienzos»⁶. Singularidad que se confirma desde la necesaria distancia del historiador de la literatura, sobre todo, desde la historia de esa disciplina ancilar que es la crítica literaria. La segunda cuestión la aborda Alborg en la primera jornada de su pórtico: la necesidad de

poner las creaciones de los nuevos novelistas españoles ante el horizonte de expectativas europeo y norteamericano. La reflexión de Alborg es diáfana en su propósito:

«Vale la pena repasar un poco el panorama de los novelistas de primera fila que existen por esos mundos y averiguar el por qué de su significación. Y preguntarse luego a su vez cuántos de nuestros novelistas actuales pueden colocarse en su línea y están en condiciones de provocar un auténtico interés más allá de nuestras fronteras; cuántos poseen ese acento peculiarísimo que distingue a los creadores de verdad y se mueven dentro de un círculo de cuestiones y problemas humanos que los definan y justifiquen» [27].

II

Lo cierto es que Alborg dio muchas vueltas por lo que él llamaba «el poblado jardín de nuestros novelistas» y apenas encontró «alguno portador de alguna sustancia verdadera o que sea claramente definible [...] por un estilo propio, por unos rasgos genuinos, por un peculiar modo de ser, por una tipología característica, por una sensibilidad especial» [28]. Al margen de su modo de entender la tradición y la modernidad novelescas que, por cierto, Fernández Almagro discutía en su reseña de *La Vanguardia*, equivocando quizás el auténtico sentido del pórtico de Alborg, el crítico valenciano defiende a lo largo de la preceptiva preliminar y de la praxis posterior –modelo de producción y modelo de recepción, en terminología de la crítica francesa– una novela que se asiente en un estilo personal y un acento propio, que se proyecte «en el hallazgo

de un mundo peculiar», de un mundo a su medida: «Esto es precisamente lo que pretendemos decir al hablar de un mundo “quijotesco”, o “shakespeariano”, o “molieresco”, o al afirmar de alguien –sin necesidad de más aclaraciones– que es un personaje de Dostoievski, de Balzac o de Dickens, o un tipo de Baroja o de Caldwell» [44-45]. Para acceder a esos mundos genuinos, Alborg cree que hay dos caminos principales, reconociendo la diversidad de senderos que se pueden practicar:

«O retratan ambientes y personajes con una particular atmósfera, ritmo o pulso de vida –y entonces el mundo circundante, el marco diríamos, constituye complemento imprescindible del habitante humano (tal ocurre, por ejemplo, en las creaciones de Dickens, de Balzac, de Galdós o de Caldwell, que no se conciben sino dentro de una determinada sociedad, momento o cuadro geográfico)–, o encarnan personajes con una particular manera de ser, de actuar, de reaccionar, agitados por idéntico concepto de vida o movidos por una determinada problemática» [45].

Dicho lo cual, Alborg sostiene que los grandes creadores contemporáneos tienden con preferencia hacia el segundo camino, más grávido de preocupaciones intelectuales. Punto que precisamente discutía Fernández Almagro en su artículo de *La Vanguardia* y cuyas ramificaciones no son de esta hora y este lugar. Sin embargo, lo que Alborg privilegiaba en los quehaceres de los creadores es que las novelas de un determinado autor tuviesen en su trayectoria un «cogollo central», un último e irreductible carácter propio.

Por ello, exigía a la crítica contemporánea más que recensiones informativas, la captura, si es que existe, de «la veta personal de un escritor, sostenida invariablemente y *monótonamente* en cada nuevo libro» [48]. Criterios que, en general, le parecen bien orientados a Torrente Ballester en la breve noticia que ofrece del libro en la segunda edición de *Panorama de la literatura española contemporánea* (1961), donde tras el epígrafe «La novela como objeto de estudio estético» da noticia –poco más– del libro de Alborg, de *La hora del lector* (1957) de Castellet, del libro de Pérez Minik y de los trabajos sobre el cuento y la novela de Mariano Baquero Goyanes⁷. Atendiendo a estos criterios, Alborg señala –sin duda, con exageración– que «en la mayoría de nuestros autores, ni el sabueso de mejor olfato reconocería como suya una página tomada al azar» [49]. Sólo un escritor patentiza en cada página la huella de su personalidad: «ese hombre –escribe– es Cela». Ahora bien, de inmediato lanza sobre la obra del escritor gallego publicada hasta aquel momento –el libro límite es *Historias de España. Los ciegos. Los tontos* (1958)– una severa admonición:

«Me anticipo a decir que si existe un escritor entre los nuestros que debe ser sometido a seria revisión, podado de tópicos y destripado implacablemente para observar de cerca el mecanismo de su relojería, es este hombre de tan amplios y peregrinos recursos» [49].

Y desde luego las cerca de cuarenta páginas que le dedica a continuación tienen mucho que ver con esa seria revisión que propugnaba. Y quizás también con el reparo que le hacía Torrente

Ballester, al sentenciar al modo galaico: «Hay que reprochar a Jose María Alborg el que, aplicando a los maestros criterios de gran exigencia, contribuya a la confusión de valores al aplicar criterios blandos y elogios excesivos a novelistas de escasa entidad»⁸. A buen seguro, esa severa revisión, que en ocasiones se presenta como un reto a «cualquiera de sus panegiristas habituales» [99], no sentó bien a Cela –no hemos sabido dar con ninguna prueba documental–, pero estamos seguros que Alborg se refiere a él cuando en el pórtico del segundo tomo de *Hora actual de la novela española* (1962) ilustra con alguna anécdota su aventura de crítico, mientras defiende la independencia de sus labores críticas:

*«Un personaje prominente –el único incluido en el volumen, con quien no he tenido jamás trato alguno, ni epistolar ni oral, y que desconoce por tanto hasta mi pergeño físico– a quien habían desagradado mis opiniones, estrictamente literarias, naturalmente, sobre su producción, lanzó la especie –con la manifiesta intención de perjudicarme– de que yo pertenecía a no sé qué institución. Mi mayor orgullo –y claro está que no debo perder la oportunidad de proclamarlo– es no haber llevado jamás en ninguna parte de mi persona, desde la solapa a los jamones (que es donde se graba bien) la marca de ninguna ganadería. Ni procedente de mi absoluto trabajo profesional. Cosa ésta en la que he puesto muy buen cuidado»*⁹.

Conviene citar como estrambote de dudosa verosimilitud la confesión que Cela le hacía al periodista del diario *Pueblo*, Marino Gómez Santos en una conversación publicada en el otoño de 1957:

«¿Te afecta mucho una crítica adversa?» –pregunta Gómez Santos–; Cela contesta rotundo: «No. La archivo y Santas Pascuas»¹⁰. Dudosa verosimilitud porque, pese a que el tomo de Alborg obtuvo el Premio Menéndez Pelayo de 1959, Cela no andaba satisfecho con los juicios de *Hora actual de la novela española* y en diversas entrevistas de esas semanas mantiene un silencio clamoroso sobre el tema. Por ejemplo, en la larga y enjundiosa entrevista que le hace Miguel Signes para el semanario *Destino* (19-IX-1959) afirma:

«Castellet y Antonio Vilanova son, hoy por hoy, los dos críticos que tienen algo atinado que decir sobre la novela. Ambos son responsables, objetivos y están empeñados en la tarea de mostrar a nuestros novelistas por qué camino la cultura española puede ir en busca de la europea, para incorporarse a ella».

Este juicio celiano mereció un dolido y en parte certero comentario epistolar de Vilanova, quien escribe a Cela el 25 de setiembre del 59:

«Mil gracias por tu benévolo elogio en el reportaje-interviú con Signes. Te lo agradezco tanto más cuanto que, de un tiempo a esta parte, por razones extraliterarias que respeto, pero pasan ya de la raya, parece que el único crítico español honesto, liberal y objetivo sea Castellet, no sé si por ser un crítico que no hace crítica, por ser amigo de Goytisolo, por escribir muchas cartas o ser un genio de la propaganda. Como sabes muy bien, tengo un aprecio y una estimación personal por Castellet que está por encima de las pequeñeces. Es simpático, buena persona y excelente amigo. Pero de esto a aceptar que por real orden de Goytisolo esté en posesión de la

*verdad revelada en el campo de las letras españolas, va un trecho muy considerable que todo el mundo conoce en España, pero que al parecer, fuera de nuestras fronteras no han descubierto todavía»*¹¹.

III

En realidad, la cuestión de fondo tenía mucho de política, pero desde el punto de vista literario lo que podemos constatar a la altura de finales de los 50 es una encrucijada definida por una serie de datos que nos van a ocupar en la última parte de nuestro relato. En primer lugar, Juan Goytisolo había publicado para 1958 cinco novelas: *Juegos de manos* (Barcelona, Destino, 1954), *Duelo en el paraíso* (Barcelona, Destino, 1955) –«estas novelas han quedado en tercer lugar de los últimos premios Nadal y Planeta, respectivamente»¹², anotaba Castellet en 1955– y la trilogía *El mañana efímero*, compuesta por *El circo* (Barcelona, Destino, 1957), *Fiestas* (Buenos Aires, Emecé, 1958) y *La resaca* (París, Club del Libro Español, 1958). Además venía publicando en el semanario *Destino* (1956 y 1957) los nueve ensayos que conformarían *Problemas de la novela* (Barcelona, Seix-Barral, 1959) que, tal como rezaba la nota aclaratoria preliminar, tienen como denominador común «el propósito de abordar los diferentes aspectos y problemas de la creación literaria desde el punto de vista –tan importante como olvidado– de su motivación social»¹³.

En segundo lugar, conviene recordar que Alborg no le presta ninguna atención a Juan Goytisolo ni en el tomo del 58 ni en el del 62. Ciñéndonos al volumen del 48, en cambio, trata de novelis-

tas muy próximos generacionalmente a Juan Goytisolo, tales como Matute, Aldecoa o Sánchez Ferlosio. Precisamente son estos novelistas, junto a Mario Lacruz y Jesús Fernández Santos –de quien Alborg tratará en el tomo del 62–, los que copan la «última promoción» que Castellet analizaba brevemente en sus *Notas sobre literatura española contemporánea* (1955) y, con mayor extensión, en 1958, en su artículo «La novela española, quince años después (1942-1957)», donde anunciaba que la mencionada trilogía de Goytisolo, en curso de publicación, sería «la consagración de Juan Goytisolo como novelista de primer orden»¹⁴.

En tercer término y siempre manteniendo como espejo el primer tomo de Alborg, debemos constatar que *Problemas de la novela* tuvo una acogida crítica pobre. Vilanova no emplazó el libro en su sección de *Destino* «La letra y el espíritu» por razones que tienen más que ver con su carrera de profesor universitario que con argumentos críticos, que sin duda poseía y además de primeras fuentes –no conviene echar en saco roto que en los «Coloquios de Estética Literaria» celebrados en Zaragoza en mayo del 55 Vilanova dictó una magistral lección sobre estética de la novela contemporánea¹⁵–. Fernández Almagro le dedicó un artículo descriptivo en *La Vanguardia* (2-XII-1959) en el que advierte con sagacidad que el libro aborda «un problema de estética y de sociología a la vez», a la par que subraya –también lo había hecho Alborg en el pórtico del tomo del 58– «la preocupación de Juan Goytisolo por la novela extranjera en función de la española sobre la que medita siempre a ritmo acelerado a partir de la picares-

ca». Sólo Castellet de modo articulado y cómplice de muchas de las ideas de Goytisolo utilizó el ensayo del autor de *Señas de identidad*, en el contexto de los primeros coloquios de Formentor sobre novela, celebrados en 1959 y 1960, con Camilo José Cela y Carlos Barral como grandes patrones.

Cuarto dato de la encrucijada: Torrente Ballester, en su *Panorama* de 1956 era muy raquítico en el análisis de la promoción de narradores de medio siglo, si bien coincidía con Alborg en dar noticia de Elena Quiroga, Luis Castillo Puche y Alejandro Núñez Alonso, como paso previo para reseñar brevemente los quehaceres de Matute, Aldecoa, Sánchez Ferlosio y Fernández Santos. En la segunda edición del libro, de 1961, se agranda el espacio dedicado a los novísimos novelistas indicados y entran en escena Juan Goytisolo –«creemos [...] que por alguna razón es el novelista español de más éxito, y esto nos autoriza a esperar de su madurez obras de mejor calidad»¹⁶–, Luis Goytisolo, García Hortelano y Martín Gaité.

El quinto dato que puede ofrecer la encrucijada en la que sale de las prensas de Taurus el primer tomo del libro de Alborg, tiene que ver con la crítica literaria que a lo largo de la década había visto la luz en las publicaciones periódicas. Quede para otra ocasión pormenorizar el trabajo de Fernández Almagro desde *ABC* y *La Vanguardia* con la única anotación de que Ana María Matute ocupa un lugar singular y también que no desatiende las creaciones de Mercedes Salisachs, de quien se ocupará con penetración Alborg en el segundo tomo de *Hora actual de la*

novela española. Dentro de esta quinta información caben los trabajos y los días de Vilanova desde *Destino*. Al igual que Alborg, Vilanova había prestado atención a Agustí, Gironella, Quiroga y Luis Romero; atención detenida a Laforet, Cela y Delibes y, ya en los dominios de la promoción de medio siglo, atención esmerada a Matute, Castillo Puche, Aldecoa, Fernández Santos y Sánchez Ferlosio, junto con otros novelistas no incorporados a *Hora actual de la novela española*, como Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, Martín Gaité y García Hortelano, si bien los tres últimos con obras publicadas a partir de la frontera de 1958. Si el botón de muestra de la comparación entre el bisturí crítico de Alborg y de Vilanova fuese Cela –que es el escritor al que ambos dedican más páginas o columnas–, a grandes rasgos se aprecian analogías en la valoración de las dotes de escritor, en el lirismo de algunas de sus novelas –*Pabellón de reposo* (1943), por ejemplo–, en la deuda valleinclanesca de su arte de novelar y en la extraordinaria variedad de recursos narrativos. Sin embargo, las discrepancias son al menos de tanto peso, puesto que las reticencias de Alborg a *La colmena* (1951), que entiende como «un pintoresco, abigarrado, divertido y estupendo cuadro de costumbres con su buena sal y pimienta» [99], poco tienen que ver con el juicio de Vilanova: «Trágico retablo de abyección y de dolor, espejo nítido y veraz que traspasa la apariencia falsa del mundo que le circunda para reflejar los más hondos abismos de la miseria humana» (*Destino*, 30-VI-1951)¹⁷. Las mayores divergencias se centran en el justiprecio de *La familia de Pascual*

Duarte (1942) y *Mrs. Caldwell habla con su hijo* (1953). Resumiendo: el Cela de Alborg es francamente diferente del novelista que juzgaban Vilanova o Castellet. Por ello –y no se vea en la cita una imposible alusión a Alborg, pero si, en cambio, a Fernández Almagro–, Castellet, en la primavera del 52, escribía en *Laye*: «Hay que agradecer a *La colmena* su contribución a la tarea de desenmascarar a los críticos del país, adormecidos, atontados por tantos años de impotente y aceptada vagancia»¹⁸.

La encrucijada debe cerrarse con un sexto dato, que pone punto final a nuestro inacabado relato. Se trata de atender a los ensayos de síntesis apresuradas que ven la luz en Venezuela y Puerto Rico. Al margen de Cela, Gironella, Laforet y Delibes, en coincidencia con Alborg, José Luis Cano cree en la obra de Ricardo Fernández de la Reguera, aún con sus oscilaciones, y, desde luego, anota el quehacer de Aldecoa, Castillo Puche, Matute, Sánchez Ferlosio y Juan Goytisolo. Por su parte, Ricardo Gullón enfatiza la labor de Cela, Laforet y Delibes, mientras que, con respecto a la promoción de medio siglo, el gran maestro leonés, excelente conocedor en esos días de la narrativa norteamericana, discrepa abiertamente de los criterios de Castellet y a medias de los de Alborg y Vilanova en referencia a la excesiva dependencia de algunos novelistas españoles respecto de la novela extranjera:

«Ana María Matute e Ignacio Aldecoa me parecen los novelistas más personales, entre los que caminan por los treinta años. Y porque son personales y no libros-cos, los destaco; prefiero sus novelas, tan arraigadas y suyas, a las de los técnicos

del nuevo estilo, que están tratando de implantar en España (con veinte años de retraso) faulknerismo, bernanosismo y otros excesos, existencialistas o no. Empeño notoriamente artificioso y que da a sus libros, aún en los casos más logrados (como el de Juan Goytisolo), sabor de ejercicio literario. Me gusta en Ana Mar-ría y en Aldecoa su voluntad de escribir partiendo de sí mismos y de su realidad, y luchando por expresarla con más o menos brillantéz, tropezando acaso, equivocándose acaso, (pero por su cuenta), y rechazando toda servidumbre a los modelos de ultrapuertos»¹⁹.

En efecto, la encrucijada a la que atendió el libro de Alborg con extraordinaria puntualidad presentaba variados peligros en sus horizontes. Ricardo Gullón apuntaba uno. Alborg se refería en el pÓrtico a *Hora actual de la novela española* a otro y no menos grave:

«Lo peor es la crasa conformidad –o altanera satisfacción, que es mucho peor– del que se cree que por haber compuesto felizmente una historieta, ya ha dado en la diana; tras de lo cual no queda sino quejarse a todo fuelle de que no lo proclamen genio» [34].

¹ José María Castellet, *Notas sobre literatura española contemporánea*. Barcelona, Laye, 1955, pp.73-74.

² Cristina Viñas Millet, *Cartas cruzadas entre Guillermo de Torre y Melchor Fernández Almagro*. Granada, Universidad de Granada, 2008, p. 134.

³ Juan Luis Alborg, *Hora actual de la novela española (I)*, Madrid, Taurus, 1958, p. 13. Sobre la revista puede verse el libro de Jeroen Oskam *Interferencias entre política y literatura bajo el franquismo. La revista «Índice» durante los años 1951-1976*. Amsterdam, Universiteit van Amsterdam, 1992.

⁴ José L. Cano, «La novela española actual». En *Revista Nacional de Cultura*, Caracas (XI-XII, 1957), p. 18.

⁵ José María Castellet, «La novela española, quince años después (1942-1957)». En *Cuadernos*, 33 (XI-XII, 1958), p. 48.

⁶ Juan Luis Alborg, *Hora actual de la novela española (I)*, p. 12. En adelante, cito el primer tomo del libro de Alborg en el propio texto, indicando entre corchetes la página correspondiente.

⁷ Cf. Gonzalo Torrente Ballester, *Panorama de la literatura española contemporánea*. Madrid, Guadarrama, 1961, pp. 463-464.

⁸ Gonzalo Torrente Ballester, *Panorama de la literatura española contemporánea*, p. 463.

⁹ Juan Luis Alborg, *Hora actual de la novela española (II)*. Madrid, Taurus, 1962, p. 15.

¹⁰ Cito por Marino Gómez Santos, *Diálogos españoles*. Madrid, Ediciones Cid, 1958, p. 159

¹¹ Camilo José Cela / Antonio Vilanova, *Correspondencia* (prólogo de Adolfo Sotelo Vázquez /edición de Blanca Ripoll), Barcelona, PPU, 2012, p. 186.

¹² José María Castellet, *Notas sobre la literatura española contemporánea*, p. 89.

¹³ Juan Goytisolo, *Problemas de la novela, Obra completa I*. Barcelona, Galaxia Gutenberg /Círculo de Lectores, 2005, p. 851.

¹⁴ José María Castellet, «La novela española, quince años después (1942-1957)». En *Cuadernos*, 33 (1958), p. 52.

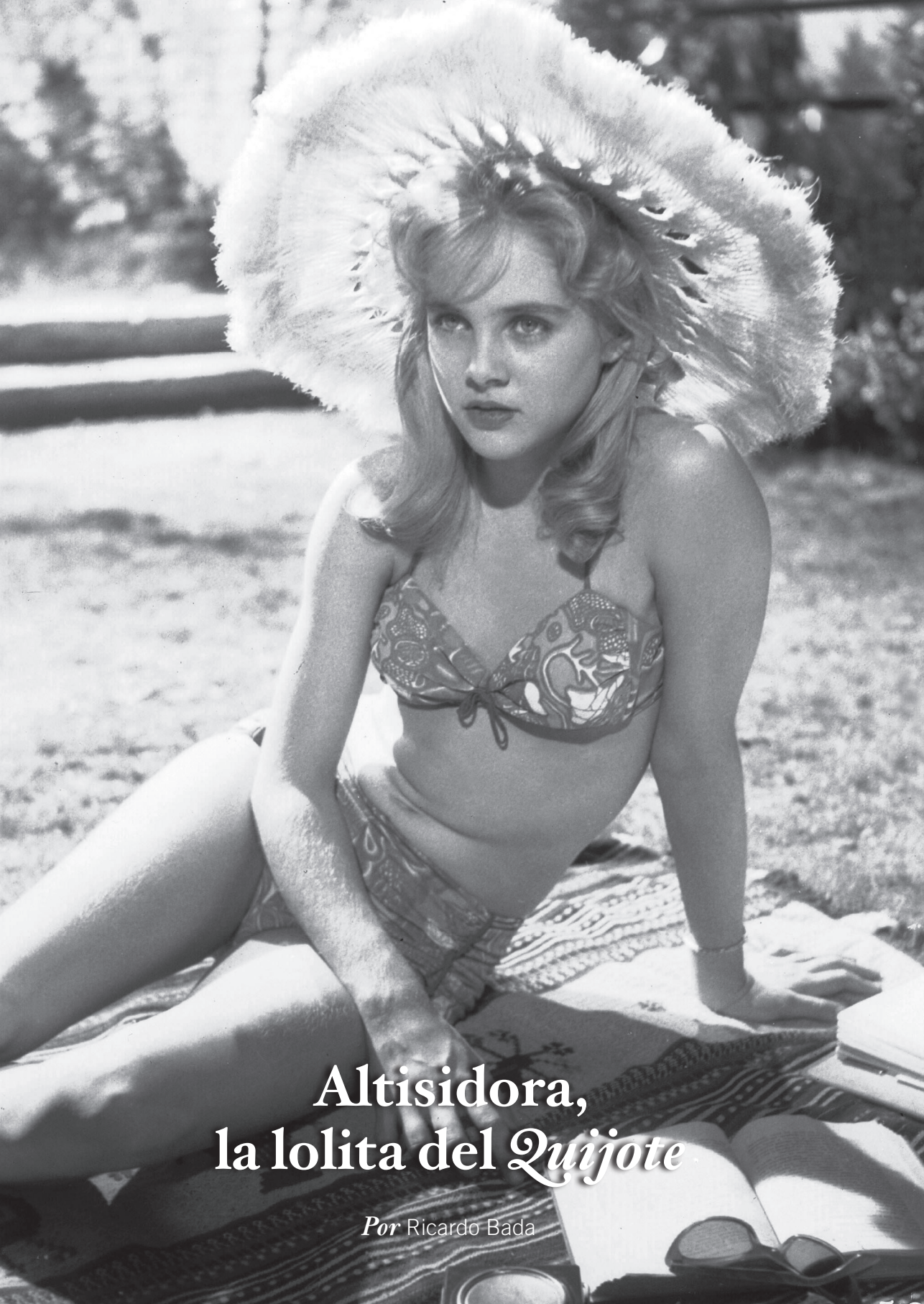
¹⁵ Cf. Adolfo Sotelo Vázquez, «Prólogo» a Antonio Vilanova, *La letra y el espíritu (1950-1960): Letras universales*, Madrid, Devenir, 2014, pp. 5-31.

¹⁶ Gonzalo Torrente Ballester. *Panorama de la literatura española contemporánea*, p. 460.

¹⁷ Cito por Antonio Vilanova, *Novela y sociedad en la España de posguerra*. Barcelona, Lumen, 1995, p. 122.

¹⁸ Cito por José María Castellet, *Notas sobre literatura española contemporánea*, p. 74.

¹⁹ Ricardo Gullón, «España, 1958». En *Asomante*, 3 (1958), p. 73.



Altisidora,
la lolita del *Quijote*

Por Ricardo Bada

¿Tuvo *Lolita* una precursora? Naturalmente que sí.

NABOKOV, *Lolita*.

El *Quijote* lo he leído más de una vez, aunque sólo en dos ocasiones haya hecho una lectura completa y ordenada, desde la primera hasta la última página. Pero ocurre que hay dos libros, el *Quijote* y *Orgullo y prejuicio*, de Jane Austen, que están de manera permanente sobre mi mesa de trabajo, al alcance de la mano. Y cuando eso que llamamos inspiración me deja en la cuneta, recorro a ellos, los abro, el uno o el otro, por cualquier página, y leo una, dos, tres, diez páginas del uno o del otro, y la inspiración regresa. No más fuera por eso y mis deudas con Miss Austen y don Miguel serían ya impagables. Añadiré a lo dicho que, en el caso del *Quijote*, la primera lectura se remonta a 1955 –tenía yo 16 años– y la primera de *Orgullo y prejuicio* debió de ser muy poco después. Lo que resulta curioso es que, si bien el *Quijote* me atrapó con su magia desde el «vamos», cuando leí por primera vez *Orgullo y prejuicio* no me causó ninguna impresión duradera ni la admiración que exigía su fama. Para decirlo sin andarme por las ramas: no la entendí. Recién empecé a hacerlo cuando ya sabía alemán y la leí traducida a este idioma. Pero esa es otra historia, que diría Rudyard Kipling.

Valga todo esto como prólogo para decir que los libros, incluso aquellos que más amamos, no los descubri-

mos siempre a primera vista, y ni siquiera terminamos de descubrirlos en su integridad por muchas veces que los leamos. Porque yo, para ponerme como ejemplo, la primera vez que tuve conciencia de la importancia de la figura de Altisidora en el *Quijote* fue en enero del año 2000, es decir, cuarenta y cinco años después de leer por primera vez el libro y de haber leído y releído varios episodios donde aparece Altisidora, sin percatarme de qué maravilla es esa muchacha. Les cuento cómo fue. Yo me había jubilado, jubilosamente, el 31 de diciembre de 1999, y me había prometido a mí mismo un mes completo de holganza absoluta, de *dolce far niente* bastante más que merecido. Pero ustedes saben aquello de que el hombre propone y los dioses disponen. El domingo 9 de enero, después de estar nada más que una semana mirando las musarañas, recibí una llamada telefónica de David Graham, un compositor inglés que reside en Bonn. David me contó que bajo los auspicios de la UNESCO, un grupo de países europeos apoyaba culturalmente a Cuba desde 1998 a través del Festival Musical de Camagüey, de ritmo bienal. El segundo debía celebrarse en julio de 2000, y se había pensado llevar a cabo un homenaje al *Quijote*, escenificando para ello una ópera de dos horas divididas en seis

escenas de unos 20' cada una, y cada una de ellas basada en un episodio del libro de Cervantes. Seis compositores y otros tantos libretistas se hicieron cargo de las escenas. Y resulta que el libretista de Graham, un escritor e hispanista italiano, lo acababa de dejar literalmente en la estacada, en el último minuto. David Graham necesitaba un autor que hasta el 31 de enero le hubiese escrito un libreto, y el narrador y etnomusicólogo peruano Julio Mendivil, a quien se dirigió en Colonia en busca de ayuda, le dio mi nombre y mi teléfono. ¿Estaría yo interesado en el proyecto, tendría tiempo para escribir un libreto en tan acuciosas condiciones, querría hacerlo sin ni siquiera tener asegurada todavía la financiación del proyecto? Confieso que mi reacción espontánea fue decir que sí, por dos motivos: por ser un lector asiduo y apasionado del *Quijote*, y porque nunca había recibido el encargo de escribir el libreto de una ópera. Confieso, además, que instintivamente elegí ya, mientras escuchaba a David, cuál era el episodio quijotesco del que me gustaría ocuparme: el donoso escrutinio de los libros que llevan a cabo el cura y el barbero en el capítulo sexto de la Primera Parte. Pero ¡ay!, tanto ese episodio como los de la cueva de Montesinos, el de la noche de Martines, el abigarrado capítulo 58 de la Segunda Parte –con las imágenes de los santos, la Arcadia y los toros– y el de la muerte del hidalgo... todos ellos estaban ya adjudicados a los demás libretistas. El que me tocaba en suerte era el de la serenata de Altisidora. Aunque, desde luego, y dadas las con-

diciones en que yo recibía el encargo, David me dijo que lo podía sustituir por cualquier otro al que pensara poder sacarle mejor jugo. Pero la historia de Altisidora, si bien no se contaba –digo bien: contaba– entre mis peripetias favoritas del libro, me ofrecía por lo menos una facilidad: en ella hay no una, sino dos serenatas; la primera, de la doncella al caballero, y la que le sigue, de Don Quijote a la joven de catorce años y tres meses –retengan esta cifra–, además de un concierto de cencerros y gatos para concluir la segunda. O sea, bastantes elementos musicales y acústicos. Y estoy seguro de que el libretista italiano había elegido ese episodio basándose justamente en tales premisas.

El libreto lo terminé en menos de diez días y me dejó muy contento. Fue el primer trabajo que empecé y concluí estando ya jubilado, y creo que el resultado valió la pena. Pero lo que más me valió la pena es el descubrimiento en profundidad del tema de Altisidora. Una ópera de veinte minutos es poco o nada en relación con el partido que se le puede sacar a este personaje que aparece por primera vez en el capítulo 44 –el de su serenata– y que le sigue rondando en la cabeza al ingenioso hidalgo en el 71, dialogando con Sancho Panza en el camino de regreso a casa. Vayamos pues por partes, como diría Jackie, la Destripadora. Es en el capítulo 44 de la Segunda Parte, la noche tras la partida de Sancho al gobierno de su ínsula, cuando Altisidora hace su aparición en el relato, como en un truco de prestigeador de Cervantes: nada por aquí, nada por acá, *et voilà!*

mademoiselle Altisidora c'est lá! Leamos la escena:

«[Don Quijote] mató las velas; hacía calor y no podía dormir; levantose del lecho y abrió un poco la ventana de una reja que daba sobre un hermoso jardín, y, al abrirla, sintió y oyó que andaba y hablaba gente en el jardín. Púsose a escuchar atentamente. Levantaron la voz los de abajo, tanto, que pudo oír estas razones:

—No me porfíes, ¡oh Emerencia!, que cante, pues sabes que desde el punto que este forastero entró en este castillo y mis ojos le miraron, yo no sé cantar, sino llorar; cuanto más que el sueño de mi señora tiene más de ligero que de pesado, y no querría que nos hallase aquí por todo el tesoro del mundo; y puesto caso que durmiese y no despertase, en vano sería mi canto si duermo y no despierta para oírle este nuevo Eneas, que ha llegado a mis regiones para dejarme escarnida».

Emerencia le sugiere que cante en tono bajo y suave al son del arpa, y si la duquesa se despierta, echarle la culpa al calor que hace, lo que es casi una premonición de Mersault en *El extranjero* de Albert Camus; quien, cuando le preguntan que por qué mató al árabe, responde que hacía mucho calor. Pero sigamos con la serenata. Dice don Miguel: «Quedó Don Quijote pasmado, porque en aquel instante se le vinieron a la memoria las infinitas aventuras semejantes a aquella, de ventanas, rejas y jardines, músicas, requiebros y desvanecimientos que en los sus desvanecidos libros de caballerías había leído. Luego imaginó que alguna doncella de

la duquesa estaba de él enamorada, y que la honestidad la forzaba a tener secreta su voluntad; temió no le rindiese, y propuso en su pensamiento el no dejarse vencer; y encomendándose de todo buen ánimo y buen talante a su señora Dulcinea del Toboso, determinó de escuchar la música, y para dar a entender que allí estaba, dio un fingido estornudo, de que no poco se alegraron las doncellas, que otra cosa no deseaban sino que don Quijote las oyese».

Vale decir que Don Quijote no ocultaba su presencia invisible, y de la serenata de Altisidora rescato los cuatro versos que acá me importan y a los que aludí hace un momento, esos cuatro versos en que la doncella declara su edad:

*«Niña soy, pulcela tierna,
mi edad de quince no pasa:
catorce tengo y tres meses,
te juro en Dios y en mi ánima».*

Y oigamos el parlamento de Don Quijote una vez concluida la serenata:

«—¡Que tengo de ser tan desdichado andante, que no ha de haber doncella que me mire que de mí no se enamore! ¡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! ¿Qué la queréis, reinas? ¿A qué la perseguís, emperatrices? ¿Para qué la acosáis, doncellas de a catorce a quince años? Dejad, dejad a la miserable que triunfe, se goce y ufane con la suerte que Amor quiso darle en rendirle mi corazón y entregarle mi alma. Mirad, caterva enamorada, que para sola Dulcinea soy de masa y de al-

fenique, y para todas las demás soy de pedernal; para ella soy miel, y para vosotras acíbar; para mí sola Dulcinea es la hermosa, la discreta, la honesta, la gallarda y la bien nacida, y las demás, las feas, las necias, las livianas y las de peor linaje; para ser yo suyo, y no de otra alguna, me arrojó la naturaleza al mundo. Llore o cante Altisidora; desespérese Madama, por quien me aporrearón en el castillo del moro encantado, que yo tengo de ser de Dulcinea, cocido o asado, limpio, bien criado y honesto, a pesar de todas las potestades hechiceras de la tierra.

Y con esto cerró de golpe la ventana y, despechado y pesaroso como si le hubiera acontecido alguna gran desgracia, se acostó en su lecho, donde le dejaremos por ahora.

En su *Vida de Don Quijote y Sancho*, la personalísima exégesis que hizo del libro inmortal el otro gran don Miguel de nuestro idioma –es decir, Unamuno– comenta el episodio de esta manera: «¿De qué le servían, estando pobre y solo, los requiebros de Altisidora? Hizo bien en cerrar la ventana al oírlos», a lo que añade dos capítulos más adelante: «Mas luego, apiadado de la dolencia de amor de la desenvuelta moza, mandó le pusiesen un laúd por la noche en el aposento, “que yo consolaré lo mejor que pudiese a esta lastimada doncella”», y le canta a Altisidora un romance que él mismo compuso aquel día. Serenata de Don Quijote que terminó como el rosario de la aurora, en batalla ferroz del caballero contra una manada de gatos soltados en su aposento. Y

aquí, al final de este capítulo 46, hay un momento muy concreto en el que Altisidora le dice cosas a Don Quijote que no parecen ser broma, en absoluto, y es cuando le restaña las heridas que le han inferido los gatos: «Todas estas malandanzas te suceden, empedernido caballero, por el pecado de tu dureza y pertinacia; y plega a Dios que se le olvide a Sancho tu escudero el azotarse, porque nunca salga de su encanto esta tan amada tuya Dulcinea, ni tú lo goces, ni llegues a tálamo con ella, a lo menos viviendo yo, que te adoro».

El siguiente capítulo, el 47, trata del gobierno de su escudero en la Ínsula Barataria, y concluye con una frase donde Cervantes nos lleva a pensar más allá de lo que dice: «Quédese aquí el buen Sancho, que es mucha la priesa que nos da su amo, alborotado con la música de Altisidora». Y así llegamos al 48, con Don Quijote convaleciente de las heridas que le infirieron los micifuces:

«Seis días estuvo sin salir en público, en una noche de las cuales, estando despierto y desvelado, pensando en sus desgracias y en el perseguimiento de Altisidora, sintió que con una llave abrían la puerta de su aposento, y luego imaginó que la enamorada doncella venía para sobresaltar su honestidad y ponerle en condición de faltar a la fe que guardar debía a su señora Dulcinea del Toboso».

Pero cuando esperaba ver entrar por la puerta «a la rendida y lastimada Altisidora», a quien vio entrar fue «a una reverendísima dueña [doña Rodríguez], con unas tocas blancas

repulgadas y luengas, tanto, que la cubrían y enmantaban desde los pies a la cabeza». De este episodio deseo rescatar unas palabras de Don Quijote. Las dice cuando regresa la dueña, que ha salido a buscar una nueva vela, y el caballero, al verla llegar, se levanta de la cama y trata de impedir que entre otra vez en su cuarto, y ella, a su vez, al ver que se ha levantado de la cama, desconfía, de tal manera que se entabla el siguiente diálogo:

«¿Estamos seguras, señor caballero? Porque no tengo a muy honesta señal haberse vuesa merced levantado de su lecho.

–Eso mismo es bien que yo pregunte, señora –respondió Don Quijote–, y así, pregunto si estaré yo seguro de ser acometido y forzado.

–¿De quién o a quién pedís, señor caballero, esa seguridad? –respondió la dueña.

–A vos y de vos la pido –replicó Don Quijote–, porque ni yo soy de mármol ni vos de bronce, ni ahora son las diez del día, sino media noche, y aun un poco más, según imagino, y en una estancia más cerrada y secreta que lo debió de ser la cueva donde el traidor y atrevido Eneas gozó a la hermosa y piadosa Dido.

Pero dadme, señora, la mano, que yo no quiero otra seguridad mayor que la de mi continencia y recato, y la que ofrecen esas reverendísimas tocas».

Lo que aquí deseo resaltar es que Don Quijote asegura no ser de mármol, y si se siente obligado a decírselo a la nada erotizante doña Rodríguez, ¿a qué símil habría de recurrir tratándose de la

joven y hermosa Altisidora? Pues bien, en el capítulo 57, después de haber pedido licencia a los duques para proseguir sus hazañas, y los duques habérsela concedido, y estando ya en disposición de partir, hete aquí que alzó la voz la desenvuelta y discreta Altisidora, y en son lastimero se queja del desaire a que Don Quijote la ha sometido, pero no sólo eso, le acusa de haberla robado tres pañuelos de cabeza y unas ligas blancas y negras «de unas piernas / que al mármol paro se igualan» –cito literalmente a la presumida joven, que compara su firmeza con la del mármol de la isla de Paros–, unas prendas que, sobre todo las ligas, por lo íntimas, casi sugieren que Don Quijote sea un fetichista. «La estubo mirando Don Quijote», mientras la lastimada Altisidora recitaba su pliego de cargos, «y, sin responderle palabra, volviendo el rostro a Sancho, le dijo:

–Por el siglo de tus pasados, Sancho mío, te conjuro que me digas una verdad. Dime, ¿llevas por ventura los tres tocadores y las ligas que esta enamorada doncella dice?»

A lo que Sancho respondió:

–Los tres tocadores sí llevo; pero las ligas, como por los cerros de Úbeda».

La situación se complica cuando el duque enfrenta a Don Quijote con el abuso de confianza que supone prevalecerse de la hospitalidad que le ofrecieron para apropiarse de unas prendas de la doncella de la duquesa. De manera que lo emplaza a que devuelva las ligas a Altisidora, so pena de tener que combatir con él en una «mortal batalla», así le dice. Y así le contesta el caballero:

«—No quiera Dios —respondió Don Quijote— que yo desenvaine mi espada contra vuestra ilustrísima persona, de quien tantas mercedes he recibido; los tocadores volveré, porque dice Sancho que los tiene; las ligas es imposible, porque ni yo las he recibido ni él tampoco; y si esta vuestra doncella quisiere mirar sus escondrijos, a buen seguro que las halle. Yo, señor duque, jamás he sido ladrón, ni lo pienso ser en toda mi vida, como Dios no me deje de su mano. Esta doncella habla, como ella dice, como enamorada, de lo que yo no le tengo culpa; y así, no tengo de qué pedirle perdón ni a ella ni a Vuestra Excelencia, a quien suplico me tenga en mejor opinión, y me dé de nuevo licencia para seguir mi camino».

Interviene en ese momento la duquesa, que piensa que todo es una broma de Altisidora y le dice que se vaya en buena hora:

«Andad con Dios; que, mientras más os detenéis, más aumentáis el fuego en los pechos de las doncellas que os miran; y a la mía yo la castigaré de modo que de aquí adelante no se desmande con la vista ni con las palabras.

—Una no más quiero que me escuches, ¡oh valeroso Don Quijote! —dijo entonces Altisidora—, y es que te pido perdón del latrocinio de las ligas, porque en Dios y en mi ánima que las tengo puestas, y he caído en el descuido del que yendo sobre el asno le buscaba».

Unamuno solaya la sutil insinuación contenida en ese «las tengo puestas», y comenta este capítulo diciendo:

«Harto Don Quijote de su ociosidad en la casa de los duques, y dolido allá, muy por dentro de sí, aunque su historiador no nos lo apunte, de las burlas que se le hacían, decidió marcharse. Y después de sufrir una vez más los burleros requiebros de Altisidora, se salió Don Quijote del castillo “enderezando su camino a Zaragoza”».

Pero queda bastante claro que aquella «discreta y desenvuelta» joven le ha dejado una impresión duradera al Caballero de la Triste Figura: así se pone de relieve, en el capítulo siguiente, el 58, no comentado por Unamuno, cuando después del breve episodio con los labradores que transportan las talladas imágenes de los santos, Sancho se expulsa con su amo:

«—Maravillado estoy, señor, de la desenvoltura de Altisidora, la doncella de la duquesa: bravamente la debe de tener herida y traspasada aquel que llaman “Amor”, que dicen que es un rapaz ceguezuelo que, con estar lagañoso o, por mejor decir, sin vista, si toma por blanco un corazón, por pequeño que sea, le acierta y traspasa de parte a parte con sus flechas. He oído decir también que en la vergüenza y recato de las doncellas se despuntan y embotan las amorosas saetas, pero en esta Altisidora más parece que se aguzan que despuntan.

—Advierte, Sancho —dijo Don Quijote—, que el amor ni mira respetos ni guarda términos de razón en sus discursos, y tiene la misma condición que la muerte: que así acomete los altos alcázares de los reyes como las humildes chozas de los pastores, y cuando toma

entera posesión de una alma, lo primero que hace es quitarle el temor y la vergüenza; y así, sin ella declaró Altisidora sus deseos, que engendraron en mi pecho antes confusión que lástima».

Me detengo en estas palabras, que la declaración de amor de Altisidora le engendró en el pecho «antes confusión que lástima» y, como veremos ahora, al adentrarse «por una selva que fuera del camino estaba, y a deshora, sin pensar en ello, se halló Don Quijote enredado entre unas redes de hilo verde, que estaban tendidas desde unos árboles a otros; y sin poder imaginar lo qué pudiese ser aquello, le dice a Sancho:

«-Páreceme, Sancho, que esto de estas redes debe de ser una de las más nuevas aventuras que pueda imaginar. Que me maten si los encantadores que me persiguen no quieren enredarme en ellas y detener mi camino, como en venganza de la riguridad que con Altisidora he tenido».

Para decirlo sin ambages, Altisidora no se le va del pensamiento. Y tanto no se le va, que ya de regreso a casa, tras la derrota que le infligiera el Caballero de la Blanca Luna, cuando al final del capítulo 67 encuentran en el camino a Tosilos, el lacayo del duque, Don Quijote cree que se trata de un encantamiento y que el tal Tosilos es un fingidor. Y lo deja conversando con Sancho, pero apenas Sancho vuelve a su lado el caballero lo acosa con dos preguntas, con la primera de las cuales se afianza en su creencia en el encantamiento, pero con la segunda aterriza

sin transición en el terreno de la realidad, y de una realidad muy concreta:

«-¿Es posible -le dijo Don Quijote- que todavía, ¡oh Sancho!, pienses que aquél sea verdadero lacayo? Parece que se te ha ido de las mientes haber visto a Dulcinea convertida y transformada en labradora, y al Caballero de los Espejos en el bachiller Carrasco, obras todas de los encantadores que me persiguen. Pero dime ahora: ¿preguntaste a ese Tosilos que dices qué ha hecho Dios de Altisidora: si ha llorado mi ausencia, o si ha dejado ya en las manos del olvido los enamorados pensamientos que en mi presencia la fatigaban?

-No eran -respondió Sancho- los que yo tenía tales que me diesen lugar a preguntar boberías. ¡Cuerpo de mí!, señor, ¿está vuesa merced ahora en términos de inquirir pensamientos ajenos, especialmente amorosos?

-Mira, Sancho -dijo Don Quijote-, mucha diferencia hay de las obras que se hacen por amor a las que se hacen por agradecimiento. Bien puede ser que un caballero sea desamorado, pero no puede ser, hablando en todo rigor, que sea desagradecido. Quísome bien, al parecer, Altisidora: diome los tres tocadores que sabes, lloró en mi partida, maldíjome, vituperome, quejose, a despecho de la vergüenza, públicamente: señales todas de que me adoraba, que las iras de los amantes suelen parar en maldiciones».

Lo dicho, Altisidora no se le va tan fácil de las mientes al buen caballero, tanto que Unamuno, tal vez desconcertado por tanta insistencia, no comenta para nada este pasaje. Y estamos a punto

de dar con el que el propio Cervantes, en el epígrafe del capítulo 69, califica como «el más raro y más nuevo suceso que en todo el discurso de esta grande historia avino a Don Quijote». Y se lo crean o no, quienes no recuerden el episodio, o quienes todavía no hayan leído este libro, prodigioso como pocos, la protagonista del mismo vuelve a ser Altisidora. Termina el capítulo 68 con el secuestro de Don Quijote y su escudero por un grupo armado que los lleva al castillo del duque, donde –y aquí comienza el capítulo 69–:

«Apeáronse los de a caballo, y junto con los de a pie, tomando en peso y arrebatadamente a Sancho y a Don Quijote, los entraron en el patio, alrededor del cual ardían casi cien hachas, puestas en sus blandones, y por los corredores del patio, más de quinientas luminarias; de modo que, a pesar de la noche, que se mostraba algo oscura, no se echaba de ver la falta del día. En medio del patio se levantaba un túmulo como dos varas del suelo, cubierto todo con un grandísimo dosel de terciopelo negro, alrededor del cual, por sus gradas, ardían velas de cera blanca sobre más de cien candeleros de plata; encima del cual túmulo se mostraba un cuerpo muerto de una tan hermosa doncella, que hacía parecer con su hermosura hermosa a la misma muerte».

Por supuesto que la hermosa doncella presuntamente «muerta por la crueldad de Don Quijote» no es otra que Altisidora, y lo que sigue es la descripción del artificio que han montado los duques para divertirse con nuestros personajes. El artificio con-

siste en que para desencantar, es decir, volver en sí a Altisidora, al buen Sancho le echan una ropa negra encima, toda pintada con llamas de fuego y, quitándole la caperuza, le ponen en la cabeza una coraza como las que sacan los penitenciados por la Inquisición, amén de que le dicen al oído que no se le ocurra despegar los labios, porque le echarían una mordaza o le quitarían la vida. Pero eso no es todo; además, le infligirán al pobre escudero veinte y cuatro cachetes en el rostro, y doce pellizcos y seis alfilerazos en los brazos y los lomos, pues con esa ceremonia «resucitará» Altisidora. Ni que decir tiene que Sancho se opone con todas sus fuerzas a semejante tratamiento, y aún más cuando ve llegar a las seis dueñas que van a administrárselo: «No [bien] las hubo visto Sancho, cuando, bramando como un toro, dijo:

«-Bien podré yo dejarme manosear de todo el mundo, pero consentir que me toquen dueñas, ¡eso no! Gatéenme el rostro, como hicieron a mi amo en este mismo castillo; traspásenme el cuerpo con puntas de dagas buidas; atenácenme los brazos con tenazas de fuego, que yo lo llevaré en paciencia, o serviré a estos señores; pero que me toquen dueñas no lo consentiré, si me llevase el diablo.

Rompió también el silencio Don Quijote, diciendo a Sancho:

-Ten paciencia, hijo, y da gusto a estos señores, y muchas gracias al cielo por haber puesto tal virtud en tu persona, que con el martirio de ella desencantes los encantados y resucites los muertos».

Después de lo cual, es decir, después de que Sancho, quieras que no, se someta al suplicio, «Altisidora, que debía de estar cansada por haber estado tanto tiempo supina, se volvió de un lado; visto lo cual por los circunstancias, casi todos a una voz dijeron:

–*¡Viva es Altisidora! ¡Altisidora vive!*» Y Altisidora se sienta en el túbulo, «y al mismo instante sonaron las chirimías, las flautas y las voces de todos, que aclamaban: –*¡Viva Altisidora! ¡Altisidora viva!* [...] Y todos juntos, con Don Quijote y Sancho, fueron a recibirla y a bajarla del túbulo». Es entonces cuando ella le dice a Don Quijote:

«–*Dios te lo perdona, desamorado caballero, pues por tu crueldad he estado en el otro mundo, a mi parecer, más de mil años; y a ti, ¡oh el más compasivo escudero que contiene el orbe!*, te agradezco la vida que poseo. Dispón desde hoy más, amigo Sancho, de seis camisas más que te mando para que hagas otras seis para ti; y si no son todas sanas, a lo menos son todas limpias».

Y aquí cada mochuelo parte para su olivo, pues ya es hora de dormir, sólo que antes de rendirse a los encantos de Morfea, única rival que Dulcinea conoce, Don Quijote le pregunta a su escudero, al comienzo del capítulo 70:

«–*¿Qué te parece, Sancho, del suceso de esta noche? Grande y poderosa es la fuerza del desdén desamorado, como por tus mismos ojos has visto muerta a Altisidora, no con otras saetas, ni con otra espada, ni con otro instrumento bélico, ni con venenos mortíferos, sino*

con la consideración del rigor y el desdén con que yo siempre la he tratado».

Pero Sancho, con buenas razones, le pide que le deje dormir, y pasada que fue la noche, con las claras del día, «coronada con la misma guirnalda que en el túbulo tenía y vestida una túnica de tafetán blanco sembrada de flores de oro, y sueltos los cabellos por las espaldas, arrimada a un báculo de negro y finísimo ébano, [Altisidora] entró en el aposento de Don Quijote, con cuya presencia turbado y confuso se encogió y cubrió casi todo con las sábanas y colchas de la cama, muda la lengua, sin que acertase a hacerle cortesía ninguna. Sentose Altisidora en una silla, junto a su cabecera, y «siguiendo el humor de sus señores» –según Cervantes– después de haber dado un gran suspiro, con voz tierna y debilitada le dijo:

«–*Cuando las mujeres principales y las recatadas doncellas atropellan por la honra, y dan licencia a la lengua que rompa por todo inconveniente, dando noticia en público de los secretos que su corazón encierra, en estrecho término se hallan. Yo, señor Don Quijote de la Mancha, soy una de éstas, apretada, vencida y enamorada; pero, con todo esto, sufrida y honesta; tanto que, por serlo tanto, reventó mi alma por mi silencio y perdí la vida. Dos días ha que con la consideración del rigor con que me has tratado, “¡Oh más duro que mármol a mis quejas”, empedernido caballero!, he estado muerta o a lo menos juzgada por tal de los que me han visto; y si no fuera porque el amor, con doliéndose de mí, depositó mi remedio*

en los martirios de este buen escudero, allá me quedara en el otro mundo.

–Bien pudiera el amor –dijo Sancho– depositarlos en los de mi asno, que yo se lo agradeciera».

Y, a continuación, le pregunta por lo que vio cuando muerta, y ella cuenta que en el infierno los diablos jugaban a la pelota con libros, uno de los cuales era la *Segunda parte de la historia de Don Quijote de la Mancha*, es decir, el apócrifo de Avellaneda.

«–Visión debió de ser, sin duda –dijo Don Quijote–, porque no hay otro yo en el mundo, y ya esa historia anda por acá de mano en mano, pero no para en ninguna, porque todos la dan del pie. Yo no me he alterado en oír que ando como cuerpo fantástico por las tinieblas del abismo, ni por la claridad de la tierra, porque no soy aquel de quien esa historia trata. Si ella fuere buena, fiel y verdadera, tendrá siglos de vida; pero si fuere mala, de su parto a la sepultura no será muy largo el camino.

Iba Altisidora a proseguir en quejarse de Don Quijote, cuando le dijo Don Quijote:

–Muchas veces os he dicho, señora, que a mí me pesa de que hayáis colocado en mí vuestros pensamientos, pues de los míos antes pueden ser agradecidos que remediados: yo nací para ser de Dulcinea del Toboso, y los hados (si los hubiera) me dedicaron para ella, y pensar que otra alguna hermosura ha de ocupar el lugar que en mi alma tiene es pensar lo imposible. Suficiente desengaño es este para que os retiréis en los límites de vuestra honestidad, pues nadie se puede obligar a lo imposible.

Oyendo lo cual Altisidora, mostrando enojarse y alterarse, le dijo:

–¡Vive el señor don bacallao, alma de almirez, cuesco de dátil, más terco y duro que villano rogado cuando tiene la suya sobre el hito, que si arremeto a vos, que os tengo de sacar los ojos! ¿Pensáis por ventura, don vencido y don molido a palos, que yo me he muerto por vos? Todo lo que habéis visto esta noche ha sido fingido, que no soy yo mujer que por semejantes camellos había de dejar que me doliese un negro de la uña, cuanto más morirme».

Llegan entonces el duque y la duquesa, a quienes Don Quijote se apresura en pedir permiso para marcharse:

«Don Quijote les suplicó le diesen licencia para partirse aquel mismo día, pues a los vencidos caballeros, como él, más les convenía habitar una zahúrda que no reales palacios. Diéronsele de muy buena gana, y la duquesa le preguntó si quedaba en su gracia Altisidora. Él le respondió:

–Señora mía, sepa vuestra señoría que todo el mal de esta doncella nace de ociosidad, cuyo remedio es la ocupación honesta y continua. Ella me ha dicho aquí que se usan randas en el infierno; y pues ella las debe de saber hacer, no las deje de la mano, que, ocupada en menear los palillos, no se menearán en su imaginación la imagen o imágenes de lo que bien quiere; y ésta es la verdad, éste mi parecer y éste es mi consejo.

–Y el mío –añadió Sancho–, pues no he visto en toda mi vida randería que por amor se haya muerto, que las doncellas ocupadas más ponen sus pen-

samientos en acabar sus tareas que en pensar en sus amores.

–Vos decís muy bien, Sancho –dijo la duquesa–, y yo haré que mi Altisidora se ocupe de aquí adelante en hacer alguna labor blanca, que la sabe hacer por extremo.

–No hay para qué, señora –respondió Altisidora–, usar de ese remedio, pues la consideración de las crueldades que conmigo ha usado este malandrín mostrenco me le borrarán de la memoria sin otro artificio alguno; y con licencia de vuestra grandeza, me quiero quitar de aquí, por no ver delante de mis ojos ya no su triste figura, sino su fea y abominable catadura.

[...] Hizo Altisidora muestra de limpiarse las lágrimas con un pañuelo, y, haciendo reverencia a sus señores, se salió del aposento.

–Mándote yo –dijo Sancho–, pobre doncella, mándote, digo, mala ventura, pues las has habido con una alma de esparto y con un corazón de encina. ¡A fe que si las hubieras conmigo, que otro gallo te cantara!»

Unamuno, claro está, no puede pasar por alto todo lo que llevo resumido desde la última vez que metió su cuchara en esta sopa, y dice:

«Poco después de la resurrección de Altisidora entró esta desenvueltísima doncella en el aposento de Don Quijote, y en la plática que allí tuvieron dijo el Caballero aquellas memorables palabras de “no hay otro yo en el mundo”, sentencia hermana melliza de aquella otra de “¡yo sé quién soy”! Prosiguió la plática y en ella mostró la liviana Altisidora que, aun en burlas y todo, le

dolía el desvío de Don Quijote. Imposible es que una doncella finja en chanza enamorarse y no lleve a mal el que no se la corresponda en veras. Y fue tal su irritación por no haber logrado esto, que, llamando a Don Quijote “don vencido” y “don molido a palos”, le declaró que lo de la resurrección había sido una burla. Este rasgo debería bastar para convencernos de cuán real y verdadera es la historia que estoy explicando y comentando, porque esto de acabar por tomar en veras las burlas de la desdenada doncella, es de las cosas que no se inventan ni pueden inventarse. Y tengo para mí que si Don Quijote flaquea y cede y la requiere, se le entrega ella en cuerpo y alma, aunque sólo fuera para poder decir luego que fue poseída por un loco cuya fama llenaba el mundo entero. Todo el mal de aquella doncella nacía de ociosidad, según declaró a los duques el mismo Don Quijote. Sin duda: pero falta saber de qué género de ociosidad nacía su mal».

Con lo que llegamos al capítulo 71 que trata «De lo que a Don Quijote le sucedió con su escudero Sancho yendo a su aldea:

«Iba el vencido y asendereado Don Quijote pensativo además por una parte y muy alegre por otra. Causaba su tristeza el vencimiento, y la alegría, el considerar en la virtud de Sancho, como lo había mostrado en la resurrección de Altisidora, aunque con algún escrúpulo se persuadía a que la enamorada doncella fuese muerta de veras. No iba nada Sancho alegre, porque le entristecía ver que Altisidora no le ha-

bía cumplido la palabra de darle las camisas.

–Tú tienes razón, Sancho amigo –respondió Don Quijote–, y halo hecho muy mal Altisidora en no haberte dado las prometidas camisas».

Y es esta la última vez que la nombra, al menos en el libro, sin que Unamuno lo comente. Ahora quiero dejar sentada la advertencia de que estas palabras mías no pretenden demostrar nada ni sacarse de la manga una teoría extravagante, como podría deducirse del título, en realidad un poquitín impropio, que les di: «Altisidora: La Lolita del Quijote». Ello se debe a una broma que se me ocurrió al enterarme de que el *Quijote* no era santo de la devoción del señor Nabokov, y yo, que estaba enamorado de Altisidora, comenté que era lógico que el libro le cayera mal a Nabokov porque Cervantes se le había adelantado casi cuatro siglos en la figura de Lolita. Ahora bien, quien haya leído *Lolita* sabrá cómo define Nabokov de manera muy precisa lo que es una nínfula, cuando dice de su hijastra: «El uno de enero tendría trece años. Dos años más, y habría dejado de ser una nínfula para convertirse en una “jovencita”». Nabokov añade con *multa mala lactae*: «y poco después pasaría a ser el colmo de los horrores: una “universitaria”». Es decir, que Altisidora, a sus catorce años y tres meses ya casi está dejando de ser una nínfula y, por como se desempeña en el libro, en realidad es ya una jovencita, precoz si se quiere, pero más bien una jovencita. Así pues, nada de teorías estafalarias ni traídas

por los pelos, pero lo que sí quería es reflexionar algo más a fondo en lo que realmente nos dice el libro, sin dejarme despistar por aquello que Cervantes nos quiere soplar al oído. Y es que yo entiendo que aun cuando se trata de una figura secundaria, Altisidora es algo así como una reminiscencia de la Desdémona seducida por los relatos de Otelo. Y aunque Cervantes hable expresamente de las burlas y las bromas que las damas del palacio le gastan a Don Quijote, entiendo también que Altisidora bien pudiera estar enamorada del caballero, sí. Y si no enamorada, al menos encandilada por él. Es más: lo que sospecho es que pudiera ser que aprovecharse esas mismas bromas para podérselo «comunicar» sin que los demás se den cuenta, un comportamiento bien lógico en quien no quiere quedar en ridículo ante el grupo al que pertenece, pero al mismo tiempo tiene una consciencia clara de sus sentimientos y no reniega de ellos. Todo esto es lo que deseaba que viésemos ahora, ya digo que sin ánimo de demostrar nada, sino sencillamente leer más a fondo lo que Cervantes nos dejó dicho, ya sea por cuenta propia o de Cide Hamete Benengeli.

Volviendo, para terminar, a Nabokov, su tesis es que las dos partes de Don Quijote son una auténtica enciclopedia de la crueldad, de la física en la Primera Parte y de la mental en la Segunda, y la verdad es que después de releer atentamente con ustedes el comportamiento del caballero hacia la doncella, me parece que Nabokov no estuvo lejos de la diana al hablar de esa crueldad mental. Con lo cual

podemos poner punto final, pero no sin decirles que Cervantes se adelantó a su tiempo en un terreno que no me lo esperaba, y es cuando en el capítulo 58 de la Segunda Parte Don Quijote les dice a los pastores de la Arcadia:

«Yo, pues, agradecido a la merced que aquí se me ha hecho, no pudiendo corresponder a la misma medida, conteniéndome en los estrechos límites de mi poderío, ofrezco lo que puedo y lo que tengo de mi cosecha; y así, digo que sustentaré dos días naturales en mitad de

ese camino real que va a Zaragoza, que estas señoras zagalas contrahechas que aquí están son las más hermosas doncellas y más corteses que hay en el mundo, exceptando sólo a la sin par Dulcinea del Toboso, única señora de mis pensamientos, con paz sea dicho de cuantos y cuantas me escuchan».

«¡De cuantos y cuantas!» Nada menos que en el siglo XVII, Don Quijote ya era un vanguardista en las cuestiones de género. ¡Qué grande Cervantes!



Carlos Franz:

«La belleza no está en lo que es,
sino en lo que puede o pudo ser»

Por Beatriz García Ríos



Aunque tiene nacionalidad chilena y española, Carlos Franz (1959) nació en Ginebra, donde su padre se encontraba destinado como diplomático. Llegó a Chile con once años después de vivir en Argentina y, tras comenzar estudios de Derecho, los abandonó para dedicarse a la literatura. Ha publicado las novelas *Santiago Cero* (Premio Latinoamericano de Novela CICLA, 1998); *El lugar donde estuvo el Paraíso* (Punto de Lectura, 2007. Finalista del Premio Internacional de novela Planeta Argentina y llevada al cine en España); *El desierto* (Alfaguara, 2005. Premio Internacional de novela del diario La Nación de Buenos Aires); *Almuerzo de vampiros* (Alfaguara, 2008. Premio Consejo Nacional del Libro y la lectura a la mejor novela editada ese año) y *Si te vieras con mis ojos* (Alfaguara, 2015). También ha publicado el volumen de cuentos *La prisionera* (Alfaguara, 2009. Premio Consejo Nacional del Libro de Chile), el relato *Alejandra Magna* (Ediciones del Centro, 2011) y el libro de ensayos *La muralla enterrada* (Premio Municipal de Ensayo 2002, Santiago de Chile).

En el momento en el que nos concede esta entrevista, su última novela publicada es *Si te vieras con mis ojos*. Para ella ha elegido el género epistolar, donde Carmen Lisperguer es la voz que narra; recibe una carta de un amante del pasado y, provocada por su lectura, va poniendo en orden los recuerdos, la percepción de los sentimientos e imaginando lo que no sabe. El personaje fue creado a partir de un personaje histórico de mediados del siglo XIX chileno, Carmen Arriagada, considerada una gran escritora de éste género por su correspondencia con el pintor Rugendas, otro de los personajes de esta novela. Mantener una correspondencia con ese arte es muchísimo, pero crear una novela de trescientas setenta páginas donde la construcción de la estructura se complica cada vez más por su continuidad y todas las implicaciones que tiene, ha debido de ser una labor compleja.

¿Cómo fue armándola y cuánto tiempo le ha dedicado?

Tuve la idea de esta novela hace más de veinte años. Entonces leí una biografía del pintor bávaro, Johann Moritz Rugendas, cuyos cuadros representando la naturaleza y la sociedad latinoamericana, a mediados del siglo XIX, había visto muchas veces. Rugendas, que pertenecía a una dinastía de artistas de remoto origen catalán, influenciado por Humboldt, viajó durante casi veinte años por aquella Latinoamérica naciente dejando un legado de miles de cuadros y dibujos repartidos en colecciones de medio mundo. En esa biografía me intrigó descubrir que Rugendas había llegado a Chile a mediados de 1834 pensando quedarse sólo unos meses, pero su viaje se atascó ahí durante ocho años. La razón principal fue su amor imposible por una mujer casada: la escritora Carmen Arriagada. Enseguida, leí las cartas de amor de

Carmen a Rugendas. Son más de doscientas treinta misivas apasionadas. Las cartas de él fueron destruidas por ella, para que nos las encontrara su marido. Pero Rugendas conservó las misivas de Carmen hasta su muerte, ocurrida en Alemania en 1858. Más de un siglo después ese epistolario fue descubierto en un desván. Gracias a él conocemos la personalidad íntima de una joven mujer inteligente, culta y enamorada, que en medio de la anarquía posterior a la independencia de España, sueña con realizar un amor imposible y llevar una vida más libre. Al leer e investigar más sobre esa época, descubrí que el joven Charles Darwin había llegado a Valparaíso, a bordo del Beagle, casi al mismo tiempo que Rugendas, en 1834. Más tarde, encontré una prueba inédita de que se conocieron. Con esos elementos y mis reflexiones sobre ellos a lo largo de muchos años, cuajó en mi imaginación esta historia en la que tres hombres muy distintos –Rugendas, Darwin y el marido de Carmen– se disputan el amor de ella. Pero Carmen no es un sujeto pasivo, sino una rebelde, y además es la dueña de la historia, pues es la narradora. En buena cuenta, son cuatro las formas de amar que se enfrentan en esta novela. Además, aquella conmovedora historia real fue la base para escenificar una reflexión sobre el amor que es fruto de mis propias experiencias. «¿Qué se ama cuando se ama?», se preguntaba el poeta Gonzalo Rojas. Yo creo que toda persona que haya amado se pregunta alguna vez eso mismo.

En una entrevista que esta revista publicó hace unos meses, Héctor Abad

Faciolince decía que «La literatura pone a combatir los distintos relatos, las distintas versiones de la realidad, y [que] es eso lo que la hace tan compleja y tan completa». En el título que ha elegido para su libro veía, concentrada, esta misma idea. ¿Qué piensa usted? ¿Está de acuerdo?

Sin duda, una riqueza de la literatura es que no está obligada a presentar versiones unívocas de la realidad. Otros conocimientos, como las ciencias, se esfuerzan por «resolver» las contradicciones de lo real mediante teorías unificadoras. Pero la literatura de creación puede asumir esas contradicciones como verdades paralelas pese a su incompatibilidad lógica. Esto es lo que el crítico formalista ruso Bajtín llamó la capacidad dialógica y polifónica de las grandes novelas. En *Si te vieras con mis ojos*, desde su mismo título, se explora esa capacidad dialógica, cruzando las miradas de los protagonistas y desdoblándolas. Por eso la novela es narrada en segunda persona: la narradora se imagina lo que habría sido ser «tú», es decir, él. Carmen hace un esfuerzo para ver el mundo con los ojos de su amado –tarea más difícil, ya que, no en balde, él es un pintor– y al hacerlo se ve obligada a mirarse a sí misma desde otro punto de vista. Ese es uno de los varios desdoblamientos con los que quise convertir a esta novela en un objeto poliédrico, como un prisma que difracta la luz y la descompone mostrando sus elementos. Me interesaba experimentar aplicando estos recursos de la novela moderna a un objeto «antiguo» –como es el amor en

el período romántico— para observar el haz de perspectivas nuevas que podía brotar de aquella luz distante.

El título del libro sugiere muchos otros significados, ¿nos podría hablar de ellos y de cómo dio con el título? ¿Cuándo aparecen los títulos en sus libros?

Si te vieras con mis ojos es un título que sintetiza varios planos de esta novela. Por una parte, alude a la perplejidad básica de un enamorado/a que podría formularse así: «¿me aman por lo que soy o por lo que él o ella ve en mí?». Este es un conflicto de identidad que suele darse con angustia en el amor apasionado. Asimismo, el título expresa el enigma de la representación artística: la pintura, incluso la más realista, no representa lo que es, sino lo que vemos. Para ciertas escuelas filosóficas, toda realidad es representación en nuestra mente. El problema se vuelve más complejo y fascinante cuando asumimos que nadie ve de la misma manera. En la novela se describen varios aparatos ópticos: el microscopio de Darwin, un telescopio que posee Carmen, la cámara obscura que utiliza Rugendas. Mirando a través de ellos como si fueran otros ojos aparecen realidades distintas, no más profundas o verdaderas, sino alternativas. Las cuatro partes de la novela reciben nombres que aluden también a la óptica: perspectiva, puesta en abismo, triangulación, punto de fuga. En fin, *Si te vieras con mis ojos* es un título polivalente. Lo encontré recién al terminar la novela, en una línea del propio texto. Casi siempre me ha ocurrido eso

con mis novelas. Al final, una frase de ellas revela ser como esas piedras que, en arquitectura, se llaman clave de bóveda o de arco. Para mí, el título debe ser una piedra canteada que, pese a ser muy pequeña, corona y sostiene todo el conjunto.

Carmen, Rugendas, Gutiérrez —exmilitar y marido de Carmen— y Darwin, son los protagonistas de un cuadrado amoroso que es el tema principal de la novela. Todos ellos fueron creados a partir de personajes históricos y, sin embargo, la Historia no es más que el escenario donde actúan los protagonistas para decirnos lo que cada uno piensa, siente y vive del amor. Son concepciones distintas: por un lado, el amor romántico y, por otro, el racional. ¿Cree que esas formas distintas de entender el amor siguen vigentes en nuestros días?

Hay muchas concepciones acerca del amor, y muchas expresiones culturales del mismo. Pero el sentimiento es tan antiguo como la humanidad. Al conocer a Carmen en el remoto Chile, Rugendas recuerda la *Odisea*: se siente como Ulises cuando llega a la isla de Circe, la hechicera, «la que hace olvidar a los hombres el camino de regreso a su casa». Ulises, que tenía un antídoto contra el filtro mágico de Circe, no olvidó a su mujer ni su hogar, pero igual se quedó un año con la maga. Esa historia de hace tres mil años podría ser de hoy mismo. Igual cosa ocurre con los amores de Carmen y Rugendas. Las condiciones culturales de ese período histórico, a mediados del siglo XIX, me parecieron ideales para escenificar un

conflicto que dura hasta hoy. El romanticismo, que había llevado la pasión amorosa a una cumbre estética y existencial, se enfrenta entonces a la brutal refutación que hace de él el positivismo científico naciente. Filósofos como Schopenhauer y muchos otros antes que él, observaron que el amor podía ser simplemente una estratagema del impulso natural que nos induce a reproducirnos. Pero fue en el período de esta novela e inmediatamente después cuando la ciencia, especialmente el evolucionismo de Darwin, demostraron que el sexo es el mecanismo clave de la evolución natural. Entonces la concepción del amor como un espíritu autónomo e incluso divino sufrió un golpe tremendo cuyas consecuencias y dolores se sienten hasta hoy. En mi novela me esfuerzo por imaginar y debatir filosóficamente, pero también con humor e ironía, cómo habrá sido ese momento traumático en el que el amor romántico se enfrentó a esa gran desilusión; una desilusión equivalente, me parece a mí, a la que sintieron los espíritus religiosos ante una teoría de la evolución que desmentía el creacionismo divino. Mi intuición es que ese trauma sigue vivo y aún atormenta al amor moderno.

Además del dilema que plantea en su novela sobre el amor, también sugiere los peligros a los que se enfrenta: la rutina, el tedio, la pérdida de pasión. ¿Cree, como Carmen cuando se da cuenta de que Rugendas ya no está con ella estando con ella, que no existe pasión sin amor?

Carmen –que es la narradora– pone en boca de Rugendas una frase como esta:

«el amor con pasión es más amor». Por supuesto que las dos cosas pueden existir por separado. La pasión puede unir a una pareja tanto como un amor tranquilo. Pero no cabe negar, creo yo, que es la combinación de ambas cosas lo que más desean los amantes: el amor-pasión es el estado ideal del amor, mucho más que el amor estable o el amor-institución. Sin embargo, la pasión es por definición fugaz o corta.

EL AMOR-PASIÓN ES EL ESTADO IDEAL DEL AMOR, PERO LA PASIÓN ES FUGAZ. LA PREGUNTA QUE SE HACEN MIS PERSONAJES ES CÓMO HACERLA ETERNA

Y justamente por esa sospecha de que ella no va a durar es que se la vive con más avidez y entrega. La gran pregunta que los enamorados de mi novela se hacen –al igual que tantos enamorados en la realidad– es cómo hacer eterna la pasión. Y, por supuesto, no se refieren sólo ni principalmente al sexo. Se refieren a ese estado de exaltación que nos hace sentir que existimos de verdad, plenamente, cuando la persona amada nos ama. Jugando con el título de la novela podríamos decir que cuando estamos enamorados sentimos que el único espejo en el cual podemos comprobar nuestra existencia son los ojos del ser amado. Pero ese mirarse reflejado en otros ojos depende de la exaltación pasional, que por definición no puede durar demasiado. Por eso, a lo largo de esta novela, sus protagonistas buscan una forma de perpetuar la pasión que

les permita verse el uno en el otro para siempre. Al final, Carmen encuentra un recurso terrible para lograr ese objetivo. Pero no vamos a contar el final...

Del reencuentro entre Rugendas y Darwin en casa de éste veinte años después se desprende otra de las consecuencias del miedo a amar: el arrepentimiento por haber rehusado vivir el amor con pasión. ¿Es, quizá, lo más temible a lo que el hombre se tiene que enfrentar?

En esta novela, Darwin representa la opción por el amor sin pasión. Un amor amistad, estable, que dura y por tanto contribuye a la institución matrimonial. El matrimonio de Darwin con Emma, su prima hermana, es feliz y fecundo: tienen diez hijos y una vida armoniosa. Veinte años después de la acción principal, Rugendas visita a su viejo amigo y le dice que envidia su felicidad, que desearía haber sido un monógamo estable y haber fundado una familia. Pero entonces Darwin lo sorprende diciéndole que, a su vez, él siempre envidió las aventuras eróticas de Rugendas y esa gran pasión que él vivió con Carmen y de la cual el naturalista tuvo apenas un atisbo. El científico, racionalista y prudente, que no se dejó llevar por el amor, ya que lo consideraba sólo una máscara del instinto de reproducción, envidia al artista impulsivo que se dejó llevar siempre por la pasión. Lo paradójico es que, a su turno, el artista envidia la estabilidad y fecundidad de su amigo. Ambos son aspectos de un dilema sin solución, o cuya solución sólo se obtiene a cambio de algún sacrificio, en uno u otro

sentido. No hay pasión sin dolor, pero quien renuncia a la pasión lo hace con dolor.

El sexo y el erotismo son elementos constantes en las relaciones amorosas del triángulo formado por Carmen, Rugendas y Darwin. Aparentemente, Gutiérrez, por su impotencia, estaría excluido del juego erótico, pero encuentra su lugar en la mirada. ¿Estos elementos eran necesarios en la narración para definir el deseo?

El sexo y los problemas de su representación, tanto pictórica como literaria, son otro tema de este libro. Rugendas afirma que no está dispuesto a privarse de pintar la belleza y exaltación del sexo por temor a incurrir en el mal gusto. Hago más esas palabras de mi personaje. Por otra parte, las representaciones sexuales ya no son nada osado; pero algunas situaciones sexuales siguen siéndolo. Seguramente el trío ideado por Gutiérrez, el marido de Carmen, será considerado por algunos más trasgresor que las escenas de sexo que describo en la novela. Gutiérrez tiene treinta años más de edad que los demás protagonistas. Es un héroe de las guerras de Independencia que, a consecuencia de sus heridas, probablemente quedó impotente. Pero él ama sinceramente a su mujer. Cuando cree que Rugendas va a quitársela imagina una salida extraordinaria: lo organiza todo para que Carmen, su amante y él vivan juntos en la hacienda de ella. El triángulo se transforma en trío, aunque uno de los vértices sólo mira en secreto. Sin embargo, lo de Gutiérrez no es perversión, sino una estrategia dictada



por el amor. Él cree que su rival, que es un pintor viajero, un aventurero y un mujeriego, a la larga no resistirá esa curiosa forma de estabilidad; confía en que la rutina de ese matrimonio *sui generis* desilusionara a Rugendas. No obstante, lo más curioso es que durante un tiempo este trío funciona bien. Tan bien que los tres coinciden en describirlo como una época feliz: un idilio. De todos los dioses, Eros es el que más nos sorprende.

Carmen encarna la belleza, tanto en las cualidades del alma como en las del cuerpo. La belleza también está representada en la elección de los paisajes donde tienen lugar los actos más eróticos de sus relaciones, como por ejemplo cuando ella hace el amor con Darwin en la isla flotante. ¿Cree que la belleza es la esencia del erotismo? En *Si te vieras con mis ojos* la belleza no es un objetivo, sino un problema. Uno

de los epígrafes de la novela es la conocida y enigmática frase de Stendhal «La belleza no es más que una promesa de felicidad». Esa promesa a menudo queda sin cumplir. Y es más, tanto en la novela como en la vida la belleza muchas veces conduce a lo contrario, a la infelicidad. Rugendas, que tiene «ojo de retratista», advierte rápidamente los defectos que aparecen en toda belleza superficial cuando la sometemos a un examen atento. Su ojo entrenado e implacable detecta demasiado pronto los defectos de una belleza aparente. Por otra parte, el verdadero objetivo en las búsquedas de este artista es lo sublime: una belleza profunda, terrible y angustiosa, que surge de la desmesura y cuyo resultado no es el placer, sino la veneración. Hacia el final de la novela, Carmen recuerda una idea que su amante le repetía: la verdadera belleza, la profunda, la más conmovedora, viene de una sensación muy peculiar; la sensación de

lo inacabado. La belleza más potente es potencial, no está en lo que es, sino en lo que puede o pudo ser.

Rugendas y Darwin son distintos, aunque entre ellos existe un denominador común, la pasión. Quizá esa característica que los acerca hace que ambos se enamoren de la misma mujer y que los dos se separen de ella por sus verdaderas pasiones, la ciencia y la pintura. ¿La pasión de las artes y de las ciencias es más fuerte que la del amor?

En esta novela, Rugendas y Darwin representan dos maneras distintas de amar no sólo a la mujer, sino a la naturaleza. El pintor intenta apreciarla, mientras el científico pretende desentrañarla. Estas visiones diferentes entran en conflicto cuando se cruzan en Carmen. En primer lugar, porque ella no quiere ser apreciada sólo como naturaleza, ya sea por su belleza o por su atractivo sexual. Desde un comienzo, Carmen empuja a Rugendas y a Darwin a enfrentarse para que así se deshagan de los prejuicios y preconcepciones con los que la miran a ella y también a ese país remoto donde han recalado. Para eso ella organiza en su casa de Valparaíso un irónico debate filosófico sobre «la naturaleza del amor» donde ambos rivales oponen sus visiones: Rugendas defiende el amor romántico, mientras Darwin revela su naciente idea de la evolución por selección natural, especialmente sexual. Sin embargo, ambos no saben que hacen el ridículo, puesto que Carmen los emplea como peones en un juego que ignoran y que acaba con todos en la cárcel.

El tema principal, como ya hemos visto, es el amor. Pero sus bifurcaciones serían totalmente diferentes si la elección de la voz que narra hubiese sido, por ejemplo, la de Darwin. ¿Qué lugar ocupa la voz del narrador en su escritura? Y ¿qué dificultades le ha planteado la elección de una voz femenina para su relato?

El narrador de *Si te vieras con mis ojos* es el experimento más arriesgado en esta novela. Quien la cuenta no es, estrictamente, una voz femenina como la que empleé en dos de mis novelas anteriores. Más bien, el narrador adopta un punto de vista femenino que abarca a lo masculino, o sea, que es ambiguo. Excepto en aquellos pasajes en cursiva en los que Carmen habla en primera persona, el narrador de *Si te vieras con mis ojos* es más bien un ser andrógino, diría yo. En mi arte de la ficción el narrador es siempre un personaje, incluso cuando se trata de una tercera persona omnisciente o un narrador testigo aparentemente marginal. La definición de ese narrador es vital en un relato porque define el punto de vista organizador de la trama. En *Si te vieras con mis ojos* intenté un desdoblamiento del punto de vista narrativo. Carmen es la narradora, pero ella desea narrar desde la perspectiva de su amado. Lo hace, entre otras cosas, para intentar verse con los ojos de él, pero también –como se sugiere hacia el final– para entrar en la piel de Rugendas y de esa manera mantener viva, animada, la memoria de su amante. Esa segunda persona narrativa, ese tú, es un desdoblamiento no sólo de la mirada de Carmen, sino de su personalidad. Ese trastrocamiento representa la

intensa identificación con el ser amado que experimentamos durante la pasión. Yo soy tú y tú eres yo, decimos. E incluso llegamos a afirmar que somos «un alma con dos cuerpos» y que el sexo es «jugar a la bestia con dos espaldas», como lo llama Yago en el *Otelo* de Shakespeare. La forma y estructura de *Si te vieras con mis ojos* se organizan a partir de ese narrador desdoblado que produce un efecto de espejos enfrentados que provoca confusiones buscadas. Por momentos, el lector debe olvidar que es Carmen quien narra y convencerse de que es el propio Rugendas quien lo hace para luego salir de esa ilusión y volver a entrar en ella. De ese modo intenté encarnar en la estructura del relato la fusión amorosa de los amantes. No soy yo quién para decir si logré o no esos objetivos ambiciosos. Los lectores juzgarán.

EN MI ARTE DE LA FICCIÓN EL NARRADOR ES SIEMPRE UN PERSONAJE, INCLUSO UNA TERCERA PERSONA OMNISCIENTE O UN NARRADOR TESTIGO MARGINAL

«El velero entraba lentamente en la bahía luminosa de Valparaíso. Lo hacía con el ansia y la suavidad de un hombre enamorado entrando en la mujer amada». Así comienza *Si te vieras con mis ojos*. Las metáforas y juegos de espejos relacionados con la pintura están presentes a lo largo de toda la historia, ¿considera la relación amorosa como una suerte de juego de reflejos que desemboca en el enigma de la persona más que en su respuesta?

Juego de reflejos, sí. Pero no sólo reflejos del amor. En esta novela los protagonistas comentan varios cuadros que representan posibilidades del arte pictórico y también del arte narrativo. El cuadro *La Venus del espejo*, de Velázquez, motiva una parte del debate entre Rugendas y Darwin. El primero alude a la posibilidad de que la mujer desnuda que se refleja en el espejo de Venus que sostiene Cupido sea en realidad una amante de Velázquez: la joven pintora romana, Flaminia. La insistencia en ese cuadro es una clave del relato, pues sugiere que también Carmen, como escritora, se está mirando en el «espejo» de su narración. Y no sólo se está mirando a sí misma, sino que a través de ese «espejo» está mirando al mundo que la rodea, e incluso a nosotros, los lectores, tal como la Venus del espejo parece hacerlo con quienes observan su cuadro. Esa construcción en abismo es desarrollada explícitamente en otra parte de la novela: el cuadro donde Rugendas se pinta en el acto de pintar a Carmen, cuadro en el cual aparece el propio cuadro que el artista está pintando y dentro de éste otro más, y así *ad infinitum*. Pero, además, esa construcción en abismo puede aplicarse a toda la novela. En un par de sitios, el lector atento podría descubrir pistas que sugieren que Carmen tal vez no narra recordando, sino que está «inventando» toda esta historia de amor.

Igual que se ha valido de hechos históricos y de personajes reales para recrear en la ficción la historia de amor entre Rugendas y Carmen, la naturaleza ha sido mucho más que un telón de fondo. Los lugares son descritos como

cuadros paisajistas. ¿Cuál es su relación con la pintura? ¿La naturaleza en Chile es algo que se impone?

La pintura me ha interesado mucho siempre. Puedo contar una pequeña anécdota. Hace poco, el Círculo de Críticos de Arte de Chile –en el ramo de literatura– le concedió a *Si te vieras con mis ojos* su premio a la mejor novela publicada en Chile durante 2015. Este premio se entregó en un Instituto Cultural donde hace cuarenta años, teniendo yo dieciséis, obtuve mi primer premio. Fue en un concurso de ensayo escolar organizado a propósito de una exposición de grandes pintores paisajistas. En esa ocasión, hace más de cuatro décadas, escribí un comentario acerca de tres de las obras expuestas: una de ellas pertenecía a Rugendas, el protagonista de esta novela. Esa anécdota podría ilustrar mi fascinación de toda una vida por la pintura en general y en particular por la de paisajes. Me interesan sus manifestaciones antiguas, por ejemplo, Claude Lorraine; pero también me cautiva la revitalización moderna del paisaje que hace David Hockney. A mi vez, en *Si te vieras con mis ojos* intenté revitalizar la vieja tradición del «paisaje literario». Un arte que ha decaído porque hasta los escritores nos hemos visto afectados por el auge imparable de la cultura de la imagen y claudicamos ante ese estúpido refrán moderno: «una imagen vale más que mil palabras». Sin embargo, tanto el retrato literario como el paisajismo literario –es decir, el arte de describir un paisaje con palabras de manera que el lector sienta que lo está viendo– me parece un desafío válido hoy en día porque así se

«pinta», en la mente del lector, una imagen de la naturaleza que ninguna fotografía o cuadro realista podría mostrar. Con sus propios medios y en una época en la cual la ecología nos angustia y apremia, la literatura tiene algo que decir acerca de la relación del hombre con la naturaleza que ningún otro medio puede decir. Por otra parte, soy un observador activo de la naturaleza. Suelo hacer caminatas y expediciones por las montañas. He estado ante muchos paisajes extraordinarios y conmovedores.

LA INFANCIA EN EL EXTRANJERO ME MARCÓ CON UNA TEMPRANA SENSACIÓN DE DESARRAIGO Y ME VACUNÓ CONTRA LOS PATRIOTISMOS FACILONES

Por ejemplo, durante varios días recorrí el Camino del Inca en Perú y las Torres del Paine en Chile. En esas caminatas me he encontrado varias veces en la situación de mis dos protagonistas ante la naturaleza. Como el pintor, quedo abismado ante la belleza sublime –es decir, terrible– de un paisaje. Y, como el naturalista, intento apreciar esos paisajes con las herramientas básicas de la geología, la botánica y las ciencias naturales en general, que he estudiado un poco para esos efectos. De tal manera que *Si te vieras con mis ojos* es, hasta cierto punto y como casi siempre ocurre, un autorretrato del autor «con paisaje al fondo».

Toda esa naturaleza, más la pasión de Darwin por la ciencia y la de Rugendas

por la pintura, descritas en la novela, nos ha llevado a vivir momentos de grandes aventuras. ¿Estuvo en su intención, también, hacer de esta novela de amor, una novela de aventuras o este hallazgo ha sido fortuito?

La principal «razón» para inventar esas aventuras fue el gusto y la diversión que obtuve escribiéndolas. Esta posibilidad me atrajo desde que concebí la novela. En mi idea original la trama era incluso más aventurera. Para ello se prestaba que el personaje principal sea un pintor viajero, moviéndose a través de la América Latina convulsa y anárquica posterior a la independencia de España. Pero además, yo diría que la sucesión de aventuras empezó a fluir naturalmente de una novela que se parangona a sí misma –en forma seria y también paródica– con sus modelos del período romántico. Rugendas pertenece a esa generación que nació romántica y murió desencantada, entre otras cosas por las desilusiones que el incipiente positivismo científico, representado en mi relato por Darwin, le infligió. Por eso en esta novela se menciona varias veces a Sthendal, a quien podríamos llamar el último de los románticos y el primero de los realistas. Su novela de aventuras *La cartuja de Parma*, que participa a la vez de esos dos mundos, es un libro que tuve muy presente como modelo para *Si te vieras con mis ojos*, porque trata el romanticismo con los recursos «objetivos» de la novela moderna. Por último, las aventuras en esta novela expresan uno de los grandes modelos de amor en conflicto. Frente a Darwin, que representa la estabilidad y la fidelidad, Rugendas es emblema de las aventuras

amorosas como búsqueda constante de un ideal que siempre se aleja. Y esas aventuras amorosas del protagonista generan otras de todo tipo.

Usted nació en Ginebra, pasó parte de su infancia en Chile y Argentina y ha vivido también en Alemania, Reino Unido y España. Por la dictadura en Chile, muchos escritores tuvieron que exiliarse y vivir fuera de su país, volviendo algunos años después. ¿Qué cree que ha aportado esa diversidad cultural a la literatura actual?

Yo no viví el exilio político al que se vieron obligados muchos escritores chilenos. Tenía catorce años en el momento del golpe militar y pasé casi toda la dictadura dentro del país, pero los distintos períodos en que he vivido fuera de Chile han sido importantes para mí. Esa infancia en el extranjero me marcó con una temprana sensación de desarraigo y me vacunó desde la cuna contra los patriotismos facilones. Siento que uno pertenece no sólo a los lugares de la biografía, sino también a los de la imaginación. Mi patria está tanto en algunos de los sitios que he habitado –sean o no mi país– como en lugares por los que he pasado y donde he soñado quedarme. E incluso siento que pertenezco a ciudades que he visitado sólo en los libros. En cuanto al rol del exilio en la literatura chilena, creo que en efecto éste produjo una importante diversificación de influencias y temas y un enriquecimiento en las visiones de mundo de muchos escritores. Sin embargo, ese efecto ya pasó. Las nuevas generaciones tienden a salir de Chile sólo por períodos cortos, lo que es

muy diferente a labrar un pedazo de la propia biografía en el extranjero. Hoy ha remitido esa necesidad de salir de este *finisterrae* que caracterizó a nuestra cultura desde mucho antes del exilio político. La prosperidad del país ha traído consigo becas, premios, oportunidades de trabajo literario para muchos escritores jóvenes. Esa misma prosperidad atrae hasta acá a numerosos escritores famosos, cosa que antes no ocurría, y grandes obras de la cultura universal recalcan por primera vez en estas costas remotas. Por otra parte, Internet y las redes sociales nos dan la ilusión de conectarnos con el resto del mundo sin necesidad de desplazamientos reales; bastaría con esos contactos virtuales. Sin embargo, todas esas oportunidades que tanto añoraron las generaciones anteriores hoy podrían tendernos una trampa. Podría afectarnos una nueva forma de provincianismo, ilusoriamente abierto al mundo, pero en el fondo ensimismado.

¿Qué papel ocupa la literatura en el debate público en Chile? ¿Qué semejanzas tiene con otros países, como por ejemplo en España?

En ese campo, desgraciadamente, Chile es un país «normal». La literatura tiene escasa importancia pública y poco prestigio social. Los libros superventas son los únicos que alcanzan cierta difusión masiva, pero son casi invariablemente mala o pésima literatura. Y los escritores, en general, no tienen relevancia en el debate público, a no ser que la obtengan por otras vías distintas a sus obras. Hacer esas constataciones parece una obviedad, es lo normal casi en todos sitios. Sin embargo, hay o hubo algo anormal

en el caso chileno: esta decadencia es reciente. Durante los años noventa, tras el retorno de la democracia, hubo un extraño encuentro entre el público amplio y la literatura de calidad que, entre otras cosas, podía detectarse en la presencia de ésta en las listas de superventas –saber si eso significó también una lectura de calidad, es otra cosa–. La decadencia posterior podría ser un efecto indeseado del brusco éxito económico de Chile.

INTERNET PODRÍA AFECTARNOS UNA NUEVA FORMA DE PROVINCIANISMO, ILUSORIAMENTE ABIERTO AL MUNDO, PERO EN EL FONDO ENSIMISMADO

El auge del materialismo asociado al capitalismo triunfante encontró pocas resistencias en una sociedad cuyo capital cultural nunca fue muy extenso ni profundo. Ahora Chile, en general, parece haber entrado en un período de decadencia antes de haber logrado siquiera un esplendor. Nuestra economía se estanca y quizás retroceda; nuestra política se enreda y ensucia. Paradójicamente, tal vez éste sea el momento para que la literatura reconquiste alguna relevancia social. Hegel sostenía que «el búho de Minerva levanta su vuelo al anochecer».

Le agradezco mucho que nos haya concedido esta entrevista y me gustaría terminarla conociendo sus gustos literarios. ¿Qué autores han marcado su pasión por la literatura?

Habitualmente me cuesta mucho responder a esta pregunta. No tengo auto-

res favoritos, sino obras preferidas, e incluso dentro de ellas, no todo me gusta: lo que me encanta son pasajes, capítulos, escenas. Más aún, en muchos casos lo que me «marca» de una obra es algo tan inasible como su atmósfera. Flaubert, que además fue un gran paisajista literario, dijo que había escrito su novela africana *Salambó* para dar la impresión de un cierto color amarillo. Ahora se me ocurre que podría responder a su pregunta citando sólo autores cuya capacidad de descripción de la natura-

leza me gusta. Me fascinan las descripciones de los mil desiertos diferentes que caben en un desierto y que pueden leerse en *Sevenpillars of wisdom*, de T. E. Lawrence; las escenas de cacería en *Anna Karenina*, de Tolstoi; los cuentos de pesca en ríos y océanos de Hemingway; las espléndidas descripciones de las sabanas y colinas de Kenia en *Out of Africa*, de IsakDinesen; ese mar vivo descrito con colores y formas siempre distintas en el planeta de *Solaris*, la novela de Stanislaw Lem...





Carlos Franz:

Si te vieras con mis ojos

Ed. Alfaguara, Madrid, 2016

380 páginas, \$14.000



El juego de las miradas cruzadas

Por JUAN ÁNGEL JURISTO

La gestación de esta última novela de Carlos Franz fue larga en el tiempo: cuando el autor tenía veinte años menos, su madre, la actriz Miriam Thorud, le regaló la biografía que sobre Mauricio Rugendas había escrito Tomás Lago. Según ha confesado el autor en alguna que otra entrevista, desde ese momento supo que tenía el argumento de una novela, una historia de amor –una historia de pasión, también–, pero tratadas de manera distinta. Ese dilema entre amor y pasión en la relación entre Rugendas y Carmen Arriagada era tema atrayente, casi obsesivo, pero no tomó cuerpo hasta 2012, cuando a Franz se le ocurrió que el marido de Carmen era muy aburrido y no daba juego narrativo, que ya que el pintor Rugendas había conocido a Darwin en Valparaíso po-

día darle la consideración de tercer personaje en discordia. El resultado de esa feliz resolución es esta novela, *Si te viera con mis ojos*, quinta de su autor y donde Carlos Franz ha incurrido en lejanos tiempos, algo que no había tratado en sus anteriores novelas. Narración que hace pocos meses ha sido galardonada como la mejor publicada en Chile en 2015, lo que en cierto modo rubrica una carrera literaria que, desde aquella lejana *Santiago cero* (1989), comenzó como algo más que una promesa. Yo reseñé su segunda novela, *El lugar donde estuvo el paraíso*, y me pareció en su momento una narración muy medida, pensada, aquilata-da, propia de un escritor que poseía amplios recursos literarios y los sabía utilizar, es decir, me prometí para un futuro goces más

amplios, algo que me llegó con *El desierto* y *Almuerzo con vampiros*, a los que había que añadir el libro de relatos *La prisionera*.

Abordar una novela histórica con ciertas garantías no es fácil porque entran en consideración elementos muy discordantes. El más terrible y en el que incurren gran parte de las novelas de género que se publican hoy día es el del anacronismo, porque se cae en la complacencia con el lector respecto a la contextualización, que a muchos autores les parece ardua y, por ello, evitan las referencias continuas a la época que tratan. En otras palabras: realizan una mala ambientación y en esto se muestran traidores a la herencia flaubertiana, que incidía de forma compulsiva en la información exhaustiva sobre un momento dado de nuestra historia, por muy lejana que fuese. Carlos Franz se muestra deudor de esta herencia y ha querido ver la naturaleza, acostumar el ojo y la mente a cómo la percibían en el siglo XIX un pintor y un naturalista que, por si fuera poco, iba a revolucionar de manera definitiva la manera de entender nuestro lugar en el mundo. Pero este costoso ejercicio lo ha realizado Carlos Franz para extender un tapiz, un paisaje adecuado en el que tejer la historia de pasión de un trío formado por una mujer y dos hombres –un pintor y un científico– señeros en sus respectivos trabajos y que conquistaron, cada uno a su modo, la pervivencia en la memoria de la sociedad.

Los personajes, por tanto, son reales, a pesar de que en la novela Carmen se apellida Lisperguer de Gutiérrez, y Carlos Franz, aunque sitúa la trama en el Chile de 1834, no se recata en ofrecer momentos históricos posteriores, como la visita que realizó Rugendas en 1854 a la casa de Charles Darwin en Inglaterra. Para el autor lo más

difícil de tejer en esta trama paisajística que le sirve de fondo ha sido encarnar la mirada de un pintor romántico al que Humboldt le encarga dibujar el continente americano, a pintar y, por tanto, a mirar como un pintor científico, con supuesto rigor objetivo. El conflicto entre la mirada romántica y la científica está presente, la libertad del artista y el atenerse a un modo canónico, algo que sucede en cierta manera con Carmen, un personaje de enorme complejidad que, ya vieja, relata el conflicto no sólo de su pasión con Rugendas, sino el de las distintas miradas, pues ella posee un recuerdo de su amor que se plantea si sería similar al que Rugendas sentía por ella.

Pero la cuestión de la verosimilitud histórica, que en esta novela es notable, finaliza en este punto: el texto pretende ser verosímil, pero no fiel, es decir, la información sobre la época forma un tapiz de exigencia ante el momento relatado, pero nada más; lo cierto es que la trama está planteada como un hecho de ficción y de este modo hay que entenderla. Los personajes poseen una libertad absoluta en sus acciones que deben poco a la realidad de lo acontecido, y ello es lo que hace de esta novela de Franz una narración de mirada histórica e incluso exacta en el modo de percibir la época, pero, por otro lado, de una extrema libertad para que los personajes entren y salgan de la escena sin sujeción biográfica alguna. Y esta tensión entre realidad y ficción es uno de los ingredientes que hacen de ella una novela dotada de una complejidad literaria notable. Salvando las distancias, creo que Carlos Franz ha llevado a cabo con muy buen resultado esa mezcla que llevó a cotas geniales Lev Tolstoi en *Guerra y Paz*: relata los avatares de una pasión amorosa en medio de un marco histórico muy preciso.

Y es más: si en la novela de Tolstoi ese marco es la épica de la resistencia a la guerra napoleónica, en la novela de Franz esa épica es guerrera de otra manera, relata una épica científica y lo hace con justeza, con un sentido enorme de la conciencia de estar asistiendo a un cambio de paradigma. En el caso de Darwin, la cosa es obvia, pero también en el de Rugendas, pues fijó en imágenes el paisaje de un continente que se descubrió para la ciencia como siglos antes lo había hecho para los conquistadores europeos.

Todo en esta novela propende a fijar los contrarios: la pasión romántica por el arte en el caso del pintor alemán, que se resuelve en un conflicto entre su concepción artística y el canon científico de difícil fórmula, y que le lleva a una tensión extrema; la mirada que sobre el amor se ha labrado Carmen, y que posee esa desconfianza de que esa mirada, finalmente, será una mirada solitaria porque no coincidirá nunca con la de Rugendas y, finalmente, la misma concepción del amor, esta vez entre el artista alemán y Darwin que, enamorados de la misma mujer, discuten intelectualmente sobre el amor –Rugendas, que es un *bon vivant*, defendiendo la naturaleza casi divina del mismo, mientras que Darwin, entonces virgen, denosta éste porque piensa que es la impostura que la naturaleza adopta para la propagación de la especie–. Pero –resolución cervantina sabiamente llevada por el autor– finalmente los papeles transmutan, se intercambian miradas, la manera de concebir el amor por parte de ambos, mirada que llega al desafío nada metafórico de ver cuál de los dos llega primero a la cumbre del Aconcagua. Es una imagen muy bella del desafío amoroso el que crea aquí Franz, una de las cumbres, digámoslo así,

de la novela, y reto romántico por antonomasia. Porque este libro no se entiende sin el recurso al siglo, al Romanticismo. «Lo más hermoso no soy capaz de pintarlo», dice Rugendas en una de las muchas frases que pueblan la novela, pero que resulta significativa en cuanto a lo que tiene de reivindicación de lo sublime, de lo inefable. Casi me atrevería a afirmar que, en cierto modo, esta novela es la indagación que, sobre lo romántico, realiza un escritor de ahora. Es la mirada, cruzada también, de aquel que sabe ya los derroteros a que condujo el alma romántica y sus sueños. De ahí ese aspecto fascinante que posee esta novela: Carmen es una mujer del siglo, apasionada, que roza las fronteras de lo permitido y, desde luego, de lo permisible, de su tiempo. Carlos Franz ha querido reflejar en ella a la heroína chilena de la época, una mujer comparable a las grandes que nos ha dejado la leyenda decimonónica, desde Georges Sand a Clara Schumann, Bettina von Brentano o Mary Shelley, por no hablar de los espléndidos de la ficción, y a este respecto no para en mientes para ofrecernos la complejidad densa de un alma poderosa, resuelta. Pero también Mauricio Rugendas, el más dotado de esa sensibilidad por venir de donde viene, de la revolución estética de las tierras alemanas, el pintor que quiere rozar lo sublime, como un Eugenio Oneguín de la pintura, y que sabe que ese ideal, metáfora incluso de lo patológico, no tendrá lugar nunca en plenitud, si acaso algún atisbo de vez en cuando, y dice mucho de la perspicacia de Carlos Franz el haber otorgado a esa mirada un cierto halo preventivo ante el desastre de la naturaleza que el industrialismo llevaba consigo. ¿Y Darwin, el científico que revolucionó, como Galileo en los astros, la concepción biológica del mundo?

Afirmamos antes que todo en esta novela es un cruce de miradas y hay que reconocer que la tarea que lleva a cabo el científico posee la fuerza y la concepción épica del siglo. Hasta tal punto Carlos Franz eleva todo esto a metáfora válida para nuestro tiempo que hay momentos en que Rugendas y Darwin parecen sacados de la revolución juvenil de los sesenta cuando concluyen, por ejemplo, que el amor, para ser amor, tiene que morir joven. Esa línea que une el alma romántica con la revolución surrealista, el amor loco bretoniano y la cultura del rock en su vertiente más lúcida –pongamos el caso de Jim Morrison, el cantante de *The Doors*, suicidado por amor y que recuerda el trasunto de un Werther pop– es una de las enseñanzas más sutiles de la novela: está presente, pero no se explicita. Es una cuestión de sensibilidad.

Todo en esta novela respira ese aire de libertad romántica. Aparte del tapiz del paisaje histórico, el único hecho documental de la novela son las cartas que desde 1835 a 1851 se dirigieron Mauricio Rugendas y Carmen Arriagada. El resto es pura ficción, pero no sólo esto: estas conjeturas están realizadas de manera tan verosímil que Carlos Franz ha recreado unos

fantasmas tan reales como los verdaderos y el Darwin que se enamora de la rutilante y enigmática Carmen pudo haber actuado así porque es parte ineludible de su metáfora, al igual que Rugendas en su tensión estética y vital, la de un don Juan arrebatado por la idea misma del amor que, finalmente, termina por desmoronarse porque el tiempo, aquí, es el principal elemento destructor.

Es sintomático que la novela se quiera atemporal y, a la vez, se sepa que el tiempo termina por llevárselo todo. ¿Hay elemento más romántico que ese jugar con el tiempo sabiendo que uno va a ser derrotado? La única que parece estar por encima de esos avatares es Carmen que –elemento femenino– sabe del efecto beneficioso de la conservación del afecto, a pesar de la incertidumbre. En este sentido, cabe decir que Carlos Franz ha construido un personaje femenino fascinante, porque es la que domina en el fondo la situación, y no sólo por ser la voz que emerge de la memoria, que es memoria ella misma, sino porque en realidad es la transgresora en toda esta historia, una historia cuya excelencia narrativa hace de la novela, quizá, la más cumplida de su autor.

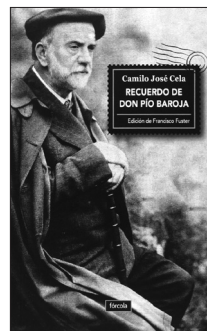
Camilo José Cela:

Recuerdo de don Pío Baroja

(Ed. Francisco Fuster)

Ed. Fórcola, Madrid, 2016

112 páginas, 12.50€



El Baroja de Cela

Por CARMEN DE EUSEBIO

Sin duda, Pío Baroja fue un ejemplo y una guía para el joven narrador Camilo José Cela. Muchas cosas lo distanciaban en lo personal, y también en lo literario, si vemos el desarrollo de la obra del escritor gallego. Baroja fue un escritor inserto en una familia variopinta –literatura, pintura, antropología–, diversa y, al tiempo, atraída por un centro que podemos simbolizar en la casa de Bidasoa, aunque gran parte de su vida transcurriera en realidad en Madrid. El mundo de Baroja viene del XIX, de las guerras carlistas y los entresijos políticos y sociales, familiares e individuales de un tiempo tan revuelto como rico en personajes y anécdotas. Pío Baroja no se identificó con ninguna ideología, aunque elogió el fascismo. No fue fascista, tampoco socialista ni

liberal. Fue un individualista observador y crítico, apolítico, que al terminar la guerra trató de acomodarse en la pobreza y en los márgenes del poder. Cela señala, en los artículos que en este librito se recogen de la mano de Francisco Fuster, este aspecto de no haber desempeñado ningún cargo, de haber estado fuera de los poderes desde su juventud viajera de finales del XIX a la dictadura de Franco. Vivió de sus novelas, y escribió muchas. Aunque compartieron treinta años de vida, Pío Baroja (1872-1956) y Cela (1916-2002) vivieron en mundos muy distintos. Baroja es un hombre al que, a pesar de sus peculiaridades –que sin duda fueron muchas, tanto en lo personal como en lo literario–, se le entiende bastante bien dentro del conjunto de ideas de la generación

del 98, si la extendemos un poco y llegamos a Ortega y Gasset, que fue el primero en pensar bien las ideas narrativas del vasco. Cela pertenece por entero al mundo y a la literatura de la guerra civil y de la posguerra, y tres de sus mejores libros, *La familia de Pascual Duarte*, *La Colmena* y *Viaje a la Alcarria*, tienen que ver, por temas y por tratamiento literario, con ese periodo cultural e histórico. Individualista militante, algo misántropo, bastante misógino y hombre, si no solitario, algo huraño –capaz, no obstante, de ternura y simpatías varias– Baroja, soltero y ajeno a la sexualidad, dedicó toda su vida a leer y escribir, e hizo algunos viajes: Francia, Inglaterra, Italia. No fue un hombre de acción ni de empresas, aunque algunos de sus personajes lo fueran. Por su parte, Cela fue también un denodado trabajador y escribió una copiosa obra, aunque no tan extensa como la de su maestro. Fue, sin embargo, un hombre de empresa –fundador de la editorial Alfaguara, accionista de *El País*, director de la revista *Papeles de Son Armadans*–, senador por designación real, académico. A diferencia de don Pío, no fue ajeno a las mujeres ni al buen comer y beber. Individualista, fue un hombre de muchos amigos difusos y de algunos verdaderos que cultivó durante toda su vida. Fue, como su maestro, afilado en la crítica, pero también –y eso le caracteriza sólo a él– en la venganza. A diferencia de don Pío, ambicionó el dinero y puso a veces la literatura como vehículo del mismo. Don Pío fue discreto y solitario; Cela exhibicionista y social, aunque tenía capacidad para retirarse durante temporadas, eso sí, avisando previamente a la prensa. Ambos fueron valientes y tozudos. En cuanto al estilo literario, Baroja fue algo descuidado, aunque muy eficaz en ocasiones, pero con poco

amor a la estética, mientras que Cela fue un estilista, un denodado pulidor. Ambos tuvieron atracción por los pequeños y numerosos personajes. El escritor vasco fue más amplio y, al cabo, creo, mejor novelista; el gallego, más intenso en ocasiones y atento a las corrientes literarias, aunque de manera quizás un poco frívola, sin entenderlas del todo.

El primero de los textos de *Recuerdo de Pío Baroja* fue publicado en el diario *Arriba* en 1945 y fue un texto que luego retaceó y amplió –este procedimiento de corta y pega ha sido muy propio de Cela–. Esta visita a don Pío, en su casa de la calle Alarcón, fue en 1944. Hablan de varias cosas y el autor de *Shanti Andía* define su entusiasmo lector, que es su estética, entre la obra de Dickens y Dostoievski, es decir, entre la obra de la ciudad y la infancia marcada por las esperanzas y el desarrollo de individuos entre la marabunta urbana, y la obra moral, marcada por la fatalidad y la psicología. En ambos escritores, los sentimientos cuentan, especialmente en el novelista inglés, y esto es lo que le preocupa a Baroja, el poso de vida, de experiencia de lo cotidiano, del tiempo, que hay tanto en Dickens como en Dostoievski, y esa realidad es lo que no se puede aprender por no ser una técnica.

En 1946 Cela escribió una «Carta abierta a S. M. el Rey de Suecia», que debió de ser publicada en el diario *Arriba*, pero que fue prohibida por la censura franquista para la cual, como se sabe, Cela había trabajado. Ese año se le había concedido el Premio Nobel a Hermann Hesse y Cela señala los valores de Baroja, con sus cien libros publicados, cifra que repite siempre Cela en sus artículos sobre el autor vasco, sin duda admirador del producto del esfuerzo. Bueno, muchos años después, en 1989, lo conse-

guiría él mismo. Sabemos que el juicio estético es el más controvertido de todos, y por lo tanto, el Premio Nobel de Literatura no es ajeno a olvidos, dislates y, también, aciertos. Baroja no tuvo el premio, tampoco Joyce, Proust o Borges.

Cela describe el aspecto físico de Baroja: su cabeza de marino mercante, «de viejo coronel cristino» o «de inventor con más imaginación que fortuna». Don Camilo solía repetirse mucho, como un contador de chistes algo autocomplaciente, así que en otro momento describe a Baroja «con su aire socarrón y escéptico de viejo coronel cristino retirado». Siempre le admiró que Baroja hubiera hecho un culto de la sinceridad —los individualistas tienden a esto, añado, o a lo contrario—. También repitió muchas veces, en acuerdo con el filósofo, lo que Ortega dijo de Baroja: que es «un hombre limpio y puro, que no quiere servir a nadie ni pedir a nadie nada». Es lo que un realista como Cela denomina «llamar a las coas por su nombre, vivir independientemente del Estado y de las corporaciones y renunciar al sofisma y al subterfugio». Pesimista, como también lo fue Cela —aunque en su caso era un optimista de sí mismo—, señala en estos artículos que Baroja tuvo ante la vida una «actitud antihistoricista». Así pues, Baroja es definido por su sinceridad, su independencia y su ahistoricismo. En cuanto a lo que Baroja dice de su propia obra, le pareció, según cuenta Cela, que *La sensualidad perversa*, por ser copia de la realidad, le había salido bien. Y entre las que prefería

en esos años últimos de su vida están *Mala hierba*, *Las noches del Buen retiro*, *Shanti Andía* y *Zalacaín*. En 1950 Baroja no encontraba, entre los escritores vivos, apenas alguno que le gustara. De los clásicos españoles admiraba *El Lazarillo de Tormes* y *El escudero Marcos de Obregón*, pero no *Guzmán de Alfarache*, por moralizador. En cuanto a la poesía, Gonzalo de Berceo, el Arcipreste de Hita, Villon, pero «en cuanto la poesía comienza a complicarse ya no me gusta». «A Valéry no le entiendo, ni a Mallarmé, tampoco». Galdós le pesaba. El cubismo y el surrealismo le parecían una estupidez.

A la muerte de Pío Baroja el 30 de octubre de 1956, Cela dio una conferencia en la que utilizaba párrafos viejos y valoraba la obra y la persona del novelista, al tiempo que daba noticias de su entierro. «Baroja, de quien tanto aprendí» —afirma— nos indica que «la prueba de morirse la aguantan muy pocos escritores», y que a don Pío, «de recién muerto, lejos de supervalorarlo, le ha dado a dar». Nos recuerda que en el entierro estaban su amigo y biógrafo Miguel Pérez Ferrero, «el respetuoso y emocionado Hemingway», Casas y Val y Vera, Eduardo Vicente, Julio Caro y él mismo entre otros. La admiración le lleva a decir que de Baroja «sale toda la novela española a él posterior». Y, apoyándose en el pesimismo del autor de *La lucha por la vida*, Cela escribe, creo que viéndose también a sí mismo, que «Baroja gozó siempre plantándole fuego al tiempo, como buen nihilista».

Hugo Abbati:

Dos conversan (donde Beckett perdió el poncho)

Ediciones de aquí, Benalmádena, 2015
300 páginas, 16.65€



La palabra y la cosa

Por JUAN FERNANDO VALENZUELA

El título de esta novela es como una llave que, invitando a entrar, nos abre la puerta. ¿Por qué *Dos conversan* y no, al modo de Kundera, *La conversación* –o *La espera*, otro título posible–? Hugo Abbati, evitando la abstracción del sustantivo, nos señala el propio conversar en su transcurrir. Toda la teoría –y no es poca ni banal– que aparece en este libro está ínsita en la conversación y es afectada por su estructura y su fluir. No sólo las conversaciones que los personajes mantienen entre sí, sino la que el propio narrador mantiene con el lector.

Dos conversan es la tercera novela que Hugo Abbati publica en España y en la editorial e.d.a. La primera, *Correspondencias*, cuenta a través de cartas la relación entre dos amigos que viven en mundos distintos

–el primero en el científico; el segundo en el más convencional de la vida familiar y laboral– y a través de la cual vamos viendo un progresivo deterioro en los personajes. La siguiente novela, *En el campo*, consiste en una larga carta en la que alguien da cuenta de su vida en el campo tras abandonar la ciudad, entrando en una atmósfera extraña y compleja.

Así pues, hay una continuidad en este aspecto entre las tres novelas, pues las cartas son una forma de conversación. Pero esta se da aquí entre personas próximas físicamente, cuyos gestos y entonaciones se aprecian. En este modo de la conversación, dos o más personas –pero, como el título indica, preferentemente dos– se encuentran sobre un suelo común de supuestos, que no

son ideas, sino un sentimiento de afecto, aunque el otro sea un desconocido, y una voluntad de hablar o de callar, pues el silencio también pertenece a la conversación. Y cualquiera que sea el asunto sobre el que se converse, remite de un modo directo a la vida. En eso se diferencia esta conversación del llamado debate de ideas o del coloquio; en eso y en la familiaridad, espontaneidad y hasta cierta indolencia que la constituye.

En la puerta de la selecta heladería Carletto su propietario –Carlo– y un vagabundo –Frijus–, al que el primero ha vestido con prestigiosa ropa y le ha sentado en una silla Wassily original, y que pretende ser editor independiente, conversan sobre esto y aquello. Relacionados con el local, hay unos personajes cuyas vidas vamos siguiendo: Raco, un violinista que toca en uno de los cuartetos que entretiene a las vacas permitiendo el sabor especial de su leche que hace que los helados de Carletto sean únicos; Reginald, un genio de las finanzas que, sin embargo, tiene un tropiezo tras una inversión y que está enamorado de la dependiente, hija del heladero, y Frank, un hombre con negocios turbios que no parece estar hecho para ellos. A esta diversificada trama se añaden otras dos: una es la historia que la hija del heladero está leyendo, *Donde Beckett perdió el poncho* –subtítulo de la novela–, en la que se cuenta la espera en la pampa por parte de dos indios del Dios Calfucurá, que tiene por mensajero un pecarí; la otra consiste en el itinerario por calles y bares parisinos de Beckett y tres vagabundos en las que parecen –y luego son– las horas finales del escritor irlandés.

Se conversa mucho en este libro, y la conversación está incardinada en la narración, también estilísticamente, pues no

se usan rayas y puntos aparte para marcar el diálogo, sino ágiles comas en el interior del párrafo que van distribuyendo e identificando las intervenciones de cada personaje. Como en todos los asuntos de la novela, esta conversación tiene variantes. Mientras que la que hay entre Frijus y Carlo es relajada, llena de referencias a la tradición literaria, plagada de sobreentendidos y alusiones, humorística, la de Beckett y sus amigos es más desesperada, una especie de huida hacia delante: «si no hablamos aparece ese silencio que no tiene límites y todo se jode, las palabras, habrá usted observado, limitan las cosas, los asuntos, nos tranquilizan a su manera».

También la relación que cada personaje tiene con la palabra es variada e iluminadora. Uno de los vagabundos compañero de Beckett es investigador de indios ágrafos. El propio Beckett, además de apelar a la tranquilidad que, como hemos visto, procuran las palabras, dice en otro lugar: «el silencio se fue imponiendo en mi obra casi sin que yo lo advirtiera, y no porque necesitara el silencio, es que ya no se me ocurrían palabras, palabras que... que sirvieran». La madre de Reginald, el cliente dedicado a las finanzas, es profesora de Lenguas en Extinción. Raco, el violinista, sólo puede comunicarse a través de su instrumento y, cuando logra hablar, lo que dice es atropelladamente ininteligible. Reginald no entiende lo que la heladera le cuenta sobre el libro que lee, en el que los indios abandonan por un momento su lenguaje primitivo y simple y adquieren uno elaborado y complejo.

LA PALABRA NO ES LA COSA

Siempre que nos preguntamos por el lenguaje, lo hacemos también por la realidad.

La palabra no es la cosa, son las palabras –¿o es la cosa?– que obsesionan al mencionado vagabundo compañero de Beckett. La inquietud a que apunta esa frase («la puta frase que no lo dejaba ni de día ni de noche y que, por lo demás, no sabía qué demonios podía significar en sus últimas consecuencias») no es nueva. Poco lo es en la tradición occidental desde los griegos, pero como las circunstancias de los problemas cambian, ellos también se metamorfosean, adquiriendo rostros diferentes que nos miran de otro modo. Tuvieron los griegos su Gorgias, quien sostuvo: «Nada es; si algo fuera, no sería cognoscible; si fuera cognoscible, no sería comunicable». Dejando ahora la cuestión de si algo puede ser cognoscible y no comunicable a la vez, nos interesa la brecha que se abre entre la realidad y el lenguaje, cerrada por Sócrates a través del concepto y por Aristóteles mediante las categorías que, a la vez que son modos de ser, son también maneras de decirlo, garantizando así la continuidad entre el orden de la realidad y el orden del *logos*. Esa duda gorgiana reaparece en ese largo periodo que precede a la Gran Guerra y que tiene por uno de sus nombres *Belle Époque*. De un modo filosófico, la encontramos en Nietzsche: «No nos estimamos ya bastante cuando nos comunicamos. Nuestras vivencias auténticas no son en modo alguno charlatanas. No podrían comunicarse si quisieran. Es que les falta la palabra. Las cosas para expresar las cuales tenemos palabras las hemos dejado ya también muy atrás. En todo hablar hay una pizca de desprecio. El lenguaje, parece, ha sido inventado sólo para decir lo ordinario, mediano, comunicable. Con el lenguaje se vulgariza ya el que habla». El texto literario por antono-

masia sobre este asunto lo escribe Hugo von Hofmannsthal. Se trata de la *Carta de Lord Chandos*, publicada en 1902. Si hay una ciudad simbólica de toda esa época es precisamente la de este autor –la misma de Wittgenstein, el filósofo del lenguaje–: Viena, el lugar de lo que Hermann Broch llamó «alegre apocalipsis», ese sentimiento de inminente derrumbamiento unido a un vacío. Vacío recogido por el arquitecto Alfred Loos en su denominación de Viena como la «ciudad Potemkin», en alusión al favorito de Catalina la grande y a sus pueblos de tela y cartón para los ojos de su Majestad. No en vano el teatro ocupaba un lugar privilegiado en la ciudad, anticipando Hollywood, como advierte con su finura habitual Hanna Arendt hablando de *El mundo de ayer*, de Zweig: lo importante no es la obra, sino el actor.

La carta de Lord Chandos a Francis Bacon justifica el silencio del primero al segundo mediante unas páginas que acabarán justificando su silencio en general, pues el resumen de lo que dice es este: «he perdido por completo la capacidad de pensar o hablar coherentemente sobre ninguna cosa» –obsérvese esa unión entre el pensamiento y la expresión antes aludida–. El motivo es que el lenguaje, generalizador como la razón, no puede dar cuenta de la multiplicidad y singularidad de lo real. Pero también está la comentada impresión de que las instituciones, lenguaje incluido, se han convertido en una cáscara vacía de contenido, en una mera fachada –imposible entrar aquí en la relación entre ambos motivos, el primero de cariz universal, el segundo vinculado a una época concreta–. Frijus, en esta línea de desconfianza hacia el lenguaje, dice tener «esta oscura sensación de que toda letra es inútil», aunque

quiere ser editor independiente, motivado por un impulso infantil.

Creo ver dos opciones a esta crisis del lenguaje. Por un lado, esta desesperanza ante la posibilidad de que el lenguaje mantenga unido lo real y lo exprese está en la base de las vanguardias que, al asumir que el lenguaje no traduce la realidad, lo declara autónomo. Desvinculado del mundo, el mundo será él. El arte, falto ya de referente, será, no el arte por el arte, sino el arte sobre el arte. La otra opción sería, como hemos visto, la que adopta Lord Chandos: el silencio –a esta luz, la muda obra musical 4'33" de Cage significaría la síntesis de ambas posturas, siempre que incluyamos en la idea de lenguaje al musical–. Traigamos un texto de otro vienés, Hermann Broch, quien en *Huguenau o el realismo*, la tercera novela de *Los sonámbulos*, dice: «el malestar de todos los lectores de periódicos, que se precipitan ansiosos sobre las noticias, hambrientos de hechos, especialmente de aquellos hechos adornados con ilustraciones, y que esperan, cada día, que de nuevo la masa de los hechos colme el vacío de un mundo que ha enmudecido, el vacío de un alma que ha enmudecido». Enmudecido. Si ahora miramos la novela de Abbati, vemos este silencio en Raco, uno de los músicos que toca para las vacas en Carletto, descrito como «complejo, taciturno, triste». Cuando ocasionalmente rompe a hablar, el lenguaje resulta ininteligible, inservible: «Raco, como sucedía con frecuencia, abandonó su estupor y comenzó a hablar de modo apresurado, [...] dejaba que las palabras se amontonaran en su boca formando pequeñas pirámides que se deshacían una tras otra en una cadena de significados incomprensibles». Este atropellamiento al hablar recuerda otra manera

de romper el silencio cuando el lenguaje ha dejado de cumplir su función: el grito. La significación del famoso cuadro de Munch con ese título proviene justamente de ahí.

El silencio de Lord Chandos recuerda a la locura de Hölderlin, al abandono de Rimbaud o al absurdo de Beckett, y conviene distinguirlo de otro que podríamos llamar luminoso, fruto de la claridad: la luz que ve el místico es inefable –piénsese a este respecto en la poesía de Valente–. También difiere del silencio tranquilo, vinculado a la conversación, que aparece en la que tienen Carlo y Frijus o que se produce en un momento dado entre Beckett y el vagabundo y del que se dice: «Silencio. Una cierta comodidad metafísica se estableció entre ambos hombres». Por el contrario, el silencio de Lord Chandos lleva consigo incomunicación y aislamiento: «Hasta en la *conversación* familiar y cotidiana se me volvieron tan dudosos todos los juicios que suelen emitirse con ligereza y seguridad sonámbula, que tuve que dejar de participar en tales *conversaciones*» (cursivas mías). En la novela, a Carlo le impresiona al conocer a Raco «su dificultad para estar en el mundo, al menos en el mundo de todos los días, y no es sólo por las *dificultades de comunicación*, muy evidentes, sino por el aura de *aislamiento* que rodea a su persona» (*Ídem*). La crisis en la que desembocamos es, así, una crisis del sujeto. Este, falto de un lenguaje que ordene la realidad, deja de ser la perspectiva desde la que organizar el mundo. Desaparece la distancia respecto a las cosas y quedamos a merced de ellas, por triviales que parezcan ser. Dice Lord Chandos: «esa combinación de nimiedades me estremece con tal presencia de lo infinito, me estremece desde las raíces de los pelos a los tuétanos del talón». Produzca

embelesamiento o dolor, esa experiencia está marcada por la irrupción de la realidad en un yo ausente de criterio, desfondado. Léase a esta luz el comentario sobre *Raco* en la novela de Abbati: «Podría haber dicho: Tengo el alma en carne viva (exagerando), y se encuentra expuesta en la plaza del mercado [...]. Pero nada de esto dijo, porque *las palabras no eran lo suyo*» (de nuevo, cursiva mía). La consecuencia es el vacío: «vivo una vida de un vacío apenas imaginable y me cuesta ocultar ante mi mujer el entumecimiento de mi interior», dice Lord Chandos. No es ajena a esta sensación espiritual la presencia en el arte de esta época de maniqués o figuras similares en Giorgio de Chirico, Grosz, Ensor o el propio Munch.

COLOQUIALISMO METAFÍSICO

Intento enmarcar las cuestiones que veo en este libro de Abbati o seguir las sugerencias que su aparición me suscita, pero no hay que olvidar que estamos ante una novela. Si bien el libro entra narrativamente en el proceloso mar de las cuestiones metafísicas como una nave que renuncia a las seguras comodidades que velan el riesgo del viaje, estos problemas –del sentido, del misterio, del autoengaño, del mal, del lenguaje– se abordan novelísticamente, es decir, de un modo en que sólo el género de la novela puede hacerlo. En este caso ese modo incluye dos llamativos elementos. Uno es el coloquial. Los temas aparecen de un modo normal, sin academicismo alguno. Es más: el propio academicismo, cuando aparece, lo hace dentro del coloquialismo, como un elemento más de conversación y parodia. Este rasgo, por supuesto, es coherente con el protagonismo que la conversación como marco tiene en el libro, pues son pre-

cisamente esas convergencias las que hacen que fondo y forma sean la misma cosa en las buenas obras de arte. Estos asuntos son vividos de forma diferente por los distintos personajes: de modo desesperado, a ciegas o desde una cierta distancia. A este respecto, destaca la pareja de conversadores formada por Frijus –«con tendencia a la alegría amable»– y Carlo. Se trata de una suerte de espectadores que han llegado a un equilibrio vital hecho de cierto escepticismo, epicureísmo –la amistad es muy apreciada en esta corriente– y realismo poco prosaico. El segundo elemento es el humor, tan vinculado al origen de la novela. En *Dos conversan* adopta distintas formas. A veces es sutil, a veces amargo, otras disparatado. El humor aceita el tratamiento de cuestiones que en ocasiones son terribles. El coloquialismo y el humor forman parte de la mirada irónica que tiene nuestro mundo sobre nuestra tradición cultural. Creo que esta es tomada en este libro tan en serio que se bromea sobre ella. Son muchas las referencias a músicos y escritores, especialmente a Beckett, que es, al mismo tiempo y como hemos visto, un personaje de la novela. Tales referencias, a veces sutiles guiños, pertenecen a otro de los temas de la novela, la consideración de esa tradición cultural en nuestro mundo. La relación entre ella y los personajes es variada. Por ejemplo: mientras Frijus, el vagabundo que se sienta en una silla vinculada a la Bauhaus, maneja con soltura nombres y teorías, Reginald, el joven dedicado a las finanzas, no siente, para disgusto de su madre, interés alguno por tales cimas del espíritu.

EL SENTIDO DE LA ESPERA DEL SENTIDO

Hay un libro dentro de este libro. Se trata de una adaptación indígena de la obra de

Beckett *Esperando a Godot*. En ella dos indios esperan en la pampa la llegada de un Dios. Lo significativo de esta espera es que los indios, a diferencia de los lectores europeos de Beckett, eran «dos pobres, cagados de hambre, analfabetos funcionales, bestias salvajes de rostros feos, con degeneraciones físicas producto de los déficits vitamínicos, proteínicos». De algún modo esos indios han roto con su vida natural como los primeros hombres y se han preguntado por el Sentido. Preguntar, del latín *percontari*, que según algunos lingüistas viene de *contus*, *pértiga*, sería «sondear el fondo de un río o estanque con una pértiga». Esperando, claro, encontrar algo. Preguntar es esperar, y la pregunta por el Sentido es la espera como esperanza. André Gide pensó ante el letrero «Sala de espera» de una estación de tren del Marruecos español: «*Quelle belle langue, que celle qui confond l'attente et l'espoir!*» («¡Qué bella lengua la que confunde la espera y la esperanza!»). En el cuento de Kafka *Ante la ley*, el protagonista espera («Allí se queda sentado días y años») hasta su muerte delante de la Ley custodiada por un guardián que «aún» no le permite entrar.

También espera Reginald, el personaje enamorado de Gilda, hija de Carlo y lectora del libro de los indios esperanzados, si bien se trata de una espera orientada al mundo financiero. Es un acierto, probablemente tan poco premeditado como voluntario –con esa voluntad intuitiva, sonámbula, del creador– la contraposición entre estas y

otras esperas. Por ejemplo, la que tiene como lectora Gilda, que es también la espera del lector del libro, el querer saber lo que les ocurre a los personajes, ese querer-saber que pasa las páginas. O la de Frank, personal, que consiste en encontrar su sitio, pues «nunca había encontrado un lugar en el mundo que le resultara acogedor». Su puesto en el mundo del crimen lo vive de un modo distante y frío y le provoca un sentimiento de culpa. Su situación –un malo que lo es de un modo sobrevenido, debido a su tía, pero que no está íntimamente implicado en ese mal– es grotesca, pero su espera tiene una gran autenticidad. Encontrará la paz regentando un kiosco.

UNAS PALABRAS DE KAFKA COMO DESPEDIDA

Hablar de un libro a quien no lo ha leído supone hacer un ejercicio de funambulista. Hay que callar algunas cosas en el mismo momento en que se está a punto de decir las, y mantenerse en equilibrio entre la palabra y el silencio. Estas páginas quieren invitar a la lectura de esta novela de Hugo Abbati y a la vez conversar con quien, una vez leída, desee volver a este artículo. Como Lord Chandos, también tengo la sensación de no recoger con mis palabras la realidad de *Dos conversan*. Pero confío en esta anotación de Kafka: «a través de las palabras, oblicuamente, llegan restos de luz». Por mi parte, aquí quedo, esperando la vuelta del lector para seguir conversando con él.

Byung-Chul Han:

El aroma del tiempo

Ed. Herder, Barcelona, 2015

168 páginas, 11.40€ (e-book 7.60€)



Has de cambiar tu vida

Por MANUEL ARIAS MALDONADO

Aunque sus dimensiones sean forzosamente modestas, también la filosofía conoce algún fenómeno editorial: la súbita popularidad de un autor antes desconocido que, en un breve período de tiempo, es publicado con profusión y reseñado con entusiasmo. Es sin duda el caso de Byung-Chul Han, pensador alemán de origen surcoreano que durante los últimos años ha irrumpido en nuestra esfera cultural con un puñado de monografías tan concisas como atractivas. En ellas, este estudiante de Metalurgia reconvertido en académico eleva una enmienda a la totalidad contra el fuste torcido de la Modernidad, oscilando entre la lucidez diagnóstica y la hipérbole frankfurtiana. A ello habría que sumar tonalidades propias de la autoayuda más sofisticada: un aspecto

del pensamiento de Han que ayuda a explicar su relampagueante éxito en plena crisis socioeconómica. Sin duda, contribuirá a prorrogarlo la aparición, otra vez de la mano de Herder y en excelente traducción de Paula Kuffer, de *El aroma del tiempo*, un ensayo publicado en Alemania en 2009 donde Han se ocupa de un aspecto central de la experiencia moderna: la experiencia del tiempo.

Por medio de su estilo aforístico y reiterativo, Han deja claro desde las primeras páginas cuál es la índole de sus tesis. A su juicio, el tiempo se ha atomizado tras la desactivación de los grandes relatos ideológicos que marcaban una *dirección* a la historia: ahora no hay nada que rija el tiempo y sufrimos una crisis de identidad que

nos hace ir de un sitio a otro como pollos sin cabeza, acumulando vivencias en lugar de experiencias. Su propósito en este ensayo es así rastrear los orígenes históricos y las huellas conceptuales de este fenómeno, así como plantear un posible remedio a lo que denomina «violencia del destiempo»: la recuperación de la *vita contemplativa* que se insinúa en el título. A tal fin, Han entabla diálogo con nombres mayores de la tradición occidental –de Nietzsche a Heidegger, pasando por Aristóteles, Arendt o Proust–, mientras se opone con mal disimulada ferocidad a la tesis de la progresiva aceleración del tiempo moderno, defendida por su compatriota Hartmut Rosa en un afamado estudio sociológico aún no traducido al español.

En este sentido, aunque vivimos en lo que Proust llamó «la época de las prisas», sostiene Han, no sería el tiempo en un sentido general lo que se habría acelerado, por una sencilla razón: un tiempo que carece de dirección alguna *no puede acelerarse*. Más que apresurados –matiza nuestro autor– vivimos nerviosos. Y vivimos nerviosos porque en lugar de experiencias ricas en duración, acumulamos vivencias pobres en temporalidad; igual que consumimos información sin ganar en comprensión. Han alude aquí al tema de la pobreza vital que ocupara a Benjamin, reprochando a la tesis ordinaria de la aceleración que no capte la causa mayor de la atomización temporal contemporánea: «Ya no hay historia ni unidad de sentido que colmen la vida» (p. 26). Para Han, no sólo estamos ya irremediamente alejados de un mundo mítico lleno de significados, sino también de un mundo histórico que pasa a ordenar los acontecimientos de manera lineal: dirigidos hacia delante. Algo válido tanto para la noción ilustrada de pro-

greso como para su variante revolucionaria: «Nada es. Todo *será*» (p. 30). Un tiempo mesiánico que queda abruptamente interrumpido con el fin de la historia, ya se fije éste en Verdún, Auschwitz o el primer *ma-ll* abierto en el Moscú post-soviético. Surge así un tiempo atomizado, sin tensión narrativa, que nos parece transcurrir más rápido al estar privados de la sensación de *espera* alimentada por las grandes religiones monoteístas y sus trasuntos ideológicos intramundanos.

Se trata de un diagnóstico que Han formula sin apoyo alguno en estudios sociológicos o datos empíricos; un puro producto de su intuición filosófica. Y cabe preguntarse si su juicio es del todo certero, ya que, por ejemplo, resulta dudoso que las sociedades emergentes participen de la desorientación y el pesimismo que aquejan a las viejas sociedades europeas, donde la fatiga histórica es mayor y la fe en el progreso ha disminuido considerablemente. Algo que, dicho sea de paso, no deja de ser paradójico en una época sin guerras mundiales y plena de avances científico-tecnológicos. Es en aquellas sociedades donde las estructuras vitales tradicionales –del trabajo vitalicio a la familia indisoluble– se han visto más debilitadas donde también se deja ver con más claridad una crisis de temporalidad más segmentada, por tanto, de lo que Han quiere hacernos creer. Su descripción del *modus vivendi* dominante, sin embargo, será reconocida por la mayor parte de los lectores como propia: «Las prisas, el ajetreo, la inquietud, los nervios y una angustia difusa caracterizan la vida actual. En vez de pasear tranquilamente, la gente se apremia de un acontecimiento a otro, de una información a otra, de una imagen a otra» (p. 53).

Acaso involuntariamente, Han va dibujando así la estampa de un nostálgico: un pensador que, a la manera de Adorno y Heidegger, compara sistemáticamente los *males* sobrevenidos de la vida moderna con los perdidos *bienes* de la vida premoderna. Si el primero presta atención a los procesos de mercantilización, el segundo denuncia la tecnificación de la existencia. Y su combinación nos lleva a proferir un conocido lamento: ¡no tengo tiempo! Es sabido que Heidegger defiende la figura alternativa del *camino de campo*, que carece de meta y se demora en la contemplación. Y es alrededor de estas ideas que Han plantea la necesidad de un tiempo *bueno* –o pleno– para cuya descripción se apoya en dos modelos fundamentales: la *Recherche* proustiana y el reloj chino de incienso. Éste marcaba el transcurso del tiempo quemando un incienso cuya varilla dibujaba una figura con forma de sello, y tendría la virtud de hacer que el tiempo, más que transcurrir, *llene* el espacio: a través del reloj de incienso el tiempo no *pasa* mecánicamente, sino que *dura* bergsonianamente. O eso hay que suponer. Por su parte, para el lector de Bergson que fue Proust no hay mejor estrategia contra la destemporalización que proporcionar un sentido histórico a la existencia individual, estableciendo asociaciones entre cosas y sucesos mediante su pausada observación. Dice Han: «Una red interrelacionada de acontecimientos hace que la vida *parezca* liberada de la contingencia» (p. 73; cursiva mía). Incurre aquí Han en una cierta contradicción, porque su reivindicación del tiempo pleno se apoya –siguiendo a Lyotard, notario de la defunción de los grandes relatos modernos– en las posibilidades abiertas por el presunto fin de la linealidad histórica. Ahora, nos dice, la

percepción puede romper con «la cadena de la narración [...] quedando libre para los acontecimientos narrativos independientes, para los acontecimientos en sentido pleno» (p. 79).

Su argumento recuerda las lecciones de nuestro Sánchez Ferlosio en *Las semanas del jardín*, donde se nos previene contra las contaminaciones teleológicas que convierten cada suceso en una *función* del relato en su conjunto, y se defiende justamente lo contrario: una mirada que, como la de los niños, se suspenda en el presente. Sin embargo, las asociaciones proustianas también son narrativas, e inevitablemente convierten las distintas piezas del puzzle vital en sumandos y restandos. Dicho de otro modo, no podemos escapar tan fácilmente del animal narrativo que somos: proyectamos sentido sobre el mundo, porque en el mundo vivimos. No hay cultura humana que no haya incardinado sus ritos en relatos más amplios, aún cuando éstos sean «relatos de contemplación» o se apoyen en concepciones cíclicas de la historia.

Dicho esto, ni todas las culturas son iguales, ni lo son todas las formas de vida. Aunque posee aspectos universales, la experiencia del tiempo admite variaciones. Y es indudable que éstas dependen en gran medida de las formas de vida dominantes. Por eso, Han vuelve su mirada hacia la dicotomía trabajo/ocio: para dar con la forma de vida ideal, aquella que nos permita revertir la atomización temporal contemporánea y experimentar de nuevo una duración significativa. Ya que Han cree que nos hemos convertido en un simple *animal laborans* cuyo tiempo libre también es tiempo de trabajo porque en él consumimos o descansamos para volver a trabajar al día siguiente. Tirando de Weber, la socorrida Reforma pro-

testante se nos presenta como responsable de esa desdichada totalización del trabajo, mientras Hegel es invocado para sentenciar que somos esclavos de una *vita activa* opresora que ni siquiera nos deja pensar: «En la sociedad del consumo se pierde el demorarse» (p. 133). Para Han, es la pérdida de nuestra capacidad contemplativa la que *degrada* el hacer humano a pura actividad sin significado. Aunque no siempre se muestra de acuerdo con ella, Han comparte el lamento de Arendt por el ascenso de lo *social*: dejamos las musas para preocuparnos por la PIB. Su contramodelo es el *skhole* griego, el ocio tal como lo entiende Aristóteles: «un estado de libertad, ajeno a la determinación y la necesidad» (p. 123). Nada tiene éste que ver con nuestro actual tiempo libre; se trata de una capacidad que tiene que ser educada. Porque la atención a las necesidades de la vida no es digna de un hombre libre.

Ahora mismo, la generalización de este modelo resulta impensable. Ni todos los habitantes del globo pueden permitirse el lujo de vivir como un *bios theoretikos*—son muchas las sociedades donde la atención a las necesidades es aún innegociable—, ni la mayoría de los ciudadanos en las sociedades avanzadas muestran la menor inclinación por hacerlo: acaso porque tampoco pueden permitírselo. Para Han, como buen representante de la Teoría Crítica, esta renuencia obedece a la socialización forzada en los mores del capitalismo de consumo; es, por tanto, reversible. Y por eso se echa especialmente de menos en este trabajo el esbozo de una economía política de la temporalidad que deje por un momento las abstracciones a un lado para preguntarse por las auténticas condiciones de posibilidad de una futura ralentización de la

experiencia temporal. No basta con la formulación de un ideal alternativo: si una sociedad contemplativa es de veras posible, han de darse más explicaciones. Ya que esa prescripción parece difícil de conciliar—por deseable que suene— con una trayectoria histórica caracterizada por un aumento progresivo de la complejidad social, que va de la mano de la mejora de las condiciones materiales de vida. Este proceso orgánico, menos dirigido de lo que muchos de sus descontentos suponen, no se deja reconducir tan fácilmente.

En realidad, la mirada de Han está puesta en ese imaginario final de la historia descrito por Simmel donde no reina la actividad, sino el ocio. Para empezar a construir ese ideal, que la robotización bien podría hacer técnicamente posible en el futuro, Han aconseja que cultivemos las virtudes de la contemplación, al modo de la *sereñidad* formulada por el último Heidegger: «La *vita contemplativa* sin acción está ciega. La *vita activa* sin contemplación está vacía» (p. 160). Su último hombre no es el consumidor *snoob* que se adivina en Kojève, sino precisamente quien renuncia a consumir, ya sean bienes o experiencias, para demorarse en la contemplación. Internet, cuya crítica *in extenso* ha desarrollado Han en otros trabajos, nos alejaría todavía más de ese ideal eliminando la distancia que media entre los sujetos y la realidad. Aquél, por tanto, sólo podrá alcanzarse mediante una silenciosa contrarrevolución cultural que libere como el suyo tratan de hacer germinar.

Pues bien, para el lector interesado en esta clase de crítica cultural, el libro colmará toda expectativa. Pero quienes demanden algo más que el acostumbrado despliegue de la brillante negatividad

frankfurtiana tampoco se verán del todo defraudados: la revisión conceptual emprendida por Han presenta un genuino interés y bien puede encuadrarse dentro de los intentos por *refinar* al sujeto de una sociedad liberal-capitalista cada vez más globalizada. Se trata de una antropología filosófica que usa las herramientas de la cultura para estimular el nacimiento de nuevas subjetividades y formas de vida. Si el último Sloterdijk es el indiscutible maestro del subgénero, Han se convierte en un epígono

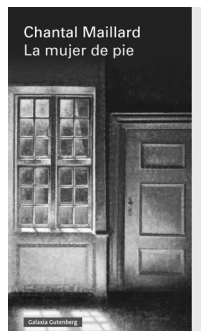
menos original y más previsible, pero también por eso más popular: sus frases cortas proporcionan a la vez un diagnóstico en el que nos reconocemos y el consuelo de una imprecisa redención. Sus trabajos son oráculos manuales para el ciudadano atribulado de la era global y van dando forma, con admirable disciplina, a un conciso *corpus* filosófico que, a pesar de un tremendismo autocomplaciente que socava a menudo la plausibilidad de su crítica radical, merece la pena conocer.

Chantal Maillard:

La mujer de pie

Ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2015

320 páginas, 23.50€



Un animal herido

Por JESÚS AGUADO

A Chantal Maillard le concedieron el Premio Nacional de Poesía 2004 por un libro titulado *Matar a Platón*. A este griego sobre el que se sustenta toda la historia de Occidente, en efecto, tenía que ser un poeta –y además mujer, otro de los seres a los que envileció– quien se atreviera a matarlo, pues no en vano les desterró de su República aduciendo altas razones que, en el fondo, quedan reducidas a ésta: celos de una ciencia de las manos y los ojos –lo que se toca, lo que se ve– que se burlaba de los absolutos, los *a priori*, las ideas, las ultimidades, lo intangible y el resto de los dioses del panteón filosófico. Ahora es Chantal Maillard quien, en justa correspondencia, ha desterrado a Platón y a sus secuaces de la República de la sensibilidad y quien, al hacerlo, le ha devuelto a la

inteligencia sus manos y sus ojos. Un acto de restitución de derechos y algo más: una crítica de todos esos *más allá* cuya inexistencia feroz, pero pesadísima, nos impide avanzar, dirigirnos, empatizar, comprometernos, pensar, naturalizarnos, sernos, recibir, atravesar, estar... Si la poesía tiene un sentido central en toda República que se precie es porque es la ciencia de la implicación, una lógica del sentido y de los sentidos que le enseña a uno a participar de los acontecimientos y de los seres sin eludirlos como tales, sin reducirlos a conceptos, sin encarcelarlos en estadísticas y sin esclavizarlos en el molino de una teoría. Chantal Maillard se vio obligada a matar a Platón, en ese libro del año 2003, para desencadenar las risas y las lágrimas, las palabras y los pa-

sos, el día de hoy –el hoy sin ayer ni mañana– y el tiempo fuera del tiempo de abrazarse a un árbol. Una gran tarea que trasciende lo poético, por no hablar de lo literario, y que es política en estado puro, ya que lo que se propone no es un ejercicio retórico más, sino una inversión de los modelos de relación con lo real vigentes y una transmutación de los valores que afecta a todas las esferas de la vida cotidiana. Por eso el libro se completa con un largo poema titulado «Escribir» en el que la autora va repasando los motivos que hoy pueden esgrimirse para seguir trazando signos en un papel y que podrían resumirse en éste: «para que el agua envenenada pueda beberse». El agua envenenada es el dolor, el sufrimiento, la distancia, los errores, la injusticia, la insolidaridad, el aburrimiento: eso en lo que hemos convertido el mundo. Un libro cinematográfico –subtitula sus páginas como si fueran fotogramas de una película–, fenomenológico, superficial en el mejor sentido –uno se desliza por él como un elegante patinador sobre el hielo sin dejarse devorar por las bocas bulímicas de lo profundo–, diferente y necesario.

La poesía de Chantal Maillard, cuyas últimas entregas son *La Herida en la lengua* (Tusquets, 2015) y *En un principio era el hambre. Antología esencial* (FCE, 2015), es difícilmente distinguible –por su despliegue en zigzag, por sus saltos al vacío, por los cables de alta tensión que tiende entre línea y línea o entre verso y verso– de la prosa de sus diarios –entre los que destacan el primero, *Filosofía en los días críticos*, y los que dedicó a la India, ambos en Pre-Textos– y de sus libros autobiográficos –muy especialmente el titulado *Bélgica*, también publicado por Pre-Textos, que es un recorrido por los paisajes físicos y emo-

cionales que, a lo largo de varios años, realizó en su país de origen–, libros que, como los bosques y las montañas, tiene senderos que se bifurcan y se cruzan, arroyos donde reponerse, monstruos –semánticos, filosóficos, expresivos– al acecho, tesoros ocultos y seres encantados que los protegen, aristas y pinchos que desgarran y tanta vida de verdad que, una vez cerrada la última página, a uno le duele todo y le dan ganas de gritar y de patear –quizás como un bebé recién nacido– o de gruñir –como muchos de esos animales, cientos en total, a los que la autora hace aparecer aquí y allá para que sus textos adquieran cualidades salvajes, originarias, antehumanas o estrictamente naturales y a los que consagró un libro reivindicativo, *La tierra prometida*, Milrazones, 2009–. Proyectos de República en la que no caben Platón ni tantos otros, confiados a una escritura que, además de despliegue de ideas –ideas sin ideales, ideas sin el corsé de una nomenclatura académica e ideas que no tienen, en el mejor sentido, ni idea–, es acecho, atención suprema, mimesis con el ramaje, paisaje dejado a la intemperie de cualquier posible interpretación, invitación a una suerte de esperanza basada en el desánimo o, como mínimo, en la descreencia.

La mujer de pie es todo esto y mucho más. Porque en este libro Chantal Maillard vuelve a varios de los temas que le obsesionan, como veremos a continuación, y porque lo hace un paso más cerca del abismo, un poco más al borde de la nada, en diálogo todavía más íntimo con el vértigo y esas milenarias ciencias de la caída que la autora lleva explorando y practicando desde sus primeros textos. De entrada, un reto: «desatender la historia personal» mientras se va buceando en ella. Porque el libro comienza con una madre que agoniza en la cama de un hospital, se detie-

ne en una abuela que hace lo propio durante sus últimas horas en la habitación de una casa –ambas guardando trocitos de papel y, al hacerlo, regalándole a su hija y nieta una metáfora sobre su escritura, hecha también de fragmentos, de cuartillas arrugadas o plegadas y metidas en esas cajas de zapatos que son sus libros–, avanza de la mano de un hijo que ya no está, pero cuya presencia ilumina cada línea –como si él, ciudadano ahora de lo invisible, le estuviera dando permiso a su madre para hacerlas visibles una a una–, y repasa, más o menos en clave, muchas experiencias –viajes, lecturas, paisajes, enfermedades, ideas– de quien firma este volumen. Es por eso que Maillard confía su historia personal a eso que la guía «cuando no estoy en mí» o, en otro pasaje, le pide a ese «mí» que se duerma, o, mucho más adelante, describe «la fisura entre el mí y el más allá de mí que a veces habla por mi boca» o, para terminar, advierte «que el tema sea el mí no me convierte en tema». El «mí», el «yo»: «pequeña nada que se afana en nombrar el mundo que percibe» y que no la «constituye», «el gota a gota de la mente», es decir, ese punto donde la gramática se vuelve loca –se desdobra como aquejada de esquizofrenia– y le da la oportunidad a la primera persona del singular de ser también, y quizás sobre todo, la primera persona del no-lugar o del sin-lugar, como diría el poeta Juan Vicente Piqueras. Desde el «yo» o el «mí» uno se identifica tanto con lo que es o con lo que le sucede –una «conciencia-sujeto que se adhiere al acto»; *ahamkara*, en sánscrito, un término sobre el que la autora reflexiona en varios de sus libros– que acaba convirtiéndose en prisionero de eso que es o le sucede. Rea del *sí mismo* y esclavizada por un *yo* ávido de circunstancias, toda historia personal se vuelve intrascendente, ba-

nal, parasitaria, muda y, en última instancia, ajena, impropia, irrespirable, prescindible.

Chantal Maillard, que por lo dicho anteriormente tiene como una de sus misiones declaradas hacer un mapa de los territorios minados y colindantes del *yo* y de la conciencia y del *sí mismo* –que nadie se confunda porque tienen orografías y paisajes diferentes–, más que detenerse en los hitos de una biografía abonada a los sobresaltos y a las intensidades, hace «recuento de amaneceres» –una de las primeras frases del libro– mientras se prepara para dar «un paso hacia las sombras» –última frase del libro–. Y, mientras espera orando «con el bolígrafo en la mano» «un tiempo en que sobren las palabras» –o en el que éstas se conviertan en «un sonajero de semillas en las manos de un niño»–, practica una escritura que no dependa «necesariamente del logos» y que tenga en cuenta los «balbuceos del espíritu» antes que las sentencias de los sabios o las mayúsculas de los distintos saberes canonizados. Sonajeros, balbuceos, agnosias, tachaduras, oscuridades, estrabismos, amarguras, márgenes, espacios, fotosíntesis, salivaciones, plegamientos, vibraciones, desórdenes, agujereamientos, oblicuidades, respiraderos, bisagras, pararrayos, heridas, paredes: estrategias para desactivar las numerosas articulaciones y los omnipresentes andamiajes a los que nos obliga el lenguaje; maneras de desmitificar y de desenmascarar las metáforas y las ideas petrificadas y petrificadoras que nos rodean por doquier. Por eso también esa defensa de la inocencia, del analfabetismo –en la senda de Bergamín o de Zambrano, entre otros– y de lo animal –cientos de moscas revoloteando en estas páginas, y mirlos, cigarras, avispas, libélulas, saltamontes, babosas, caracoles, ciempiés, grillos, arañas, hormigas, abejas, águilas,

mosquitos, etc.—: para liberar a las palabras de la palabrería a la que viven sometida —y no solo en la sociedad, sino también, y eso es lo más triste, en la literatura y en la filosofía— y para «liberar en trazo de su significado».

La mujer de pie es un libro construido con zanjas, con brechas, como los de Henri Michaux, al que Maillard ha traducido en varias ocasiones, o como los de Pascal Quignard, del que ella es devota lectora. Hay que leerlo dando saltos, esquivando huecos, atento a sus vacíos y pozos. Un libro dentro del cual su autora pide perdón por haber «hablado demasiado, por haber hablado de más», al tiempo que recuerda que no tiene «palabras dulces para quien me quiere». Un libro que va dejando huellas como las que deja un animal herido que se arrastrase, con sus fuerzas menguantes, hacia su madriguera, y que confía en que el lector no lea esas huellas como las leería un cazador —un hermeneuta, un profesor, un crítico, otro escritor, un historiador—, sino que lo haga como si fuera un miembro más de la manada a la que pertenece ese animal y las siguiese con la intención de darle calor, defenderle de los enemigos, lamerle esas heridas o confortarle en sus momentos postreros. Un libro que no tiene «nada que contar» pero que se detiene a contar minuciosamente la nada que somos los seres humanos, la sombra que arroja esa nada sobre el mundo y el argumento —los hipidos de un argumento, los delirios de un argumento sano, no la lógica argumental de cualquier discurso al uso o esa red de conexiones analógicas que atrapan lo real y lo despiezan como peces— que se puede deducir indirectamente a partir de esa sombra, de esa nada, de ese rastro de sangre y de esa herida originaria.

Chantal Maillard es, como de alguna manera quedó claro en *Hainuwele* —varias

ediciones, la última en Tusquets en el año 2009—, un bosque en sí misma, y quizás por ello escribe como escribe: poniendo bosques entre nosotros y ella en lugar de textos. Los textos son autopistas lineales que la inmensa mayoría de las veces te obligan a correr mucho y a respetar un código estricto para no llegar a ninguna parte. Los bosques de palabras son, por el contrario, espacios llenos de sonidos, olores, colores y seres que laten que solo pueden disfrutarse-entenderse si uno demora el paso y se adentra en ellos con la voluntad de no salir hasta que el mismo bosque, saturado de esa presencia o aplacada su hambre, le expulsa. Los textos se leen, los bosques nos leen: en esa diferencia, en ese salto entre una actitud y la otra, nos jugamos el sentido de la literatura y, por extensión, de la vida. La poesía que no es un bosque no tiene más rango que un crucigrama o que un concurso de televisión: entretiene sin encender, mata el tiempo sin iluminarlo, adormece las almas sin darles una pizca de paz. En *La mujer de pie* ha dado un salto cualitativo: ha trasladado ese bosque al borde de un precipicio, lo ha habitado con toda clase de animales y se ha mudado ella misma a vivir dentro de él. Por eso escribe como yéndose por las ramas y como practicando, asomada a ese abismo, ecos de sí misma —repite, por ejemplo, la historia de Nietzsche abrazado a un caballo o la del sanscritista Duperron que ya aparecían en entregas suyas anteriores, así como intuiciones sobre los hilos, los pliegues, la morfina o las heridas, que también—, pero asimismo con una vibración de carácter seminal —o *Spanda*, otro término caro a ella extraído de las cosmologías de la India— cuya fuerza, entrevista o señalada en sus últimas publicaciones, eclosiona del todo en este libro.

Patrick Modiano:

Para que no te pierdas en el barrio

Ed. Anagrama, Barcelona, 2015

152 páginas, 14.90€ (e-book 10€)



Una calle fuera del mapa

Por JULIO SERRANO

Una semana antes de que se le concediera el Premio Nobel, Patrick Modiano (Boulogne-Billancourt, 1945) publicaba su obra *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*. Corría el 3 de octubre de 2014 y la cita de Stendhal con la que se abre la novela –«No puedo aportar la realidad de los hechos, sólo puedo ofrecer su *sombra*»– nos coloca ante un tipo de realidad que ya se ha venido a denominar como *modianesca*, una realidad literaria, de escasos y precisos detalles rodeados de sombra. De nuevo, una novela detectivesca en la que el motor es la búsqueda de unos pocos datos en un pasado lejano, confuso, del que se han borrado prácticamente todas las huellas.

El inicio de la novela tiene un atractivo despojado y sutil, tan sólo dos pala-

bras antes de llegar al punto: «Poca cosa». Conociendo a Modiano, ya sospechamos que será poca cosa lo que logre averiguar su protagonista, el señor Daragane. Modiano consigue realizar una verdadera novela de suspense pese a la paradoja de no ser un esclarecedor, tiene algo de contra-detective, avanza creando niebla. Preguntarse por una época pasada, tirar de hilos que conducen a callejones sin salida, encuentros que desembocan en conversaciones amnésicas y estériles, personajes fugaces que aparecen acentuando la distancia porque han querido olvidar o simplemente no recuerdan... Ese es el laberinto desasosegante en el que nos adentramos también en esta novela, pues percibimos que el hallazgo es imposible. El paso del tiempo y, sobre todo,

el olvido, erosionan inexorablemente lo que fue. En la novela queremos llegar a un sitio que está ya demasiado lejos. No estamos acostumbrados a leer novela detectivesca con un grado de indeterminación tan intenso; la costumbre lectora nos ha habituado a esperar cierta resolución al final del camino, pero, en el caso de Modiano, asistimos a un proceso distinto: el que apenas si reconstruye el pasado, el de la búsqueda por la búsqueda misma. Hay en la trama una fuerte conciencia de la ruptura profunda entre lo que fue y lo que se puede reconstruir. Tras el esfuerzo no está el esperado encuentro con el pasado, no hay claridad al final del túnel, sólo una madeja deshilachada y confusa de lo que una vez estuvo y ya no está. Quizá ese sea el magnetismo de Modiano: ser un gran creador de misterios. Samuel Beckett decía de Proust que, por muy minucioso que fuese al definir a sus personajes, «al explicarlos, hacía que el misterio fuese más profundo». Del mismo modo, avanzamos con la literatura de Modiano hacia un paisaje neblinoso, interior, inalcanzable. Del feliz encuentro entre esa desazón interior con la estructura de la novela detectivesca ha nacido una literatura particular, reconocible, marcada con una huella dactilar que singulariza la literatura de Modiano.

El argumento de *Para que no te pierdas en el barrio* nos acerca a Jean Daragane, un escritor solitario –*alter ego* del autor– cuya lectura se reduce ya a fatigar un sólo libro, la *Historia natural* de Buffon. Un día recibe la llamada de un desconocido que ha encontrado su agenda de teléfonos en un vagón de tren. El insistente interés de ese individuo por uno de los nombres escritos en esa vieja libreta, que Daragane ni siquiera recuerda, le obligarán a rastrear su pasa-

do para rememorar un episodio que marcó su infancia: su madre lo dejó al cuidado de una amiga en una mansión a las afueras de la que entraban y salían misteriosos desconocidos. Este suceso se inspira en su propia biografía. Modiano, hijo de Albert Modiano, un judío italiano con una nula relación con el judaísmo que tuvo ciertas veleidades colaboracionistas en el París ocupado por los alemanes y de Luisa Colpeyn, una actriz flamenca de «corazón seco» que trabajó para la Continental Films, la productora que estaba al servicio de la *Propaganda Staffel*, es decir, del ministerio de Joseph Goebbels, tuvo una infancia compleja. Tanto él como su hermano pequeño fueron repetidamente abandonados en casas ajenas. Estos abandonos a cargo de extrañas personas que lo cuidaron –o, más a menudo, desatendieron– forman parte de una de las indagaciones más insistentes del Modiano escritor. ¿Quiénes eran estas personas? ¿Cómo seguir la pista a estos personajes fugaces? ¿Qué negocios se traían entre manos? Estos enigmas lo llevan a rastrear una y otra vez el París de su infancia, pero también el de la juventud de sus padres, el de los difíciles años de la ocupación, lleno de personajes moralmente ambiguos y escenarios turbios; una época en la que muchos cayeron en la tentación de la colaboración económica e incluso mafiosa, como parece que ocurrió con su padre. Tipos que aprovecharon el momento para agenciarse cierta fortuna con el consiguiente envilecimiento. A Modiano este sórdido mundo de París, ocupado y canalla, lleno de traficantes, colaboradores, antisemitas y demás personajes extraños e inquietantes le interesa extraordinariamente, pues lo escoge para situar prácticamente todas sus novelas. Desde su primera obra, *La place de l'étoile* (1968),

hasta la reciente *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* (2014), esos años negros son el eje de su mirada amarga y distante. Él mismo se siente fruto, hijo de la Ocupación, de ese París de los *collabo* que hizo coincidir a sus padres y de esas personas que aparecían y desaparecían de su vida. Sus raíces, envueltas en bruma, son el conflicto que trata de resolver mediante la literatura.

Modiano cuenta que, cuando toma notas para una nueva novela, la primera imagen que aparece en su mente es siempre la misma: una casa que no logra localizar en el mapa. Hallarse, topográficamente, durante esos años, saber quiénes eran esas gentes a quienes fue confiado su cuidado, es un destino al que no llega. Por eso su literatura es un manantial, no hay resolución del conflicto, vuelve a hacerse necesaria. Una huida hacia adelante, a la búsqueda de algo que aflore en el proceso creativo. Tan importante es para él esa niebla como los datos que afloran y que forman en él un equilibrio creativo. Evasivo, algo esquivo, Modiano evita dar demasiadas precisiones, incluso de cara a sí mismo, «por miedo a que la fuente que alimenta mis novelas termine por agotarse. Por eso nunca me interesó el psicoanálisis como terapia: en el fondo, no quería curarme». Ni esclarecer del todo, ni dejar de aferrarse a los datos que van apareciendo. Sólo en ese pulso su literatura es posible.

La precisión referencial de Modiano contrasta con lo fácil que es perderse por el laberinto de su búsqueda. En medio de la bruma, los datos son consuelo, valiosas amarras a las que Modiano da una impor-

tancia capital. Sin ese contraste su literatura sería excesivamente vaporosa, se nos escaparía. Pero, afortunadamente, hay antítesis: su inclinación a las listas y las fichas, su conocido interés por anuarios y guías telefónicas echan un lazo en torno a la bruma cuando todo parece difuminarse. Todo ello configura un París modianesco, interior, que acaba por superponerse en su literatura al París «demasiado liso y embalsamado del presente». Modiano lo compara con un cuadro de Magritte: los objetos, aunque de carácter onírico, están dibujados de forma muy nítida. Para que ese lado onírico se desarrolle en él, es preciso que las direcciones sean exactas. Regresar a esa antigua habitación, a las calles de su infancia, a las casas que el tiempo ha sustituido por otras es en parte factible para Modiano a través de la literatura; por eso la precisión y meticulosidad propia del cartógrafo, porque sin el escenario adecuado no hay viaje hacia atrás. El laberinto de la memoria, como para Proust, es voluble, lo que dificulta la tarea de reconstruirla. Huidizo, el recuerdo, se escapa. Si para Henry James un novelista es «alguien a quien nada se le escapa», Modiano es una antítesis, sabe que el pasado tiende a escabullirse, que recordamos el último recuerdo, distanciando progresivamente lo vivido una vez. El drama en sus novelas detectivescas está en ese no llegar, en tratar de alcanzar lo que se convierte en polvo. El verso de T.S. Eliot «te enseñaré lo que es el miedo en un puñado de polvo» expresa con gran claridad el vértigo de lo que se nos escapa, de la fructífera obsesión de un Modiano en busca de ese tiempo inalcanzable.

Luis Suárez Fernández:

Franco y el III Reich. Las relaciones de España con la Alemania de Hitler

Ed. La Esfera de los Libros, Madrid, 2015
590 páginas, 25.90 €

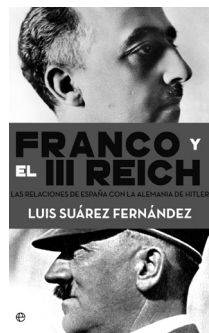
Pierpaolo Barbieri:

La sombra de Hitler. El imperio económico nazi y la guerra civil española

(Trad. María Luisa Rodríguez Tapia)

Ed. Taurus, Madrid, 2015

413 páginas, 20.90 €



El III Reich y España. Dos lecturas

Por ISABEL DE ARMAS

Un mismo tema –las relaciones de España con la Alemania de Hitler– tratado por dos autores con visiones muy diferentes; la del nonagenario Luis Suárez Fernández –miembro de la Real Academia de la Historia desde 1994, catedrático universitario y exdirector de la Escuela de Historia y Arqueología del CSIC en Roma– y la de Pierpaolo Barbieri –originario de Buenos Aires y joven doctorado en Harvard, hoy director ejecutivo de Greenmantle, una consultora macroeconómica y geopolítica–. El primero percibe diferencias fundamentales entre los respectivos regímenes de Hitler y Franco: el III Reich sometía a la sociedad y al estado al partido –totalitarismo–, mientras que en España se sometía a todos los partidos y a la sociedad al Estado –autoritarismo–; Hitler consideraba

la guerra como un elemento imprescindible para su nuevo orden y Franco que era un mal al que solo había que acudir cuando no quedaba otro recurso... A Barbieri, por su parte, no le cabe la menor duda de que en la Guerra Civil española, el bando nacional se impuso gracias a la asistencia militar alemana e italiana, una colaboración hasta ahora entendida como natural entre regímenes afines que unieron sus fuerzas en la lucha contra el comunismo. Pero Barbieri difiere de esta visión y defiende que, ante todo y sobre todo, fueron ambiciones económicas –y no razones ideológicas– las que dominaron la intervención de Hitler en España. Y con pelos y señales demuestra que detrás del apoyo material –aviones, armamentos y tanques– había un proyecto de imperialismo informal que los

nazis ejercieron mediante el control de recursos clave españoles, empleados para alimentar la floreciente industria bélica alemana. Barbieri dice que lo que denomina «imperio informal» de Adolf Hitler durante la Guerra Civil española fue totalmente distinto de los intentos posteriores de construir un imperio formal; «entrañaba –afirma– una relación con los nacionales de Franco muy diferente de la que tenían los españoles con su otro gran patrocinador, la Italia fascista de Benito Mussolini».

Tras cuarenta años de investigación, el profesor Suárez Fernández nos trae un nuevo trabajo sobre Franco y los años más cruciales de su régimen, sobre España y Alemania durante la Segunda Guerra Mundial. Su intención es presentarnos no solo una historia de las relaciones internacionales de España durante los años de 1939 a 1945 con Hitler, sino también una minuciosa reconstrucción del proyecto político que Franco estaba construyendo y que, según este autor, difería mucho de los estados totalitarios dominantes en aquellos tiempos. Suárez cree que en las interpretaciones ahora dominantes, desde diversas ideologías políticas, se ha llegado a instalar en la opinión pública la tesis de que Franco fue una especie de satélite del Eje. En consecuencia, le parece importante clarificar algunos puntos y, en primer lugar, destaca que, entre los dos jefes de Estado –el español y el alemán– había coincidencias y también disensiones. Apunta que la más importante entre las divergencias, «según la documentación fehaciente», se halla relacionada con la religión: Hitler era un materialista dialéctico, derivado hacia el racismo, mientras que Franco, católico practicante, se sometía a la obediencia del Vaticano. Otra divergencia que considera decisiva es la forma que uno y otro pretendían dar al Estado

e insiste en que el totalitarismo del III Reich no era el autoritarismo de Franco, que concentró en su persona la Jefatura del Estado, la Presidencia del Gobierno y el mando del Ejército sin fijar límites en el tiempo, ni tampoco en el espacio, limitado únicamente por la Leyes Fundamentales que se fueron promulgando. «Rechazaba los partidos –escribe Suárez– y afirmaba que se trataba de retornar a una “monarquía católica, tradicional y representativa”. Algo muy distinto del Reich». Una tercera diferencia –ya la apuntamos líneas arriba– la encuentra este autor en los distintos conceptos de la guerra. Mientras Hitler la consideraba un instrumento imprescindible para el establecimiento del Nuevo Orden europeo, Franco la entendía como un mal al que se tenía que acudir cuando no quedaba otro remedio. La cuarta disyunción que este autor apunta es su relación con los judíos, y trata de explicar cómo en el judaísmo se dibujaban dos sectores, el que representaban los sionistas, que se dejaban influir por las doctrinas marxistas y masónicas, y el que preconizaba unos valores religiosos que hundían sus raíces en el sefardismo. «El gobierno español –dice– defendió eficazmente a los sefarditas durante el Holocausto, sirviéndose para ello del decreto de Alfonso XIII en la época de Primo de Rivera»: «Franco –añade– contaba con algunos judíos entre sus amigos personales».

En 1964 Haim Avni tuvo acceso a los documentos de Mossad y explicó que más de 46.000 judíos debían la vida a acciones directas de España y que ninguno de los que alcanzaron la frontera fue devuelto. En 1949 Abba Evan, que iba a votar en la ONU una condena contra España, reconoció que «no podía afirmar que en ningún momento el régimen español tomara parte directa en la política del exterminio». Suárez asegura que

España nunca se sumó al antisemitismo. «No se hacía diferencia entre judíos y otras nacionalidades –escribe– cuando llegaban a suelo español; ninguno era devuelto y aquellos que carecían de medios eran llevados al campo de asilados en Nanclares de Oca, hasta que las organizaciones judías venían a hacerse cargo de ellos». «Los sefarditas –añade– podían ser provistos de documentación española de acuerdo con las disposiciones tomadas por Alfonso III. Así, sabemos que más de 45.000 fueron directamente salvados; desconocemos el número de cuantos, sin esa condición, salvaron su vida llegando a tierra española». Estas cifras en favor de los judíos contrastan enormemente con las de nuestros vecinos franceses. Recientemente hemos podido leer en la prensa que, más de setenta años después de la contienda, el Gobierno francés ha decidido abrir al público e investigadores el grueso de los archivos relacionados con la II Guerra Mundial, incluidos los del régimen colaboracionista del Mariscal Pétain (1940-1944), que presidió uno de los períodos más oscuros de la historia reciente de Francia. Durante el régimen de Pétain, que mantuvo el control en la mitad sur del país mientras los nazis ocupaban el resto del territorio, un total de 76.000 judíos franceses fueron enviados a los campos de concentración nazis. De ellos solo sobrevivieron 2.500.

Finalmente, el trabajo de Suárez Fernández no olvida tener en cuenta las cuestiones económicas. «Hitler –afirma– había intervenido en la Guerra Civil española no desinteresadamente. Al término de la misma Göring lo diría claramente: había llegado el momento de recoger el “botín”, es decir, emplear la crecida deuda en la adquisición de empresas que permitieran el control de minerales y otras materias primas». «Se podía permitir –escri-

be más adelante– que España negociase con Inglaterra, pero a Alemania sería reconocido el monopolio de los minerales». Sin duda, el Führer quería que la economía española se hiciera súbdita de la alemana empleando las amplias dimensiones de la deuda. Cuando ya se creía que la guerra estaba perdida por parte del Eje, Hitler todavía ponía su confianza en seguir recibiendo hierro de Suecia, como de Turquía, y pirita y wolframio de Portugal y España.

Este último punto, el de las cuestiones económicas, es el que desarrolla en su libro Pierpaolo Barbieri con todo lujo de detalles. El propósito de este trabajo es sacar a la luz el proyecto nazi de crear un imperio informal en suelo ibérico, explicar cómo nació y desentrañar el contexto económico en el que se desarrolló. Insiste en la idea de «imperio informal» porque considera que la intención de Adolf Hitler durante la Guerra Civil española fue totalmente distinto de sus intentos posteriores de construir un imperio formal. «Para ser estrictos –escribe Barbieri– este no es un libro sobre España». Efectivamente, es una historia de economía política y de la guerra en la tumultuosa década de 1930. Aunque su interés fundamental está en España, Alemania y la relación entre ambos, el argumento le desplaza a Italia, Francia, la Unión Soviética y Reino Unido. «Requiere visitar –dice este autor– campos de batalla, bancos centrales y consejos de administración». Para él, la manera en la que la Alemania nazi pretendió beneficiarse de la Guerra Civil española solo podía darse en el contexto del sistema internacional disfuncional de la Depresión. «Será esencial –concluye– entender entonces el contexto político–económico internacional de la Guerra Civil».

El primer capítulo de *La sombra de Hitler* traza las ideologías que se enfrentaron en

nuestra Guerra Civil. En el círculo vicioso entre tumulto político y crisis económica surgieron dos versiones de España drásticamente opuestas: una progresista, republicana y laica, y otra conservadora, monárquica y católica. «Pero el país –afirma Barbieri– era demasiado pobre para financiar su conflicto fratricida». Ni los republicanos ni los nacionales podían imponer su España sobre la otra sin apoyo extranjero. Así, España se convirtió en el único lugar en el que comunistas y fascistas se enfrentaron cara a cara antes de la Segunda Guerra Mundial. Seguidamente, el autor explica cómo la intervención extranjera favoreció al bando que había empezado la guerra en clara desventaja: los nacionales. «El proyecto nazi en España –puntualiza– encajaba en una concepción del poder alemán, fundamentalmente económica y neomercantilista, que Berlín fue dejando de lado a medida que Hitler se acercaba a una guerra más ambiciosa y a la frontera polaca, que finalmente detonó una segunda guerra mundial».

Para este autor, un miembro del gabinete nazi por encima del resto inspiró esta expansión exterior centrada en la proyección del poder económico sobre Europa: Hjalmar Schacht. «Su ascenso personal –destaca– fue paralelo al de Alemania», y el libro que comentamos sigue su evolución a la vez que esboza los debates que impulsaron la política económica alemana en la década que precedió al nazismo. Como presidente del Reichsbank –el banco central alemán–, Schacht se alejó del liberalismo económico para acercarse al nacionalismo. «Mientras la globalización se deshacía –escribe Barbieri– Schacht se arrojó en brazos de Hitler. Alemania lo siguió poco después». «Aquí muestro –dice también– cómo el “dictador económico” de Hitler elaboró el programa fiscal y monetario que permitiría la proyección del poder alemán en España y

que acabaría a cargo, irónicamente, de hombres del Partido en los que él no confiaba». A la decisión «wagneriana» de Hitler de ayudar a Franco, este trabajo dedica todo un sustancioso capítulo que concluye afirmando que «la intervención nazi en España acabó siendo más una cuestión de recursos que de ideología». Y dice todavía más: «Ya en septiembre de 1936 y durante el resto de la Guerra Civil, uno de los motivos centrales de la intervención era económico. España encajaba a la perfección en los designios económicos de Schacht». En consecuencia, en dos años y en medio de una guerra civil, el comercio alemán con España eclipsó siglos de dominio anglofrancés.

La desaparición de Schacht del centro de la escena formó parte de una transformación fundamental en el régimen nazi. Hitler desencadenó un gasto armamentístico muy superior a los objetivos de su banquero y con ello provocó la crisis en un sistema económico en el que el crecimiento y el pleno empleo ya dependían demasiado de las armas. Barbieri piensa que para entender el imperio que pudo ser hace falta compararlo con el que, fugazmente, existió. Así, en su estudio contrasta el imperio informal en España con el imperio formal que Hitler impuso en Europa. Y al final de su trabajo llega a la conclusión de que, sin la intervención fascista, Franco nunca hubiera escrito, tal como hizo el 1 de abril de 1939: «En el día de hoy, cautivo y desarmado el Ejército Rojo...». Y sin los recursos españoles, Alemania habría estado menos preparada para la guerra mundial que comenzó cinco meses después.

Por todo ello, *Franco y el III Reich* y *La sombra de Hitler* son dos libros que bien pueden convertirse en un referente fundamental para entender la realidad histórica del siglo XX.

¿PERDEMOS EL JUICIO?

La situación actual de la Justicia en España

CON LA COLABORACIÓN DE

JAVIER TAJADURA * GONZALO MARTÍNEZ-FRESNEDA * FRANCISCO JAVIER ÁLVAREZ
ROBERTO L. BLANCO VALDÉS * JOSÉ M. RUIZ SOROA * SALVADOR GINER * MIGUEL SARALEGUI
V. GÓMEZ PIN * BASILIO BALTASAR * C. PÉREZ GRACIA * CRISTÓBAL SERRA

FUNDADA POR JAVIER PRADERA / DIRECTOR: FERNANDO SAVATER

2ª ÉPOCA

CLAVES

DE RAZÓN PRÁCTICA

Marzo / Abril 2016
Precio 8€

245



JAVIER TAJADURA * GONZALO MARTÍNEZ-FRESNEDA * FRANCISCO JAVIER ÁLVAREZ

¿PERDEMOS EL JUICIO?
La situación actual de la Justicia en España

POLÍTICA: Roberto L. Blanco Valdés / José M. Ruiz Soroa / ENSAYO: Salvador Giner / Miguel Saralegui /
SEMBLANZAS: V. Gómez Pin / LIBROS: Basilio Baltasar / C. Pérez Gracia / CITAS: Cristóbal Serra

Dirigida por Fernando Savater.

Suscripciones: 902 101 146

Disponible en:



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Don _____
Con residencia en _____
c/ _____ n° _____
Ciudad _____ CP _____

Se suscribe a la revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de _____ A partir del número _____
Cuyo importe de _____

Se compromete a pagar mediante talón bancario a nombre de:
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

El suscriptor _____ de _____ de 2015
Remítase a _____

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

(IVA no incluido)

España

Anual (12m): 52€
Ejemplar mes: 5€

Europa

Anual (12m): 109€
Ejemplar mes: 10€

Resto del mundo

Anual (12m): 120€
Ejemplar mes: 12€

Pedidos y correspondencia

Administración: CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.
AECID, Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040. Madrid, España.
T. 915827945. E-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

De conformidad con lo dispuesto en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de protección de datos de carácter personal, le informamos de que sus datos de carácter personal son incorporados en ficheros titularidad de la AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO denominados «Publicaciones», cuyo objetivo es la gestión de las suscripciones o solicitudes de envío de las publicaciones solicitadas y las acciones que eso conlleva.

Para ejercitar los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición previstos en la ley, puede dirigirse por escrito al área de ASUNTOS JURÍDICOS DE LA AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO, calle Almansa 105, 28040 Madrid.



IV CENTENARIO
DE LA MUERTE DE
CERVANTES

Precio: 5€



MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN



aecid



Cooperación
Española

