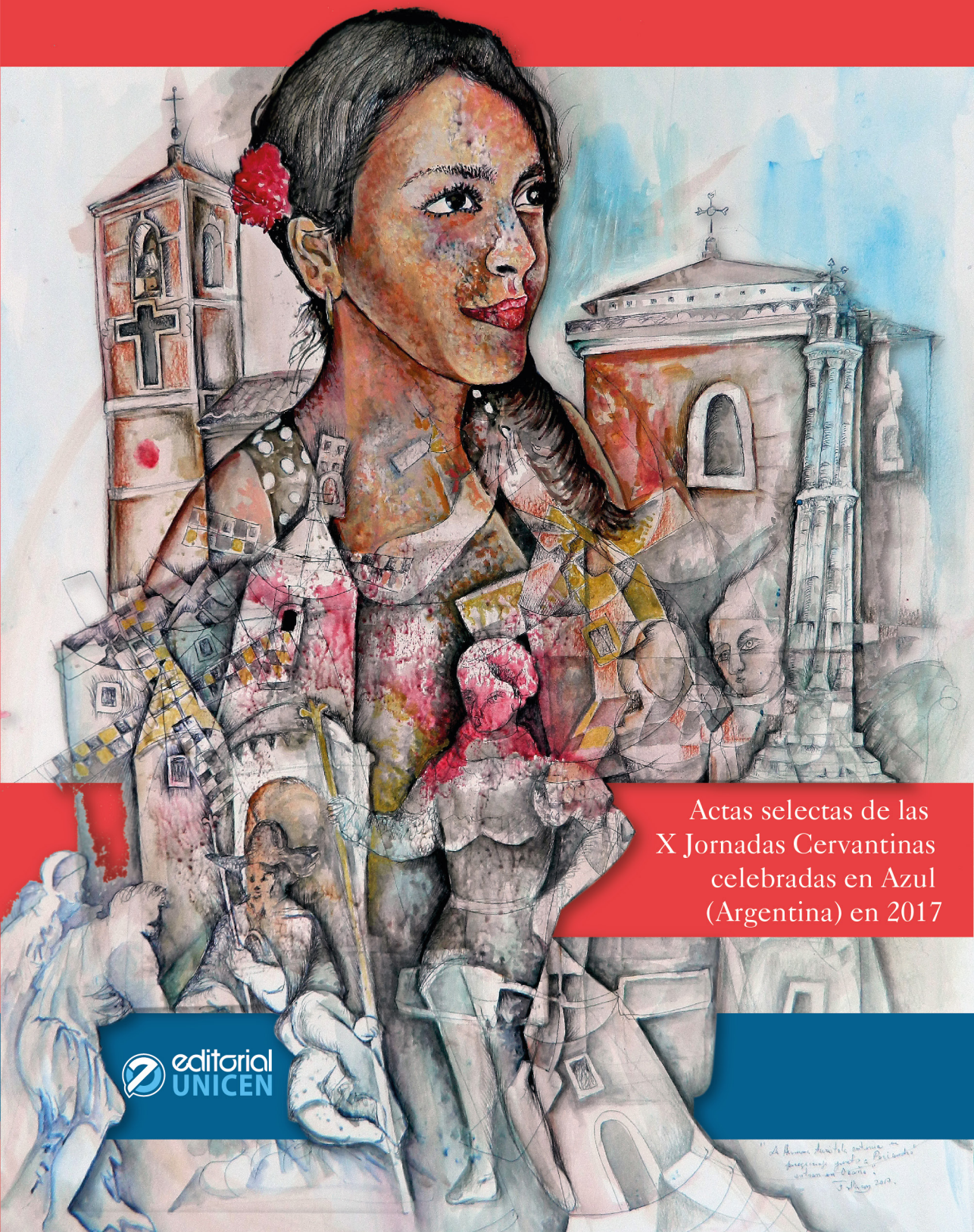


Don Quijote en Azul 10



Actas selectas de las
X Jornadas Cervantinas
celebradas en Azul
(Argentina) en 2017

 editorial
UNICEN

*A la memoria de don Quijote de la Mancha
por el centenario de su nacimiento
J. L. de la Cruz
3 de Mayo 2017.*

ORGANIZAN



UNICEN
Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires



COLABORAN



Instituto Cultural y Educativo
Teatro Español de Azul



Instituto N° 156
**Palmiro
Bogliano**

AUSPICIAN



Facultad de
Filosofía y Letras



Oficina Cultural
de la Embajada de España



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas
"Dr. Amado Alonso"



ASOCIACIÓN DE
CERVANTISTAS



Biblioteca Popular de Azul
"Bartolomé J. Ronco"



Municipalidad de **Azul**

DON QUIJOTE EN AZUL 10

ACTAS SELECTAS DE LAS
X JORNADAS CERVANTINAS CELEBRADAS EN AZUL
(ARGENTINA) EN 2017

EDITADAS POR

JULIA D'ONOFRIO

CLEA GERBER

NOELIA VITALI

EDITORIAL UNICEN

TANDIL 2018

Don Quijote en Azul 10 : Actas selectas de las X Jornadas Cervantinas celebradas en Azul, Argentina, en 2017 / editado por Julia D'Onofrio ; Clea Gerber ; Noelia Vitali. - 1a ed. - Tandil : Editorial UNICEN, 2018. 148 p. ; 24 x 17 cm.

ISBN 978-987-4901-11-8

1. Actas de Congresos. 2. Obra Literaria. 3. Crítica Literaria. I. D'Onofrio, Julia, ed. II. Gerber, Clea, ed. III. Vitali, Noelia, ed.
CDD 801.95

Estas actas recogen una selección de los trabajos presentados en las X Jornadas Cervantinas celebradas en la ciudad de Azul del 9 al 11 de noviembre de 2017.

Selección realizada por el Comité Científico, formado por

José Manuel Lucía Megías (UCM/UNICEN)

Alicia Parodi (UBA)

Juan Diego Vila (UBA)

Gloria Chicote (UNLP)

Javier Roberto González (UCA)

Julia D'Onofrio (UBA)

Mercedes Rodríguez-Temperley (SECRIT)

© 2018 – UNCPBA

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

Secretaría Académica. Editorial UNICEN

Pinto 399, Tandil (7000), Provincia de Buenos Aires

Tel./Fax: 0249 4422000

e-mail: c-editor@rec.unicen.edu.ar

www.editorial.unicen.edu.ar

1ª edición: octubre de 2018

Responsable editorial

Lic. Gerardo Tassara

Editor técnico

Lic. Ramiro Tomé

Arte de tapa

Felipe Alarcón Echenique

Diseño de Tapa y Maquetación

D.G. Luisa Demarco

Impreso por Docuprint Argentina

Ruta Panamericana Km 37.5, Calle Haendel, Centro Industrial Garín, Buenos Aires

Tirada: 50 ejemplares

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

ISBN: 978-987-4901-11-8

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

CLEA GERBER, JULIA D'ONOFRIO Y NOELIA VITALI	7
----------------------------------------------	---

PLENARIAS

GUSTAVO ILLADES AGUIAR, Poética de la voz: calas en las obras de Fernando de Rojas, Miguel de Cervantes y sor Juana Inés de la Cruz	11
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

COMUNICACIONES

QUIJOTE

RODOLFO CAPACCIO, Acerca de los tratos que don Quijote y Sancho le dan a sus cabalgaduras	31
AGUSTINA OTERO MAC DOUGALL, Los locos blandirán el lenguaje: don Quijote y Vidriera armados por el poder de la palabra	39
GUILLERMO PULLEIRO, El desencantamiento de Dulcinea. La victoria final de don Quijote	49
DIEGO ROSAIN Y ROBERTO SAYAR, En una editorial japonesa, de cuyo nombre no quiero acordarme: Manga quijotesco por fuera de sus moldes	55
EDUARDO FARINA, La identificación botánica en la obra literaria: plantas del <i>Quijote</i> en la ciudad cervantina de la Argentina	65

PERSILES

JULIA D'ONOFRIO, De Dorotea a Isabela Castrucha (<i>Persiles</i> , III, 20-21). Armas femeninas y un modelo matrimonial	75
DANIELA FURNIER, Flechados en la boca. ¿Por qué Cervantes elige callar a los bocones en el <i>Persiles</i> ?	83
CLEA GERBER, Escritura y finitud en el Cervantes tardío. Algunas reflexiones sobre el paratexto del <i>Persiles</i>	93
SILVANA ALBERTINA OYARZABAL, De muertes y matrimonios en <i>Los trabajos de Persiles y Sigismunda</i> de Cervantes: decidir ante el acecho de la finitud	99
ALICIA PARODI, Antonio y el <i>rex</i> en la revolución solar del <i>Persiles</i>	105

PAULA IRUPÉ SALMOIRAGHI, Lo discorde que se ama sin ser milagro: El amor anti-natural y el poema como arca en un soneto del <i>Persiles y Sigismunda</i> de Cervantes	111
JUAN DIEGO VILA, ' <i>Contra el callar no hay castigo ni respuesta</i> ': Clodio y el enigma de su polémica cala en la controversia lupina (<i>Persiles</i> , I, 18)	117
NOELIA VITALI, Artificios y máquinas: algunas consideraciones sobre el Libro IV del <i>Persiles</i>	133
VERÓNICA ZALBA, La muerte y la escritura en el <i>Persiles</i> de Cervantes	141

PRESENTACIÓN

El presente volumen reúne una serie de trabajos presentados en las X Jornadas Cervantinas que se desarrollaron en Azul durante los días 9, 10 y 11 de noviembre de 2017, organizadas por la Cátedra Cervantes de la Universidad Nacional del Centro (Facultad de Derecho) en colaboración con el Instituto Cultural y Educativo del Teatro Español de Azul y el Instituto Superior de Formación Docente y Técnica de Azul “Dr. Palmiro Bogliano”. En esos días, un grupo de estudiosos de la obra de Miguel de Cervantes, así como de sus múltiples proyecciones culturales, se reunió para dar continuidad a los encuentros organizados anualmente en el marco del Festival Cervantino que distingue a la ciudad de Azul.

Las Jornadas Cervantinas de Azul se han transformado en una cita ineludible en nuestro país para los interesados en la obra y la figura de Cervantes. En estos encuentros, inaugurados en el año 2007, conviven académicos, docentes y estudiantes de distinta procedencia que se acercan a la obra de Cervantes desde intereses y competencias diversas y generan un fructífero diálogo, del que estas Actas son un buen testimonio y la ciudad de Azul, como siempre, atenta y entrañable anfitriona.

Las Jornadas se abrieron con la conferencia plenaria del reconocido cervantista mexicano Gustavo Illades Aguiar, titulada “Poética de la voz: calas en las obras de Fernando de Rojas, Miguel de Cervantes y sor Juana Inés de la Cruz”. En un recorrido que comienza en la Edad Media y culmina en el Barroco, Illades ofrece aquí una de sus líneas de investigación de los últimos tiempos: la poética de la voz. A partir de los conceptos de Paul Zumthor, el autor propone una trayectoria que le permite revelar las distintas modulaciones suscitadas por el paso de un tipo creación unida a la oralidad (*poiesis oral*) a un modo dominado por los parámetros impuestos por la visualidad de la página (*poiesis escrita*). El texto se centra específicamente en cuatro hitos literarios: el *Cantar del Mio Cid*, la *Celestina*, las voces cervantinas (en el *Quijote* y el *Persiles*) y la poesía de Sor Juana. Cada una de estas calas, cuidadosamente seleccionadas, posibilita evidenciar el progresivo desplazamiento de lo auditivo en favor de lo visual, a la vez que señalar la pervivencia de la voz y sus resortes aún en los contextos de creciente avance de la lectura silenciosa.

La sección de Comunicaciones de estas Actas está dividida en dos apartados, correspondientes a los textos cervantinos que fueron objeto de análisis y discusión durante las Jornadas: el *Quijote* y el *Persiles*. Más allá de la atracción que genera siempre la novela más famosa del alcalaíno, cabe destacar el renovado interés por su obra póstuma, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, de cuya publicación se cumplían 400 años al momento de celebrarse este encuentro, ocasión que resultó propicia para colocar ese texto en el centro del debate.

El apartado dedicado al *Quijote* se abre con el trabajo de Capaccio, que presenta una lectura de las dos partes de la novela poniendo en primer plano las relaciones entre los protagonistas humanos y sus cabalgaduras, Rocinante y el rucio. A continuación, Otero Mac Dougall contrasta dos célebres personajes cervantinos, don Quijote y el Licenciado Vidriera, y analiza cómo la locura de ambos se configura en torno al uso eficaz de la palabra, a partir de la combinatoria de inteligencia discursiva y absurdo para lograr efectos en sus receptores. La comunicación de Pulleiro se centra en la Segunda parte de 1615 y traza un sugerente recorrido

por el proceso de transformación de don Quijote en pos de alcanzar, aún más allá de su propia muerte, el desencanto de Dulcinea. Sayar y Rosain, por su parte, analizan los procedimientos culturales y editoriales de una recreación japonesa de la historia de don Quijote dentro del género conocido como *Bunkashi*, cuya premisa básica es la adaptación al manga de clásicos literarios para lectores cultos. Finalmente, el trabajo de Farina propone un peculiar acercamiento al texto cervantino a partir de la botánica, lo que le permite identificar variedades de plantas mencionadas de diversos modos en la novela –ya sea en sentido literal o figurado– situar sus particularidades y su ubicación en las inmediaciones de la ciudad de Azul.

En el trabajo que abre el apartado consagrado al *Persiles*, D’Onofrio estudia las variaciones y continuidades entre dos historias de mujeres que se sirven del engaño para salvaguardar sus intereses: Dorotea e Isabela Castrucha, protagonista de la última historia intercalada de la obra cervantina. A continuación, Furnier analiza las muertes ligadas a la palabra en el *Persiles* y el conflicto inherente de revelar secretos que ponen en peligro la narración o los aparentes planes de la inteligencia poética que digita la historia. Gerber, por su parte, enfoca la conjunción de escritura y finitud en el prólogo y la dedicatoria del *Persiles* a la luz de la peculiar concepción de la temporalidad que caracteriza a este texto tardío. Oyarzabal analiza a su turno el motivo del matrimonio ligado a la finitud en el *Persiles* y el lugar que adquiere la voluntad femenina en las decisiones condicionadas por la inminencia de la muerte. Parodi ofrece luego una lectura en clave alegórica del personaje de Antonio en el *Persiles* a la luz de las figuras evangélicas de San Juan Bautista y San Juan Apóstol, así como de sugestivos indicios que remiten a San Antonio de Padua y, a través de él, a la orden franciscana. La comunicación de Salmoiraghi analiza el soneto de Rutilio (*Persiles*, I, 18) en tanto cifra una idea no binaria de la poesía, que resguarda la pluralidad de la creación humana. Vila enfoca la intervención del personaje de Clodio en la controversia sobre los hombres-lobo (*Persiles*, I, 18) y lo muestra como un lector sagaz de los vínculos entre saber y poder que informan los discursos y las creencias. El trabajo de Vitali propone un recorrido del último libro del *Persiles* a partir de los elementos en los que el texto ficcionaliza el problema de la representación artística. En el cierre de esta sección, Zalba continúa su análisis del refranero cervantino y en esta oportunidad explora el tema de la muerte, de especial relevancia en una obra terminada poco antes de morir, como el *Persiles*.

Finalmente, queremos agradecer a los organizadores el habernos confiado una vez más la tarea de preparar las *Actas* que aquí presentamos. Es para nosotras un honor y una alegría renovar nuestro compromiso con estas Jornadas, que reúnen a académicos, docentes, estudiantes y lectores curiosos en marco del Festival cervantino de Azul y siguen abriendo caminos para el disfrute de la lectura compartida.

Clea Gerber, Julia D’Onofrio y Noelia Vitali

PLENARIA

POÉTICA DE LA VOZ: CALAS EN LAS OBRAS DE FERNANDO DE ROJAS, MIGUEL DE CERVANTES Y SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

GUSTAVO ILLADES AGUIAR
Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa

En sus inicios la poesía fue canto. A lo largo de los siglos medievales, lo que hoy llamamos “ficción literaria” comunicaba por medio de la voz identidad a los pueblos. Mitología, historia, noticias y fábulas informaban el relato poético de los juglares, relato que para el público era modelo de vida y al mismo tiempo memoria colectiva. En la voz del juglar, en el arte de esa voz resonaba la autoridad de la palabra hablada: la proclama solemne del predicador, la orden del soberano, la enseñanza del maestro. Lírica o épica, la poesía se hacía de memoria y era transmitida en voz alta a poblaciones expertas en el arte de escuchar. Con el paso del tiempo, el texto oral fue fijado en manuscritos que no eran sino partituras para ser ejecutadas por una voz y un cuerpo en el aquí y ahora de la plaza pública. Durante la Baja Edad Media los autores dictaban sus textos a amanuenses o se dictaban a sí mismos. Sus palabras resonaban en las voces de juglares y las de estos, en los oídos del público (Zumthor 1989). Decir equivalía a escribir mientras que escuchar hacía las veces de leer.

Hacia mediados del siglo XV, con la invención de la imprenta, inició en Occidente un cambio de paradigma cultural cuyas consecuencias han sido tan profundas como variadas. Una de ella fue el enmudecimiento de la literatura. Poco a poco los autores, que pronunciaban de memoria sus textos antes de dictarlos, fueron convirtiéndose en escritores silenciosos, mientras que los oyentes se transformaron lentamente en lectores oculares, aislados y afónicos. Así, las emociones generadas durante milenios por la voz viva de rapsodas, juglares y lectores profesionales fueron sustituidas por la actividad intelectual de lectores silenciosos, necesariamente analíticos (Ong 1999).

El primer siglo de la era tipográfica, digamos desde *La Celestina* hasta el *Quijote*, fue un periodo extraordinariamente fértil para la creación literaria porque en él convivieron y se interpenetraron la *poiesis* oral y la *poiesis* de la escritura. Hoy sabemos que la literatura española de aquel siglo se difundía generalmente a través de la lectura vocalizada para un grupo de oyentes, la cual no fue una moda de la época sino un vestigio de la milenaria *performance* de los juglares. De ahí que en las obras auriseculares se diseminen numerosas didascalias o acotaciones cuya función consiste en guiar la lectura en voz alta, lectura que termina por resemantizar la escritura, como se comprenderá más adelante.

Pero antes de interrogar las obras de Rojas, Cervantes y sor Juana conviene precisar mi línea de investigación a través de unas cuantas observaciones teórico-metodológicas. Con excepción de Michel Moner (1989), Margit Frenk (2005), Gloria Chicote (2001) y unos pocos críticos más, los estudiosos de la “oralidad” en la literatura española del Siglo de Oro buscan lo oral en el habla coloquial, en la mimesis conversacional, sin advertir que esta es

una reelaboración retórica de la oralidad cotidiana que muy poco o nada tiene que ver con la milenaria *poiesis* oral, cuyas técnicas de creación estaban destinadas a la memorización, a la improvisación y a la puesta en escena de la épica y la lírica primitivas. Dicha *poiesis* oral, nunca definida por los críticos, en ocasiones sobreentendida y las más de las veces ignorada, ha dejado huellas profundas en el *Cantar de Mio Cid* y huellas cada vez más tenues en obras de siglos posteriores, de modo tal que la prosa literaria del Siglo de Oro retiene solo algunos elementos de aquella, por ejemplo la *actio*, es decir, las instrucciones que guían en cada texto su vocalización y gestualización.

Ahora bien, para evitar la manida etiqueta de “literatura oral”, que implica el oxímoron letra/voz, he recurrido a la expresión “*poiesis* oral”. Y si bien es sabido que *poiesis* significa ‘creación’, ¿qué debemos entender por creación oral? Siguiendo a Paul Zumthor, hemos de entender la voz poética que “no lleva consigo contacto alguno con la escritura; [y que] de hecho, sólo se encuentra en sociedades desprovistas de todo sistema de simbolización gráfica, o en grupos sociales aislados y analfabetos” (Zumthor 1989: 21). Se trata aquí de la creación oral *primaria*. Sin embargo, con el desarrollo de la escritura se generó la creación oral *mixta*, esto es, una compleja relación de colaboración y a la vez de exclusión entre la voz y la escritura. Esta última aparece como algo externo, parcial y tardío, de tal manera que el texto escrito de los códices medievales era una especie de partitura que guiaba la *performance* de los juglares (sería el caso del *Cantar de Mio Cid*). Pero con el paso de los siglos la escritura fue desplazando a la voz hasta volverse residual esta y autosuficiente aquella. A dicho periodo Zumthor le llama de oralidad *segunda*, y en él ha de incluirse el corpus literario que se genera desde fines del siglo XV hasta mediados del siglo XVII. En este periodo la voz ha perdido casi toda su función compositiva y se ha reducido a ser el medio, si bien preponderante, de transmisión de los textos, tanto manuscritos como impresos.

La pregunta que ahora surge es ¿cómo identificar la presencia, función y significado de la voz en la escritura? El camino que propongo es el de ubicar y descodificar en cada obra sus indicios auditivos (*verba dicendi et audiendi*), visuales (deixis) y estructurales (la subdivisión del texto y la distribución de pausas según las necesidades del cantor, recitador o lector y, asimismo, según las posibilidades de atención del público). Y dado que la voz tiende a concentrarse en la transmisión de las obras, resulta indispensable analizar dichos indicios como didascalias explícitas o implícitas que codifican la *actio* de la lectura vocalizada.

Hasta aquí las observaciones teórico-metodológicas. Pasemos ahora a analizar el ejemplo más antiguo posible, la primera tirada del *Cantar de Mio Cid*, obra que pertenece al periodo de oralidad *mixta*.

Delos los oios tan fuerte mientre lorando
 Tomava la cabeza y estava los catando
 Vno puercas abiertas, vnos sin canados
 Mandadas uarias sin pielles, sin manas
 E sin falcones, sin adozes mudados
 Sospyro myo qd es mucho aue grades ayudados
 fablo myo qd bie tan mesurado
 Guado an senoz padre q etas en alto
 Esto mo an buerto myos enemigos malos
 Ellu piensan de arunar alli fucha lasriendas
 alla rida de buuar ouieto la corneja diestra
 E emizado a buuros ouieto la sinietra
 E cas myo ad los ombros, en granes la nosta
 Elluoz albarlines ca echados somos de rida
 E yo qd sui dia por buuros en rida
 En su rida p pendonos que los rimagos
 Y buroses buroses por las sinietras los rimagos
 E lorando delos oios tan auen el dolor
 Delas sus bocas todas dya una rida
 Dios q buo vallalo h omelle buo Senoz
 Conbidar le ven de grado mas huerre no olava
 El Rey don Alfonso rida aue h arid lina
 Amos dola noche en buuros de entre su carta
 Con grad bucabdo fuerte mientre sellada
 E yo qd sui dia q nado nol dielles polida

Imagen 1: primer folio del *Cantar de Mio Cid* (mediados del s. XIV).

En la Imagen 1 se muestra el primer folio¹ del único manuscrito conservado del *Cantar* (mediados del siglo XIV). Se trata de una copia tardía de la que realizó Per Abbat en el año 1207.

A continuación cito la primera tirada según la edición de Colin Smith (*Poema de Mio Cid* 1987: 137). En esta edición moderna se utilizan signos diacríticos (comas, puntos, dos puntos, comillas simples, signos de admiración) para facilitar la lectura ocular y se señala mediante espacios en blanco la cesura que separa los versos en dos hemistiquios con el fin de indicar el posible ritmo del canto o la recitación. Por mi parte, distingo con letra cursiva las didascalias implícitas, tanto vocales como gestuales:

De los sos <i>ojos</i>	<i>tan fuerte mientras lorando</i>
<i>tornava la cabeça</i>	<i>y estava los catando.</i>
Vio puertas abiertas	e uços sin cañados,
alcandaras vazias	sin pieles e sin mantos
e sin falcones	e sin adtores mudados.
<i>Sospiro mio Çid</i>	ca mucho avie grandes cuidados.
<i>Ffablo mio Cid</i>	<i>bien e tan mesurado:</i>
“¡Grado a ti, señor,	padre que estas en alto!
¡Esto me an buelto	mios enemigos malos!”

De los nueve versos que forman la tirada, tres de ellos más un hemistiquio informan aquello que ve y siente el Cid Campeador (“Vio puertas abiertas”, etc.); dos versos reproducen sus palabras en estilo directo (“¡Grado a ti, señor [...]!” , etc.) y el resto de versos y hemistiquios se destina a instruir la *actio* del juglar: este debe derramar lágrimas, tornar la cabeza, mirar en derredor y por fin suspirar.

Notemos asimismo que un verso completo soporta varias funciones allí donde se introducen los *verba dicendi* (“Ffablo mio Cid”). Primera función: recordar al juglar, puesto que canta o recita el texto de memoria, que debe impostar la voz de Rodrigo Díaz de Vivar. Segunda función: informar al público acerca de quién tomará la palabra. Y tercera función: especificar la manera de pronunciar del personaje (“bien e tan mesurado”, es decir, con claridad, gravedad y compostura en actitud y semblante).

A lo largo de todo el *Cantar* ocurre la misma superposición de dos discursos diferentes. Uno de estos contiene la diégesis y la mimesis, esto es, la narración y los diálogos; y el otro discurso, como hemos observado, es prototeatral, solo didascálico, salvo que se integra al primero volviéndose imperceptible para el público porque se somete a los mismos patrones poéticos, es decir, a la rima y al ritmo de la tirada completa.

Situémonos ahora en el periodo de oralidad *segunda* o residual, específicamente en 1499, año en que se imprime la primera edición de la *Comedia de Calisto y Melibea*. El caso fue que sus primeros lectores tenían entre las manos un libro que no sabían bien a bien cómo vocalizar, no obstante que, como he venido reiterando, era práctica común leer en voz alta ante a un grupo de oyentes. Pero entre aquellos lectores y su público se interponía la intrincada ‘partitura’

1 Como es bien sabido, al manuscrito le faltan las tiradas iniciales y el título, si es que lo tuvo.

de un inusitado diálogo carente de voz narrativa, un diálogo cuyos parlamentos presentan innumerables referencias a los actos de hablar y escuchar, a la boca, la lengua, los oídos, a las palabras, la voz y sus cualidades, en fin, al aspecto acústico de personas e incluso de objetos.

Por ello, no es de extrañar que muchas de estas referencias contengan de manera implícita la *actio* del lector, pues su sola voz debía hacer resonar la de trece personajes con sus estados anímicos, deseos y propósitos encubiertos, lo cual comprometía sobre todo a los tonos, timbres y volúmenes de la voz. Es comprensible que algunas acotaciones, dada su novedad, no fueran advertidas por los lectores profesionales de 1499; por ejemplo, los apartes entreoídos, lo cual volvía ininteligibles algunos pasajes del texto. De ahí que la segunda edición (Toledo, 1500) incorpore paratextos que ayudan a corregir los tropiezos de las primeras lecturas.

El paratexto más importante se halla en una de las octavas compuestas por el corrector de la obra, Alonso de Proaza, y tiene este epígrafe: “Dize el modo que se ha de tener leyendo esta comedia”. Significativamente, la primera instrucción indica la manera de pronunciar los apartes entreoídos: “cumple que sepas hablar entre dientes”. Es decir, ‘cuchichea para que el personaje de turno sea escuchado por el público pero no por los demás personajes’. Nótese que las recomendaciones de Proaza se dirigen a los virtuales lectores y no a los oyentes.

Pondré un ejemplo: cuando, en diálogo con su criado Sempronio, Calisto declara que ama “a aquella ante quien tan indigno me hallo: que no la espero alcançar”, Sempronio le replica: “o pusilanimio: o fide puta que Nembrot: que magno alexandre: los quales no solo del señorío del mundo: mas del cielo se juzgaron ser dignos”. “[N]o te oy bien esso que dixiste”, comenta Calisto. Y ahora el criado rectifica sus palabras: “dixe que tu que tienes mas coraçon que Nembrot: ni Alexandre: desesperas de aclaçar vna muger” (*Tragicomedia de Calisto y Melibea* 1999: 68).

Los lectores de 1499 no habrían advertido que la réplica de Sempronio (“o pusilanimio: o fide puta”, ‘oh pusilánime, oh hijo de puta’) debía pronunciarse entre dientes, como murmuración de un criado que, hablando para sí mismo, dice lo que realmente piensa de su amo. De ahí que este no escuche con claridad (“no te oy bien”) y de ahí también la rectificación de Sempronio (“dixe que tu que tienes mas coraçon [...]”). Aquellas primeras lecturas defectuosas nos permiten imaginar las dudas de los oyentes: ¿por qué el criado se permite insultar a Calisto en voz alta?, ¿cuál es la causa de que este no escuche los insultos?, ¿qué sentido tiene que Sempronio acuse al amo de ser pusilánime y poco después le atribuya mayor corazón o valentía que a Nembrot y Alejandro Magno? Es comprensible que la abundancia de apartes entreoídos a lo largo de la obra justificara plenamente la primera instrucción de Alonso de Proaza.

Observemos ahora, en un fragmento que he utilizado en otras ocasiones, diversos vacíos de la escritura que los lectores debían de subsanar apoyándose en la voz y el gesto.

Parmeno . Calisto . Melibea . Sempromio . Clestina . Elicia . Crito .



A esto veo melibea la grãdeza de dios. (Ade.) en q̄ calisto? (La.) en dar poder a natura q̄ de tan pfecta hermosura te dotasse: e fazer a mi in merito tãta merced q̄ ver te alcãcasse: e en tan conueniẽte lugar q̄ mi secreto dolor manifestar te pudiesse. sin duda incomparablemẽte es mayor tal galardõ q̄ el seruicio. sacrificio. deuocion: e obras pias que por este lugar alcançar yo tengo a dios offrecido: quien vido en esta vida cuerpo glorificado de ningun hombre como agora el mio? ¿Dor cierto los gloriosos santos que se deleytan en la vision diuina no gozan mas que yo agora en el acatamiento tuyo. Adas o triste que en esto diferimos: q̄ ellos puramente se glorifican sin temor de caer de tal bienauenturança: e yo mismo me alegro con recelo del esquivo tormento q̄ tu ausencia me ha de causar. (Ade.) por grã premio tienes este calisto? (La.) tẽgo lo por tanto en verdad que si dios me diesse en el cielo la silla sobre sus santos no lo ternia por tanta felicidad. (Ade.) pues ayvn mas ygnal galardõ te dare yo si pseneras. (La.) o bienauenturadas orejas mias que indignamente tan gran palabra auays oydo. (Ade.) mas desauẽturadas de que me acabes de oyr: porq̄ la paga sera tã fiera qual me rescẽ tu loco atreuimiento e el intento de tus palabras ha seydo: como de ingemo de tal hõbre como tu auer de salir para se perder en la virtud de tal muger como yo: Elete vete de ay tope: q̄ no puede mi paciencia tolerar que aya subido en coraçõ humano cõmigo en illicito amor cõmunicar su deleyte. (La.) yre como aquel contra quẽ solamente la aduersa fortuna pone su estudio cõ odio cruel. Sempromio sempromio: sempromio. donde esta este maldito? (Se.) aqui soy seior

A v

curando destes canallos. (La.) pues como sales dela sala? (Sem.) abatio se el Virifalte z vine le a endereçar en el alcandara. (La.) assi los diablos te ganen: assi por infortunio arrebatado perezcas: o ppe tuo intollerable tormento cõsigas: el qual en grado incõparablemente ala penosa z defastrada muerte que espero traspassa. Anda anda maluado: abze la camara z endereça la cama. (Sem.) señor luego hecho es. (La.) cierra la ventana y dexa la tiniebla a compaçar al triste: z al desdichado la ceguedad: mis pensamientos tristes no son dignos de luz. O bienauenturada muerte aquella que desçada a los a fugidos viene. O si vinesses des agora Erato z Baliano medicos sentiriades mi mal. O piedad de celeuco inspira en el pleberico coraçõ: porque sin esperança de salud no embie el espiritu perdido conel defastrado Piramo: z òla desdichada Lisbe. (Sẽ.) que cosa es? (La.) yete de ay no me hables: sino quiza (ante del tiempo de ranojar muerte) mis manos causaran tu arrebatado fin. (Sẽ.) yze: pues solo quieres padescer tu mal. (La.) ve conel diablo. (Sẽ.) no creo segũ pienso yr conmigo el que contigo queda. O desuentura. O subito mal: qual fue tan contrario acontescimiento: que assi tan presto robo el alegria deste hombre: z lo que peoz es junto conella el sefo: dexarle he solo? o entrare alla? si le dero matar se ha: si entro alla matar me ha. quede se: no me curo: mas vale que muera aquel a quien es enojosa la vida que no yo que buelgo conella. ayn que por al no descaisse biuir: si no por ver mi Elicia me deuria guardar de peligros. Pero si se mata sin otro testigo: yo quedo obligado a dar cuenta de su vida: quiero entrar. Mas puesto que entre no quiere consolaciõ ni consejo. assaz es señal mortal no querer sanar. Con todo quiero le dexar vn poco de braue / madure. que oydo he dezir que es peligro abzir o apimar las postemas duras: porque mas se enconan: este vn poco: dexemos llorar al que dolor tiene: que las lagrimas z sospiros mucho defencõnan el coraçon dolorido. E ayn si delãte me tiene: mas cõmigo se encendera: que el sol mas ar de donde puede reuerberar. la vista aquiẽ objeto no se antepone cansa: y quando aquel es cerca aguzza se: por esto quiero me soffrir vn poco. Si entre tãto se matare: muera: quiza con algo me quedare q̃ otro no sabe: cõ que mude el pelo malo. Ayn que malo es esperar salud en muerte ajena. E quiza me engaña el diablo: y si muere matar me han. z yran alla la foga y el calderon. Por otra parte dicen los sabios que es grande descanõ a los afligidos tener con quien puedan sus cuytas llorar. y que la llaga interior mas empee. Pues en estos extremos en que estoy perplexo: lo mas sano es entrar: z soffrir le: y consolar le: porque si possible es sanar sin arte ni aparejo: mas ligero es guarescer por arte y procura? (La.) sem proprio. (Sem.) señor. (La.) da me aca el laud. (Sem.) señor yes le

En la Imagen 2, la cornisa contiene la nómina de personajes que participan en el Primer Auto. Enseguida aparece un grabado alusivo a personajes y espacios arquitectónicos donde ocurrirán algunas de las acciones dramáticas. Y por último figura el texto tipográfico que da inicio al diálogo con una E capitular. El folio de la Imagen 3 contiene solo diálogo entre Calisto y Sempronio. Las réplicas entre ambos se imprimen a renglón seguido y el nombre de los personajes es abreviado entre paréntesis. Se trata de la edición valenciana (1514) de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, la más cuidada de las ediciones antiguas.

Ahora interesan las tres últimas líneas de la Imagen 2 y las tres primeras de la Imagen 3. Nos hallamos en el empalme del primer diálogo de la obra con el segundo: furiosa, Melibea ha echado de su casa a Calisto, quien se retira dominado por la frustración y, sin solución de continuidad, súbitamente aparece en su propia casa (cito la versión paleográfica):

(Ca.) yre como aquel contra quien so=
lamente la aduersa fortuna pone su estudio *con* odio cruel. Sempronio
sempronio: sempronio. donde esta este maldito? (Sem.) aqui soy señor
curando destos cauallos. (Ca.) pues como sales dela sala? (Sem.)
abatio se el Girifalte τ vine le a endereçar enel alcandara. (Ca.) assi
los diablos te ganen: assi por infortunio arrebatado perezcas [...]. (65)

Observemos cómo a renglón seguido Calisto pasa de lamentarse con la mujer a vociferar al criado. En lo que toca a los desplazamientos, el verbo “yre” señala la separación de los jóvenes, mientras que la pregunta “¿donde esta este maldito?” indica que Calisto sale del huerto de Melibea, camina por la calle y se interna en su casa. Así pues, el lector debía advertir estas sutiles indicaciones y gestualizar los desplazamientos del personaje que la escritura omite. Y hay más: en el contexto del nuevo diálogo, la triple llamada (“Sempronio sempronio: sempronio”), lejos de vocalizarse retóricamente como una *exclamatio* anafórica, debe pronunciarse con pausas bien marcadas y con voz cada vez más elevada para hacer patente, tanto el estado de ánimo de Calisto, como sus desplazamientos en busca de un criado que no le responde a lo largo de una trayectoria espacial doméstica: primero en la puerta, después en el patio y por último en la sala.

Pero no es todo, pues los tonos también se hallan codificados. La primera excusa del criado (“aquí soy señor curando destos cauallos”) ha de mostrar falsedad y pereza. Después, motivada por la pregunta del amo (“pues como sales dela sala?”), la siguiente excusa (“abatio se el Girifalte”) debe entonarse de tal manera que exprese su mitomanía y su habilidad para improvisar. Más allá del efecto cómico, estas pocas frases esbozan con economía magistral el retrato moral y psicológico de Sempronio. Abundan casos como este en el que la autonomía de la voz prescinde de la diégesis novelística o de un escenario teatral, inexistente entonces.

Un siglo después de *La Celestina* se publicaron las novelas de Cervantes. ¿Y qué cambió durante ese tiempo en la relación entre voz y escritura? Aun si continuaba vigente la etapa de oralidad *segunda* o residual, pues la difusión en voz alta de la literatura seguía siendo la técnica predominante, han ocurrido tres cambios relevantes. En primer lugar, los indicios orales o vocales del corpus literario tienden a disminuir tanto en frecuencia como en impacto semántico. En segundo lugar, las novelas de caballerías, la picaresca y los diálogos humanísticos

del siglo XVI desarrollan y depuran la imitación de las hablas sociales. Contrariamente a lo que se cree, la mimesis conversacional expulsa la voz de la escritura en la medida en que esta suplanta a aquella cuando la imita, abriendo así el camino para que el oyente se convierta en lector ocular y para que, consecuentemente, vaya desapareciendo la lectura pública.

En tercer lugar, la página tipográfica se torna cada vez más legible, más cercana a la página actual, que brinda a los ojos del lector todos los apoyos necesarios para la intelección de los textos (numeración de páginas, notas al pie, separación de microtemas en párrafos, distinción tipográfica entre voz narrativa y diálogos, uso de signos diacríticos, regularización ortográfica, puntuación sintáctica, etc., etc.). Todo ello tiende a volver prescindible la vocalización, tratándose incluso de textos líricos. Observados desde la perspectiva de la historia de las mentalidades, estos tres cambios resultan interdependientes.

Y si bien es cierto que Cervantes depura en el *Quijote* la imitación de las hablas coloquiales, también es verdad que revitaliza el arte de la voz en la medida en que alterna la mimesis conversacional con las técnicas centenarias de los narradores orales, como bien ha mostrado Michel Moner (1989). Para darme a entender mejor, pondré un ejemplo de mimesis conversacional; es un fragmento de la carta que envía Teresa Panza a su marido Sancho Panza: “Hogaño no hay aceitunas, ni se halla una gota de vinagre en todo este pueblo. Por aquí pasó una compañía de soldados; lleváronse de camino tres mozas deste pueblo [...] Dios te me guarde más años que a mí o tantos, porque no querría dejarte sin mí en este mundo”.² Resulta patente el habla rural de la mujer, sea por su léxico vulgar, sea por sus oraciones yuxtapuestas o por sus saltos temáticos. Pero lo más destacable es que el pasaje carece de didascalias que guíen la lectura en voz alta, lo cual promueve nuestra entonación mental de la carta de Teresa.

Ahora detengámonos en uno de los numerosos pasajes que, en lugar de mimetizar el habla, predisponen su ‘escenificación’. Se trata de un fragmento colmado de acotaciones vocales y gestuales que se halla en el capítulo 12 de la Segunda Parte. Intervienen don Quijote, Sancho Panza y Sansón Carrasco, disfrazado de Caballero del Bosque.

2 *Quijote*, ed. de Luis Andrés Murillo, 1987 (II, 52, 439; cursivas en el original).

Segunda parte de don

merced dixo Sancho, que ésta sea aventura? No quiero yo dezir, respondió don Quixote, que ésta sea aventura del todo, sino principio della, que por aquí se comiençan las aventuras. Pero escucha, que a lo que parece templando está vn laud, o viguela, y segun escupe, y se desembaraça el pecho, deue de prepararse para cantar algo. A buena fè que es así, respondió Sancho, y que deue de ser Cauallero enamorado. No ay ninguno de los Andantes que no lo sea dixo don Quixote, y escuchemosle, que por el hilo sacaremos el ouillo de sus pensamientos, si es que canta, que de la abundancia del coraçon habla la lengua. Replicar queria Sancho a su amo: pero la voz del Cauallero del bosque que no era muy mala, ni muy buena lo estoruó, y estando los dos atonitos, oyeron que lo que cantó, fue este.

S O N E T O.

*Dadme señora vn termino que siga
 Conforme a vuestra voluntad cortado,
 Que sera de la mia así estimado,
 Que por jamas va punto del desdiga.
 Si gustays, que callando mi fatiga
 Muera, con tme ya por acabado,
 Si queveys que os la cuente en desusado
 Modo, hare, que el mesmo amor la diga.
 A prouea de contrarios estoy hecho,
 De blanda cera, y de diamante duro,
 Y a las leyes de amor el alma ajust.
 Blando qual es, o suerte ofrezco el pecho
 Entallado, imprimid lo que os de gusto,
 Que de guardarlo eternamente juro.*

Cof

Como puede notarse en la Imagen 4, la *editio princeps* de la Segunda Parte del *Quijote* (Juan de la Cuesta, 1615) presenta los diálogos a renglón seguido, por lo que, desde nuestra óptica actual, se confunden con el discurso del narrador. Pero en aquella época era tarea del lector profesional diferenciar con su voz a cada uno de los personajes y a estos de la instancia diegética. Encabeza el folio una cornisa en letra cursiva (“*Segunda parte de don*”). Sigue un párrafo que alterna narración con diálogo, más abajo un intertítulo en cursivas y mayúsculas (“*SONETO*”) y, por último, los catorce versos del soneto, también en cursivas, con empleo de sangrías para destacar el primer verso en cada cuarteto y en cada terceto.

Si comparamos el folio del *Quijote* con uno de *La Celestina*, notaremos que los cambios tipográficos (la cornisa con parte del título, el empleo de letra redonda para la prosa y de cursiva para el verso, los espacios en blanco que separan un género discursivo de otro) van abriendo el camino a la lectura ocular o silenciosa. No obstante, la escritura continúa dejando vacíos, pues, por ejemplo, el cambio de interlocutor, cuando no es anunciado por el narrador (línea 2: “respondió don Quixote”), se indica escasamente con punto y seguido (véase la línea 8).

Vuelvo ahora a la edición moderna de Luis Andrés Murillo y distingo con letra cursiva las didascalías vocales y gestuales:

—[...]. Pero *escucha* [ordena don Quijote a su escudero]; que, a lo que parece, *templando está un laúd o vigüela*, y, según *escupe y se desembaraza el pecho*, debe de prepararse para *cantar* algo.

—A buena fe que es así —respondió Sancho—, y que debe de ser caballero enamorado.

—No hay ninguno de los andantes que no lo sea —dijo don Quijote—. Y *escuchémosle*, que por el hilo sacaremos el ovillo de sus pensamientos, si es que *canta*; que de la abundancia del corazón *habla la lengua*.

Replicar quería Sancho a su amo; pero la *voz* del Caballero del Bosque, que no era ni muy mala ni muy buena, lo estorbó, y estando los dos *atónitos*, *oyeron* que lo que cantó fue este soneto [...]. (II, 12, 124-125)

Las acotaciones para el lector son claras: debe gestualizar el templado del instrumento de cuerdas, aclararse el pecho y cantar el soneto con voz mediocre, ni buena ni mala, pues Sansón Carrasco no es especialista en *bel canto*. Asimismo resulta notable la agudeza auditiva de señor y escudero: por los tañidos y carraspeos del Caballero del Bosque, don Quijote anticipa el canto, del cual deducirá los pensamientos del cantor (“por el hilo sacaremos el ovillo”). Y Sancho intuye de oídas que se trata de un caballero, enamorado además. Por último, se acota la actitud del improvisado público: caballero y escudero oyen “atónitos”.

La voz en el *Quijote* conforma un universo propio que abarca desde las formas de articulación del habla hasta sus efectos en los oyentes, pasando por una amplia gama de tonos dramáticos que resignifican el discurso de los personajes. Hay, por ejemplo, entonaciones *tiernas* o *suaves* o *amorosas* o *almibaradas*, incluso *sollozantes*. También las hay *temerosas*, *sumisas* o, por el contrario, *arrogantes*, *desentonadas*, *brincas* o, más todavía, *iracundas* y *endiabladas*. Tampoco escasean los tonos *discretos* o *comedidos* o *graves*. Aunque no son estos los únicos aspectos vocales, me concentraré en los pasajes en los que la voz nos revela los tres avatares del protagonista: Quejana, don Quijote y Alonso Quijano el Bueno.

Pero antes hago una precisión. Hay una técnica de locución que Cervantes y sus contemporáneos llaman “decir entre sí” o “hablar entre sí”, y que se ha interpretado equivocadamente como habla o discurso mental. En cambio, lo que designa es un soliloquio, sea en voz alta —a solas o en presencia de terceros—, sea en voz baja —como murmullo o incluso como aparte

entreoído que encubre una murmuración maledicente. En cualquier caso, quien habla “*entre sí*” vocaliza siempre verdades íntimas. Se trata de un recurso utilizado en la prosa de la época y desde luego en el teatro y cuyo origen, en mi opinión, se halla en la costumbre social.

Vayamos al primer avatar del personaje. En el temprano capítulo quinto de la Primera Parte, hablando con el cura, la ama hace memoria de los días en que Quejana, nuestro hidalgo manchego, estaba en trance de convertirse en don Quijote de la Mancha: “ahora me acuerdo [comenta la ama] haberle oído decir muchas veces, hablando entre sí, que quería hacerse caballero andante” (I, 5, 107; son mías las cursivas). O sea que, ensimismado en su soliloquio, el protagonista, al vocalizar el tema que le obsesiona, da sonoras muestras de estar enloqueciendo. Y lo hace en voz alta, no en voz baja, pues todo indica que no advierte la presencia de la mujer, quien lo escucha con claridad.

Segundo avatar. Nos hallamos en la aventura del barco encantado, cuyo desastroso desenlace da pie a un soliloquio tan importante como el anterior. Solo que esta vez el sentido es opuesto porque nuestro héroe anuncia su adiós a las armas:

—¡Basta! —dijo *entre sí* don Quijote—. Aquí será predicar en desierto querer reducir a esta canalla a que por ruegos haga virtud alguna. Y en esta aventura se deben de haber encontrado dos valientes encantadores, y el uno estorba lo que el otro intenta: el uno me deparó el barco, y el otro dio conmigo al través. Dios lo remedie; que todo este mundo es máquinas y trazas, contrarias unas de otras. Yo no puedo más.

Y *alzando la voz*, prosiguió diciendo [...]. (II, 29, 267; son mías las cursivas)

Don Quijote alza la voz para que le escuchen los molineros porque pronuncia el soliloquio en voz baja, desde la susurrante intimidad del fracaso. Y dado que Cervantes no inventó el habla “entre sí”, podemos suponer que los oyentes del siglo XVII, advirtiendo que el lector público comenzaba a pronunciar de tal manera, podían anticipar la hondura del discurso por venir. Por ello no debe sorprendernos que en el capítulo siguiente el protagonista se entregue al teatro de burlas organizado por los duques, abandonado progresiva e irreversiblemente su utopía caballeresca.

Tercer avatar. En el capítulo final, don Quijote, que ha vuelto a casa, duerme “de un tirón, como dicen, más de seis horas”. Cuando despierta “dando una *gran voz*”, exclama: “¡Bendito sea el poderoso Dios, que tanto bien me ha hecho! En fin, sus misericordias no tienen límite, ni las abrevian ni impiden los pecados de los hombres” (II, 74, 587; son mías las cursivas). Interrogado por su sobrina, explica tales misericordias: tiene ya el juicio “libre y claro” y por eso mismo detesta ya los libros de caballerías. Si nos concentramos en la voz del protagonista, notaremos que en cuanto despierta, de manera súbita y a gritos, bendice a Dios luego de un misterioso sueño, inaccesible a los demás personajes, al narrador y a los lectores. No hay duda: su agonismo vocal demuestra que su juicio lejos está de ser “libre y claro”, más todavía si consideramos que a lo largo de cientos de folios su vociferación anuncia raptos de locura.³

3 Son unos cuantos los cervantistas que han sugerido la locura irremediable del protagonista. Así por ejemplo, Leland Chambers (1970: 20) nota que el resultado más irónico de la nueva claridad mental de Alonso Quijano es su actuación como caballero. De su lado, Randolph Pope (1984: 173) advierte que en el último capítulo de la obra el narrador y los personajes continúan llamando “don Quijote” a Alonso Quijano. Para lo Lo Ré (1989: 25 y 36), en el cierre del *Quijote* de 1605 se implica que el protagonista muere loco, mientras que en el de 1615 los lectores nos hallamos ante un don Quijote loco o ante un Alonso Quijano cuerdo. En opinión de Edwin Williamson (1991: 171), el personaje nunca renuncia a haber sido don Quijote, solo dice que ya no lo es más.

En síntesis, el deseo pronunciado en soliloquio y voz alta (hacerse “caballero andante”), la abismada y susurrante autoconfesión (“Yo no puedo más”) y el despertar a gritos (“¡Bendito sea el poderoso Dios, que tanto bien me ha hecho!”), pronunciados con la expresividad debida, anuncian los tres avatares del protagonista: en el capítulo 5, el embrión de la insania mental de Quejana, en el capítulo 29 del segundo tomo, el adiós a la utopía de don Quijote y, en el capítulo final, la locura irremediable de Alonso Quijano el Bueno.

El arte de la voz cierra su círculo en el arte de escuchar, en la *auralidad*, cuyas huellas suelen indicar que el oyente resignifica e incluso somatiza las palabras que escucha. Citaré dos casos, pero no del *Quijote*, sino de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Empiezo con un emblema de la narración oral:

el anciano Mauricio dio una gran palmada en la mesa, como dando señal de pedir que *con atención le escuchasen*. *Enmudecieron todos*, y el silencio les *selló los labios y la curiosidad les abrió los oídos*; viendo lo cual, *Mauricio soltó la voz* [...].⁴

La *actio* del narrador oral está puntualmente desglosada: primero se acota el gesto de quien se dispone a contar una historia (dando “una gran palmada en la mesa”), luego se describe el semblante de los oyentes (labios sellados y oídos abiertos por la curiosidad) y por último se pauta la vocalización (Mauricio suelta la voz una vez que su público se encuentra dominado por el silencio expectante).

El segundo caso nos lleva a comprender el origen de los trabajos del héroe. Persiles y su hermano mayor, Maximino, se han enamorado de la misma mujer, Sigismunda. Primero en derechos, Maximino declara que se casará con ella. Esta declaración

[...] sirvió de *flecha* que atravesó las *entrañas* de [...] Persiles [...]. Desde que la *oyó*, no supo *oír* cosas de su gusto, perdió los bríos de su juventud y, finalmente, encerró en el honesto *silencio* todas las acciones que le hacían memorable y bien querido de todos, y sobre todo, vino a perder la salud y a entregarse en los brazos de la desesperación [...]. (IV, 12, 701-702; son mías las cursivas)

Tomemos en cuenta que desde las *Siete Partidas* hasta la literatura barroca la desesperación conducía al suicidio. De ahí que la madre de Persiles acuerde con Sigismunda la huida de ambos jóvenes a Roma. De donde se colige que todos los trabajos de la pareja protagónica, es decir, la totalidad de la novela tiene una causa necesaria, el amor agónico del héroe, y una causa suficiente, sus sensibles oídos, pues las palabras del hermano le desgarran las entrañas, después le postran en un silencio diríase existencial y por último le precipitan en la desesperación.

No obstante el arte vocal de Cervantes, la recepción literaria continuó su camino hacia el silencio, un camino más atropellado que llano, pues la voz seguía siendo fuente de percep-

Y Martin Koppenfels (2006) observa en el testamento del personaje la certificación de algunas decisiones de su locura, como es el hecho de heredar dineros a Sancho mediante su fondo caballeresco de guerra. Con todo, es Margit Frenk (2013) quien explora abiertamente la posibilidad de una locura definitiva en su ensayo “Don Quijote ¿muere cuerdo?”. Por mi parte (Illades 2016), identifiqué otros indicios, entre ellos la continua vociferación de don Quijote.

4 *Persiles*, ed. de Carlos Romero Muñoz, 2015 (I, 12, 213; son mías las cursivas).

ción del mundo. El mejor ejemplo de la problemática que encarnaban quienes se hallaban obligados a sustituir el oído por la vista lo representa sor Juana Inés de la Cruz. He aquí su testimonio:

sumo trabajo [he tenido] no sólo en carecer de maestro, sino de condiscípulos con quienes conferir y ejercitar lo estudiado, teniendo sólo por maestro un *libro mudo*, por condiscípulo un *tintero insensible*; y en vez de explicación y ejercicio muchos estorbos.

[N]unca [he] sabido cómo suena la *viva voz* de los maestros, ni [he] debido a los *oídos* sino a los *ojos* las especies de la doctrina, en el *mudo* magisterio de los libros. Ya se ve cuán duro es estudiar en aquellos *caracteres sin alma*. (1995, 2: 450-451 y 447, respectivamente; son mías las cursivas)

Evadida del matrimonio y del mundo, enclaustrada a perpetuidad en un convento, absorta en los folios de sus cuatro mil libros, colmada de aplausos desde que era adolescente, amiga de virreyes, hija natural, monja con voto de obediencia y, sin embargo, autodidacta, erudita, autora de poemas eróticos, comedias y disquisiciones teológicas, sor Juana gozó de inusuales privilegios y padeció al final de su vida el acoso de eminentes jesuitas que la obligaron a abandonar las letras humanas y a someterse a la versión de silencio más negativa para ella: el silencio que no dice nada. Por ello, en la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* defiende su derecho y el de todas las mujeres a leer, escribir y enseñar. Y lo hace a través de su propia poética del silencio. Escuchémosla:

[...] casi me he determinado a dejar al silencio [la respuesta a sor Filotea]; pero como éste es cosa negativa, aunque explica mucho con el énfasis de no explicar, es necesario ponerle algún breve rótulo para que se entienda lo que se pretende que el silencio diga; y si no, dirá nada el silencio, porque ése es su propio oficio: decir nada. [...] [D]e manera que aquellas cosas que no se pueden decir, es menester decir siquiera que no se pueden decir, para que se entienda que el callar no es no haber qué decir, sino no caber en las voces lo mucho que hay que decir. [...] [Y] diré, por breve rótulo de lo que dejo al silencio que [...] me puedo atrever a hablar [...]. (1995, 2: 441-442)

Si le tomamos la palabra a sor Juana, podríamos definir el ocaso del periodo de oralidad segunda del Siglo de Oro como un “no caber en las voces lo mucho que hay que decir”. Una estrofa de su célebre lira “Amado dueño mío” ilustra de manera ejemplar el proceso que estoy describiendo.

284.

P O E S I A S

S O N E T O,

Que explica la mas sublime calidad de Amor.

YO adoro à Lisi, pero no pretendo,
 Que Lisi corresponda mi fineza;
 Pues si juzgo possible su belleza,
 A su decoro, y mi aprehension ofendo:
 No emprender solamente es, lo que emprendo;
 Pues sé, que à merecer tanta grandeza
 Ningun merito basta, y es simpleza
 Obrar contra lo mismo, que yo entiendo.
 Como cosa concibo tan Sagrada
 Su Beldad, que no quiere mi ofadia
 A la Esperança dar, ni aun leve, entrada;
 Pues, cediendo à la fuya mi alegria,
 Por no llegarla à ver mal empleada,
 Aun pienso, que sintiera verla mia.



L I R A S,

Que expressan sentimientos de ausente.

AMado Dueño mio,
 Escucha vn rato mis cansadas queexas,
 Pues del viento las fio,
 Que breve las conduzga à tus orejas:
 Si no se desvanece el triste acento,
 Como mis esperanças, en el viento.
 Oyeme con los ojos,
 Ya que estàn tan distantes los oïdos,
 Y de ausentes enojos
 En ecos de mi pluma mis gemidos:
 Y ya que à ti no llega mi voz ruda,
 Oyeme sordo, pues me quexo muda.

Si

Obsérvese en la Imagen 5 (*Segundo volumen* de las obras de sor Juana, Sevilla, 1692) que el espaciado entre letras y palabras es cercano al actual, que no hay abreviaturas, que las cursivas se destinan a los epígrafes, que la letra capitular indica el inicio de cada poema y que la puntuación es más sintáctica y, por lo tanto, menos prosódica. En suma, la página tipográfica resulta progresivamente legible para la lectura ocular.

Detengámonos en la segunda estrofa de la lira (las cursivas son mías): “*Oyeme con los ojos, / Ya que están tan distantes los oídos, / Y de ausentes enojos / En ecos de mi pluma mis gemidos: / Y ya que a ti no llega mi voz ruda, / Oyeme sordo, pues me queixo muda*” (1692, 1: 284).

Desde el epígrafe, la lira toda es una queja por la ausencia del amado, tema de añejo abolengo, pues se remonta hasta las jarchas mozárabes. Pero el tratamiento del tema en esta estrofa es de lo más complejo, ya que el amado ausente ha de escuchar (sordo) las quejas (silenciosas) de la amante. Por eso, la diferida, la incierta comunicación entre ambos se desdobra en la relación fluctuante que guarda la materia viva de la voz con la materia inerte de la escritura, el tiempo efímero de la vibración sonora con el tiempo suspendido de los signos gráficos.

Esta paradoja de índole cultural es asumida por sor Juana en clave barroca, como paradoja sinestésica: “*Oyeme con los ojos*”, le pide al amante en un verso con acento enfático que puede glosarse así: ‘léeme en silencio’. La estrofa cierra con otro verso enfático, pero esta vez la sinestesia, llevada al límite, se distribuye en doble oxímoron que une sintácticamente al receptor con la emisora: “*Oyeme sordo, pues me queixo muda*”. Aquí la glosa sería ‘lee en silencio las quejas que en silencio escribo’. Ahora bien, el segundo oxímoron (‘queja muda’) es a su vez metáfora de ‘escritura’, metáfora que pone en relieve la nostalgia respecto de la voz en la medida en que las letras por sí mismas no son capaces de enunciar las emociones amorosas con suficiente hondura.

Todo indica que sor Juana descarta la lectura solitaria en voz alta. De donde se sigue que para ella la comunicación poética se genera en la escritura-solitaria-silente, y finaliza en la lectura, asimismo solitaria y silente. No obstante, late allí la nostalgia por la voz. Es decir que el silencio no se ha impuesto del todo, que todavía tiene un resquicio, como también la soledad. Por eso es que en mitad de la estrofa los “gemidos” no son signos o “caracteres sin alma”, sino “ecos” de la “pluma”, de una pluma que incluso al raer el papel sigue invocando al oído.

Las calas realizadas nos muestran el progresivo silenciamiento de las letras y la lectura. Retener los ecos de la voz cuanto sea posible resignifica los textos, más allá del análisis filológico, pues la escritura, al materializarse en la voz, torna a ser cuerpo, se deja sentir y comunica otras cosas, más entrañables, más duraderas. La voz convoca nuestro pasado milenario y colectivo, nos devuelve al hogar primigenio, al arrullo esencial, al grito y sollozo arquetípicos, a la certeza ancestral de las emociones. Más que a la imagen, la voz remite al tacto. Escuchamos y sentimos con nitidez cuando nos hallamos a oscuras, quizá porque volvemos por unos instantes al principio de los tiempos, a la primera de las moradas: una caverna sin halo de luz, un lago amniótico que envuelve al cuerpo desnudo. Fue allí donde ocurrió nuestra primera sensación, con la calidez y el ondular del líquido, fue entonces cuando comenzamos a oír las voces del mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- Cervantes, Miguel de (1615), *Segunda parte del ingenioso cavallero don Quixote de la Mancha*, Madrid, Juan de la Cuesta.
- Cervantes, Miguel de (1987), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia.
- Cervantes, Miguel de (2015), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Carlos Romero Muñoz, 6ª. ed., Madrid, Cátedra.
- Chambers, Leland H. (1970), "Irony in the final chapter of the *Quijote*", *The Romanic Riview* 61, 14-22.
- Chicote, Gloria (2001), "Textualidad oral-escrita-impresa en el pasaje Edad Media-Re-nacimiento", *Olivar* (Universidad Nacional de la Plata) 2. 2, 27-40.
- Frenk, Margit (2005), *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Frenk, Margit (2013), "Don Quijote ¿muere cuerdo?", en *Cuatro ensayos sobre el «Quijote»*, Méx-ico D. F., Fondo de Cultura Económica, 49-58.
- Illades, Gustavo (2016), "La locura irremediable de don Quijote", *Biblioteca de México* 151, 33-36.
- Juana Inés de la Cruz, Sor (1692), *Segundo volumen de las obras de soror Juana Ines de la Cruz*, Sevilla, Tomás López de Haro.
- Juana Inés de la Cruz, Sor (1995), "Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz", en *Obras completas*, IV, ed. de Alberto G. Salceda, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Koppenfels, Martin (2006), "Terminar – Abjurar. El último capítulo del *Don Quijote*", *Criticón* 96, 69-85.
- Lo Ré, A. G. (1989), "The Three Deaths of Don Quixote: comments in favor of the Romantic Critical Approach", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 9.2, 21-41.
- Moner, Michel (1989), *Cervantès conteur. Écrits et paroles*, Madrid, Casa de Velázquez.
- Ong, Walter (1999), *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. Angélica Scherp, Méx-ico D. F., Fondo de Cultura Económica [1a. ed. en inglés, 1982].
- Poema de Mio Cid* (1987), ed. de Colin Smith, México D. F., Rei.
- Pope, Randolph D. (1984), "*Don Quijote*, Segunda Parte: Capítulo 74 y final", en *Estudios de la literatura española y francesa: siglos XVI y XVII. Homenaje a Horst Baader*, ed. Frauke Gewecke, Frankfurt am Main, Vervuert, 169-174.
- Rojas, Fernando de (1999), *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. paleográfica de Nicasio Sal-vador Miguel y Santiago López-Ríos, Valencia, Institució Alfons el Magnànim / Ministerio de Educación y Cultura / Biblioteca Nacional [Valencia, Juan Joffre, 1514].
- Williamson, Edwin (1991), *«El Quijote» y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus.
- Zumthor, Paul (1989), *La letra y la voz. De la «literatura» medieval*, trad. Julián Presa, Madrid, Cátedra [1ª ed. en francés, 1987].

COMUNICACIONES

QUIJOTE

ACERCA DE LOS TRATOS QUE DON QUIJOTE Y SANCHO LE DAN A SUS CABALGADURAS

RODOLFO NICOLÁS CAPACCIO
Universidad Nacional de Misiones

Comenzaré con una verdad de Perogrullo: don Quijote y Sancho, Rocinante y el rucio son seres inseparables. Ninguno de los dos personajes cervantinos es concebible sin los animales que montan y con los que salen a correr sus aventuras junto con cada lector a través del tiempo. Los vínculos entre don Quijote y Rocinante, así como los de Sancho y el rucio, han sido analizados hasta el cansancio, de modo que cualquier aproximación corre el riesgo de caer en campo trillado, por eso este asunto referido a: “Los tratos que ambos personajes le dan a sus cabalgaduras”, tanto físicos como verbales, pretende encuadrarse dentro de la percepción que tiene el lector de estos tiempos para con los animales en general. Una mirada más comprensiva, y con unos criterios que tanto llevan a repudiar la foto del rey de España, posando ante un elefante abatido, como a la exaltación de las mascotas. Lo innegable es que la mirada sobre los animales ha cambiado en los últimos tiempos, y ya no es lo mismo, por poner un ejemplo, leer ahora sobre las cacerías de Hemingway en África, que como se lo hacía cincuenta años atrás.

Por eso nos detenemos un momento para repasar la relación que don Quijote y Sancho mantienen con sus montados, y en este asunto del trato, comenzaremos por los nombres, ya que nombrar al otro establece el primer vínculo en una relación. Don Quijote ocupará cuatro días para elegir el de Rocinante, durante los cuales “formó, borró y quitó, añadió, deshizo y tornó a hacer en su memoria e imaginación y el fin le vino a llamar Rocinante, nombre a su parecer, alto, sonoro y significativo...” (I, 1, 67)¹, pero nada dice de su pelo. En cambio el rucio, que no tiene nombre propio, toma el que le da esa particularidad, la de su pelo pardo blancuzco. Así quede Rocinante, con su nombre altisonante, no conocemos su pelo, aunque se tiende a imaginarlo y representarlo tordillo, tal vez por vincular la albura con la nobleza, en cambio el rucio, que carece de nombre, será nombrado por su color.

—¿Qué rucio es este? —preguntó la Duquesa.

—Mi asno —respondió Sancho— que por no nombrarle con ese nombre, le suelo llamar el rucio...
(II, 33, 336)

Y hecha esta observación sobre por qué los nombran como los nombran, ya tenemos a don Quijote al paso en su primera salida, montado en ese “rocín flaco”, “con más cuartos que un real y más tachas que el caballo de Gonela”. (I, 1, 67) En referencia a la flacura de muslos y paletas, a los defectos, sin que sepamos cuáles, y al “*caballo de Gonela*” por ese animal decrepito que montaba el bufón de los duques de Ferrara. Aquí debiéramos preguntarnos por qué este animal, “*tantum pellis et ossa fuit*” se encuentra en ese estado de piel y huesos. Podríamos arriesgar algunas conjeturas: vejez, mala alimentación, parásitos, artritis... y sin duda desa-

1 Se cita el *Quijote* por la edición de Marasso, Emecé, 1947. A continuación se indica la parte en números romanos, el capítulo y las páginas en arábigos.

tención del amo, pero convengamos que, a la composición cervantina no podría convenirle, a tal caballero, un caballo rozagante, sino éste que hace juego con el escuálido abandono del amo, de modo que será ese el animal de sus aventuras (I, 2, 70).

Luego sabremos que don Quijote es dueño de tres yeguas que pastan en los prados concejiles, pero ya se sabe que un caballero jamás montará en yegua, de modo que no queda otra opción para salir que este caballo flaco, pero entero.

Hasta aquí los dos, más luego, en la segunda salida, vendrá a sumarse Sancho y “el asno que tenía (que) es muy bueno...” (I, 7, 113). Y vendrán las prevenciones de don Quijote acerca de si un escudero que se precie, puede montar un asno. Por eso sale este animal en calidad de cabalgadura provisoria, ya que no faltará ocasión de reemplazarlo, “quitándole el caballo al primer descortés caballero que se topase”. (I, 7, 113). Pero el rucio quedará provisorio... para siempre.

De modo que, ya nombrados y en pleno azaroso recorrido, veamos algunas cuestiones vinculadas el trato que ambos personajes les dan en cuanto a:

- La elección del camino a seguir
- Los tipos de marcha y esfuerzo que les imponen
- La alimentación que les cabe
- Los momentos de violencia que sufren
- Y lo que manifiesta cada jinete acerca de los animales

LA ELECCIÓN DEL CAMINO A SEGUIR

Sabemos que todo jinete le impone a su montado un rumbo, pero en este caso caballero y escudero no llevan plan alguno, por eso el camino lo deciden sus cabalgaduras. Y es Rocinante el que toma la iniciativa, mientras que el rucio seguirá sus pasos:

...soltó la rienda a Rocinante, dejando a la voluntad del rocín la suya... (I, 4, 90)

El rucio siguió las huellas de Rocinante sin el cual no se hallaba un punto... (I, 27, 281)

Y aquí cabe mencionar la amistad entre ambos animales:

...que fue tan única y tan trabada... (II, 12, 121)

Se pusieron a caminar por donde la voluntad de Rocinante quiso, que se llevaba tras de sí la de su amo y aun la del asno... (I, 21, 251)

...sin llevar otro camino que aquel que Rocinante quería, que era por donde él podía caminar... (I, 23, 279)

Con lo que concluimos en que no hay imposición de destino sobre los animales, excepto en el regreso a la aldea, luego de la primera salida, que Rocinante agradece como cualquier caballo cuando, “...casi conociendo la querencia, con tanta gana comenzó a caminar, que parecía que no ponía los pies en el suelo...” (I, 4, 86). Y en el regreso final de los cuatro.

LOS TIPOS DE MARCHA Y ESTÍMULOS QUE LES IMPONEN

La marcha que llevan es generalmente al paso, “...porque no era dado a la debilidad de Rocinante andar por aquellas asperezas, y más siendo él de suyo pasicorto y flemático...” (I,

23, 279-280). Pero en las contiendas que provoca don Quijote, Rocinante es forzado a galopar y queda expuesto a las consecuencias. En la aventura de los molinos, “dio de espuelas a su caballo [...] y arremetió a todo galope de Rocinante...”; en tanto, “...dio Sancho Panza en socorrerle, a todo correr de su asno...” (I, 8, 116). O más adelante: “...don Quijote sale a paso tirado, y Sancho a todo el trote de su jumento...” (I, 10, 132-133)

Por supuesto que, para que las cabalgaduras se apresuren, ambos apelan a los acostumbrados recursos de todo jinete: el uso de las espuelas en don Quijote y la vara en el caso de Sancho.

Y diciendo esto puso las espuelas a Rocinante... (I, 17, 213)

[Don Quijote]...sin más detenerse, hizo sentir las espuelas a Rocinante... (I, 20, 239)

[Al ser apedreados]...don Quijote que no se daba manos en cubrirse con la rodela y el pobre Rocinante no hacía más caso de la espuela que si fuera hecho de bronce... (I, 22, 271)

Don Quijote, que le pareció que ya su enemigo venía volando, arrimó reciamente las espuelas a las trasijadas ijadas de Rocinante, y le hizo agujiar de manera que cuenta la historia que ésta sola vez conoció haber corrido algo...” (II, 14, 145)

En cuanto al escudero, “Así como bebió Sancho dio de los carcaños a su asno...” (I, 17, 204); lo que vendría a ser, darle en los *garrones*. O acabada la aventura de los leones, Sancho “...no por llorar y lamentarse dejaba de aporrear al rucio para que se alejase del carro...” (II, 17, 170)

LA ALIMENTACIÓN DE LOS ANIMALES

Vendrá luego esa cuestión cotidiana e irremplazable, ya definida en el inicial diálogo entre Babieca y Rocinante:

B-¿Cómo estáis Rocinante, tan delgado?

R- Porque nunca se come y se trabaja.

B- ¿Pues qué es de la cebada y de la paja?

R- No me deja mi amo ni un bocado. (I, Preliminares, 62)

Sabemos que, para este caballero en perpetua ensoñación, la comida no es más que un aspecto secundario. Y la prueba está en que durante la primera salida, cuando llega el anochecer: “...su rocín y él se hallaron cansados y muertos de hambre...” (I, 2, 72). Aunque cuando se alojan en la venta no deja de recordarle al huésped, pensando en el bienestar de su cabalgadura: “...que tuviese mucho cuidado con su caballo, porque era la mejor pieza que comía pan en el mundo...” (I, 2, 75).

Pero por lo general, y como animales que salen a campo, ambos montados pastan de lo que encuentran cuando hacen un alto: “Soltó las riendas de Rocinante, el cual, sintiendo la libertad que se le daba, a cada paso se detenía a pacer la verde yerba de que aquellos campos abundaba...” (II, 9, 111). O bien: “...dejando a su albedrío y sin orden alguna pacer del abundosa yerba de que aquel prado estaba lleno a los dos continuos compañeros y amigos Rocinante y el rucio...” (II, 49, 557). Pero, cuando llegan a las ventas donde suelen pernoctar, ambos animales mascan la paja de los pesebres, o son reforzados con algo de cebada. “Solo he menester que vuesa merced me pague el gasto que esta noche ha hecho en la venta, así de paja y cebada de sus dos bestias como de la cena y cama...” (I, 17, 201), dice el ventero.

Hasta aquí los trances por lo que pasan el caballo y el asno son cuestiones previsibles. Pero como estas andanzas no son de apacible regocijo, por la disposición de don Quijote a considerar aventura cualquier situación en la que se hallen, veamos otro tipo de situaciones.

LOS MOMENTOS DE VIOLENCIA

Momentos de violencia que menudean y en los que reciben pedradas y apaleaduras, sin que se salven los animales, que llegan a ser objeto de reproches por parte de sus jinetes:

Cayó Rocinante y fue rodando su amo una buena pieza por el campo y queriéndose levantar jamás pudo: tal embarazo le causaban la lanza, adarga, espuelas y celada, con el peso de las antiguas armas: Y en tanto que pugnaba por levantarse y no podía, estaba diciendo:

–Non fuyáis gente cobarde; gente cautiva, atended, que no por culpa mía, sino de mi caballo, estoy aquí tendido... (I, 4, 92-93)

O "...ténganse todos que vengo malferido, por la culpa de mi caballo..." (I, 5, 98). Luego, en la aventura de los molinos, caballo y caballero ruedan maltrechos por tierra, y al volver a montar ve a Rocinante "que medio despaldado estaba" (I, 8, 117).

En otro episodio, cuando Ginés de Pasamonte y sus compañeros los apedrean, el resultado es que: "... Solos quedaron jumento y Rocinante, Sancho y don Quijote; el jumento cabizbajo y pensativo, sacudiendo de cuando en cuando las orejas, pensando que aún no había cesado la borrasca de las piedras que le perseguían los oídos. Rocinante tendido junto a su amo, que también vino al suelo de otra pedrada..." (I, 22, 271).

Así también en la aventura con la carreta de Las Cortes de la Muerte, cuando ambos montados se asustan, Rocinante muerde el freno y echa correr hasta quedar tendido, igual que don Quijote, por supuesto (II, 11, 115). O en la aventura con los toros bravos, cuando el caballero se planta frente al arreo, teniendo como consecuencia que los toros les pasen por arriba "dando con todos ellos en tierra, echándoles a rodar por el suelo. Quedó molido Sancho, espantado don Quijote, aporreado el rucio y no muy católico Rocinante..." (II, 58, 554). O en la aventura los puercos cuando los animales, "sin tener respeto por la autoridad de don Quijote" llegan en tropel y les pasan por encima "...derribando no solo a don Quijote, sino llevando, por añadidura, a Rocinante..." (II, 68, 641).

Pero, más allá de los descuidos en la alimentación y los reproches cuando las cosas no salen bien, caballero y escudero no dejan de manifestar el aprecio por sus montados.

APRECIACIONES SOBRE AMBOS MONTADOS

Opiniones que a veces vierte Cide Hamete Benengeli, y otras salen de boca de los personajes.

Uno de esos momentos en los que queda expuesto el sentir de don Quijote es en "la aventura con unos desalmados yangüeses" (I, 15, 177) cuando Rocinante al querer refocilarse con las hacas galicianas queda con la cincha rota y sin silla, "en pelota", y le dice entonces a Sancho: "...bien me puedes ayudar a tomar la debida venganza del agravio que delante de nuestros ojos se le ha hecho a Rocinante..." (*Ibid.*, 178). Pero, apaleados ellos también por los arrieros, le cabe decir a Sancho:

Mire vuestra merced si se puede levantar, y ayudaremos a Rocinante, aunque no lo merece, porque él fue la causa principal de este molimiento. Jamás tal creí de Rocinante, que lo tenía por persona casta y pacífica como yo. En fin, bien dicen que es menester mucho tiempo para venir a conocer a las personas, y que no hay cosa segura en esta vida... (I, 15, 181)

Pero don Quijote, compadecido, exclama:

Saca fuerzas de la flaqueza, que así haré yo, y veamos cómo está Rocinante; que, a lo que me parece, no le ha cabido al pobre la menor parte desta desgracia. (I, 15, 183)

–No hay que maravillarse deso –responde Sancho–, siendo él también caballero andante; de lo que yo me maravillo es de que mi jumento haya quedado libre y sin costas donde nosotros salimos sin costillas. (I, 15, 184)

Al recordar esta aventura, dirá Sancho más tarde: “cuando a nuestro buen Rocinante se le antojó pedir cotufas en el golfo...” (II, 3, 48).

También en la aventura con un discreto Caballero de la Mancha, hay elogios de Sancho hacia Rocinante: “...bien puede tener las riendas a su yegua –dice– porque nuestro caballo es el más honesto y bien mirado del mundo; jamás en ocasiones ha hecho vileza alguna...” (II, 16, 155).

Pero los personajes muestran sus contradicciones, como cuando Sancho, temeroso antes de entrar en batalla con un ejército (que no es más que un arreo de ovejas y carneros) pregunta: “...¿dónde pondremos este asno que estemos ciertos de hallarle después de pasada la refriega?” y don Quijote le responde: “lo que puedes hacer del es dejarle a sus aventuras, ora se pierda o no; porque serán tantos los caballos que tendremos después que salgamos vencedores, que aún corre peligro Rocinante no lo trueque por otro” (I, 18, 210). Lo que nos lleva a pensar si lo dice, como un recurso para ayudar a superar el miedo de Sancho, o lo piensa realmente.

En otras oportunidades es Sancho quien abre su corazón para mostrar lo que aprecia al rucio. Por ejemplo cuando Ginés de Pasamonte se lo roba y exclama: “¡Oh hijo de mis entrañas, nacido en mi misma casa, brinco de mis hijos, regalo de mi mujer, envidia de mis vecinos, alivio de mis cargas, y, finalmente, sustentador de la mitad de mi persona...” (I, 22, 274). Para luego, una vez recuperado, enrostrarle: “¡Ah ladrón Ginesillo! ¡Deja mi prenda, suelta mi vida... deja mi asno, deja mi regalo! ¡Huye, puto, auséntate...!” (I, 30, 391).

También en la aventura del Caballero del Bosque, Sancho deja testimonio de ese aprecio:

...verdad es que no tengo rocín –dice– pero tengo un asno que vale dos veces más que el caballo de mi amo. Mala Pascua me dé Dios, ya sea la primera que viniere, si le trocara por él aunque me diese cuatro fanegas de cebada encima... (II, 13, 129)

En la Segunda Parte crece la valorización que Sancho hace del Rucio. Como lo expresa en la carta a Teresa Panza: “El rucio está bueno y se te encomienda mucho; y no lo pienso dejar, aunque me llevaran a ser Gran Turco...” (II, 36, 359). Y llega a unos trances de máxima sensibilidad cuando al dejar de ser gobernador va a buscarlo a la caballeriza y le dice:

Venid vos acá, compañero mío, y amigo mío y conllevador de mis trabajos y miserias: cuando yo me avenía a vos, y no tenía otros pensamientos que los que me daban los cuidados de remendar vuestros aparejos y de sustentar vuestro cuerpezuelo, dichas eran mis horas, mis días y mis años... (II, 53, 508)

O las ternezas que manifiesta cuando caen en una sima y al oír que se queja le dice:

¡Oh compañero y amigo mío, que mal pago te he dado de tus buenos servicios! Perdóname, y pide a la fortuna, en el mejor modo que supieres, que nos saque deste miserable trabajo en que estamos puestos los dos; que yo prometo ponerte una corona de laurel en la cabeza, que no parezcas sino un laureado poeta, y de darte los piensos doblados... (II, 55, 522)

Este reconocimiento de Sancho hacia el rucio tiene equivalente en las palabras de don Quijote, cuando al decidir quedar solo en la Sierra Morena y liberar su caballo exclama, dándole una palmada en el anca:

Libertad te da el que sin ella queda, ¡Oh caballo tan extremado en tus obras cuán desdichado en tu suerte! Vete por do quisieres, que en la frente llevas escrito que no te igualó en ligereza el Hipogrifo de Astolfo, ni el nombrado Frontino, que tan caro le costó a Bradamante.... (I, 25, 306)

Al fin regresan a la aldea y aparece la última mención de los animales cuando unos muchachos acuden a verles: “Venid, mochachos, y veréis el asno de Sancho Panza más galán que Mingo, y la bestia de don Quijote más flaca hoy que el primer día...” (II, 73, 677) lo que algo nos dice del estado de las cabalgaduras, aunque a partir de ahí nunca sepamos nada de sus respectivos destinos.

Pero, como al fin y al cabo esto es literatura, tenemos derecho a imaginar, de modo que, como Cervantes no lo dijo, supondremos la mejor suerte para ambos animales: el Rucio en casa de Sancho, integrado a la familia, y Rocinante pastando de nuevo con las yeguas en los prados concejiles.

BIBLIOGRAFÍA

Cervantes Saavedra, Miguel de (1947), *Don Quijote de la Mancha*, edición, introducción y notas de Arturo Marasso, Buenos Aires, Emecé.

LOS LOCOS BLANDIRÁN EL LENGUAJE: DON QUIJOTE Y VIDRIERA ARMADOS POR EL PODER DE LA PALABRA

AGUSTINA OTERO MAC DOUGALL
Universidad de Buenos Aires

Los locos, como representantes de lo diferente, hace ya unos cuantos centenares de años que encarnan otras posibilidades del ser-diverso al interior de una comunidad. La locura pudo hacer eco de sus extrañezas a través de dos recursos básicos: la imagen física y la palabra. Al ponerse en juego estos elementos, el loco se confronta con la sociedad a la que pertenece y la cuestiona a través de la palabra. Los locos que ha pintado Cervantes se construyen utilizando estos dos recursos como base, y tanto don Quijote como Vidriera tienen en común el especial uso que hacen del lenguaje, ya sea para atacar o para defenderse de sus enemigos. El siguiente trabajo se propone analizar de qué modo estos locos son “armados” en tanto ambos se construyen primeramente con una imagen externa que los destaca del resto, para luego arremeter con la fuerza de la palabra.

Es sencillo encontrar en la obra cervantina casos en donde un personaje, a través de la marginalidad, critique su tiempo y el funcionamiento general de la sociedad. Lo han hecho, como mínimo, una joven gitana, un gran grupo de enamorados desengañados, un par de perros que mágicamente adquieren el don del habla, un hidalgo ocioso con un sin fin de lecturas y un muchacho que se creía de vidrio, entre otras tantas voces pertenecientes a los cientos de personajes cervantinos. Más allá de la gran variedad recién mencionada, hay un elemento que se repite continuamente en la naturaleza de estos personajes, y tiene que ver con aquello que las otras voces de las respectivas historias perciben como fuera de lo común: el raro ingenio. Este concepto juega con la idea de un pensamiento agudo y poco común, que se destaca más cuando entra en contacto con situaciones ridículas de la vida cotidiana. Así es como sucede en las dos obras que serán analizadas en este trabajo, en donde la locura es utilizada como una vía más para multiplicar los efectos que generan en los otros personajes esta combinatoria de inteligencia discursiva y absurdo.

Sin embargo, en el universo cervantino, lejos de ponerse un límite estricto a la locura, la sociedad la indaga interesada, de ahí que estos locos obtienen fama rápidamente. Ésta crece, en primer lugar, cuando el loco brilla por sus peculiaridades, que en un principio son visuales. Luego, aparece otro factor clave, que justamente es el que enfatiza el contraste entre lo que se ve y lo que se oye: el discurso. A través de éste, el loco comienza a tornarse ambiguo, ya que lo que en un principio era una mera curiosidad para los otros personajes, ahora se torna antitético. Por un lado, el loco es un sujeto roto,¹ pero también es excepcional en su entendimiento,

1 Recuérdese la representación que aparece en el *Quijote* de 1605 sobre Cardenio, otro de los locos cervantinos, bautizado por el mismo narrador como “el Roto de la mala figura”. Este desafortunado y bien hablado manco, a quien cada tanto le sobrevenía el “accidente de la locura” (I, 23, 306), está configurado en un sinfín de

“una de las potencias del alma”, según el mismo Covarrubias. En las coordenadas del siglo XVII, el ingenio tenía que ver con una fuerza natural del entendimiento, que se disponía a investigar “lo que por razón y discurso se puede alcanzar en todo género de ciencias”. Se ve claramente cómo el ser ingenioso habilita la posibilidad de ser poseedor de todo tipo de conocimiento, ya que no hay límites disciplinares en el buen uso del razonamiento.

A la llamativa inteligencia de estos personajes se le agrega otro factor clave, que es la locuacidad, reflejada constantemente en el asombro y la lástima que produce en los otros personajes la tensión entre el habla y el aspecto. Tal es así que el narrador refiere de qué modo quedan estupefactos los personajes que escuchan el famoso discurso sobre las letras y las armas de don Quijote: “en los que escuchado le habían sobrevino 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 pizmienda caballería” (I, 39, 479-480). De igual modo sucede con Vidriera, quien, una vez liberado, “salió por la ciudad, causando admiración y lástima a todos los que lo conocían” (360)² ya que de no haber dado señales tan claras de su locura, “ninguno pudiera creer sino que era uno de los más cuerdos del mundo” (383).

Otras de las formas en que se percibía al loco, además de como sujeto quebrado o roto, era a través de la metáfora del vacío. El cuerpo, al sufrir la sequedad del juicio, se transforma en un mero recipiente con dudoso contenido. De hecho, en *El licenciado Vidriera* se enfatiza constantemente esta cualidad corporal, que por supuesto tiene sus ventajas, ya que Vidriera “a todos les respondería con más entendimiento por ser hombre de vidrio y no de carne, que el vidrio, por ser de materia sutil y delicada, obraba por ella el alma con más prontitud y eficacia que no por la del cuerpo, pesada y terrestre” (359). En el caso de don Quijote sucede lo mismo; ya es hartamente conocida la resolución del narrador en el primer capítulo, donde el hidalgo, que pasaba “las noches de claro en claro y los días de turbio en turbio” con sus libros, y “del mucho leer y poco dormir se le secó el cerebro” (I, 1, 101) y perdió el juicio. Este narrador describe la intensa actividad de Alonso Quijano utilizando el verbo “enfrascar”, que justamente viene muy a cuenta y que indica un brusco cerramiento sobre sí mismo, lo que genera la desconexión con el afuera y la pérdida de la noción de realidad. Tal es así que, un poco por sorpresa y otro poco por malicia, el cabrero con el que se pelea don Quijote en el último capítulo de la primera parte afirma que “este gentil hombre debe tener vacíos los aposentos de la cabeza” (I, 52, 599).

Así es que nos encontramos ante uno de los tantos puntos en común de estos dos personajes: sus cuerpos están secos, vacíos, y nadie puede asomarse a ver qué hay en lo profundo. En ambos, el cuerpo es pensado como un recipiente, y en *El licenciado Vidriera* esto es expresado literalmente: “Pidió Tomás le diesen alguna funda donde pusiese aquel vaso quebradizo de su cuerpo, porque al vestirse algún vestido estrecho no le quebrase” (2005: 360). Luego, Tomás Rodaja ya devenido en licenciado Vidriera, completa su imagen “con una ropa parda y una

tensiones. Por un lado, se encuentra su delicada escritura, que lo lleva a don Quijote a afirmar que se trata de un razonable poeta. Por otro lado, está la descripción física animalesca de este loco: “iba desnudo, la barba negra y espesa, los cabellos muchos y rabultados, los pies descalzos y las piernas sin cosa alguna; los muslos cubrían unos calzones, al parecer, de terciopelo leonado, mas tan hechos pedazos, que por muchas partes se le descubrían las carnes” (I, 23, 302). Se cita el *Quijote* por la edición de Martín de Riquer, Barcelona, RBA editores, 1994.

2 Se cita *El licenciado Vidriera* por la edición de la colección de Novelas ejemplares editadas por Jorge García López, Barcelona, Editorial Crítica, 2005. En adelante se consigna entre paréntesis el número de página correspondiente.

camisa muy ancha, que él se vistió con mucho tiento y se ciñó con una cuerda de algodón” (360). De este modo, descalzo y añadiendo como único accesorio una vara para espantar a los muchachos curiosos, el loco se dispuso a salir al mundo para poner en práctica su habilidosa lengua y crítico pensamiento.

LOS LOCOS Y LOS NOMBRES

Antes de hablar sobre las peculiares andanzas de estos dos locos, hay que mencionar un punto fundamental para la autorrepresentación que cada uno de ellos construye para sí: el nombre propio. En el primer capítulo, Alonso Quijano se desvela por encontrar aquellos nombres propios y únicos que puedan coincidir con el concepto que él tiene de sí mismo y de los otros elementos que lo identificarían como caballero: su rocín y su amada. De hecho, se podría decir que esta búsqueda de nombres propios constituye una de las primeras acciones que realiza Quijano antes de su aparición en el mundo. En esta instancia, el protagonista comete al menos tres actos de habla directos que tienen que ver con el bautismo que realiza consigo mismo y con el de su caballo y su amada: “y así, después de muchos nombres que formó, borró y quitó, añadió, deshizo y tornó a hacer en su memoria e imaginación, al fin le vino a llamar *Rocinante*, nombre a su parecer, alto, sonoro y significativo de lo que había sido cuando fue rocín” (I, 1, 104). Luego de este primer bautismo tardó ocho días en decidirse por su propio nombre, que “a su parecer, declaraba muy al vivo su linaje y patria, y la honraba con tomar el sobrenombre della” (I, 1, 105). Finalmente, preocupado por no tener una receptora a quien le llegasen los mensajes y las disculpas de los enemigos vencidos por su fuerte brazo, el potencial caballero completa el circuito comunicativo hallando el nombre de su amada:

Llamábase Aldonza Lorenzo, y a ésta le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos, y, buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla *Dulcinea del Toboso*, porque era natural del Toboso; nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto. (I, 1, 106)

El siguiente paso con el que debe afrontarse el ocioso hidalgo³ para ser un caballero andante es convertirse en un miembro de la orden. Para lograr esto, don Quijote necesita que otro lo designe a través de la palabra, por eso incurre en un acto de habla compromisorio, que obliga al ventero a cumplir con su promesa futura:

...el don que os he pedido y de vuestra liberalidad me ha sido otorgado, es que mañana en aquel día me habéis de armar caballero, y esta noche en la capilla de vuestro castillo velaré las armas, y mañana, como tengo dicho, se cumplirá lo que tanto deseo, para poder, como se debe, ir por todas las cuatro partes del mundo buscando aventuras... (I, 3, 115)

Finalmente, Alonso Quijano es armado caballero en una ceremonia teatral, llevada a cabo por el ventero como padrino y las prostitutas como princesas o altas señoras:

Advertido y medroso desto el castellano, trujo luego un libro donde asentaba la paja y cebada que daba a los arrieros, y con un cabo de vela que le traía un muchacho, y con las dos ya dichas

3 Para entender el conflicto que generaba la autodenominación que Alonso Quijano hace sobre sí mismo al llamarse “don Quijote” y querer ascender al nivel de los caballeros, véase Antonio Rey Hazas (1996).

doncellas, se vino a donde don Quijote estaba, el cual se hincó de rodillas; y, leyendo en su manual –como que decía alguna devota oración–, en mitad de la leyenda alzó la mano y dióle sobre el cuello un buen golpe, y tras él, con su misma espada, un gentil espaldarazo, siempre murmurando entre dientes, como quien rezaba. (I, 3, 120)

Tal es la confianza que don Quijote tiene en la palabra y en los actos de habla que jamás duda de la validez de una ceremonia en semejantes condiciones. La palabra tiene un poder que incluso va mucho más allá del rango o la condición del hablante, o al menos es así para este hidalgo que encontró el origen de su locura en la literatura misma.

En el caso de Tomás Rodaja sucede algo similar, ya que también fue él quien comenzó a hacerse llamar “licenciado Vidriera” luego de percibirse a sí mismo como hombre de vidrio. En Covarrubias quedó asentado que el término “licenciado” no era utilizado únicamente para dar cuenta de quienes finalizaba la Universidad; también se usaba en los casos en que “se captaba la voluntad del superior” para ser liberado de algún deber. Este punto remite al permiso que le dieron sus dos protectores cuando pidió volverse a Salamanca para terminar sus estudios. Sin embargo, estas acepciones al término no dejan de marcar una contradicción. Por un lado, Tomás Rodaja está preso de su frágil condición, para la que debe tomar ciertos resguardos, pero por otro lado es libre de decir lo que realmente piensa, y esta transparencia es lo que lo hace ser tan solicitado. Su nombre, al igual que el de don Quijote, busca expandirse (o lo hace a su pesar) y llega a los oídos de los receptores, quienes fascinados por su género de locura, buscan las respuestas a sus múltiples interrogantes en la voz de Vidriera: “Las nuevas de su locura, y de sus dichos, y de sus respuestas se extendió por todo Castilla, y, llegando a noticia de un príncipe o señor que estaba en la corte, quiso enviar por él...”(363).

No está de más mencionar que estos nombres, que tanto uno como el otro se autoasignan, no definen una condición existencial permanente, sino más bien todo lo contrario. Los diversos nombres con los que ambos locos atraviesan estas historias son tan variados como sus estados emocionales y sus posiciones en la sociedad. Ambos cambian sus nombres al menos tres veces, de acuerdo a cada momento de sus vidas.⁴ Por supuesto, la locura, etapa intermedia, será la que ocupará el centro de estas historias y la que, al fin y al cabo, los volverá si no eternos, al menos memorables. Fuera de ella, estos sujetos se vuelven imperceptibles y pierden su valor para la sociedad que tanto los frecuenta.

LOS LOCOS ARMADOS

Ahora bien, aquello que estos dos locos dicen también los conecta, ya que tanto don Quijote como el licenciado Vidriera se preocupan por la organización y la honra de la patria. Desde el inicio se sabe que la urgencia de don Quijote por salir al mundo tiene que ver con el cuidado de la sociedad: “le pareció conveniente y necesario, para el aumento de su honra y el servicio de su república...” (I, 1, 102) y por eso “no quiso aguardar más tiempo en poner en

4 Recuérdese que en *El licenciado Vidriera* el protagonista pasa de Tomás Rodaja a Vidriera y finaliza con el recupero de su cordura llamándose licenciado Rueda. En el caso del *Quijote* vale destacarse el momento en que Sancho lo bautiza como El caballero de la triste figura por tener “la más mala figura, de poco a poco, que jamás he visto; y débelo de haber causado, o ya el cansancio de este combate, o ya la falta de muelas y dientes” (I, 19, 255). De igual manera, la historia termina con el regreso de la cordura y la conversión de don Quijote de la Mancha en Alonso Quijano el Bueno.

efecto su pensamiento, apretándole a ello la falta que él pensaba que hacía en el mundo su tardanza” (I, 2, 106). La salida al mundo de Tomás Rodaja también comparte puntos en común con don Quijote, ya que lo que mueve o impulsa a este personaje es el honrar a sus padres y a su patria (ambos desconocidos) a través de los frutos y la fama que ganaría con sus estudios. En sus andanzas, Vidriera constantemente da su opinión sobre los oficios y sobre todo género de personas. Y al igual que don Quijote, todos estos juicios son expresados en un registro que da cuenta del elevado razonamiento que hila su discurso:

Quisieron algunos experimentar si era verdad lo que decía; y así, le preguntaron muchas y difíciles cosas, a las cuales respondió espontáneamente con grandísima agudeza de ingenio: cosa que causó admiración a los más letrados de la Universidad y a los profesores de la medicina y filosofía, viendo que en un sujeto donde se contenía tan extraordinaria locura como era el pensar que fuese de vidrio, se encerrase tan grande entendimiento que respondiese a toda pregunta con propiedad y agudeza. (359)

La habilidad de estos locos para expresar enunciados es destacada constantemente por los otros personajes, quienes no dejan de sorprenderse por el cuidado que estos sujetos tienen respecto de la forma del lenguaje. Ambos locos, también, hacen uso del lenguaje llevándolo al mismo nivel que cualquier otra arma de defensa. Si bien don Quijote está “armado”⁵ y Vidriera no, ambos personajes poseen, en realidad, cuerpos delicados y frágiles, que si no impresionan a los otros personajes, como en el *Quijote*,⁶ lo impresionan al mismo protagonista, como en *El licenciado Vidriera*.⁷ La ceguera que padece Alonso Quijano respecto al verdadero rendimiento de su cuerpo o a los límites físicos que podría llegar a padecer por su edad, son absolutamente opuestas a la exagerada fragilidad y terror que padece Tomás Rodaja, quien se encuentra, al fin y al cabo, en los años de mayor vigor y plenitud. Los cuidados sobre su persona consisten en mantener la distancia con la gente, ser riguroso con lo que va a introducir en su cuerpo al comer, y evitar todo tipo de roces y accidentes:

El orden que tuvo para que le diesen de comer, sin que a él llegasen, fue poner en la punta de una vara una vasera de orinal en la cual ponían alguna cosa de fruta de las que la sazón del tiempo ofrecía. Carne ni pescado no lo quería; no bebía sino en fuente o río, y esto con las manos. Cuando andaba por las calles, iba por la mitad dellas mirando los tejados, temeroso no le cayese alguna teja encima y lo quebrase. Los veranos dormía en el campo al cielo abierto, y los inviernos se metía en algún masón, y en el pajar se enterraba hasta la garganta, diciendo que aquella era la más propia y segura cama que podrían tener los hombres de vidrio. Cuando tronaba, temblaba como un azogado y se salía al campo y no entraba en poblado hasta haberse pasado la tempestad. (360)

5 Utilizo las comillas para hacer énfasis en la real ironía con la que pinta Cervantes a don Quijote y sus armas “que habían pertenecido a sus bisabuelos, que, tomados de orín y llenas de moho, luengos siglos había que estaban puestas y olvidadas en un rincón...” (I, 1, 103).

6 Dice Sancho a su amo en la penitencia de Sierra Morena: “Por amor de Dios, señor mío, que no vea yo en cueros a vuestra merced, que me dará mucha lástima y no podré dejar de llorar...” (I, 25, 332).

7 Al ser abrazado, Tomás Rodaja “se echaba en el suelo, dando mil gritos, y luego le daba un desmayo, del cual no volvía en sí en cuatro horas, y cuando volvía, era renovando las plegarias y rogativas de que otra vez no le llegasen” (359).

La enorme capacidad que tiene este personaje de adaptarse a las nuevas condiciones de su cuerpo en las diversas situaciones de la vida ha llevado a Belén Atienza, en su artículo “Hibridez y vergüenza en el licenciado Vidriera”, a vincular este personaje con la figura del camaleón de Pico della Mirándola, quien en su *Discurso sobre la dignidad del hombre* establece esta comparación al alabarse la dignidad humana por la capacidad de crearse y reinventarse a sí misma. Sin ánimos de ingresar en la teoría que vincula el nombre “Rodaja” con el origen converso, sí se puede ver claramente cómo este personaje, tan afectado por su condición en el mundo, logra encontrar la forma de proteger su fragilidad. Atienza afirma acertadamente que “Tomás es representado por un camaleón que se adapta a las distintas circunstancias (positivas o adversas) que va encontrando, y se construye a sí mismo a partir de la elección de roles” (2008: 365). Su armadura externa, entonces, consiste tanto en el recipiente de vidrio que lo encierra como en el arsenal de apotegmas que dispara según la ocasión. Recuérdese que el vidrio, lejos de ser un material rígido, es poderosamente flexible y maleable por el artesano que lo trabaja.

Más allá de las ya mencionadas adversidades que se les presentan a los hombres de vidrio cuando comienzan su nueva vida, el arma que utiliza Vidriera y que resulta infalible para protegerse de cualquier tipo de ataque es el ya mencionado lenguaje.⁸ Sabemos que los ataques de don Quijote son mayormente físicos: un arremetimiento sobre Rocinante es efectivo para el daño del oponente, aunque esto implique también un castigo para la propia corporalidad del caballero. En el caso de Vidriera, sus armas preferidas de ataque son el uso de la ironía, la incorporación de citas en latín, los juegos de palabras y la inserción de refranes, entre tantos otros. Su principal escudo es justamente lo que calla o mantiene oculto sobre su origen y su familia. Julia D’Onofrio lo analiza de la siguiente manera:

Vidriera solo habla de los otros y nunca de sí mismo más que para hablar de su entendimiento y para resguardar su cuerpo. Sigue siendo tan recatado como al principio, cuando ocultaba su patria y linaje. De modo que el excesivo mirar (y hablar) hacia afuera podría ser entendido como otra forma de protegerse. (2011: 111)

El hecho de que Cervantes haya hecho énfasis en la unión de extrema lucidez discursiva con un extravagante estilo de vida obliga a pensar en la configuración cínica de Vidriera. Lawrence Babb describió al cinismo con estas palabras:

El cínico melancólico tiene algo de filósofo; es alguien a quien vale la pena prestar atención, aunque su pensamiento esté hondamente teñido de pesimismo y misantropía. Su sabiduría combinada con su sequedad desdenosa y su desprecio por el mundo le llevan a la sátira. Además, es un hombre virtuoso y sincero. Odia la estupidez y el vicio. Dice lo que piensa, con candidez y volubilidad, sin preocuparse por las buenas maneras ni por su propio interés. (1951: 92)

No basta con identificar el cinismo con una mera filosofía que se remonta a la Antigüedad, ya que tiene más que ver con un estilo de vida que busca oponerse al de la sociedad para señalar sus puntos débiles.⁹ La mayor confrontación a la que llega Vidriera, en este nuevo estilo de

8 Vidriera apenas utilizaba una vara (otro de los atributos de los locos) para espantar y mantener alejados a los muchachos que lo seguían.

9 Dice Edward Riley con respecto a este tema: “En cualquier período histórico, además, no sería difícil encontrar individuos, no adheridos a ningún movimiento en particular, que manifiesten las características más notables de los antiguos cínicos: enajenamiento de la sociedad, desprecio y crítica de sus valores e insti-

vida que comienza, tiene que ver con la constante crítica a la hipocresía social y a los oficios y profesiones en general. Sin embargo, la misma fuerza que lleva a este personaje a la fama es la que lo hundirá en cuanto recupere su cordura, y con ello, su antiguo recato. Esto implicará la desaparición total, no sólo física, ya que se sabe que pierde su vida como soldado, sino simbólica, en tanto desaparece del habla diaria, del circuito comunicativo, incluso como tema del mensaje que podrían estar intercambiando los otros participantes.

La relación que don Quijote tiene con el lenguaje es igual de intensa que la que tiene Vidriera, pero muy distinta en el uso. En su discurso no hay malicia, engaños o usos de la ironía para confundir y descolocar al adversario. Incluso se podría afirmar que en don Quijote hay más transparencia que en Vidriera, ya que el uso que hace sobre el lenguaje tiene que ver con el cumplimiento constante de la palabra en su nivel más literal. Don Quijote anuncia, y luego realiza, como si cada movimiento estuviese pautado por la previa mención de ellos. De este modo, no hace otra cosa que valer su palabra, convirtiendo sus enunciados en actos de habla. Juramentos, dones otorgados, promesas y amenazas son solo algunos de los ejemplos más comunes. Dentro de su locura, don Quijote es coherente y literal, ya que es y hace lo que dice. El lenguaje es también un arma porque a través de su uso realiza actos de habla compromisorios, como cuando jura y promete defender a los débiles, deshacer un agravio o proteger la honra de una doncella. Así, el lenguaje deviene otra parte más de su armadura, y tiene igual o mayor importancia que las armas de ataque típicas.

Sin embargo, justamente en este punto se encuentra una de las diferencias más fuertes que hay entre ambos locos. El lenguaje forjado como armadura difiere fuertemente en la relación que cada protagonista establece con los otros personajes. Vidriera utiliza una estrategia que le asegura mantenerse al margen de cualquier crítica que otros puedan hacerle, por eso busca señalar constantemente la debilidad ajena, huyendo de cualquier relación amistosa u amorosa:

La mordacidad agresiva de Vidriera puede verse también como uno de los efectos de la vergüenza, puesto con sus chistes desvía la mirada que lo juzga, y lleva la atención de sus oyentes hacia los vicios y los defectos que deben provocar vergüenza en otros. (Atienza, 2008: 373)

Bien distinto es el uso del lenguaje de don Quijote, quien lejos de desviar la atención sobre sí mismo como estrategia de exposición del oponente, busca absorber todas las miradas en su persona. Don Quijote, espejo y flor de la caballería andante, así como se nutrió de sus modelos literarios para reinventarse, busca ser también ejemplo para la República. Por eso mismo es que don Quijote cree en el poder de la palabra ajena y confía en la veracidad enunciativa de los otros personajes. Esto le acarrea varios problemas, ya que además de que no puede detectar el engaño, debe llegar muy lejos para que su palabra encuentre la plena realización. Así sucede con Dorotea, alias Micomicona, personaje que monta una farsa y realiza una estetización de sus desgracias reales en una historia más de las tantas que se encuentran en las novelas de caballería. Don Quijote cae en la trampa y jura ayudarla a derrotar al tirano gigante que usurpó su reino:

—Pues, el que pido es —dijo la doncella— que la vuestra magnánima persona se vuelva luego conmigo donde yo le llevare y me prometa que no se ha de entretener en otra aventura ni demanda alguna. (I, 29, 379)

tuciones, búsqueda de la libertad personal y, por último, una vida ascética y vagabunda con lo mínimo posible” (2001: 230).

La promesa, efectivamente, atrapa al caballero y le quita la libertad de acción, la libertad que desde un principio le permitió salirse de su vida ociosa para comenzar a vivir aventuras. Tal es la afirmación de su palabra que luego, en una conversación con Sancho donde este le sugiere que se case con Micomicona, don Quijote se escandaliza y le contesta:

–Decid, socarrón de lengua viperina, quien pensáis que ha ganado este reino y cortado la cabeza de este gigante y héchoos a vos marqués, que todo esto doy ya por cosa pasada. (I, 30, 391)

Su extrema confianza en el cumplimiento de la palabra hace que don Quijote dé por hechos y realizados los acontecimientos del futuro involucrados con sus promesas. ¿Qué gana don Quijote con este uso extremo del lenguaje? Movimiento. Él va avanzando en tanto su palabra encuentra un otro con quien dialogar o confrontarse. La detención de su progresivo desplazamiento, en cambio, se produce en el silencio, por eso la penitencia es el momento preciso para dejar al protagonista un rato solo y focalizar la narración en otros personajes.

Basta concluir el análisis con la mención que hace Vidriera sobre los únicos dos oficios que son dignos de alabanza. Se trata de los buenos poetas y los religiosos, ambos asociados positivamente con la palabra divina.¹⁰ La palabra puede ser un arma implacable de ataque y un escudo, pero también tiene propiedades curativas, que responden más al orden de lo milagroso. Esto se observa justamente al final, cuando Vidriera es sanado por un miembro de la iglesia que curaba falencias con el lenguaje:

Un religioso de la Orden de San Jerónimo, que tenía gracia y ciencia particular en hacer que los mudos entendiesen y en cierta manera hablasen, y en curar locos, tomó a su cargo de curar a Vidriera, movido de caridad; y le curó y sanó, y volvió a su primer juicio, entendimiento y discurso. (2005:383)

Finalmente, el licenciado Rueda pierde su gracia distintiva, y tras no obtener resultado alguno con sus nuevos sermones, decide ponerse literalmente la armadura de soldadesca y salir al mundo, “donde pensaba valerse de las fuerzas de su brazo, pues no se podía valer de las de su ingenio” (2005: 385). Su nuevo armamento y el oficio de soldado, como se dijo antes, lo llevan a la muerte segura, donde termina de eternizar con las armas lo que había comenzado con las letras. Tanto en este final como en el de don Quijote, lo que queda en claro es que el papel que desempeña el lenguaje es fundamental tanto para la constitución misma de cada identidad como para la búsqueda de una aspiración trascendental futura. Con la habilidad discursiva no solo asombran y rompen prejuicios e ideas establecidas, sino que también transforman a sus receptores y los obligan a posicionarse. Así, ambos son la prueba que demuestra y afirma que la mayor fortaleza no se encuentra en la fuerza física sino en el interior de aquellos cuerpos o recipientes, que son, indudablemente, el origen de todo ingenio.

BIBLIOGRAFÍA

Atienza, Belén (2008), “Hibridez y vergüenza en el licenciado Vidriera”, *Clinica e investigación relacional*, Vol. 2, 358-378.

Babb, Lawrence (1951), *The Elizabethan Malady*, East Lansing, Michigan, State College Press.

10 Vidriera cita a Platón y destaca el importantísimo papel que cumplen los poetas como intérpretes de los dioses.

- Cervantes Saavedra, Miguel de (1994), *Don Quijote de la Mancha*, edición, introducción y notas a cargo de Martín de Riquer, Barcelona, RBA, Tomos I y II.
- Cervantes Saavedra, Miguel (2005), *El licenciado Vidriera en Novelas ejemplares*, edición y notas a cargo de Jorge García López, Barcelona, Crítica.
- Covarrubias Horozco, Sebastián [1611] (2006), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Edición integral e ilustrada de Ignacio Arrellano y Rafael Zafra, DVD de la colección Studiolum, dirigida por Antonio BernartVistarni, John T. Cull y Tamás Sajó.
- D'Onofrio, Julia (2011), "El licenciado Vidriera y los peligros de la transparencia", *Actas de la segunda Jornada Cervantina en Azul*, Azul, Instituto Cultural y Educativo del Teatro Español, 101-116.
- Rey Hazas, Antonio (1996), "El quijote y la picaresca: la figura del hidalgo en el nacimiento de la novela moderna", en *Edad de Oro*, XV, 141-160. https://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/hazas.htm
- Riley, Edward C. (2001), *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Crítica.

EL DESENCANTAMIENTO DE DULCINEA. LA VICTORIA FINAL DE DON QUIJOTE

GUILLERMO PULLEIRO
Universidad de Buenos Aires

Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo,
y yo el más desdichado caballero de la tierra,
y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad.

Don Quijote de la Mancha, (II, 65, 568).

INTRODUCCIÓN

Diez años pasan entre la publicación del primer *Quijote* de 1605 y el segundo de 1615. Tal vez influido por la publicación de la versión de Avellaneda, la personalidad del caballero se enriquece con varios cambios. La principal transformación, sin dudas, es la voluntad de nuestro héroe de cambiar la naturaleza de su amor a Dulcinea.

Propongo leer la tercera salida de don Quijote bajo el concepto de enmienda a la publicación de 1605. Si en este se nos dice que: “El caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma”, en 1615 se afirma: “el caballero andante sin dama es como el árbol sin hojas, el edificio sin cimiento, y la sombra sin cuerpo de quien se cause” (II, 32, 431).¹ Elimina el fruto y el alma. Podría pensarse que cambia la idea de una espiritualidad lejana, simbolizados por el fruto y el alma, por lo concreto y carnal del edificio y el cuerpo.

La voluntad de mutación de don Quijote en la tercera salida es clara: de ser un caballero platónico y continente a la insistencia en lograr la respuesta de su dama. Tan pronto salen al camino, le dice a Sancho que se dirijan “al Toboso, adonde tengo determinado de ir, antes que en otra aventura me ponga, y allí tomaré la bendición y buena licencia de la sin par Dulcinea” (II, 8, 323). Podría decirse que lo que fallaba en la construcción caballeresca de 1605 era la dama. En la tercera salida el caballero busca enmendar esa falencia: no seguirá adelante con sus hazañas sin la respuesta agradecida de Dulcinea.

EL EPISODIO DE LA CUEVA DE MONTESINOS

El motivo profundo de la entrada a la cueva de Montesinos, tal como afirma Redondo (1997), es encontrar el modo de desencantar a Dulcinea. Durante su estancia en la casa de don Diego de Miranda, la vista de unas tinajas del Toboso le renueva la memoria de la desgracia de su amada (II, 18, 365). No parece casual que sea allí donde decide desviarse de la ruta a las justas de Zaragoza para dirigirse a la cueva.

1 Se cita el *Quijote* por la edición de *Obras completas*, Santillana Ediciones Generales, 2003.

El episodio propone una identidad enmendada. Si en el capítulo III de la primera parte, un ventero lo arma caballero, en el capítulo XXII de la segunda parte desciende a la cueva de Montesinos. En ambos relatos no se nos dice expresamente el propósito de don Quijote, pero una vez ocurridos queda claro cuál era. En 1605 pasa de lector apasionado a caballero andante, en 1615 transforma su angustia en acción. Sigue a Redondo al pensar esta enmienda de la identidad como un proceso iniciático:

...supone una ruptura con la vida anterior y la muerte simbólica del iniciando quien, gracias a una serie de pruebas y ritos de paso a los cuales tiene que someterse cuando emprende el viaje al otro mundo, consigue un nuevo saber y una renovación fundamental de su propio ser. (Redondo, 1997: 405)

El proceso tiene tres fases.² La primera es la preparación: don Quijote entiende que su saber caballeresco es insuficiente para desencantar a Dulcinea. La conciencia de ello lo prepara para acoger las revelaciones necesarias y emprender una larga batalla.

La cueva es esperanza de conocimiento y cambio: “primero había de entrar en la cueva de Montesinos, de quien tantas y tan admirables cosas en aquellos contornos se contaban” (II, 18, 369). El texto no nos puntualiza qué “cosas se contaban”, pero los adjetivos “tantas” y “admirables” describirían un lugar donde lo imposible comienza a perder su condición. Desde el capítulo 18 al 22 crece el ansia de don Quijote de entrar a la cueva: “tenía gran deseo de entrar en ella y ver a ojos vistas si eran verdaderas las maravillas que de ellas se decían por todos aquellos contornos” (II, 22, 385). La esperanza se transforma en “gran deseo”, lo “admirable” se vuelve “maravilloso”, solo es necesario el conocimiento para que lo posible se vuelva probable.

La segunda fase corresponde al paso al Otro Mundo, un lugar donde se le develarán los secretos mágicos. La muerte del iniciado no es el fin sino el comienzo del camino de la verdad oculta; es una muerte trascendente. Don Quijote despierta en un prado ameno, allí, no se duerme ni se come y es posible encontrarse con antepasados míticos. Es interesante cómo el texto no nos brinda una opinión concluyente, pero sí construye un campo semántico relacionado con el paso al Otro Mundo mediante una pluralidad de voces. Sancho Panza le pide a don Quijote que “no se quiera sepultar en vida” (II, 22, 386) o más adelante “enterrarte en esta oscuridad” (II, 22, 387), habla de la cueva como el “infierno” (II, 22, 388) y le dice al caballero “bajó vuesa merced, caro patrón mío, al otro mundo” (II, 23, 392/3). El autor identifica el sueño de don Quijote con una metáfora de la muerte “grave y profundo sueño” (II, 22, 387) y el caballero refiere su acción como “hundirme en el abismo” (II, 22, 387).

La tercera fase corresponde al renacimiento, a la resurrección, a la vuelta al mundo transformado por el conocimiento que ha adquirido en la cueva, pero que se le irá develando lentamente. Es significativo el tiempo que don Quijote cree haber estado en la cueva: tres días. La lectura de la muerte trascendente se perfecciona en la simbología cristiana. La resurrección es una enmienda radical de identidad, se muere como paso necesario para nacer transformado. Cristo pasa de ser hombre a ser Dios, don Quijote pasa de ser el enamorado de una ausencia, a ser el caballero que desencantará a su dama.

La característica del saber que se adquiere en los procesos iniciáticos es la oscuridad. El receptor no puede entender lo que se le transmite. Los signos pierden su significado inicial

2 Redondo describe las fases en su capítulo sobre la cueva de Montesinos (1997: 403-420).

para adquirir uno nuevo. Los iniciados deben traducirlos a partir del conocimiento adquirido. Palabras, actos y símbolos deben quedarle gravados, pues la conciencia del significado y del signo mismo operará con el transcurso del tiempo.

Propongo leer la tercera salida del caballero como un derrotero de pruebas: el faldellín, los cuatro reales y el corazón; batallas que don Quijote deberá superar para desencantar a Dulcinea.

LA PRIMERA BATALLA: EL FALDELLÍN

Una doncella de Dulcinea le entrega esta prenda íntima a don Quijote en la cueva de Montesinos. No obstante, la dama se mantiene a una distancia de silencio infranqueable (II, 23, 393). Signo ambiguo, el acto implica, paradójicamente, una carnalidad que la distancia niega.

En la tercera salida se produce una irrupción de lo erótico que cuestiona la posibilidad de un amor platónico y continente. La duquesa, lectora meticulosa de la primera parte, le dice a don Quijote: “que nunca vuesa merced ha visto a la señora Dulcinea, y que esta tal señora no es en el mundo, sino que es dama fantástica, que vuesa merced la engendró y parió en su entendimiento” (II, 32, 431).

Nuestro héroe será puesto a prueba en diversas aventuras que se alejan de los caminos y se establecen en los cuartos del palacio. La corte de los duques es el terreno hostil donde la continencia del caballero será puesta a prueba. Como explica Márquez Villanueva: “El amor perfecto y puro de don Quijote no puede menos de ser visto como un tácito desafío al turbio vivir cortesano que encarnan los duques” (Márquez Villanueva 1995: 312).

En el capítulo 44, la duquesa nota la melancolía de don Quijote. La medicina aconsejada para reparar el mal es, en realidad, una prueba cortesana a la identidad enamorada, “cuatro doncellas de las mías, hermosas como unas flores” (II, 44, 475). Don Quijote deberá decidir entre ser un amante vicioso, cediendo a las tentaciones de la corte, o un caballero enamorado, que por su honestidad desencantará a su dama.³

Percebe la posibilidad de su defección “Para mí... no serán ellas como flores, sino como espinas que me puncen el alma.” (II, 44, 475). El colectivo femenino palaciego es un enemigo tan formidable como los encantadores, culpables de sus derrotas en el campo. Teme su probable defección: “¡Qué tengo de ser tan desdichado andante, que no ha de haber doncella que me mire que de mí no se enamore!” (II, 44, 478).

La reacción del caballero se traduce en una significativa imagen: “que yo ponga una muralla en medio de mis deseos y de mi honestidad” (II, 44, 475). Aguijoneado por el deseo, opta por la reclusión.

Si en el *Quijote* de 1605, Marcela, desde su identidad femenina, rechaza el encerramiento que le propone la moral social asumiendo una libertad amenazante para el colectivo masculino, en el *Quijote* de 1615, el héroe impugna el privilegio masculino de la seducción irresponsable asumiendo lo que Marcela rechaza.⁴

3 Don Quijote afirma: “...no soy de los enamorados viciosos, sino de los platónicos continentes” (II, 32, 427).

4 El privilegio seductor masculino es descripto por Sancho Panza: “Yo de mí sé decir que me rindiera y avasallara la más mínima razón amorosa suya. ¡Hi de puta, y qué corazón de mármol, qué entrañas de bronce y qué alma de argamasa!” (II, 63, 535).

El caballero se autoimpone la reclusión en su cuarto, un cerco que pueda proteger su honestidad amenazada, pero no superará la prueba con tanta facilidad. Las murallas del castillo de los duques son permeables. Don Quijote compara su habitación con la cueva donde Eneas deshonró a Dido.⁵

Si las doncellas de la duquesa son peligrosas para la castidad enamorada del caballero, ninguna lo es tanto como Altisidora. Sigo a Francisco Márquez Villanueva (1995) para pensar la rivalidad de la cortesana y Dulcinea a partir de los adjetivos discreta y desenvuelta. Aquella tiene la desenvoltura de una doncella palaciega, Dulcinea, la discreción de una dama de alto linaje. Pero Altisidora puede darle una respuesta que don Quijote necesita de su dama y que la inaccesibilidad de su señora encantada hace imposible. Entre el amor y el deseo, entre la distancia y la cercanía, entre la discreción y la desenvoltura; el caballero supera la prueba: “Llore o cante, Altisidora; desespérese Madama por quien me aporrearón en el castillo del moro encantado; que yo tengo de ser de Dulcinea.” (II, 44, 478). Don Quijote opta por lo improbable, por el amor a su dama; y a partir de esta elección vence en la batalla del faldellín.

LA SEGUNDA BATALLA: EL DESPOJAMIENTO

La doncella de Dulcinea le pide, en la cueva de Montesinos, seis reales a don Quijote poniendo como garantía el faldellín. El caballero no tiene más que cuatro reales, pero los entrega sin pedir nada a cambio.⁶

Un diablo disfrazado aparece en el capítulo 34. Autotitulándose mensajero de Montesinos le dice a don Quijote que le dará “la que es menester para desencantarla” (II, 34, 442). Los burlones duques, tal vez, sean instrumentos de fuerzas que no comprenden. El proceso iniciático es oscuro y laberíntico. Un disfrazado Merlín anuncia: “que para recobrar su estado primo, la sin par Dulcinea del Toboso, es menester que Sancho, tu escudero, se dé tres mil azotes y trescientos, en ambas sus valientes posaderas” (II, 35, 444). Pero Sancho Panza se niega reiteradamente. A medida que la ansiedad del caballero multiplica los requerimientos, los rechazos se hacen más violentos hasta llegar al enfrentamiento físico del capítulo 60.⁷

La clave disfrazada no es lo único que los duques entregan a don Quijote. Satisfechos por el entretenimiento burlesco, le otorgan doscientos escudos.⁸ La importante suma de dinero y el consejo de un castellano en las calles de Barcelona: “Vuélvete, mentecato, a tu casa, y mira por tu hacienda, por tu mujer y tus hijos, y déjate destas vaciedades que te carcomen el seso y te desnatan el entendimiento” (II, 62, 555), ponen a prueba al caballero. Los doscientos escudos dan a don Quijote la posibilidad de ser Alonso Quijano y gozar de una vida de hidalgo respetable y asentado.⁹

5 “...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” (II, 48, 492).

6 (II, 23, 393).

7 “¿Cómo, traidor? ¿Contra tu amo y señor te desmandas?” (II, 60, 545).

8 “porque el mayordomo del duque, el que fue la Trifaldi, le había dado un bolsico con doscientos escudos de oro” (II, 62, 531).

9 “En el mercado un buey se podía comprar por unos trece escudos, una ternera por cinco y un puerco por cuatro” (Ortega Dato 2006).

Los procesos iniciáticos, decíamos, tienen coincidencias oscuras. Los azotes y el dinero de los duques parecen caras de la misma moneda. El caballero deberá decidir: quedarse con los doscientos escudos olvidando a Dulcinea o entregarlos a su escudero persistiendo en su búsqueda. Sancho Panza pregunta: “¿Cuánto me dará por cada azote que me diere?”, el caballero no duda “el tesoro de Venecia, las minas de Potosí fueran poco para pagarte; toma tú el tanto a lo que llevas mío, y pon el precio de cada azote.” (II, 71, 588).

La prueba que debe superar don Quijote para que Dulcinea sea desencantada es aceptar la clausura de toda posibilidad de seguir el camino aconsejado por Diego Miranda. Los azotes, irónicamente, tal como reveló el Merlín disfrazado, deciden la batalla del despojamiento. Los caminos verdaderos conducen a encerronas y las ficciones acercan la posibilidad del conocimiento. La entrega de los doscientos escudos a Sancho Panza supone la victoria final en la batalla del despojamiento.

LA TERCERA BATALLA: LA LIBERACIÓN DE LA MUERTE

Montesinos y Durandarte dirigen a don Quijote en la batalla final. No parece casual que ambos caballeros míticos, uno como guía, otro como espejo, señalen el camino. En la cueva, don Quijote es presentado por Montesinos ante el cuerpo sin corazón de Durandarte, un momento altamente significativo que señala su destino: el rescate de los encantados (II, 23, 389).

La historia de Durandarte es del ciclo carolingio. Creación oral de la tradición romanceril española, narra cómo el caballero es herido de muerte en la batalla que libra el emperador Carlomagno en Roncesvalles contra los árabes de Al-Ándalus. Montesinos, siguiendo la última voluntad de Durandarte, le arranca el corazón para llevarlo en testimonio de amor a Belerma. Se convierte, a partir de esta acción, en el paradigma del caballero enamorado. No es con la muerte del héroe como termina el romance. Durandarte debe despojarse de su cuerpo herido para que su corazón rompa el silencio indiferente de la dama.

Catherine Soriano del Castillo (1990) nos ilustra sobre una tradición que conecta mujeres imposibles y corazones enviados.¹⁰ Tres ideas clave sostienen la significación: 1) un caballero enamorado separado de su dama, 2) una distancia que se considera insalvable y 3), a través de la muerte el caballero, la búsqueda de lo imposible: unirse a su dama.

Montesinos, como guía iniciático, le devela a don Quijote los múltiples paralelismos entre él y Durandarte. Si uno es “flor y espejo de los caballeros enamorados y valientes de su tiempo” (II, 23, 389), el otro es quien “de nuevo y con mayores ventajas que en los pasados siglos ha resucitado en los presentes la ya olvidada andante caballería” (II, 23, 390). Ambos enamorados, ambos separados por el encantamiento de sus sufrientes damas cuyos cortejos se cruzan en la cueva. Don Quijote es el elegido para que las dos parejas de enamorados se unan finalmente.

Previamente, don Quijote ha avanzado por el camino señalado por Durandarte. El caballero ya no come ni duerme, se encuentra en el mismo estado que los encantados de la cueva de Montesinos. Significativamente canta: “Así el vivir me mata, que la muerte me torna a dar la vida” (II, 68, 580).

10 “El corazón de Guillermo Guardastagno” y “Guiscardo y Ghismonda” de Boccaccio sobre el motivo de la esposa prohibida. Leriano en “Carcel de amor” envía su corazón a la amada inconstante. “Hezmaere” de Konrad von Würzburg, el enamorado muere en tierra extraña y envía el corazón a su dama.

Los signos parecen hacerse explícitos cuando don Quijote vuelve a su aldea. Escucha a un muchacho afirmar: “no la has de ver en todos los días de tu vida” (II, 73, 594). Sin embargo, lee mal: “quiere significar que no tengo de ver más a Dulcinea” (II, 73, 594) se desespera don Quijote. Olvida a Durandarte, el muchacho ha afirmado que no va a poder verla “en todos los días de la vida”.

Aparece en la escena una jaula de grillos. Sancho Panza se la compra a su señor. El grillo es un animal cargado de simbolismos. Covarrubias define el andar a la caza de grillos como “perder el tiempo en procurar cosa que, pareciendo fácil de alcanzar se va de entre las manos, y nunca se cumple nuestro deseo” (s.v. ‘grillo’). No parece difícil asimilarlo al desencantamiento de Dulcinea.

El *Diccionario de los símbolos* de Chevalier y Gheerbrant registra que, tanto para la civilización china como para la mediterránea, el grillo era “el triple símbolo de la vida, la muerte y la resurrección”; “los tenían en jaulitas de oro o en cajas más sencillas.” (s.v. ‘grillo’). El grillo posee esta simbología porque “pone los huevos en la tierra, vive allí en forma de larva, y luego sale para metamorfosearse en imago” (*Ibidem*). Es fácil pensar en don Quijote descendiendo a las entrañas de la tierra para ascender transformado.

El caballero no podrá ver a su dama en todos los días de la vida. Necesita trascender, como el grillo, resucitar. Siguiendo el ejemplo de Durandarte, espejo de los caballeros enamorados, entregará su corazón a Dulcinea del Toboso para lograr la respuesta deseada. Alonso Quijano se cura: “Yo fui loco, y ya soy cuerdo: *fui* don Quijote de la Mancha, y soy agora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno.” (II, 74, 599, las itálicas son mías).

Don Quijote ha muerto y esa es su victoria en la batalla final. Tal vez podría pensarse que ha desencantado a los prisioneros de la cueva de Montesinos. Tal vez podría imaginarse que, resucitado, se unirá a Dulcinea. Tal vez la dama, como Belerma, dé por fin respuesta a los requerimientos del caballero enamorado. Tal vez, en un mundo libre de Merlines y encantadores, Dulcinea y don Quijote hayan concretado su amor.

BIBLIOGRAFÍA

- Cervantes Saavedra, Miguel de (2003), *Obras completas*, Tomo I, Madrid, Santillana Ediciones Generales SL.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de (1611), *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, Luis Sánchez.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain (1986), *Diccionario de los Símbolos*, Barcelona, Herder.
- Márquez Villanueva, Francisco (1995), *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Ortega Dato, José Ángel (2006), “Los dineros en el Quijote”, *Revista Suma*, 52, Junio 2006, 33-40. <http://revistasuma.es/revistas/52-junio-2006/los-dineros-en-el-quiote.html>
- Redondo, Agustín (1997), “La cueva de Montesinos”, en *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Castalia, 403-420.
- Soriano del Castillo, Catherine (1990), “Durandarte y Belerma” en *el manuscrito II-2803 de la Biblioteca de Palacio*, Madrid, Editorial Universidad Complutense. <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fli/0212999x/articulos/RFRM9090110197A.PDF>

EN UNA EDITORIAL JAPONESA, DE CUYO NOMBRE NO QUIERO ACORDARME: MANGA QUIJOTESCO POR FUERA DE SUS MOLDES

DIEGO HERNÁN ROSAIN

Universidad de Buenos Aires

Red Iberoamericana de Investigadores en *Anime* y Manga

ROBERTO JESÚS SAYAR

Universidad de Buenos Aires

Universidad de Morón

Universidad Nacional de La Plata

Red Iberoamericana de Investigadores en *Anime* y Manga

INTRODUCCIÓN

De Shakespeare a Kafka, de Conan Doyle a Lewis Carroll, desde los textos bíblicos a las mitologías del mundo, la industria del manga se ha encargado en más de una oportunidad de narrar las grandes historias de la humanidad. Podríamos decir que, como soporte y tecnología novedosa proveniente del ámbito del entretenimiento dentro del mercado editorial, el manga se ha propuesto, de un modo lúdico y jocoso, preservar el rico patrimonio cultural nacional e internacional de distintas partes del globo. Sin embargo, cabe destacar que el código particular de un formato como lo es el del cómic japonés implica que se realicen serias transformaciones a nivel discursivo y estético, ya que de lo que se trata es de efectuar un traspaso de la pura escritura a un soporte híbrido que combina el trazo de la letra con el del dibujo.¹ A dicha cuestión deben sumárseles otras tantas: ¿cuánto puede saber el lector nipón promedio sobre clásicos literarios universales –sobre todo provenientes de Occidente– como para captar los procesos de adaptación y transposición discursiva? ¿Qué tan fieles son estas producciones a las obras en cuestión? ¿Estuvieron involucrados en el proceso decisiones editoriales que implicaron cambios en el armado y confección del producto final? ¿Qué obtiene el público al consumir este tipo de bienes ofrecidos por el mercado?

1 La conclusiones de Steimberg (2013) son muy útiles para analizar este tipo de casos de transposición aunque sus objetos de estudio sean dos casos de adaptación típicamente argentinos en su concepción gráfica y narrativa: las versiones que Breccia hizo en viñetas de “La gallina degollada” de Horacio Quiroga y de algunos de los cuentos lovecraftianos bajo el título “Los mitos de Cthulhu”. Lo mismo podemos afirmar del análisis de la figura de Héctor German Oesterheld, un “guionista de historietas que quiere ser escritor” según la mirada de Berone (2012).

Lo cierto es que, en Japón, existe un género conocido como *Bunkashi* (文学史) cuya premisa principal es la adaptación al manga de clásicos literarios para lectores cultos.² En el siguiente trabajo nos abocaremos –dentro de este agrupamiento– específicamente al manga *Don Quijote* editado por East Press en el año 2009 basado, como sería evidente, en la inmortal obra cervantina. Tal particularidad nos hará acercarnos a él para determinar cuánto de su esencia original permanece, luego de la necesaria selección y traducción cultural que requirió el cambio de formato, tanto para su desembarco en Japón como su reintroducción a España en manos de la editora Herder. Para ello, no solo utilizaremos categorías de la industria editorial sino, sobre todo, las provistas por la crítica de la traducción. Buscaremos en consecuencia entender no solo lo que ‘Quijote’ implica para un japonés promedio, sino las lógicas que articulan este proceso de adaptación y edición.

UN CABALLERO ANDANTE PERDIDO EN UNA ISLA DE ORIENTE

De la lista de obras que han impactado con profundidad en el inconsciente e imaginario colectivo de la sociedad nipona, no hallamos reparos en afirmar que el *Quijote* es una de las más citadas, recordadas y reutilizadas hasta la actualidad. La novela de Cervantes llega a Japón, al igual que la mayoría de los textos occidentales, como consecuencia de las políticas externas promovidas a lo largo de la Era Meiji (1868-1912). Este fue un período de apertura económica que no sólo implicó la llegada de mercancías y productos americanos y europeos a las Tierras del Sol Naciente, sino también de capitales simbólicos de todas las regiones de ambos continentes. Las primeras traducciones del *Quijote* al japonés datan de 1887, pero son parciales y mediadas por el inglés. No es sino hasta 1962 que se efectiviza la primera traducción completa y directa del libro del alcalaíno.³

2 Cf. la categorización empleada por Kinsella (2015: 71) quien engloba a este tipo de creaciones junto con todos aquellos que pueden entenderse como ‘informativos’ (jouhou 情報): introductorios, políticos, educacionales y documentales. Seguimos además en este concepto las definiciones de Peter Burke, para quien: “La historia cultural no es un nuevo descubrimiento ni una invención. Ya se cultivaba en Alemania con ese nombre (Kulturgeschichte) hace más de doscientos años [...]. De la década de 1780 en adelante, encontramos historias de la cultura humana o de la cultura de regiones o naciones particulares” (2016: 19). Al mismo tiempo entendemos “cultura” en su sentido etnográfico amplio, como una compleja totalidad que incluye los conocimientos, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de una sociedad (45): “Esta noción antropológica es la que han hecho suya los historiadores culturales (y otros miembros de su cultura) en la última generación, la época de la ‘antropología histórica’ y de ‘la nueva historia cultural’”. Esto fue posible gracias a un “giro antropológico” (47) que se produjo a nivel mundial en las décadas del ‘60 y del ‘70 y que posibilita que cualquier producto cultural se convierta en objeto de estudio válido. La historia cultural será aquella rama de la historia que analiza la cultura utilizando herramientas provenientes de otras ramas que no son oriundas ni privativas de la historia. Es un complejo entramado metodológico que exige una previa esquematización de procesos históricos, discursos sociales, sujetos humanos y herramientas interdisciplinarias. En nuestro caso nos focalizamos en los cruces modernos que se producen entre la historieta japonesa y el canon literario universal desde un análisis socio-histórico.

3 Chiappe Ippolito (2011) realiza un recorrido concreto pero exhaustivo a lo largo de las diferentes etapas que tuvo la obra cervantina en el archipiélago, retomando en parte la periodización aportada por Inamoto (2000). Por su parte, Ito (2010) se concentra en la creación de un personaje ‘basado’ en Alonso Quijano pero que, además de ‘desfazer entuertos’ centra sus andanzas en enamorar a la dulcinea de turno, que son casi tantas como

En ciento treinta años de contacto con *El Ingenioso Hidalgo*, saltan a la vista dos cuestiones recurrentes: por un lado, la constante adaptación cultural del contexto en el cual se enuncian las aventuras del manchego a otro más próximo y familiar para el lector nipón –por ejemplo, el cambio de don Quijote como caballero andante a *samurai*–; por otro lado, la absoluta identificación y empatía de los lectores con los principios y códigos morales que encarna don Quijote –siendo estos asociados, entre otras cosas, con el *bushido*⁴–. Ambas cuestiones, casi indisociables hoy en día, influyeron drásticamente en la recepción y difusión del *Quijote* en tierras niponas; tanto es así que perduran y se entrevén en cada producción que cita a Cervantes. Sin embargo, esto ocurre siempre que los manga retoman la figura del Quijote de un modo flexible y con fines particulares. Podemos apreciarlo en los casos de publicaciones como *Don Quijote ureigao no kishi sono ai* (ドン・キホーテ 憂い顔の騎士その愛 [Kawata y Kawata: 2013]), *‘Haikai roujin’ Don Quixote* (徘徊老人ドン・キホーテ [Shiriagari: 2001]) o los arcos de Skypiea y Dressrosa en *One Piece* (ワンピース Oda: 1997⁵) analizados por nosotros en trabajos anteriores. Por eso mismo, la iniciativa de East Press es excepcional, ya que en su colección *Manga de Dokuba* (まんがで読破, ‘leer a través de manga’) se propone editar obras valiosas y de gran estima a nivel mundial manteniendo completa fidelidad a las fuentes en cuestión. Es decir, el *Quijote* publicado por East Press buscaría ser un canal para aquellos lectores incapaces de acceder por diferentes motivos a la lectura de la novela de Cervantes, sea en el idioma que fuere. Por lo tanto, la editorial ofrecería otra opción para aquellos interesados en arribar, por primera vez, al autor. Sin embargo, la editorial se toma unas cuantas licencias a la hora de confeccionar su manga quijotesco.

Para empezar, el volumen cuenta con poco menos de doscientas páginas, número bastante reducido como para reproducir el contenido de la obra en cuestión de un modo acabado y completo. Esta decisión parece caprichosa sabiendo que las adaptaciones de textos bíblicos, entre otras de la misma publicación, cuentan con un total de seiscientas páginas que abarcan ambos testamentos.⁶ Los límites de extensión obligan a hacer un recorte significativo sobre

prefecturas tiene Japón. Finalmente, Shimizu (2005) hace una lectura no solo de las traducciones y la recepción de las obras del alcaláino sino además la crítica, autóctona y traducida, que se ha generado en torno a él.

4 Cf. Inamoto (2000: 309) en lo que respecta a las plasmaciones gráficas que sustentan esta lectura y Sayar (2017b) para lo que tiene que ver con el desarrollo del modelo del ‘Quijote japonizado’.

5 Aunque la publicación de los volúmenes de las sagas nombradas, por cuestiones lógicas argumentales, se retrasará hasta el 2002 (volumen 26, que corresponde a la saga de Skypiea) y 2013 (volumen 70, que desarrolla el arco argumental de Dressrosa). Cf. el estudio de estas sagas ‘quijotescas’ encarado por Rosain (2017a).

6 387 el Antiguo y 194 el Nuevo. De más está aclarar que de todos modos –puesto que sigue resultando un número exiguo para abarcar la totalidad de las obras compiladas en el Libro de los Libros– se efectúan adaptaciones de los tratados más conocidos y directamente se eliminan los que son menos transitados por la particular tradición cristiana de Japón. En Sayar (2017a) realizamos un análisis a este respecto sobre la manera que han decidido trasponer el episodio de Gedeón (Ju. 6.11-8.32). Algo similar sucederá con la adaptación de la *Divina Comedia* dantesca, en donde cada una de sus partes sufrió diversa suerte. El Infierno se traslada en su totalidad a excepción de las menciones políticas (que poca mella harían en el público nipón) con especial mención a Paolo y Francesca. En el Purgatorio aparecerán una buena cantidad de escalones y los únicos personajes relevantes en ser trasvasados serán Umberto Aldobrandeschi y el papa Adriano V, mientras que en el Paraíso Dante se limita a hablar con Beatriz, dejando de lado toda interacción con santos, la Virgen María o la presencia de la Prístina Rosa (Rosain: 2017c).

la obra de Cervantes que llama la atención por su coherencia, por un lado, pero también por las modificaciones que eso implica realizar al argumento y el mensaje del *Quijote*. Para comenzar, lo más visible es el intenso hincapié que el manga realiza en el comienzo de la obra, ocupando este setenta páginas del libro. Allí se narran la fascinación de don Quijote por los libros de caballería (11-19⁷), sus problemas económicos a raíz de sus lujosos gustos (20-22), su relación con familiares y amigos (24-27), su elucubración de armarse caballero (35-37), un primer intento que realizan sus vecinos para que abandone esa locura (42), el convencimiento de que Sancho lo acompañe en busca de aventuras (51-58) y su posterior partida (69-70). Uno de los motivos por los cuales el manga demora tanto en narrar el inicio de la obra de Cervantes es, sin duda, la profundidad psicológica con la cual busca construir a sus personajes y, por otro lado, el lento devenir y justificación de la locura que ataca a don Quijote. Uno de los elementos que llaman la atención desde el comienzo es la relevancia que cobran ciertos personajes que, en la novela original, no poseían; entre ellos, Antonia Quijano y su ama de llaves,⁸ quienes interactúan asiduamente con don Alonso, maese Nicolás y el cura. El manga parece tomar la acertada resolución, en parte, de limitarse a unos pocos personajes provenientes de la fuente original para que intervengan en la acción y así narrar los hechos que allí se cuentan. Sin embargo, al conocedor de la obra de Cervantes le queda un cierto sabor amargo en la boca al no toparse con el ventero (*DQM* I.2.83 y ss.), el vizcaíno (*DQM* I.8.135 y ss.), la pastora Marcela (*DQM* I.12.161 y ss.), los yangüeses (*DQM* I.15.190 y ss.) o Dorotea (*DQM* I.28.352 y ss.).

Además de la supresión abismal de episodios, sobre todo a lo que respecta con el aspecto amoroso y pastoril de la trama –que probablemente obedezca a no querer saturar la narración de episodios breves e irrelevantes para la trama general–, lo que salta a la vista ante el lector atento son dos cambios cruciales tanto en el principio como en el final del manga. Primero, don Quijote sólo emprende un único viaje que concluye con la promesa de volver efectivamente a la Mancha, a pesar de que nunca lo vemos arribar (194). Segundo, don Quijote no recupera su locura tras su derrota a manos de Sansón Carrasco, alias el Caballero de la Blanca Luna, si bien combate con él bajo el pseudónimo del Caballero de los Espejos (*DQM* II.14.139) y es tristemente derrotado (144-74); tampoco muere en su lecho, melancólico y apesadumbrado, desilusionado y desesperanzado por el rumbo que está tomando la historia (*DQM* II.74.591). Es el duque quien monta pompas y celebraciones para mostrar a don Quijote que su farsa –al menos es así como lo consideran ambos– ha llegado demasiado lejos (188-93). Ese *happy*

7 De aquí en más, *DQM* hará referencia a la obra cervantina (cuya paginación corresponde a la de Murillo detallada en sección Bibliografía) y *DQ* al manga. En este último caso citaremos por número de página seguido del número de viñeta, si es necesario, luego de un punto.

8 Que de hecho aparecen en la sección de *dramatis personae* característica de todo manga (8) como evidentes protagonistas del relato en tanto damnificadas por la locura del hidalgo (son las primeras en aparecer justo después de don Quijote y Sancho). Conocido es que tales personajes son nombrados como al pasar al comienzo de la novela (*DQM* I.1.71: “Tenía en su casa una ama que pasaba de los cuarenta y una sobrina que no llegaba a los veinte”) y luego se las menciona poquísimas veces (*DQM*, I.1.74; I.5.107; I.6.109; I.25.311; I.32.395; I.52.602). Entendemos a este par como una manera de dar alivio cómico a la locura de Alonso y, por lo tanto, solamente de esta manera sería posible retratar la intimidad de la casa del hidalgo antes de que este sea afectado por su locura. Además, y de un modo no menor, es llamativo cómo la práctica totalidad de los roles femeninos de la novela se subsumen en ellas, dada la ausencia incluso de una ‘falsa Dulcinea’ que interactúe con alguno de los dos protagonistas.

ending desestabiliza a cualquier conocedor del final del *Quijote* y no tiene demasiadas explicaciones desde el punto de vista intertextual. Sin embargo, si lo vemos desde el punto de vista social, la respuesta puede ser mucho más esclarecedora: para una comunidad como lo es Japón, Alonso Quijano encarna los ideales de justicia, bondad y austeridad,⁹ todos valores positivos y absolutamente cultivables desde la óptica de este pueblo (Cf. Nitobe: 2007); verlo abatido, deshonrado y desahuciado en el final de sus días implicaría transmitir un mensaje desalentador sobre las posibilidades que tiene el hombre de modificar las riendas de su propio destino y el del mundo.¹⁰ Con este final, la editorial se encarga de mantener viva la antorcha que el Caballero de la Triste Figura le extiende al lector para que continúe en la realidad su viaje hacia un mundo mejor.

El género en el cual se inscribe el manga es, claramente, el humorístico, pero no entendido como parodia, ya que el lector japonés promedio poco pueda percibir de los guiños a las historias de caballerías. El estilo al cual se asemeja más esta versión coquetea con el *slapstick*, por un lado, y con el dúo de comediantes, por el otro. Las desventuras que atraviesan Quijote y Sancho no están lejos de recordar a las del Gordo y el Flaco, o muchos *sketchs* humorísticos de Charles Chaplin; la contrapartida nipona sería el *manzai*, un diálogo cómico que recurre a figuras del estilo *clown* llamadas en Japón *tsukkomi* (突っ込み) y *boke* (ボケ), el payaso serio y el tonto respectivamente.¹¹ El *slapstick* es un estilo de hacer reír que basa sus rutinas en el dolor, la farsa, los golpes y las bromas crudas para crear un efecto cómico en el espectador, excediendo los límites del sentido común (Peacock: 2014). Presenta acciones exageradas de violencia física que no derivan en consecuencias reales de dolor. Las porras de don Quijote (96, 123), los comentarios hirientes de Sancho (125¹²) y las risas de un público virtual integrado por los campesinos y comerciantes de España que se desternillan al oír los atropellos de ambos personajes (118, 134) dan la impresión de una puesta en escena cómica. Sobre todo si atendemos a que las primeras apariciones del manchego en formato de cómic en estas lati-

9 Presentados por el mismo don Quijote como consecuencia directa de haber abrazado la caballería andante (I.50.586). Álvarez (2004-2005) entendiendo esta idealización como un producto cultural literario realiza un puntilloso examen de las continuas confrontaciones entre la realidad cotidiana y la ficción literaria en la construcción de la crítica a la nobleza del tiempo de Cervantes. Blewett (2010) por su parte retomará los modelos abandonados en lo que a caballería se refiere para intentar entender, en base al mundo planteado en la ficción, la elección particular de la materia caballeresca en función a la finalidad que Cervantes quiso dar a su *Quijote*.

10 Tal y como aparecen en el final de la saga de Skypiea de One Piece (en donde Gan Fall recupera su trono [Rosain 2017a: 114]) e incluso si resaltamos el “linaje” establecido por don Quijote luego de ser aplastado por un enorme edificio en Haikai Roujin (Sayar 2017b: 130). Ambos casos han sido analizados oportunamente por Rosain (2017b). Este postulado pretendidamente filosófico será de este modo consecuente con algunas interpretaciones metafísicas nativas del archipiélago dada la unificación producto de la estatización que paulatinamente fue sufriendo la religión indígena. Cf. a este respecto con los trabajos de Shimazono (2009), Isomae (2005) y Teeuwen-Schied (2002).

11 No obstante, según Stocker (2006), esta comedia física se limitaba a determinados golpes de abanico luego de las representaciones. Actualmente los roles del *tsukkomi* y el *boke* se basan más que en la ejecución y la recepción de golpes (que no están del todo ausentes) en juegos de palabras y chistes culturales de la zona donde se realice la actuación.

12 Ceteramente trasvasados si tenemos en cuenta los comentarios de Redondo (1978).

tudes se ajustaban al género *kokkeibon* (滑稽本), bajo y cómico.¹³ Por tanto, la reducción y la selección de episodios parecen lógicas a la luz del propósito cómico que se espera incluso de la obra original. Es decir, así como los personajes no se ajustan a la estética visual de un típico manga *shōnen* (少年), tampoco lo harán de modo que se entienda en ellos una adecuada plasmación del género *bunkashi*. Es decir que, sobre todo en este manga, el uso de los géneros es mucho más flexible. La manera de utilizarlos y reformularlos será muy licenciosa, casi tanto como la trama que cobija.

Por lo general, además de lo reseñado en cuanto al aspecto narrativo, el hecho de trasvasar una obra occidental al cómic implica, para el dibujante oriental, ceñirse a un grado de ‘seriedad’ que le implicará, entre otras cosas,¹⁴ evitar todo tipo de caricaturizaciones,¹⁵ limitar al mínimo indispensable las onomatopeyas (Fernández de Lima: 2010) e incluso ceñirse a una estructura de página que denominaremos ‘occidental’, es decir, con las viñetas dispuestas mayormente en dos columnas y, cuanto mucho, tres filas (cf. Araujo: 2012). Tal distribución no solo facilitaría la lectura del material puesto que establece una serie de lecturas lineales que se retrotraen al origen del género en la tira diaria sino que por ello favorecería una interpretación que destacaría el texto por sobre el dibujo. Consecuentemente, habida cuenta las categorías genéricas en las que se ha intentado catalogar al manchego, todos estos rasgos –más típicos del *shōnen* o de las historias para niños– tendrán en esta adaptación un lugar más que privilegiado. Por lo tanto, los personajes aparecerán en pocas oportunidades en un estilo ‘realista’, siguiendo las representaciones gráficas que le son propias;¹⁶ en favor de una serie de exageraciones varias, desde exacerbar enojos (148) hasta hacer patente la locura en los ojos (103) o directamente reducir los rasgos característicos a una corta serie de trazos con el fin de resaltar la sorpresa (86¹⁷) o el miedo (108). Las onomatopeyas, por su parte, tendrán singular importancia en razón al vínculo que la historia plantea con la comedia física. Así, siguiendo una convención tácita del género, veremos una variación importante de tamaño dependiente de la magnitud del golpe recibido: ocupará toda una viñeta al caer del rocín tras embestir a un molino (94, al ir “rodando muy maltrecho por el campo” *DQM* I.8.130) pero ocupará una doble página mostrando el suspenso antes de la justa contra el Caballero de los Espejos (162-63 = *DQM* II.14.141). Será para plasmar adecuadamente todos estos recursos que el ordenamiento de las viñetas en la página no siempre seguirá un orden preestablecido sino que, las más de las veces, habrá viñetas verticales que ocupen más espacio que su propia línea para mostrar la enjuta figura del manchego (58, 86, 151) viñetas horizontales que ocupen más de

13 Del mismo modo, un crítico como Close (2008: 231) no vacila en catalogar a la obra cervantina como un roman comique.

14 Que en lo que tiene que ver particularmente con el manga *shōnen* están descritas con lujo de detalles en la obra ya clásica de Toriyama y Sakuma (1996 [1984]).

15 Ingulsrud-Allen (2009: 28) ven este punto como característica nodular del manga para niños y adolescentes (kodomo y *shōnen* manga respectivamente).

16 Es decir, no tiene ningún tipo de *aggiornamento* según el público al que se supone está dirigida (como sucede en *ドン・キホーテ 憂い顔の騎士その愛*) ni incurre en las caracterizaciones ‘japonizadas’ a las que sí ha sido sometido el Quijote de la novela (cf. con el ‘Quijote’ de *徘徊老人 ドン・キホーテ*) (Sayar: 2017b).

17 Que no solo se concentra en la mirada o en la boca sino en un procedimiento muy característico del manga para representar esta emoción, el no controlar la caída de mucosidad nasal. Así sucederá en 40, 42, 53, 74, 84, 93, 105, 130-1, 143, 184 y 192.

una página (82-3) o incluso con orientación oblicua, dependiendo de hacia dónde acometan el rocín y su jinete (88). Esta tríada de elementos no solo nos habilitará a entender a qué público espera llegar la editorial sino además una de las posibles causas para la selección de episodios efectuada y el cambio abrupto que representa el final para lo que es absolutamente conocido.

Que la obra tenga visos de comedia, entonces, implicará para su adaptador la nada sencilla tarea de escoger qué episodios adaptar, y esto más allá del mensaje, virtuoso o no, que se pretenda transmitir. Es decir, tanto la versión original como su adaptación contienen valores encomiables para cada una de las sociedades receptoras, pero en este último caso, tales méritos estarán al servicio del humor, y no al revés. Es por ello que la mayoría de los episodios adaptados pertenecen a la Primera Parte y los correspondientes a la Segunda no se desarrollan del todo. Y de entre los de la edición de 1605, se quitarán los que, en apariencia, no tengan que ver con los devenires ‘heroicos’ del protagonista ya sea por su profundo tradicionalismo (el caso de la pastora Marcela ya reseñado) o su extenso desarrollo (la aventura en la Sierra Morena [*DQM* I.23-26] o el caso de la *Novela del curioso impertinente* [*DQM* I.33-35]). Los molinos (82-102), los rebaños (104.3), los galeotes (104.5-6), el yelmo de Mambrino (105-6) son muestras más que evidentes y reconocidas para presentar tanto la locura del caballero y la simpleza del escudero como las situaciones graciosas, por lo disparatadas, que estos protagonizan. La “administración del destino” (Herman 2009: 185) del manchego, en manos del narrador, hará caso omiso del resto del texto puesto que en nada suma a la visión general del libro los discursos que este pueda pronunciar o las acciones que no lo tengan como protagonista único. Es debido a esta causa que en la Segunda parte solamente se presenta el encanto de Dulcinea (*DQM* II.10.107-9), el enfrentamiento con el Caballero de los Espejos (*DQM* II.14.139) y la estancia en el castillo del duque (junto con Sancho tomando posesión de su ínsula [*DQM* II.30-57]). Y estos episodios son sumamente breves puesto que, al haber sido puesta en escena ya la locura del personaje, sirven únicamente para intentar hacerlo volver en sí –tal el propósito de Sansón Carrasco (119)–, comenzando la parte descendente de la parábola narrativa. La victoria ante su enemigo singular, entonces, es solamente una manera de legitimar su ascendiente guerrero ante el duque, quien lo armará caballero (183-4) y le otorgará a Sancho su feudo (184.3). Singulares concesiones que harán colisionar el mundo ficticio de don Quijote con el real, propuesto por la figura de autoridad, y en consecuencia, lo fusionarán de modo que sea este último el que prevalezca por sobre ambos y permita que la historia llegue a su final.¹⁸ Don Quijote encarna un símbolo de rebeldía que a estas alturas ya se ha agotado puesto que, a ojos del autor, la entrada a Barcelona (II.61) y los sucesos que desencadenan la vuelta del hidalgo y de Sancho a su aldea (II.71) no son dignos de contarse. El significado principal, en la narración historietística, del ‘signo’ don Quijote puede haberse agotado, pero no así los rasgos que hicieron de él un personaje notorio en la sociedad nipona.

CONCLUSIÓN... Y UN NUEVO INICIO

Por eso es que don Alonso no muere. Porque así como él “sentía un vacío en <su> interior que se agrandaba día tras día” (189) y necesitó llenarlo con sus historias de caballerías, de

18 Auden (2001: 77) llama a esto “locura cómica”. Esta visión del mundo entra en una dicotomía con la “locura trágica” que implica que tenga una visión fantástica de su mundo, siempre fracase pero nunca se desanime por causa de esto y, sobre todo, por sufrir males intencionalmente y hacerlos sufrir, pero sin intención.

modo similar sucede con quienes del otro lado del mundo se allegan a sus aventuras. El regalo “que palidece al lado de la gloria de caballero” (194) no será otro que seguir siendo cantado (o, en honor a la verdad, dibujado) por aquellos a quienes sus aventuras no solo los diviertan sino que, al mismo tiempo, despierten una suerte de curiosidad por aquellas obras que han marcado un antes y un después en el quehacer literario de este lado del mundo. El hecho de haber mantenido el esquema central de la obra, más allá de las modificaciones necesarias que hemos reseñado, tanto de forma como de contenido, facilita aún más esta identificación y acerca a un público mayor una visión del personaje que solo recientemente se ha podido conocer de forma novelada. Don Quijote no deja de ser el “viejo de poco seso”¹⁹ de sus primeras y balbucientes apariciones en el archipiélago, pero al mismo tiempo se aleja de los modelos *bisbonen* con los que lo han intentado asimilar. Si “las grandes obras maestras de la literatura delinear siempre cuidadosamente la fisonomía intelectual del personaje” (Lukácz: 1966 *apud* Eco: 2013 [1965]) es precisamente esa construcción la que debe ser mantenida, aún a pesar de los cambios que sean precisos para que la trasposición no se resienta. A causa de ello es que el ama y la sobrina tendrán grandes secciones dedicadas a ellas, tanto como las del cura y maese Nicolás, puesto que son quienes más conocen a Alonso Quijano y pueden, quizás, explicar las razones que lo han llevado a perder la razón. Por ello, los recursos frecuentes en la literatura caballeresca también se harán presentes para entender de qué manera suplir los episodios faltantes. Es decir, habiendo delineado la manera de ser del protagonista no hace falta ser puntillosos con sus avatares aventureros por los campos de España, ya que en solo unas viñetas pueden aparecer claramente expresadas tales acciones sin necesidad de otro contexto que la aventura misma.

La multiplicación de acciones heroicas, que parten de un motivo conocido y se multiplican barrocamente hasta el infinito con episodios que se entrelazan entre sí (Ferrario de Orduna 2005-2006: 103) vinculará tanto a la historieta con su fuente como a este con los libros con los que dialoga y de los que se burla al mismo tiempo. La dilación en la llegada del verdadero final (o al menos el ‘canónico’ según la pluma cervantina) no aparecerá entonces como una manifestación última de los procedimientos caballerescos por los que, por ejemplo, la amada no aparecerá jamás (II.32.290) sino como una manifestación del espíritu que ha animado a las adaptaciones de las aventuras del manchego en esta tierra: así como la presencia de don Quijote aparece perennemente en nuestras construcciones intelectuales como un paradigma de locura (para bien o para mal) esa misma insania hará eterno al hidalgo en el Japón, gracias al efecto humorístico que, camuflado bajo un manto paralelo de virtudes y sinsentidos, ha sembrado en sus lectores. Así, se efectúa una interesante ampliación genérica con respecto a su catalogación original. La intersección entre lo que se espera de la obra dada su inserción en esta colección y los procedimientos gráfico-narrativos que hemos reseñado resultará en un interesante híbrido que encontrará lectores no solo entre aquellos que deseen acercarse genuinamente a la obra cervantina sino entre los jóvenes (e incluso los niños) que respondan mayormente a esta veta de comedia antes que a intentar comprender los valores y la tradición literaria que trasluce en su obra el ilustre manco.

19 Tal la traducción posible de Donquiō, nombre del hidalgo en la primer traducción parcial al japonés del *Quijote* (Inamoto 2000: 308).

BIBLIOGRAFÍA

- Álvar, C. (2004-2005), “El ideal caballeresco de Cervantes y su reflejo en *El Quijote*”, *Letras* 50-51, 24-38.
- Araujo, J. (2012), “A página como espaço simbólico”. Ponencia leída en el ámbito del *II Congreso Internacional sobre historieta y humor gráfico*, 26-28 de septiembre de 2012. Biblioteca Nacional de la República Argentina. Disponible en: <http://www.vinetasserias.com.ar/2012/actas2012.html>
- Auden, W. H. (2001), “The Ironic Hero: Some Reflections on Don Quixote”, en Bloom, H. (Ed.) *Modern Critical Interpretations: Cervantes's Don Quixote*, New York, Chelsea House, 73-82.
- Berone, L. R. (2012), “Campo literario y campo de la historieta en Argentina. Notas para un análisis en fase”, Ponencia leída en el ámbito del *II Congreso Internacional sobre historieta y humor gráfico*, 26-28 de septiembre de 2012. Biblioteca Nacional de la República Argentina. Disponible en: <http://www.vinetasserias.com.ar/2012/actas2012.html>
- Bleuca, J. M. C. (2010), “El mundo caballeresco en el *Quijote*”, *Destiempos. Revista de curiosidad cultural* 23, 104-148.
- Burke, Peter (2016), *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona, Espasa Libros.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2004), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición y notas de Francisco Rico, RAE y Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1984), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición de Luis A. Murillo, Castalia-Hyspamérica, Madrid-Buenos Aires.
- Chiappe Ippolito, Matías (2011), “La recepción y traducción del Quijote en Japón”, en AA.VV. *Don Quijote en Azul 4: Actas de las 3º Jornadas Internacionales Cervantinas llevadas a cabo en la ciudad de Azul (Argentina) en noviembre de 2011*, Azul, Editorial Azul, 89-101.
- Close, A. (2008), *A companion to Don Quixote*, Woodbridge, Tamesis.
- Eco, U. (2013), *Apocalípticos e integrados* [1965], Buenos Aires: Sudamericana.
- Fernández de Lima, F. (2010), “Onomatopéia: Som para ver”, Ponencia leída en el ámbito del *II Congreso Internacional sobre historieta y humor gráfico*, 26-28 de septiembre de 2012. Biblioteca Nacional de la República Argentina. Disponible en: <http://www.vinetasserias.com.ar/2012/actas2010.html>
- Ferrario de Orduna, L. E. (2004-2005), “Algunos procedimientos narrativos de los libros de caballerías registrados en el *Quijote*: imitación y parodia”, *Letras* 50-51, 98-112.
- Herman, J. (2009), “Did Don Quixote and Cervantes Read the Same Books?”, en D’haen, T. y Dhont, R. (Ed.) *International Don Quixote*. Amsterdam–New York: Rodopi, 183-96.
- Lukács, G. (1966), *Problemas del realismo*, México D.F.: FCE.
- Inamoto, K (2000), “Don Quijote convertido en samurai: adaptación cultural en los primeros intentos de traducción al japonés del *Quijote*”, en Bernat Vistarini, A. y Casasayas, J. M. *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina*. Salamanca: Universidad de Salamanca: 305-9.
- Isomae, J. (2005), “Deconstructing ‘Japanese religion’. A historical survey”, *JJRS* 32/2: 235-48.
- Ito, Lily (2010), “La recepción de *El Quijote* en Japón”, *SPAN* 412, 1-11.
- Kinsella, S. (2015), *Adult manga: Culture and Power in Contemporary Japanese Society*, New York: Routledge.
- Nitobe, I. (2007), *Bushido: preceptos de honor de los samurais*, Buenos Aires, Quadrata.

- Peacock, L. (2014), *Slapstick and comic performance. Comedy and pain*, Basigstoke-New York, Palgrave Macmillan.
- Redondo, A. (1978), "Tradición carnavalesca y creación literaria del personaje de Sancho Panza al episodio de la ínsula Barataria en el 'Quijote'", *Bulletin Hispanique* 80, nº1-2: 39-70.
- Rosain, D. H. (2017a), "Caballeros orientales: la figura del Quijote en dos arcos argumentales de *One Piece*", en D'Onofrio, C. - Gerber, C. - Vitali, N. (eds.). *Don Quijote en Azul 9: Actas selectas de las IX Jornadas Cervantinas celebradas en Azul (Argentina) en 2016*, Tandil, UniCen, 111-124.
- Rosain, D. H. (2017b), "El manga como reescritura del canon literario universal desde las problemáticas niponas actuales", *Luthor* 34/VIII. Disponible en: <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article175>
- Rosain, D. H. (2017c), "Un manga religioso para lectores penitentes: algunas aproximaciones a la *Divina Comedia* publicada por East Press", Ponencia leída en el ámbito del: *II Congreso Universitario de Historietas*, 16-17 de noviembre de 2017, FaHCE-UNLP.
- Sayar, R. J. (2017a), "'El hombre mira las apariencias, pero Yahvé el corazón' (1Ki. 16.7). Transposición veterotestamentaria en cómics nipones", Ponencia leída en el ámbito del: *II Congreso Universitario de Historietas*, 16-17 de noviembre de 2017, FaHCE-UNLP.
- Sayar, R. J. (2017b), "La reivindicación del modelo o de cómo Don Quijote acabó de convertirse en un *rōnin*", en D'Onofrio, C. - Gerber, C. - Vitali, N. (eds.). *Don Quijote en Azul 9: Actas selectas de las IX Jornadas Cervantinas celebradas en Azul (Argentina) en 2016*, Tandil, UniCen, 125-137.
- Shimazono, S. (2009), "State Shinto in the Lives of the People. The Establishment of Emperor Worship, Modern Nationalism, and Shrine Shinto in Late Meiji", *JJRS* 36/1: 93-124.
- Shimizu, N. (2005), "Andanzas y peripecias de don Quijote en Japón", ciclo *El Quijote en Asia*. Barcelona: Casa Asia. Consultado el 23 de julio de 2016. En línea: <https://www.casaasia.es/pdf/750584152AM1120545712575.pdf>
- Steimberg, O. (2013), "Cuando la historieta es versión de lo literario", en su *Leyendo historietas: Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*. Buenos Aires: Eterna Cadencia: 147-154.
- Stocker, J. F. (2006), "*Understanding humor in Japan*. : Team comedy in Japan's Entertainment Industry", en Milner Davies, J. *Understanding humor in Japan*. Detroit: Wayne State University Press: 51-74.
- Teeuwen, M. - Scheid, B. (2002), "Tracing Shinto in the History of Kami Worship", *JJRS* 29/3-4: 195-208.
- Toriyama, A. y Sakuma, A. (1996), *Akira Toriyama: Taller de Manga [1984]*, Barcelona: Planeta DeAgostini.
- Variety Artworks (2016), *Don Quijote de La Mancha*. El manga, Barcelona: Herder.
- バライエティアートワークス (2009), *ドン・キホーテ*, 東京: East Press.

LA IDENTIFICACIÓN BOTÁNICA EN LA OBRA LITERARIA: PLANTAS DEL *QUIJOTE* EN LA CIUDAD CERVANTINA DE LA ARGENTINA

EDUARDO LUIS FARINA

Facultad de Agronomía

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

INTRODUCCIÓN

En la actualidad las especies vegetales tienen un nombre científico universal compuesto por el nombre latino y la sigla del botánico que le asignó el nombre; el nombre latino está compuesto de dos términos en latín, el primero se escribe con mayúscula inicial y el segundo con minúscula. Además, cada especie puede tener uno o más nombres comunes o vulgares que dependen del idioma de cada país e incluso de cada región en un mismo país.

La época en que se escribió el *Quijote* fue anterior a la implementación de este sistema de nomenclatura binaria propuesto por Carlos Linneo en 1753, de modo que Cervantes utiliza nombres vulgares, los que muchas veces no son precisos para designar una especie, además frecuentemente se refiere a partes de la planta, usos, productos derivados o en sentido figurado por lo que diferentes botánicos trataron de interpretar a qué especie vegetal corresponde cada referencia lo que quedó plasmado en la obra *Flora Literaria del Quijote – Alusiones al Mundo Vegetal* en las obras completas de Cervantes de Ramón Morales Valverde.

El siguiente trabajo consiste en una adaptación de la obra de referencia más una impronta del autor con el objetivo de facilitar la lectura del *Quijote* en lo concerniente a los aspectos botánicos y su relación con las plantas cultivadas en Azul.

Ramón Morales Valverde registra 370 citas en el *Quijote* en que aparecen nombres de plantas o alusiones a ellas o a sus productos, y hace referencia a 100 especies vegetales.

Las especies citadas fueron clasificadas por su hábito de crecimiento en árboles y arbustos, plantas herbáceas y trepadoras. Los árboles y arbustos están representados por cuarenta y siete especies de las cuales veintitrés se registran en la ciudad de Azul y se encuadran en algunas de las categorías establecidas por Ramón Morales Valverde: árboles y arbustos del paisaje, frutales cultivados, plantas aromáticas y plantas ornamentales.

En este trabajo se dan a conocer 10 de ellas, típicas del paisaje de España y agrupadas según representen al bosque mediterráneo, bosque en galería, pinares u olivares. Para cada especie se transcriben las citas indicando el número de capítulo y si corresponden a la I o II Parte y se indica si la referencia es directa a la especie (como individuo o formación vegetal) o indirecta (por su fruto, usos, productos vegetales derivados o en sentido figurado).

La información se completa con el nombre latino, etimología, nombre común de la especie y de la formación vegetal acompañadas de fotografías y datos sobre la localización en la ciudad de Azul.

ÁRBOLES Y ARBUSTOS DEL PAISAJE

Los paisajes del *Quijote* se ubican en la región mediterránea y se suponen con ciertas variaciones, más o menos como el de hoy de La Mancha, Sierra Morena, o el que se encontraría en un viaje a Barcelona.

La Sierra Morena (cordillera del sur de España, conocida por haber sido el escenario en que Cervantes situó una parte de las aventuras de Don Quijote de la Mancha), en general está ocupada por una vegetación mixta de bosques y matorrales.

EL BOSQUE TÍPICO

Es el bosque perennifolio; predominando en la parte oriental la encina, algunos alcornoques y en la parte occidental el alcornoque mezclado con robles y castaños, otras formaciones son los bosques de ribera, pinares y los olivares que también formaban parte del paisaje que conoció Cervantes, sobre todo en sus andanzas por Andalucía.

LA ENCINA

Es el árbol más citado por Cervantes, se han encontrado 37 referencias: en alusión directa, como formación vegetal, por su fruto y en sentido figurado.

Referencias:

En alusión directa (individuo/s aislado/s):

Parte I: (12 menciones). Ejemplo del capítulo 4: “Y a pocos pasos que entró por el bosque, vio atada una yegua a una *encina*, y atado en otra a un muchacho”

Parte II: (7 menciones). Ejemplo del capítulo 8: “y en tanto que la hora se llegaba se quedaron entre unas *encinas* que cerca del Toboso estaban”

Por su fruto (bellota):

Parte I: (4 menciones). Ejemplo del capítulo 11: “gran cantidad de *bellotas* avellanadas”

Parte II: (12 menciones). Ejemplo del capítulo 50: “dícenme que en ese lugar hay *bellotas* gordas”

Como formación vegetal (encinar):

Parte I (Probable mención cuando se refiere a las dehesas de encina o encinares adhesados del río Guadiana). Capítulo 17: “los que su ganado apacientan en las extendidas *debesas* del tortuoso Guadiana”.

Parte II: (1 mención). Capítulo 10: “se emboscó en la floresta, *encinar* o selva junto al gran Toboso”

En sentido figurado (dureza de la madera):

Parte II: (1). Capítulo 70: “pues las has habido con una alma de esparto y con un *corazón de encina*” (se refiere a un duro corazón por la dureza de la madera).

La especie pertenece a la Familia Fagáceas, nombre latino *Quercus ilex* (*Quercus*, del celta “quercuez” que significa árbol hermoso, *ilex* = nombre latino de la encina).

Comúnmente se llama encina o carrasca, se denomina encinar, encinal o carrascal a un bosque en que predomina encina o carrasca y encinar adhesado o dehesa de encina a un bosque de encinas, con estrato inferior de pastizales o matorrales destinados al mantenimiento del ganado y al aprovechamiento de productos forestales.

Localización en la ciudad de Azul: Parque Municipal Domingo F. Sarmiento (1 ejemplar), jardín del Colegio Nacional, sobre calle Prat (2) y jardín de la Casa de López (1).

EL ALCORNOQUE

El alcornoque es el segundo árbol más citado por Cervantes, se han encontrado 18 referencias, en alusión directa, en sentido figurado y por deformaciones que se producen por la picadura de una avispa.

Referencias:

En alusión directa (individuo/s aislado/s):

Parte I: (7 menciones). Ejemplo del capítulo 11: “Los valientes *alcornoques* despedían de sí, sin otro artificio que el de su cortesía, sus anchas y livianas cortezas, con que se comenzaron a cubrir las casas”

Parte II: (6 menciones). Ejemplo del capítulo 12: “Sancho se quedó dormido al pie de un *alcornoque*.”

En sentido figurado (dureza de la madera):

Parte I: (1 mención). Capítulo 25: “aunque la halle *más dura que un alcornoque*.”

Parte II: (3 menciones). Ejemplo del capítulo 35: “*corazón de alcornoque*” (se refiere a un duro corazón por la dureza de la madera).

Por deformaciones que se producen por la picadura de una avispa (agallas):

Parte II (1 mención). Capítulo 10: “haber mudado las perlas de los ojos de mi señora en *agallas alcornoqueñas*.”

La especie pertenece a la Familia Fagáceas, nombre latino *Quercus suber* (*Quercus*, del celta “quercuez” que significa árbol hermoso, *suber* = corcho, por su corteza rugosa).

Localización en la ciudad de Azul: el único ejemplar registrado se encuentra cultivado en el Jardín Botánico de la Facultad de Agronomía (Campus Universitario).

EL CASTAÑO

Se han encontrado 2 referencias en alusión directa (individuos aislados).

Parte I Capítulo 20:

“Acabó en esto de descubrirse el alba y de parecer distintamente las cosas, y vio don Quijote que estaba entre unos árboles altos, que ellos eran *castaños*, que hacen la sombra muy oscura.”

“Seguíale Sancho a pie, llevando, como tenía de costumbre, del cabestro a su jumento, perpetuo compañero de sus prósperas y adversas fortunas; y habiendo andado una buena pieza por entre aquéllos *castaños* y árboles sombríos.”

La especie pertenece a la Familia Fagáceas, nombre latino *Castanea sativa* (*Castanea*, del griego *Kastana* = ciudad antigua de Asia Menor, *sativa* = lo que se cultiva o planta).

Comúnmente se llama castaño o castaño común.

Localización en la ciudad de Azul: Avenida Cacique Catriel entre San Martín y Bolívar (5 ejemplares), Parque Municipal “Domingo F. Sarmiento” (2), calle España 961 (1) y Jardín Botánico de la Facultad de Agronomía (1).

EL ACEBO

Se ha encontrado 1 referencia por su uso (bastón).

Parte I Capítulo 13: “Traía cada uno un grueso bastón de *acebo* en la mano.”

La especie pertenece a Familia Aquifoliáceas, nombre latino *Ilex aquifolium* (*Ilex*, nombre latino de la encina por el parecido de sus hojas, *aquifolium*, *acus* = aguja y *folius* = hoja, aludiendo a los dientes de las hojas).

Comúnmente se llama acebo, muérdago o falso muérdago,

Localización en la ciudad de Azul: Parque Municipal “Domingo F. Sarmiento” (1 ejemplar masculino y 1 femenino), acceso al Jardín de Infantes 913 (1 masculino).

LOS BOSQUES DE RIBERA

Son bosques caducifolios que crecen a ambos lados de los cursos de agua permanentes y están formados por sauces, álamos, olmos y fresnos. Los cursos de caudal estacional, muy frecuentes en la región mediterránea poseen una vegetación propia siendo una de ellas la adelfa.

EL OLMO

Como es bastante habitual en tierras castellanas, Cervantes también llamó olmo al álamo y alameda a un sitio poblado de olmos. Se han encontrado 11 referencias (5 con su nombre propio y 6 con el nombre álamo), en alusión directa, como formación vegetal y en sentido figurado.

Referencias:

En alusión directa (individuo aislado):

Parte I: (1 mención). Capítulo 51: “Sentábase en un poyo que debajo de un gran álamo está en nuestra plaza.”

Parte II: (1 mención). Capítulo 20: “espetado en un asador de un olmo entero.”

Como formación vegetal (alameda):

Parte II: (5 menciones). Ejemplo del capítulo 28: “se fueron a emboscar a una alameda.”

En sentido figurado (dicho, nombre propio):

Parte I: (1 mención). Capítulo 22: "...digo, a tomar nuestra cadena y a ponernos en camino del Toboso, es pensar que es ahora de noche, que aún no son las diez del día, y es pedir a nosotros eso como pedir peras al olmo."

Parte II: (3 menciones). Ejemplo del capítulo 31: "porque venía de los *Álamos* de Medina del Campo."

La especie pertenece a la Familia Ulmáceas, nombre latino *Ulmus minor* (*Ulmus*, nombre latino de ésta planta, *minor* = menor aludiendo al tamaño de sus hojas, las más pequeñas de las especies europeas). Comúnmente se llama olmo, olma (si alcanza gran porte).

Localización en la ciudad de Azul: se ha cultivado principalmente en el Parque Municipal "Domingo F. Sarmiento" y en la Avenida Mitre pero la "grafiosis" está acabando con todos los ejemplares, los sobrevivientes que aún quedan presentan ataque de la "vaquita del olmo".

EL ÁLAMO

Si bien álamo era el nombre vulgar que se daba junto con el de olmo a *Ulmus minor*, se ha encontrado una sola referencia en que se interpreta que Cervantes se refiere al álamo negro por su situación junto a los sauces, raro en los olmos que se encuentran un poco más alejados de los cauces de agua.

Parte II. Capítulo 29: "Miró don Quijote a todas partes y no vio persona alguna, y luego, sin más ni más, se apeó de Rocinante y mandó a Sancho que lo mesmo hiciese del rucio, y que a entrambas bestias las atase muy bien, juntas, al tronco de un *álamo* o sauce que allí estaba."

La especie pertenece a la Familia Salicáceas, nombre latino *Populus nigra* (*Populus* = popular, en relación a su abundancia, *nigra* = negro, aludiendo a las costillas negruzcas que se forman en la corteza con el paso de los años).

Comúnmente se llama álamo negro o chopo negro o negrilla.

Localización en la ciudad de Azul: Parque Municipal "Domingo F. Sarmiento" (15 ejemplares).

LA ADELFA

Se han encontrado 2 referencias en sentido figurado (por su sabor amargo).

Parte I. Capítulo 13: "...vieron venir hacia ellos hasta seis pastores vestidos con pellicos negros y coronadas las cabezas con guirnaldas de ciprés y de amarga *adelfa*"

Parte II. Capítulo 39: "...y tan amargo, que en su comparación son dulces las tueras, y sabrosas las *adelfas*."

La especie pertenece a Familia Apocináceas, nombre latino *Nerium oleander* (*Nerium*, su nombre clásico griego, *oleander*, parecido al olivo por la semejanza de sus hojas).

Comúnmente se llama adelfa o laurel de flor o laurel rosa.

Localización en la ciudad de Azul: plazoleta Pedro Burgos (7 ejemplares), plaza Florentino Ameghino (1 de flores color salmón), Plaza Belgrano (1 de flores rosa), Escuela N° 17,

sobre calle España (1 de flores rosa) y Jardín Botánico Facultad de Agronomía (1 de flores blancas).

LOS PINARES

Se han encontrado 3 referencias sobre pino, se interpreta que Cervantes se refiere al pino carrasco en sentido figurado y al pino resinero por sus usos (resina, pez).

Parte I Capítulo 15: “No me dieron a mí lugar —respondió Sancho— a que mirase en tanto; porque apenas puse mano a mi tizona, cuando me santiguaron los hombros con sus *pinos*” (se refiere a estacas).

Parte II. Capítulo 50: “que era un mancebo como un *pino* de oro”

Capítulo 53: “vengan alcancías, *pez* y *resina* en calderos de aceite hirviendo”

Las dos especies pertenecen a la Familia Pináceas y al género *Pinus* (nombre latino del pino).

El pino carrasco o pino de Alepo nombre latino *Pinus halepensis* (*halepensis*, procedente de Alepo (ciudad de Siria).

Localización en la ciudad de Azul: Parque Municipal “Domingo F. Sarmiento” (6 ejemplares) y Plaza Florentino Ameghino (2).

El pino resinero o pino marítimo, nombre latino *Pinus pinaster* (*pinaster*, del latín *pinus* = pino y *aster* que indica cierto parecido probablemente en comparación con el pino piñonero).

Localización en la ciudad de Azul: Parque Municipal “Domingo F. Sarmiento” (3 ejemplares) y Jardín Botánico de la Facultad de Agronomía (1).

LOS OLIVARES

Se han encontrado 5 referencias sobre el olivo, en alusión directa, por su fruto y por el principal producto derivado.

Referencias:

En alusión directa (individuo/s aislado/s):

Parte I: Capítulo 6: “Esa *oliva* se haga luego rajadas y se quemase, que aun no queden della las cenizas”

Capítulo 14: “ni del famoso Betis las *olivas*” (Betis es el nombre antiguo del río Guadalquivir).

Por su fruto (aceituna):

Parte II. Capítulo 52: “Hogaño no hay *aceitunas*, ni se halla una gota de vinagre en todo este pueblo”

Capítulo 54: “no faltaron *aceitunas*, aunque secas y sin adobo alguno, pero sabrosas y entretenidas”

Por el principal producto derivado (aceite):

Parte II. Capítulo 53: “vengan alcancías, pez y resina en calderos de *aceite* hirviendo”

La especie pertenece a la Familia Oleáceas, su nombre latino *Olea europea* (*Olea*, significa aceite, *europea* alude a su procedencia).

Comúnmente se llama olivo u oliva (en cultivo), acebuche (en estado silvestre).

Localización en la ciudad de Azul: Parque Municipal “Domingo F. Sarmiento” (5 ejemplares, jardín de la Escuela Normal, sobre calle 9 de Julio (2), acceso al Hospital Municipal (1) y Jardín Botánico de la Facultad de Agronomía (1).

BIBLIOGRAFÍA

- Cervantes Saavedra, Miguel de (2007), *Don Quijote de La Mancha*, Gradifco, Buenos Aires.
- López González, Ginés (2001), *Los árboles y arbustos de la Península Ibérica e Islas Baleares*, Tomo I y II. Ediciones Mundi – Prensa, Madrid – Barcelona – México.
- Morales Valverde, Ramón (2005), *Flora literaria del Quijote: alusiones al mundo vegetal en las obras completas de Cervantes*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel” disponible en http://digital.csic.es/bitstream/10261/71520/1/275MORALES_Flora_Quijote.pdf

PERSILES

DE DOROTEA A ISABELA CASTRUCHA (*PERSILES*, III, 20-21). ARMAS FEMENINAS Y UN MODELO MATRIMONIAL

JULIA D'ONOFRIO
Universidad de Buenos Aires
CONICET

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”

Repetidas veces en su obra Cervantes ha tratado el conflicto de las mujeres que deben enfrentar las restricciones de su sociedad para cumplir sus deseos, elegir su propio camino o determinar su suerte. Más allá de la diversidad de casos y de resultados, lo que me interesa es el recurrente planteo de una misma problemática.

No es extraño que estos personajes femeninos recurran a engaños para evitar los rigores que las sometían. En una sociedad que recomienda acallar sus voces, la defensa directa de los propios intereses y voluntades no parece una vía posible. Así que se hace necesario encontrar caminos alternativos –a veces solapados– para lograr sus cometidos. Es por eso que la ficción engañadora en la obra cervantina podría verse, en estos casos, como una representación de aquellas tretas de las que se vale el débil para resistir ante la sujeción, como plantea Ludmer.

En las historias de Dorotea en el *Quijote* y de Isabela Castrucha en el *Persiles*, se repite la figura de la mujer desenvuelta, con dotes histriónicas y capacidad para crear discursos convincentes y persuasivos. Estas dos mujeres cervantinas, además, utilizan el engaño como recurso para hacer frente al dominio masculino.

Si bien existía una clara connotación social negativa de la asociación entre la mujer y el engaño (“La mujer y la mentira nacieron el mismo día”), no hay duda de que ambos personajes son presentados de manera luminosa y atractiva en los textos de Cervantes.

Las historias de ambas pueden ser muy distintas. Una habría sido deshonrada por una promesa de matrimonio fingida y decide salir al mundo vestida de varón para recuperar su honra. La otra quiere decidir por sí misma con quién casarse y finge una posesión demoníaca para torcer los planes matrimoniales que su tío había organizado para ella. Pero la problemática social subyacente es la misma: la mujer en la España de la época, y en especial la doncella, es menos sujeto que objeto dentro de un círculo masculino y patriarcal que la somete a sus decisiones. En efecto, la doncella puede no ser más que un objeto de transacción entre los hombres que la tienen bajo su cuidado (padres, tutores o luego maridos); ellos detentan los derechos sobre su posesión y la defensa de su honra. A la doncella le quedaba poco margen para decidir sobre su vida y su cuerpo, debía aceptar los mandatos, ser receptáculo dócil de los deseos ajenos y guardar los suyos propios bajo un manto de silencio y recato.¹

1 Al respecto véase, por ejemplo, Vigil 1994.

Por otro lado, no obstante, somos testigos de cómo la literatura muestra los desacuerdos y las fricciones que dejan en evidencia que ese estado de cosas no era aceptado ciegamente. De manera especial, la ficción cervantina presenta atractivas alternativas de resistencia. Bien sabemos que la obra de Cervantes acostumbra a cuestionar de manera amplia y general la ley recibida, y rechaza las imposiciones tanto sociales como individuales que avasallan la libertad de elección. No resulta extraño, entonces, que el caso del deseo femenino, tan dejado de lado por la sociedad de su tiempo, se haga presente en esta preocupación general de Cervantes.

Recordemos el caso de Isabela en el final del Libro III del *Persiles*. Los peregrinos encuentran en una posada de Luca a una endemoniada, Isabela Castrucha; se trata de una joven que viajaba con su tío pero que detuvo allí su marcha por el extraño mal que parece sufrir. Junto con los peregrinos, somos testigos de las curiosas señales que ella da de estar poseída por el demonio. Sin embargo, Isabela pronto les confiesa a las cuatro doncellas principales del escuadrón de peregrinos que no está endemoniada, sino enamorada, y que ha pergeñado este ardid para tratar de evitar que su tío la case contra su voluntad. Su enamorado es de esa misma ciudad y ella espera que regrese de un momento a otro desde Salamanca. Además de la confesión del engaño y del relato detallado de cómo dio comienzo a sus amores con Andrea Marulo (el joven en cuestión), les pide expresamente a las peregrinas que acrediten su ficción de la posesión demoníaca frente al público masculino que está tratando de dirimir si está loca o endemoniada. Las peregrinas lo aceptan y confirman el engaño. Isabela continúa entonces el despliegue de su histrionismo como posesa. Finalmente llega su enamorado que también sigue el juego de su ficción y, mediante un nuevo ardid, se entregan mutuamente en matrimonio. El tío, engañado y defraudado en sus planes, cae desmayado y muere.

Nos interesa ver de qué manera Isabela –tal como interpretó inteligentemente Diana de Armas Wilson– para lograr liberarse, utiliza y tergiversa las mismas ideas patriarcales, que conciben a la mujer como un objeto de transacción.² La cervantista norteamericana observa cómo Isabela ya estaba poseída económicamente por su cultura, así que para su actuación simplemente traslada esa esclavitud a una burla de posesión sobrenatural, y pergeña la posesión por parte del gran Otro, el diablo. Con esta posesión fingida, Isabela puede amedrentar con un oponente masculino y poderoso a los hombres que pretenden dominar su destino. En definitiva, para ser dueña de su voluntad y canalizar su deseo como ella quiere, finge estar completamente desposeída de sí para poder tomar posesión de su vida y de su cuerpo.

Dorotea, por su parte, para poder recuperar lo que le han quitado o para vengarse de su agresor, tiene que trastocar su identidad, que es también una manera de desposesión de sí. Sabido es que el disfraz varonil representaba, en la ficción de la época, casi el único modo en el que una mujer sola podía valerse por sí misma en el mundo dominado por el sexo masculino. De manera que ella responde al engaño con palabras (un disfraz discursivo) que le ha hecho don Fernando, con un disfraz (un engaño con vestidos) que le permite salir al mundo exterior (cf. D'Onofrio 1999).

Así pues, en cuanto a la cuestión del engaño, el disfraz de varón es lo más evidente en el caso de Dorotea, pero una lectura atenta evidencia también que todos sus discursos pueden ser algo engañosos. Dorotea puede mostrarse como el ejemplo perfecto de la doncella casta como la preconizaban los moralistas –cuando cuenta su historia al cura, el barbero y Cardenio en Sierra Morena–, pero su eximio desempeño posterior, al fingirse la princesa Micomi-

2 Véase el capítulo citado de Diana de Armas Wilson 1991: 200-247.

cona frente a don Quijote, muestra a las claras que sus lecturas no se habían limitado a los libros devotos –como sugirió al autopresentarse–, dado que conoce muy bien el mecanismo de los libros de caballerías. Podríamos resumir sus múltiples recursos, diciendo que Dorotea se destaca siempre por sus capacidades histriónicas; sabe bien revestirse con disfraces (tanto materiales como discursivos) para dar la imagen de sí que quiere que sus receptores acepten.³

Si el conflicto que vive Isabela le permite de manera genial utilizar las ideas patriarcales de la mujer como un objeto de posesión, para pergeñar un engaño que deje confundidos a los hombres que podían decidir sobre su vida, así también resulta interesante notar que, a diferencia del de Dorotea, el engaño de Isabela se puede llevar a cabo dentro del ámbito de la protección patriarcal.

Para fingirse endemoniada, no necesitó trasgredir (aparentemente) las reglas establecidas. No se ha tenido que ir sola por el mundo, ni se ha sustraído del ala protectora de su tío: todo se realiza bajo techo, en la posada donde la han llevado y bajo el ojo atento de los hombres que controlan su cuerpo...

Por lo demás, hay en esta historia del *Persiles* un mayor señalamiento sobre el ámbito de lo femenino, porque si Dorotea tiene que defenderse sola y hacer todas sus performances frente a públicos masculinos (desde el paje que la acompaña en su huida, el labrador para el que trabaja, pasando por el cura, el barbero y Cardenio, don Quijote y Sancho, hasta llegar a don Fernando); Isabela, en cambio, rápidamente se logra apoyar en una comunidad de mujeres: las cuatro peregrinas a las que pide ayuda, con las cuales comparte tanto su secreto como el montaje mismo de su espectáculo. Lo que hace Isabela es convertirlas en la más convincente claqué que podía encontrar.

Haced, señoras, de modo que acreditéis mi mentira y fortalezcáis mis discursos, haciendo con mi tío que, puesto que yo no sane, no me ponga en camino por algunos días: quizás permite el cielo que llegue el de mi contento con la venida de Andrea. (III, 20, 626)⁴

Prisas se daba la hermosa Isabela Castrucha a revalidar su demonio y prisa se daban las cuatro, ya sus amigas, a fortalecer su enfermedad, afirmando con todas las razones que podían que verdaderamente era un demonio el que hablaba en su cuerpo..." (III, 21, 626)

Durante lo que resta de su ficción, el engaño será masculino y el saber, femenino. Ese apoyo de las otras mujeres que logra Isabela es muy distinto de la soledad y aislamiento en que se ve envuelta Dorotea, en cuya historia queda atrapada y condicionada por los principios de su sociedad. El hecho mismo de que en este episodio del *Persiles* la voz cantante o la organización ficcional corra por parte de su protagonista femenina contribuye –y mucho– a la subversión del orden establecido (como era usual, por otra parte, en las historias ligadas a la comedia).

Pero, significativamente pronto se advierte que todo este montaje ficcional no se restringe a un género, no es algo solamente femenino, porque Isabela tiene también de cómplice a su

3 Así lo había observado oportunamente Fajardo (1984: 101 y ss). Traté otros detalles de la construcción de Dorotea en unas actas anteriores de las Jornadas de Azul (D'Onofrio 2015) y con más proyecciones en D'Onofrio 2016.

4 Se cita el *Persiles* por la edición de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 1997.

mismo enamorado, el estudiante Andrea Marulo, que había sido advertido por ella misma para formar parte de su ficción. El narrador ya nos hizo saber que “[e]l mozo, que era discreto y estaba prevenido, por las cartas que Isabela le envió a Salamanca, de lo que había de hacer si la alcanzaba en Luca...” (III, 21, 630).

Tal señalamiento resulta interesante también para la comparación con la historia de Dorotea; porque si ambas mujeres tienen como objetivo unirse con quienes consideran sus legítimos maridos, sucede que en el caso de Dorotea, don Fernando no es solamente el objeto de su búsqueda, sino también el oponente al cual debe enfrentar. En cambio, Isabela tiene a su tío como gran oponente, necesita vencerlo y superar el poder que él tiene sobre ella para cumplir el deseo de unirse con Andrea Marulo. Deseo que ella comparte con el estudiante, puesto que no solo no es él el causante de los males de Isabela, sino que además es un auxiliar para subsanarlos.

La posición de Dorotea es más compleja y más ardua: don Fernando es al mismo tiempo el causante de su desgracia y la posibilidad de su reparación. Dorotea debe luchar contra la ley social que le impide a las mujeres salir del hogar para buscar a quien las ha deshonrado, necesita por tanto el disfraz masculino para transitar ella sola el mundo. Pero además debe enfrentar también las fuerzas del desamor, porque necesita encontrar a Fernando y lograr revertir su abandono, que no fue fortuito ni accidental, sino adrede y premeditado.

Propongo ver cómo se manifiestan estos juegos contrapuestos de fuerza en las dos historias a partir de la recurrencia en ambas de una particular serie de motivos literales y metafóricos por medio de los cuales se equipara lo femenino con lo espacial, de tal manera que el cuerpo femenino resulta caracterizado como espacio habitable (y por lo tanto pasible de ser dominado, poseído, invadido).

Diana de Armas hace notar que la figuración que hace el discurso masculino para hablar de la joven endemoniada es sostener que Isabela tiene habitado el cuerpo por el diablo; su tío pretendía casarla, ceder el cuerpo de ella a otro sobrino (para que la hacienda quedara en la familia), pero el diablo le habría ganado de mano y le ocupó el aposento que pensaba “alquilar” (Armas Wilson: 231). Así, vemos que incluso el médico da su diagnóstico diciendo: “Vea vuestra merced, señor Juan Bautista Marulo, la lástima desta doncella, y si merece que *en su cuerpo de ángel* se ande *espaciando* el demonio...” (III, 21, 627. Las itálicas son mías).

Precisamente el rito de la excomunión, que había sido moldeado sobre el derecho romano, se basaba en exigirle al demonio una especie de desalojo del cuerpo que ocupaba ilegalmente.⁵ Imponiendo la voz del demonio, que le permite a Isabela no solo manifestar su deseo sino además tomar el control de los acontecimientos, ella abona también la figura de la morada habitada al plantear los propios términos para el “desalojo”, cuando con la voz del demonio dice:

Yo saldré presto, pero no ha de ser cuando vosotros quisiéredes, sino cuando a mí me parezca, que será cuando viniere a esta ciudad Andrea Marulo, hijo de Juan Bautista Marulo, caballero de esta ciudad. El cual Andrea agora está estudiando en Salamanca, bien descuidado destes sucesos. (III, 20, 622)

Y cuando se produce la llegada de Andrea, se vuelve a poner de manifiesto el peso que tiene la figura de la mujer como aposento que se habita, ya que el tío exultante lo conmina a

5 Tal como señala Armas Wilson (232) y sigo su lectura acerca del exorcismo en este episodio (233 y ss).

salir así: “¡Ea, demonio maldito, *vade retro, exi foras*, sin que lleves pensamiento de volver a esta estancia, por más barrida y escombrada que la veas!” (III, 21, 629).⁶

En la historia de Dorotea, la idea del engaño de don Fernando también se liga expresamente a imágenes de aposentos o tierras invadidas. Se recordará que el golpe de gracia para vencer el recato de Dorotea sucede cuando don Fernando logra introducirse en sus habitaciones. Y nadie puede olvidar la contundencia con la que ella cifra la pérdida de su virginidad en el hecho de quedarse sola en su espacio privado con don Fernando “...con [...] salir del aposento mi doncella, yo dejé de serlo...” (I, 28, 368).⁷

Consumado el matrimonio, la señal más clara que ella le da para mostrar el mutuo cambio de estado y las novedades de su relación es asegurarle que tendrá libre entrada a sus habitaciones: “Díjale, al partir, a don Fernando que por el mismo camino de aquélla podía verme otras noches, pues ya era suya...” (*Ibidem*).

En la versión caballeresca de sus avatares, cuando se ha convertido en la Princesa Micomicona, muy significativamente Dorotea reformula la historia del avasallamiento de don Fernando en los términos de una invasión pronosticada por su padre, quien le había asegurado que el gigante Pandafilando de la Fosca Vista avanzaría sobre su territorio hasta desplazarla. El ataque es claramente territorial: “...en sabiendo de mi orfandad, había de pasar con gran poderío sobre mi reino, y me lo había de quitar todo, sin dejarme una pequeña aldea donde me recogiese...” (I, 30, 387)

Por último, en el persuasivo discurso que Dorotea le hace a don Fernando en el capítulo 36, notablemente unifica la invasión real que él hizo de su espacio con la figuración metafórica de la conquista y vencimiento de su voluntad:

Yo soy aquella labradora humilde a quien tú, por tu bondad o por tu gusto, quisiste levantar a la alteza de poder llamarse tuya. Soy la que, *encerrada en los límites de la honestidad*, vivió vida contenta hasta que, a las voces de tus importunidades, y, al parecer, justos y amorosos sentimientos, *abrió las puertas de su recato* y te entregó las *llaves de su libertad*, dádiva de ti tan mal agradecida, cual lo muestra bien claro haber sido forzoso hallarme en el lugar en el que me hallas, y verte yo a ti de la manera en que me veo. (I, 36, 461)

Y especialmente significativas para nuestro recorrido son las tan recordadas palabras de don Fernando cuando ella termina su discurso: “-Venciste, hermosa Dorotea, venciste; porque no es posible tener ánimo para negar tantas verdades juntas.” (I, 36, 462). Puesto que manifiestan la lucha entre ambos que mencionamos antes y continúan la idea –bien que tópica– del amor como una conquista y una guerra que estuvo presente en los relatos de Dorotea (y también de Cardenio). El cuerpo y la voluntad de Dorotea fueron un campo de disputa ante los avances de don Fernando. Ella ha tenido que defenderse por sí sola. Dorotea tuvo que enfrentarlo para no quedar como una tierra arrasada y sin sentido (como sería vista la mujer desvirgada y soltera). De manera que, con todas estas consideraciones, la unión final de ambos deja un cierto resabio de amargura al plantearse como una situación donde hay vencedores y vencidos (además, ni siquiera sabemos a ciencia cierta si esta vez don Fernando cumplirá sus promesas de matrimonio).

6 “Escombrar: Desembarazar, desocupar” (Covarrubias, Tesoro, s.v. ‘escombrar’).

7 Se cita el *Quijote* por la edición de Martín de Riquer, Barcelona, RBA, 1994.

Estos tonos algo amargos se nos hacen más perceptibles al continuar la comparación con el final de la puesta en escena de Isabela Castrucha. La historia de Isabela y Andrea es sin duda más optimista en cuanto a la lucha de fuerzas entre lo femenino y lo masculino (aquí el hombre se pone a merced de los designios de la mujer y actúa como cómplice para que se cumplan sus deseos). Así pues, el enamorado aparece como el paladín que ayuda a la liberación de la doncella –no como aquel contra el cual tiene que luchar–. Andrea, como cómplice del engaño, hace su aparición en escena entrando como en trance (“atolondrado y loco”), para exigirle al demonio que libere a la doncella: “*Afuera, afuera, afuera / aparta, aparta, aparta, que entra el valeroso* Andrea cuadrillero mayor de todo el infierno, si es que no basta de una escuadra” (III, 21, 630) dice remedando el conocido romance. Y al mismo tiempo logra liberarla de la fuerza real de su tío, porque con burlas y veras consiguen ambos revalidar su matrimonio frente a testigos y dar por tierra con los planes matrimoniales que el anciano tenía para ella.

Es muy relevante el discurso de entrega que hace Andrea Marulo, donde se presenta una imagen auspiciosa del matrimonio que resuena en todo el *Persiles*.

...vos sois señora de mi voluntad, descanso de mi trabajo y vida de mi muerte. Dadme la mano de ser mi esposa, señora mía, y sacadme de la esclavitud en que me veo a la libertad de verme debajo de vuestro yugo; dadme la mano, digo otra vez, bien mío, y alzadme de la humildad de ser Andrea Marulo a la alteza de ser esposo de Isabela Castrucho. Vayan de aquí fuera los demonios que quieren estorbar tan sabroso nudo y no procuren los hombres apartar lo que Dios junta. (III, 21, 631)

Él reconoce bien la paradoja de la posesión amorosa, en la que ninguno de los dos debería perder nada porque la ganancia es mutua. Y así se sugiere la imagen del matrimonio como un yugo que, sin embargo, libera.

En definitiva, podemos apreciar cómo la lucha por reivindicar el deseo de la mujer y su libertad de elección no aparece en este episodio último de Cervantes como una lucha entre los sexos, sino más bien contra las opresiones y limitaciones de la sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

- Armas Wilson, Diana de. (1991) “The Histrionics of Exorcism: Isabela Castrucha”, en su *Allegories of Love. Cervantes’ Persiles and Sigismunda*, Princeton, Princeton University Press, 200-247.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. (1994) *Don Quijote de la Mancha*, edición, introducción y notas a cargo de Martín de Riquer, Barcelona, RBA.
- Cervantes, Miguel de. (1997) *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición y notas de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra.
- Covarrubias Horozco, Sebastián. (2006 [1611]) *Tesoro de la lengua castellana o española, Edición integral e ilustrada* de Ignacio Arellano y Rafael Zafra. DVD de la colección Studiolum, dirigida por Antonio Bernat Vistarini, John T. Cull y Tamás Sajó.
- D’Onofrio, Julia. (1999) “La vista y el oído en las representaciones genéricas. El ejemplo de *Las dos doncellas* de Miguel de Cervantes Saavedra” en A. Parodi y J.D. Vila (editores) *Para leer a Cervantes*, Buenos Aires, Eudeba, 197-204.
- D’Onofrio, Julia. (2015) “De monos y monerías en el trasfondo cultural del personaje de Mi-

comicona”, en *Don Quijote en Azul 7. Actas Selectas de las VII Jornadas Cervantinas celebradas en Azul (Argentina) en 2014*, (Julia D’Onofrio y Clea Gerber, eds.), Azul, Editorial Azul, Editorial Azul, 72-81.

D’Onofrio, Julia. (2016) “De Micomicona a la jimia de bronce. Los ejemplos de una mona para construir un personaje” en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XCII, 93-113.

Fajardo, Salvador. (1984) “Unveiling Dorotea or the Reader as Voyeur”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 4.2, 89-108.

Ludmer, Josefina. (1985) “Las tretas del débil”, en *La sartén por el mago*, eds. Patricia Elena González y Eliana Ortega, 47-55.

FLECHADOS EN LA BOCA. ¿POR QUÉ CERVANTES ELIGE CALLAR A LOS BOCONES EN EL *PERSILES*?

DANIELA FURNIER
Universidad de Buenos Aires

“Tengo un cierto espíritu satírico y maldiciente,
una pluma veloz y una lengua libre”
(*Persiles*, I, 14)

La incomprensión y el pasaje de una lengua a otra es un problema que el *Persiles* plantea desde su inicio, incorporando personajes de distintas nacionalidades y mostrando el contacto entre culturas. Por ello, es necesaria desde un principio la presencia de traductores que trasvasen de una lengua a otra lo dicho para lograr el entendimiento de los interlocutores. Pero la centralidad de la palabra como elemento de incomprensión o polémica no sólo es planteada como un problema de traducción, sino también poniendo en entredicho las normas del “buen decir” y el recato a la hora de hablar. Si bien los relatos intercalados serán elemento indispensable para el desarrollo de la historia, la palabra en general será fundamental porque, tal como opina Janin (2007: 175), en el *Persiles* “la palabra es connotada positivamente, aunque sea mentira porque permite supervivencia”.

En los dos primeros libros de la obra (específicamente desde el capítulo 4 del primer libro hasta el capítulo 8 del segundo) se presentan una serie de personajes que con su verbosidad y maldecir desequilibra el edificio textual de la ficción planteado por Auristela y Periandro. No obstante, pese a poner en duda muchos de los puntos del relato, estos personajes son borrados de la obra y la tensión se recompone para mantener en vilo al lector hasta el final, juzgando la murmuración pero no la mentira, la cual se origina en la pareja protagonista. La crítica se ha ocupado del personaje de Clodio como generador de ruptura, sin detenerse en la aparición de otros personajes que lo replican y que del mismo modo, producen grietas en la narración.

El primer personaje desestabilizador de nuestro texto es el bárbaro Bradamiro. Aparece acompañando al gobernador de la ínsula en la que desean vender a Periandro vestido de mujer. La lascivia genera que Bradamiro desee a la fingida dama.

En medio del episodio, hace su aparición Auristela vestida de hombre, pronta a ser sacrificada como ordenaban las reglas de los bárbaros, momento en el cual Periandro manifiesta su emoción ante el encuentro. Bradamiro interpreta que Auristela es hombre, más allá de que Cloelia la había descubierto como mujer, y siguiendo los deseos de la que pensaba ser su amada, decide darle libertad al fingido mancebo y quedarse con la que creía doncella. Sus palabras se transformaron en generadoras de conflicto, haciendo que el gobernador empuñe su arco y fleche a Bradamiro en la boca, callándolo para siempre. En este punto cabe preguntarnos por qué Cervantes decide callar a Bradamiro de este modo, siendo un personaje por demás secundario.

Si nos detenemos en lo ocurrido, podemos darnos cuenta que, de modo inconsciente, Bradamiro se convierte en un elemento desequilibrante del relato: si cumplía con su cometido de obtener a Periandro creyéndolo mujer, descubriría que se trataba de un hombre, lo cual desenmascararía el engaño de Arnaldo y, en el caso de que todo ocurriera como esperaban y Arnaldo volviera a vender a Taurisa, desencadenaría nuevos conflictos que no sólo involucrarían a los bárbaros sino también a los “civilizados” de la comitiva del príncipe y a los protagonistas. Es decir, se caería una de las primeras mentiras presentadas por la pareja principal y ello podría ser causante de otras averiguaciones sobre los personajes. Como Bradamiro ha “pecado” al hablar demás y por impulso, su castigo merece centrarse en el elemento que generó el desorden: su lengua. También cabe preguntarnos por qué la flecha: en primera instancia es el arma bárbara por antonomasia, pero, además, es un arma relacionada con la lengua y el decir, ya desde las bases bíblicas: “Saeta afilada es la lengua de ellos; engaño habla; con su boca dice paz a su amigo, y dentro de sí pone sus asechanzas” (Jeremías 9:8).

Más adelante, aparece el barco que trae a Mauricio y Ladislao y junto a ellos vienen Rosamunda y Clodio, desterrados por el rey de Inglaterra. Sabemos la causa por la que fueron expulsados de su tierra, pero no el motivo por el cual Mauricio los trae consigo aherrojados. Tanto Rosamunda como Clodio han tenido problemas con la realeza: Rosamunda por ser amante del rey y Clodio por hablar de más sobre los gobernantes. Si bien es acusado por Rosamunda, Clodio en ningún momento deja de hacerse cargo de su defecto y lo expone públicamente, indicando que es parte de un impulso, porque no puede contenerse al mal decir “No me ataban la lengua prisiones, ni enmudecían destierros, ni atemorizaban amenazas, ni enmendaban castigos” (I, 14, 223).¹ Admite que para callarlo deberán cortarle la lengua, lo cual obra como premonición de la muerte que finalmente tendrá. Del mismo modo, en este pasaje se expresa la idea de que el arrepentimiento cura las enfermedades del alma, lo que también puede verse como anticipo de la culpabilidad que sentirá al darle el papel a Auristela en los momentos previos a su muerte.

Es decir, el análisis de los protagonistas fluctúa entre el ser y parecer que se mantienen en tensión y que también escudriña Clodio, como lo expone Canavaggio: “Este desfase que Clodio cree observar, con ojos linceas, entre el ser y el parecer de la pareja, abre una brecha por donde pretende llegar hasta los más escondidos pensamientos de Arnaldo, y ejercer su dominio sobre él” (2007: 92). Pero así también él es el único personaje que se hace cargo de su obrar, aunque no sea ejemplificador.

Luego de su presentación, Clodio se mantendrá en relativo recato y sólo se desenvolverá para pedir la clemencia de Arnaldo. En términos de Vila, “Clodio sabe que necesita de un generoso amparo [...] en la posibilidad de impostar respeto y obediencia perpetua” (2018). Es decir, que por más que fue desterrado, seguirá sometiendo a la autoridad real cuando la tenga cerca, pero asimismo, ésa será la oportunidad para reflexionar acerca del accionar de los reyes, porque deja en claro que “si todos los señores se ocuparan en hacer buenas obras, no habría necesidad de decir mal de ellos” (I, 16, 234). Como sabemos, el texto se ocupa de demostrar que el espíritu maldiciente es consecuencia de una mente inteligente o filosófica, como se lo denomina a Clodio en otras partes del texto “que el tonto y el simple ni sabe murmurar ni maldecir” (II, 5, 307).

1 Cito por la edición de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2004.

Durante todo el relato de Rutilio, el cual incluye elementos que podrían calificarse de inverosímiles (como la aparición y muerte de la hechicera y, así también, la discusión acerca de la manía lupina), Clodio se mantendrá en silencio.

¿Por qué en este punto Clodio no opina? Si nos ponemos a analizar las posteriores intervenciones, podemos ver que decide no opinar o responder acerca de aquellos casos que sean relatos intercalados, sino que se ocupa de juzgar los datos que los personajes les brinden a los demás sobre sus propias vidas. Los relatos intercalados tienen un gran componente de teatralidad, se prepara al auditorio para contar una historia, desde el inicio se ubican en el ámbito de la ficción. En este sentido, el relato de Rutilio parece inverosímil y el resto de la audiencia pone en duda su credibilidad. Pero cuando interrogan a Clodio para saber por qué no dio su parecer acerca de la historia de su compañero, dice que el castigo le ha puesto una mordaza. Detrás del comportamiento de Clodio, hay argumentos que sostienen su forma de ser: hablar es un impulso, el hecho de publicar lo que se considera una verdad se transforma en necesidad “rabian porque los ponga en voz y los arroje en las plazas antes que se me pudran en el pecho o reviente con ellos” (II, 5, 308). Revelar lo oculto, desentrañar los engaños se vuelve un programa de defensa de la verdad que se muestra como obligatorio porque “contra el callar no hay castigo ni respuesta” (I, 18, 247). Por ello, ante la repentina muerte de Clodio, Auristela romperá el papel que le ha dado, ya que se obturan las maneras de castigarlo o de que emita una réplica.

Teniendo en cuenta los principios que sostiene Clodio a la hora de hablar, cabe preguntarse qué habría pasado si en lugar de retirarse de escena al final del capítulo 4, hubiera estado presente en las páginas siguientes cuando Periandro decide contar el supuesto motivo de su viaje. ¿Cuántas elucubraciones habría realizado Clodio y en qué hechos desencadenarían?

Por su parte, Rosamunda, constante crítica del comportamiento de Clodio, conoce de la imposibilidad que su compañero tiene para controlar lo que dice, por eso opina “La lengua maldiciente no tiene jurisdicción del tiempo” (I, 18, 248). Pensando en la novela como totalidad descubrimos que esto se comprueba, siendo que lo que sospeche Clodio en esta primera parte y trate de advertir a los personajes que lo rodean, se verificará en el devenir, más allá de que el personaje sea prontamente expulsado de la historia.

De todos modos, lo maldiciente puede ser visto no solamente como forma de echar una maldición o mal deseo para alguien, sino en el sentido de “decir mal”, de no elegir el modo correcto para exponer lo que se piensa. Lo negativo no está en el contenido sino en la estrategia comunicativa, porque como opina Oyarzabal (en prensa) se opone a los personajes principales por definirse a sí mismo como sujeto al que jamás “ha acusado la consciencia de haber dicho alguna mentira” (I, 14, 236).

Más adelante, luego del naufragio fruto de la traición de los marineros, el grupo se separa y los hombres se alejan de las mujeres. En el esquife con las damas sólo quedan Antonio el mozo y Mauricio, es decir, un anciano y un joven no experimentado. A partir de allí, desconocemos el destino de la barca de los hombres hasta el reencuentro en la isla de Policarpo y la atención se va a centrar en los personajes femeninos, también la verborragia se trasladará a ellos. Con la ausencia de Clodio, el poder excesivo de la palabra recaerá en Rosamunda que ya había manifestado atisbos de hablar de más al presentarse, pero en ese episodio los espectadores se concentraron en Clodio como personaje “boca floja”.

La isla nevada le da a Rosamunda el incentivo para acercarse a Antonio el mozo. Aprovecha el momento en que éste va a cazar y lo intenta seducir. Le hace ofrecimientos para el

futuro y lo halaga utilizando analogías sobre personajes míticos (más adelante lo mismo hará Clodio cuando comente con Rutilio la fingida hermandad de Periandro y Auristela).² Todo su discurso será espejo del que luego dará Cenotia al intentar lo mismo en el palacio de Policarpo. El ingreso y salida de Clodio del texto estarán marcados por la presencia de estas mujeres lujuriosas que intentarán conquistar a Antonio el mozo y, así también, en circunstancias donde las flechas y las palabras cual saetas afiladas serán centrales.

Nuevamente la lengua aparece como símbolo de atrevimiento ante el ofrecimiento de Rosamunda, pero entonces Antonio la rechazará pidiéndole “¡Tarázate la lengua, sierpe maldita!” (256). Siguiendo la coordenada mítica propuesta por Rosamunda, Antonio se presentará como un “anti Eros”, escapando de las mujeres que lo quieren seducir y dispuestos a matarlas si continúan con su acoso “si no me dejas te quitaré la vida” (I, 19, 256), como luego intentará con Cenotia.

Al igual que antes Bradamiro y posteriormente Clodio, Rosamunda va camino a la muerte luego de manifestar su deseo por alguien, como si este fuera el mayor exceso lingüístico que un personaje pudiera cometer. En la isla nevada, Rosamunda ve apagarse su fuego “heme ido ahora con el que me da el ver siquiera a este bárbaro muchacho, el cual, aunque le he descubierto mi voluntad, no corresponde a la mía, que es de fuego, con la suya, que es de helada nieve” (I, 20, 260-261). Dicho esto, se desmaya y, más allá de volver en sí, no se repone totalmente y una vez embarcados, pasado el tiempo, el grupo la encuentra en una cámara del navío “sepultada en perpetuo silencio” y su cuerpo es arrojado al mar.

El viaje en el nuevo barco que los ha acogido transcurre con aparente normalidad y su capitán decide contar historias de su reino. Menciona los juegos que su rey organiza, la vez que llegó un extranjero y salió victorioso y cómo la hija del rey se enamora del advenedizo. Auristela se sume en celos al oír el nombre de Periandro como protagonista de este relato y el capitán del barco lo advierte. Desea preguntarle el motivo de su preocupación, pero “no dijo nada, porque, en un instante y en un momentáneo punto le arrebató la palabra de la boca un viento que se levantó, tan súbito y tan recio que le hizo poner en pie sin responder a Auristela” (I, 23, 272) Más adelante, cuando Clodio intente persuadir a Arnaldo de volver a su reino y dudar de la versión de Auristela, este le responderá “tus palabras se las llevarán los vientos y mis obras te mostrarán cuán vanos serán para conmigo tus consejos” (II, 4, 299). El viento que se lleva palabras, las flechas que se llevan vidas nos muestran cómo el autor detiene los intentos de socavar la ficción de la pareja protagonista. Cada vez que alguien duda de la verosimilitud del relato, algo inesperado ocurre que reencausa la credibilidad momentáneamente. Por eso, cuando Transila también desee saber el motivo de los celos de Auristela, su padre la callará acusándola de lengua necia. Implícitamente el libro propone un reglamento del buen decir pero los personajes todo el tiempo lo transgreden, como si excedieran la planificación del autor poniendo en riesgo la continuidad de la historia fingida de los personajes principales, resolviéndola anticipadamente, lo que llevaría a la culminación del texto.

Luego de las inestabilidades del relato traídas por diversos personajes, el “autor” aludido por nuestro narrador traductor comienza a manifestar algunas inseguridades: El barco vuelca y tiene certeza de muerte, aunque luego sabemos que los personajes que nos interesan están

2 “¿Quién puede ser este luchador, este esgrimidor, este corredor y saltador, este Ganimedes, este lindo, este aquí vendido, acullá comprado este Argos de esta ternera Auristela, que apenas nos la deja mirar por brújula, que ni sabemos ni hemos podido saber de este par, tan sin par en hermosura, de dónde vienen ni a do van?” (II, 5, 308)

vivos y el comienzo del capítulo 2 es corregido 4 o 5 veces. A continuación de estas idas y venidas de la obra, finalmente todos se encuentran en el reino de Policarpo. Con el reencuentro, Clodio siente la necesidad de hablar con Arnaldo, a pesar de haber estado con él desde su llegada a la isla. El reino de Policarpo abre la etapa de mayor seducción de Auristela. Se renuevan los deseos hacia ella de Arnaldo y Periandro y se activan los de Policarpo y Clodio.

Ante la reparación de Auristela, Clodio decide advertirlo a Arnaldo sin licencia porque “en la intención halla disculpa lo que no agrada” (II, 2, 290). Una vez más, los intentos por decir algo que haga tambalearse el argumento principal se ve obstaculizado por la llegada de Periandro que hace callar a Clodio. De todas formas, Clodio siembra la sospecha sobre lo que cuenta Auristela en tres ejes: por qué rechaza el reinado que le ofrece Arnaldo, por qué vaga por el mundo y por qué encubre su linaje.

Si bien toda la crítica se ha centrado en lo que dice Clodio, lo que más nos debe llamar la atención es lo que no dice pero intuye, pues en el inicio él admite saber cuatro verdades que quieren salirse de los dientes (I, 18, 247). Por eso cuando Auristela se encuentra enferma por celos sabemos que “conoció su enfermedad Periandro, y Arnaldo la entendió en parte, y Clodio mejor que todos” (I, 3, 291)

Lo que hace que Clodio sea distinto es la manifestación de su subjetividad. Vila (en prensa) sostiene que el personaje “fundó la valía de sus propios dichos en la autonomía de su persona. Individualidad con certera capacidad de conocer”. Esta manifestación de su temperamento lo alejará de otros personajes que también puedan intentar interpretar los hechos desarrollados por los protagonistas de la historia principal. En efecto, sus análisis terminan siendo más certeros frente a los de aquellos que se presentan como astrólogos.

El desequilibrio de la historia persiste y también se traslada a los personajes femeninos. Auristela enferma es visitada por su contrincante Sinforosa, quien desea tenerla de amiga y confesarle su amor por Periandro. Pero como siempre, la charla se ve interrumpida, en este caso por el ingreso de Policarpo quien canta unos versos acerca del silencio homicida y el modo en que la lengua expresa lo que siente el alma:

Y el generoso ardor que, parte a parte,
tiene tu libre voluntad rendida,
será de tu silencio el homicida
cuando pienses por él eternizarte.
Salga con la doliente ánima fuera
la enferma voz, que es fuerza y es cordura
decir la lengua lo que al alma toca. (II, 3, 295)

Nos enteramos de que Antonio traduce los versos, el texto no deja claro si él estaba en el recinto o si después conoce la letra y la trasvasa a la lengua castellana; de todos modos, nos enfrentamos a la revelación pública de algo que se dijo en privado y nos lleva a preguntarnos cómo se comunicaban las mujeres si no hablaban la misma lengua.

Sinforosa, al oír la canción de su hermana, se decide y termina de declarar explícitamente a Auristela su amor por Periandro, sin dejar de mencionar que él no sabía nada porque ella nunca había abandonado el recato de su lengua.

Simultáneamente, Clodio retoma la conversación con Arnaldo, queriendo turbar o deshacer sus pensamientos amorosos. Para ello, no le dice claramente la sospecha que tiene acerca de la hermandad de los protagonistas, sino que “y no por esto quiero decir que engendres en

tu pecho alguna mala sospecha, sino que críes algún discreto recato” (II, 4, 298). Aprovecha para señalar que es murmurador pero no malintencionado. No obstante, Arnaldo le deja en claro que él decide en quién creer, lo que lleva a Clodio a la reflexión acerca de las condiciones para ser buen consejero: autoridad, prudencia y ser llamado. Tal como refiere Vila (en prensa), el poder no busca la sinceridad comunicacional. Pero Arnaldo tiene interés en los constructos, por eso no le cree. Confía en el civismo, en cómo se debiera de tratar a un heredero.

Es decir, la credibilidad no está puesta en qué se dice, sino en a quién eligen creer los personajes, más allá de que las evidencias y advertencias muestren lo contrario.

Luego de la negativa de Arnaldo, Clodio decide buscar un cómplice que reúna similares condiciones a las suyas. Elige a Rutilio: desterrado como él (condenado a la horca), carente de filiación y con una historia demasiado fantasiosa para ser creída. Del mismo modo que con Antonio, el personaje de Rutilio evoca la circularidad: Clodio, quien será muerto en lugar de la hechicera, elige como cómplice al que mató a otra hechicera. Según Riva (2015), el nombre Rutilio significa “de color rojizo” y era común asociar a los pelirrojos con el embuste, el ser poetas y el fingir historias, por lo tanto era el compañero apropiado para acompañar a Clodio.

Como había sucedido con Arnaldo, la conversación con Rutilio también se da en dos partes. En la primera se hace la alabanza a la maledicencia como condimento de la conversación y el examen de los puntos débiles del relato de Periandro y Auristela: Los gastos son pagados con riquezas de las bárbaras y las prendas de Auristela nunca son intercambiadas. El punto es que Clodio es el primer lector del relato y fundamentalmente es un lector de verosimilitud. Frente al resto de los relatos intercalados, donde la teatralidad es más evidente y la audiencia se prepara para escuchar cosas no del todo creíbles, Clodio busca los puntos débiles de las historias consideradas verdad, examina acerca de quiénes son buenos constructores de ficción y quiénes no. Se recalca su condición de letrado y su virtud en decir mal. Existe una verdad empírica y una verdad estética, pero Clodio se ocupa de desentrañar la empírica.

Clodio como primer lector presente dentro de la obra funciona como metaliteratura. Tal como lo examina Canavaggio “Este personaje prometido por Cervantes a una temprana muerte se nos aparece a la vez como dentro y fuera de la fábula” (2007: 95). En este punto, Vila (en prensa) coincide y considera su presencia como advertencia metapoética sobre los pactos de lectura en proceso.

Clodio sabe lo mismo que el lector, pero la diferencia está en lo que él ha interpretado acerca de lo que los demás han contado de sí mismos. Por eso, otra vez seguimos a Canavaggio cuando opina que Clodio:

...comparte las dudas de un lector que, hasta ahora, no sabe más de Auristela que lo que se le ha dicho desde el comienzo in medias res de la narración de sus aventuras. En efecto, es preciso llegar al anteúltimo capítulo de la novela para descubrir que esta peregrinación fue imaginada por la reina Eustaquia, con el fin de que la pareja se ausentase de su tierra antes del regreso de Magsimino. (2007: 92)

De todas formas, como hablador, Clodio en estos episodios nunca ha expuesto en público sus malas intenciones, sino que siempre ha recurrido a situaciones de “confesión” con su interlocutor. En el pasado desataba rumores públicos y por ese motivo es condenado, pero cuando se aproxima su muerte incurre en el secreto. No obstante, se ocupa de sembrar sospechas y rumores de manera indirecta, ya que no dirige sus críticas a quienes acusa, sino a otros personajes; en lugar de enfrentar a Periandro y Auristela por descreer de su versión, sólo se ocupa de trasladar

la duda a Rutilio y Arnaldo. En resumen, hacia el final de su vida se va acallando, luego de un período de silencio mientras está bajo la protección de Arnaldo, pero cuando decide hablar rumorea versiones que pueden destruir por completo el relato de Periandro y Auristela.

Una vez que Clodio ha encontrado un cómplice, el eje de la palabra da un giro y se transforma en escritura. Todos encuentran con quién hablar, menos Periandro. En soledad habla y dice lo que no debe: confiesa ser Persiles. Por eso “En pronunciando esta palabra, se mordió la lengua” (II, 6, 312) y decide escribirle una carta a Auristela, puesto que le parece más acertado poner el alma en la pluma que en la lengua. En su condición de escritor es el más parecido al autor del libro, él también hace seis borradores. Este Periandro escritor funciona como prólogo del Periandro narrador que vendrá luego de la muerte de Clodio. Es decir, Periandro en su rol autoral empieza a elegir cómo contarse.

Toda la primera parte de la obra presenta la misma lógica que Periandro escritor: pareciera que los errores se van enmendando sobre la marcha. Ejemplo de esto es el discurso de Auristela al ser salvada por Arnaldo en la isla de Policarpo, pregunta por Sinforosa pero los demás desconocían que ella estaba al tanto de su existencia. Por otra parte, teniendo en cuenta que aquí Periandro da su nombre verdadero, debemos destacar que en el caso de Auristela a pesar de haberse cruzado con todas sus criadas, ninguna ha mencionado su identidad fingida hasta que Clodio lo pone en entredicho. En palabras de Oyarzabal (en prensa), “La protagonista al igual que otros personajes secundarios como Clodio, el maldiciente, deberán callar sobre aquello que los define en su esencia individual para acomodarse a los buenos deseos colectivos y a los cánones de la virtud.”

En este contexto de *continuum* de escritura iniciado por Periandro, Clodio y Rutilio vuelven a la carga, pero esta vez escribiendo cartas a Auristela y a Policarpo respectivamente, confesándoles su amor. Todo parece ser pergeñado por Clodio, fruto de su ingenio y poca vergüenza. Una vez terminados los escritos, se leen mutuamente. En el suyo, Clodio ofrece a Auristela su habilidad para vivir en cualquier rincón de la tierra, excepto Inglaterra obviamente. Todos los discursos amorosos iniciados con los ofrecimientos de bondades y riquezas están condenados al fracaso en la obra. Sucedió con Rosamunda, sucede con Clodio y sucederá con Cenotia.

Rutilio se ocupa de poner de relieve la distancia que existe entre las damas y la condición de ellos dos “¿Tú no ves la distancia que hay de un maestro de danzar que enmendó su oficio con aprender el de platero a una hija de un rey, y la que hay de un desterrado murmurador a la que desecha y menosprecia reinos?” (II, 7, 319). Por eso propone morderse la lengua y Clodio sigue su consejo, aunque no rompe la carta como su compañero, sino que la conserva por honra de su ingenio. Una vez más, Periandro aparece interrumpiendo la ocasión que puede destruir su relato de vida. Los protagonistas siempre aparecen para salvaguardar subrepticamente el edificio textual que han construido.

Igualmente, más allá de la interrupción, Clodio conserva la carta porque sabe que no podrá contenerse y que se la dará a Auristela. Sin embargo, el texto nos advierte que la escritura de estas esquelas es obra de “dos fingidos amantes y atrevidos y necios de veras” (II, 7, 319) ¿Qué nos quieren decir con esto? ¿Entonces Clodio no está enamorado y de esta forma sólo nos muestra la maestría que tiene para hacernos creer eso? En un texto en que la credibilidad es puesta en duda, el mejor jugador es el mejor y más desconfiado lector.

Sin embargo, el autor tiene un as bajo la manga, el epígrafe del capítulo 8 ya anticipa la muerte de Clodio. Entre todos los personajes bocones, este es el que de manera más extrema

se le ha escapado al autor intentando ver los resquicios por los que hacía agua el discurso de los protagonistas, como refiere Cavillac (2007), tiene un poder subversivo en su verdad. Pero aquí el autor se toma revancha y anticipa su pronta e inesperada muerte. En el Libro II es donde encontramos mayor presencia del narrador, lo que podemos interpretar como un intento de control sobre lo que dicen y descubren estos personajes que se le han descontrolado.

De ahí en más, todo se precipita. Clodio le da el papel a Auristela diciéndole que son versos devotos, ella lo lee por curiosidad y lo maldice. El personaje femenino inmaculado se vuelve maldiciente. La condena está pronta y tal como lo adelantaban desde el inicio, el hablador finalmente se arrepiente y se da por muerto. Pero el autor ha tomado el control y ahora Clodio es un mal lector, porque cree que su castigo vendrá de la mano de Arnaldo o Periandro. Ha desbarrancado en su conducta y ahora Auristela lo cree traidor. Es un traidor, sí, pero no traiciona a los reyes y hombres que lo rodean, sino que al sabotear el pacto de lectura constantemente se transforma en un traidor, pero de la novela en sí misma.

Por eso, merece ser desterrado también del texto, se ha vuelto un personaje despreciable para el autor, como opina Cavillac “despreciado y vituperado por el narrador. El único que advierte ciertas verdades esenciales, y que declara la realidad de determinadas actitudes humanas. La novela presenta como malvados y perversos a los personajes más inteligentes y valientes” (2007: 188).

En este contexto, aparece la maga Cenotia, otra desterrada pero de la Inquisición. La relación con Clodio es claramente indirecta. Se presenta en la habitación donde se encontraba Antonio e intenta seducirlo. Hasta ese momento desconocíamos la presencia de la hechicera en el palacio de Policarpo. Se suscita la discusión, Antonio enfurece y arroja una flecha, que pasa cerca de la garganta de Cenotia, otra verborrágica a quién se clausurará su garganta con la condena a la horca, pero que da de lleno en la boca de Clodio, dejándolo en perpetuo silencio como castigo merecido.

De esta forma, los bocones van desapareciendo de relato sutilmente. Cenotia cuenta en el palacio la muerte de Clodio pero no su causa y de esta manera, las “versiones” son las que vuelven a sostener la ficción. Asimismo, Auristela rompe la carta dada por Clodio, considerando que el cielo se ocupó de su castigo.

En resumen, el texto nos presenta desde el inicio la problemática de entender la lengua, para ello la mayoría de los personajes necesita de traductores. Clodio también es un traductor, pero traduce para el entendimiento. Él es el único que no puede ser controlado, va más allá y es prefigurado por los que antes mostraron similitudes con su labor de intérprete: Bradamiro, Rosamunda. Ellos demostraron que la obra se ocupa de silenciar la verdad cuando se hace evidente.

Por último, cabe preguntarnos por qué aparecen estos personajes que desequilibran la historia y que pareciera que se le van de las manos al creador, sin embargo esto no es más que una demostración de la propia maestría del autor al presentar prototipos que pueden socavar el argumento de su obra. Si anteriormente el desequilibrio era generado desde fuera (como ocurrió con la segunda parte del *Quijote* y su versión apócrifa), aquí Cervantes nos muestra que él puede hacer que la inestabilidad venga desde el centro del texto. Pone en boca de Clodio lo que él desea decir, pero de lo que no quiere hacerse cargo, además de presentarnos un personaje experimental que se opone al hilo narrativo principal.

El *Persiles* -siendo claro exponente del estilo tardío en Cervantes (tomando los conceptos teóricos acerca de “lo tardío” pensados por Said)- muestra el mayor grado de experimentación

que el autor desarrolla en su obra, puesto que ante la conciencia de su inminente deceso, construye la imagen de sí mismo que desea dejar para la posteridad. La muerte fija la escritura y la hace revivir en la lectura. En este sentido, seguimos a Janin (2007) quien sostiene que la palabra artística funciona como epitafio y el discurso como trascendencia. Clodio, al igual que Cervantes, tiene poco tiempo de sobrevida y debe aprovecharlo para trascender. Por lo tanto, debe preparar su legado. Ante el ojo simple, el legado de Clodio consistirá en algunos rumores que circularán entre la comitiva que se encuentra realizando la peregrinación. Pero si nos detenemos a examinar qué es lo que nos deja Clodio luego de su muerte, podemos reconocer que enseña nuevos modos de leer la realidad, enseña a interpretar. Por eso, Ladislao lo recordará cuando Periandro narre sus aventuras y Arnaldo termine dándole la razón. En conclusión, tal como opina Canavaggio, Clodio refleja intencionalidad en los procesos de manipulación de lectura.

Ante la aparición de Clodio, el bárbaro Antonio había opinado que “[l]a lengua maldiciente es como espada de dos filos, que corta hasta los huesos” (I, 14, 226), parafraseando el versículo bíblico que dice:

Porque la palabra de Dios es viva y eficaz, y más cortante que cualquier espada de dos filos; penetra hasta la división del alma y del espíritu, de las coyunturas y los tuétanos, y es poderosa para discernir los pensamientos y las intenciones del corazón. (Hebreos 4:12)

Si la lengua maldiciente es espejo de la palabra divina que hiere, crea, penetra y conmueve, y la palabra autoral es una extensión de aquella, renovamos la creencia que Vicente Huidobro canta en su *Arte poética*:

Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!
Hacedla florecer en el poema;
Sólo para nosotros
Viven todas las cosas bajo el sol
El poeta es un pequeño Dios.

BIBLIOGRAFÍA

- Canavaggio, Jean (2007), “El ‘maldiciente Clodio’, primer lector del *Persiles*”, *Calamo Corrente-Rilce*, 23.1, 89-96.
- Cavillac, Michel (2007), “Del *Guzman de alfarache* al *Persiles*: Cervantes frente a Mateo Alemán (¿Por qué Clodio no merece ir a Roma?)”, *Criticón*, 101, 177-198.
- Cervantes, Miguel de (2004), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición y notas de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra.
- Covarrubias, Sebastián (1611), *Tesoro de la lengua castellana o española*, <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/>
- Janin, Érica (2007), “‘Pasar el disgusto que da el esperar’: el episodio de Feliciano de la Voz y su relación con el *Persiles*”, en *Para leer a Cervantes II: Las Ejemplares, el Persiles*, coord. A. Parodi, Eudeba, Buenos Aires, 169-186.
- Oyarzábal, Silvana (2018), “‘Mientras callé, en sosiego estuvo mi alma; hablé y perdí...’: Sigismunda entre la anágnorisis y la resignación en *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes.”, en *Actas del XI Congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas*, Jujuy.

Riva, Reynaldo (2003), "Apuntes para una solución: La narración de Rutilio", *Bulletin of the Cervantes Society of America*, Volume 23, number 2, 343-355.

Said, Edward (2009), *Sobre el estilo tardío*, Buenos Aires, Debate.

Santa Biblia (Reina-Valera 1960), Brasil, Sociedades Bíblicas Unidas.

Vila, Juan Diego (2018), "Contra el callar no hay castigo ni respuesta': Clodio y el enigma de su polémica cala en la controversia lupina (*Persiles*, I, 18)", *Don Quijote en Azul 10. Actas selectas de las X Jornadas Cervantinas de Azul*, J. D'Onofrio, C. Gerber y N. Vitali, eds., Editorial Unicen, Tandil.

ESCRITURA Y FINITUD EN EL CERVANTES TARDÍO. ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE EL PARATEXTO DEL *PERSILES*

CLEA GERBER

Universidad de Buenos Aires

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”

Universidad Nacional de General Sarmiento

Mucho se ha escrito sobre la condición póstuma de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, considerado el “testamento literario” de Cervantes, no solo por ser su última obra publicada, sino también por la desgarradora conciencia de su propio final que trasunta la voz prologal. Ciertamente, resulta difícil no invocar, al hablar del *Persiles*, las nociones de trascendencia y legado. Nos proponemos indagar, precisamente, en la particular construcción cervantina de ese “legado”, que lejos de ofrecer la obra como una totalidad coherente y acabada, subraya el carácter abierto y contingente de la vida y las producciones humanas.

En este sentido, este trabajo se enmarca en una investigación mayor sobre la última etapa de la producción literaria de Cervantes, aquella que podemos situar en las coordenadas del denominado “estilo tardío” del autor. Siguiendo la propuesta de Edward Said (2009), que toma esta noción de los escritos de Adorno, el concepto de estilo tardío no se refiere meramente a los últimos textos de un escritor, sino a aquellos en los que este se muestra “consciente de su final”. Manuel Arranz ha precisado esta expresión del siguiente modo:

Consciente de su final es una simplificación que conviene ser explicada. No significa únicamente consciente de la proximidad de la muerte, consciente de la decadencia física, del término de la vida, del paso inexorable del tiempo, sino, sobre todo, consciente de que la obra propia ha cerrado ya su ciclo, de que ya no hay nada más allá. “Un momento en que el artista, a pesar de ser dueño absoluto de su medio, abandona la comunicación con el orden social establecido del que forma parte y alcanza una relación contradictoria y alienada con él” (Said, 2009: 30)

Así pues, una cierta relación con la muerte, cierta inscripción de la muerte en el texto –que se manifiesta muchas veces en la forma de un desasosiego o armonía no resuelta– caracterizaría, desde esta perspectiva, a las textualidades tardías. El *Persiles* cervantino se presta particularmente a ser leído desde esta coordenada, pues ya desde los comienzos de la dedicatoria, donde se lee: “Ayer me dieron la Extremaunción y hoy escribo esta” (Dedicatoria, p. 45),¹ pone en primer plano los vínculos entre finitud y escritura. En esta línea, varios autores se han detenido en la centralidad que adquiere la muerte en los paratextos del libro (Herraiz de Tresca, 1988; Canavaggio, 2014; Vélez Sainz, 2016), y tanto Mario Ortiz Robles (2016) como más

1 El *Persiles* se cita siempre por la edición de Juan Bautista Avalle Arce (Madrid, Castalia, 1992). En las siguientes citas textuales se consignará entre paréntesis libro, capítulo y página correspondiente.

recientemente Juan Diego Vila (en prensa¹) enmarcaron esa destacada presencia de la tópica mortuoria en la noción de estilo tardío.

No en vano el tema cobra una centralidad inédita en el paratexto, tanto la dedicatoria como el prólogo: la instancia paratextual, que inscribe el volumen en la vida pública y sella con su nacimiento la posteridad del autor, hace presente a la vez el horizonte de la muerte. Julio Baena (2009) ha señalado que todos los prólogos cervantinos implican una ordenación del tema de la muerte, remiten en última instancia a ella y, en concreto, al vínculo entre muerte y escritura. Como si al momento de inscribir el texto en la vida pública y sellar con su nacimiento la posteridad del autor, fuera necesario el horizonte de la muerte. Cervantes, desde esta perspectiva, muestra una aguda conciencia de los ambiguos poderes que ya Platón atribuía a la escritura, dadora de vida y también mortífera, en tanto fija y detiene el flujo vital de la palabra (Baena: 2009).

En relación con ello, Baena ha destacado especialmente la voluntad de escapar de la fijación que trasunta el uso del gerundio en la oración final de la dedicatoria del *Persiles* –acaso la última que Cervantes haya escrito–, donde luego de anunciar su muerte y prometer todavía nuevos textos, concluye: “Y con estas obras, *continuando mi deseo*, guarde Dios a Vuesa Exce-lencia como puede” (Dedicatoria, 46, el subrayado es nuestro). El gerundio atraviesa también de punta a punta el prólogo, que comienza diciendo: “Sucedió, pues, lector amantísimo, que *viniendo* otros dos amigos y yo del famoso lugar de Esquivias...” (Pról., 47, destacado nuestro) y culmina con las famosas líneas de despedida: “¡Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos; *que yo me voy muriendo*, y deseando veros presto contentos en la otra vida!” (Pról., 49, destacado nuestro). Afirma Baena: “la escritura se sueña cumplida en su cesación, en su participio pasado, en lo escrito, y no en el gerundio, el escribiendo, que es su única posibilidad de seguir viva, aunque en el proceso el autor muera [...] En la escritura en gerundio, pues, mora el deseo” (2009:170).

Este “gerundio del deseo” resulta una vía sugerente para pensar la pulsión cervantina de la escritura como proceso, como camino abierto, discontinuo, en construcción, algo observable en muchos de sus textos, pero que atañe de modo especial a la peculiar factura del *Persiles*. No parece casual que, ligado a la inscripción de la muerte, aparezca en este prólogo el motivo del viaje, en ese camino que emprenden el autor y sus amigos y que cabe vincular, por supuesto, con la peregrinación de los personajes de la historia septentrional.

En efecto, el viaje, estrechamente ligado al diálogo y a la narración –en la tradición de los relatos de “alivio de caminantes”– pone el énfasis en el discurrir temporal, lo que connota de modo especial el tratamiento de la muerte en este último paratexto cervantino. El autor prologal aparece de hecho como un viajante en más de un sentido: por un lado, se encamina en compañía de amigos y buena conversación hacia la ciudad de Toledo; a la vez, se trata de un moribundo en trance de hacer su último recorrido: “mi vida se va acabando, y al paso de las efemérides de mis pulsos, que a más tardar acabarán su carrera este domingo, acabaré yo la de mi vida” (Prólogo, p. 48). La temporalidad de este viaje en cierto modo paradójico, entre vida y muerte, parece ser una clave de lectura de toda la instancia paratextual.

Como hemos mencionado ya, el motivo del viaje es central en la trama de la novela, y es llamativa, en este sentido, la relevancia que adquiere la coordinada mortuoria en el itinerario de los protagonistas. Juan Diego Vila ha destacado los sucesivos decesos que acompañan este recorrido en los siguientes términos:

...desde la isla bárbara a Roma, la muerte se revela como una compañera infatigable de los peregrinos. Sangrientas matanzas se acompañan con dolidas pérdidas, muertes naturales con traumáticas finitudes. Campean las emboscadas trágicas, los decesos violentos o los asesinatos involuntarios y una profusión de cadáveres van jalando la marcha de quienes podrían ser historiados por los túmulos desperdigados o por los cuerpos sin vida lanzados por la borda en alta mar. (Vila, en prensa2)

No debemos perder de vista además que, al final de la peripecia, es la súbita muerte de Maximino, hermano mayor de *Persiles* y prometido de Sigismunda, la que habilita el desenlace feliz para la modélica pareja. Y a su vez es en este precipitado final donde se nos pone sobre aviso a los lectores de que la larga marcha de los protagonistas, con su sinnúmero de trabajos, ha obedecido a la necesidad de postergar aquella boda no deseada, por lo que a fin de cuentas “la peregrinación ha sido, quizás como toda vida, un aplazamiento” (Vila, en prensa2).

Se hace necesario detenernos particularmente en la dedicatoria del *Persiles*, fechada pocos días antes de la muerte del autor y marcada por esta inminencia, pues creemos que allí se condensa el modo en que *no tanto la muerte como la temporalidad*, o más bien, la temporalidad que abre la perspectiva de la muerte, se constituye en eje central de este último paratexto. Como se recordará, esta epístola, dirigida a don Pedro Fernández de Castro, comienza con la evocación de una copla antigua adaptada a la propia circunstancia del autor: “Puesto ya el pie en el estribo/con las ansias de la muerte, / gran señor, esta te escribo”. A continuación, el texto reza lo siguiente:

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, y quisiera yo ponerle coto hasta besar los pies a vuestra Excelencia; que podría ser fuese tanto el contento de ver a vuesa Excelencia bueno en España, que me volviese a dar la vida. Pero si está decretado que la haya de perder, cúmplase la voluntad de los cielos, y por lo menos sepa vuesa Excelencia este mi deseo, y sepa que tuvo en mí un tan aficionado criado de servirle, que quiso pasar aun más allá de la muerte mostrando su intención (Dedicatoria, 45).

Este breve texto propone, en acumulación vertiginosa, los lineamientos de la poética que esgrime este fruto tardío que es el *Persiles*, “cisne de la buena vejez” del autor, como lo llama José de Valdivieso en su aprobación aludiendo al ave que, según Covarrubias “es adivino de su propia muerte”, pues “canta dulcemente cuando se quiere morir” [*Tesoro*, s.v. “cisne”]. En efecto, la dedicatoria propone, en principio, una transgresión del límite absoluto que supone la muerte a través de la escritura: *después* de la Extremaunción, cuando se asume que no hay ya *posdata* (Baena, 2009), se escribe en un tiempo supletorio, un plus de vida que se sostiene en “el deseo que tengo de vivir”, en quien ofrece sus escritos “aun más allá de la muerte”. En este contexto, llama la atención la frase “el tiempo es breve”, en la cual cabe advertir un eco paulino –1Cor 7, 29– extrañamente pasado por alto por los anotadores. “*Tempus breve est*”, dice la *Vulgata* (lectura primera de Cervantes, de acuerdo con Ruth Fine [2014]).

Nos interesa traer a colación, en relación con los sentidos posibles que adquiere aquí la frase paulina, la perspectiva de Giorgio Agamben (2006), que lee en este pasaje de Corintios la definición más rigurosa que San Pablo ofrece de la vida mesiánica y de la particular estructura del tiempo mesiánico. Creemos que ello puede contribuir a iluminar el modo en que se piensa la perspectiva temporal desde estas últimas líneas cervantinas.

En su libro *El tiempo que resta*, el filósofo italiano se detiene en el análisis del tiempo *restante*, esa radical abreviación del tiempo que configura el “tiempo breve” delineado en las cartas paulinas, y propone que la *contracción* del tiempo, el remanente, es la situación mesiánica por excelencia y constituye el único tiempo real. Citamos, en principio, la traducción literal que ofrece Agamben del pasaje en cuestión:

Os digo, pues, hermanos, el tiempo es corto [más literalmente: contraído]; lo que resta es que los que tienen mujer vivan como no (*hos me*) teniéndola y los que lloran como no llorando, y los que están alegres como no estándolo; los que compran como no poseyendo, y los que disfrutan del mundo como no abusando de él. Pasa de hecho la apariencia de este mundo. Deseo que no tengáis cuidados (1Cor 7, 29-32).

El “tiempo breve” es, desde esta perspectiva, una porción del tiempo profano que sufre una contracción que lo transforma íntegramente, pues al establecer una “cesura” que divide la división misma en dos tiempos –el cronológico y la eternidad– implanta en ella un *resto* que escapa a dicha división. Por ello, subraya Agamben, *el tiempo mesiánico no es el final del tiempo, sino el tiempo del final*: lo que interesa al apóstol no es el instante en el que concluye el tiempo, sino el tiempo que se contrae y comienza a acabarse, el tiempo que resta entre el tiempo y su final (2006: 68):

...es el tiempo que el tiempo nos da para acabar –o más exactamente el tiempo que empleamos para realizar la conclusión, para completar nuestra representación del tiempo [...] Mientras que nuestra representación del tiempo cronológico, como tiempo *en el que* estamos, nos separa de nosotros mismos, transformándonos por así decirlo en espectadores [...] el tiempo mesiánico, como tiempo operativo en el cual aprehendemos y completamos nuestra representación del tiempo, es el tiempo *que* somos nosotros mismos..., y por ello el solo tiempo real, el solo tiempo que tenemos (2006: 72-73).

Así, la aporía que afecta a la estructura misma del tiempo mesiánico –“conjunción particular de memoria y esperanza, de pasado y presente, de plenitud y deficiencia, de origen y fin” (Agamben, 2006:13)– arroja luz sobre la última dedicatoria cervantina, donde se aúnan la inminencia del fin y la promesa de nuevos textos, entre ellos, irónicamente, “el fin de la Galatea”, su primera obra, cuya continuación siempre postergada se ha venido anunciando desde que el cura del *Quijote* dictaminó durante el “donoso escrutinio” que “propone algo y no concluye nada, es menester esperar a la segunda parte que promete” (I, 6, 86).²

Este modo de concebir la experiencia temporal puede contribuir de modo significativo al análisis del *Persiles* cervantino, en particular a la ligazón que allí se establece entre tiempo de la vida y tiempo de la narración. Más allá del paratexto, el *Persiles* está atravesado por el motivo de la temporalidad, central en la estructura del libro (como estudiara señeramente Isabel Lozano Renieblas [1998]). No sólo sostiene el dispositivo de la peregrinación, sino que también hilvana las historias de los personajes, cuyos hiatos, dilaciones, suspensiones, reanudaciones y recapitulaciones constituyen el eje en torno al que giran los sucesivos relatos. Viajar, narrar, y con ello vivir, parece ser, ante todo, una cuestión de tiempo, en sus más variados sentidos: oportunidad, duración, disposición, aspectos que se exploran a lo largo de la

2 El *Quijote* se cita por la edición dirigida por Francisco Rico (Barcelona: Crítica, 1998). Se indica entre paréntesis la parte en números romanos y el capítulo y página, en arábigos.

novela. En este sentido, el paratexto cumple la función de recordarnos, en el umbral del libro, que solo a través de la muerte el tiempo es algo vivo.

Cabe destacar, finalmente, que la idea de tiempo restante y el consecuente desafío a la perspectiva de la temporalidad lineal que conduce a la muerte no son, ciertamente, algo nuevo en Cervantes. ¿Acaso su personaje más famoso, el hidalgo manchego, no supone una provocación y un abierto desafío al hecho de la vejez, y por ende de la finitud? ¿No implica una puesta en cuestión de la cronología y la recta genealogía (biológica y literaria) la figura de aquel loco sin descendencia que logra perpetuarse en un libro fruto del “ingenio estéril” de su autor?³

Como dijo ya hace muchos años Cesáreo Bandera, “Cervantes consiguió lo que no había conseguido ninguna novela de caballería: terminar, encontrar el fin” (1975:171). Nos importa subrayar que es en el Segundo *Quijote*, parte de su ciclo *de senectute*, donde el autor hace precisamente aquello que había eludido en el Primero: plantearse la idea de fin, y ligada a ello, la de muerte. Pero en realidad también allí, como en el *Persiles*, la protagonista no es la muerte sino la inminencia. Cervantes elige anunciar en el prólogo (siempre imbricado de modo especial a sus textos) que el personaje va a morir y que allí acabará la escritura, pues esto se hace con el fin de evitar espurias resurrecciones. Sin embargo, en la espera de ese final anunciado surge toda la novela. Es en un gesto similar, pues, que anunciará poco después, en el prólogo al *Persiles*, otra muerte: esta vez, la suya.

En este sentido, debemos volver al “como no” de la cita paulina (“el tiempo es corto; lo que resta es que los que tienen mujer vivan *como no* teniéndola y los que lloran *como no* llorando, y los que están alegres *como no* estándolo [1Cor 7, 29-32]) que constituye para Agamben la fórmula de la vida mesiánica, pues superpone tiempos en un único presente en el que “una determinada condición fáctica se pone en relación consigo misma (...) y de este modo es revocada y puesta en cuestión sin alterar su forma” (2009: 34). Enfocado desde esta perspectiva, el *Persiles* se sitúa desde el paratexto en una temporalidad en la que la finitud, la espera y el aplazamiento obran el prodigio de una escritura que ofrece sus últimas líneas *como si* no se fuera a morir.

Así pues, si para Said el estilo tardío implica, “donde cabría esperar serenidad y madurez, un reto peliagudo, complejo y pertinaz, quizá incluso inhumano” (2009: 35), esta imagen cuadra bien al *Persiles* cervantino, texto que se anuncia póstumo a la vez que resiste el gesto de clausura para reafirmar, en cambio, la vida que late en la escritura.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (2006), *El tiempo que resta. Comentario a la Carta a los Romanos*, Madrid, Trotta.
- Arranz, Manuel (en línea), “Sobre el estilo tardío”, disponible en línea: http://www.ub.edu/las_nubes/critica/articulos/said.html, consultado el 4/2/2018.
- Baena, Julio (2009), “La muerte al salir del texto. Prólogos, cuentas y cuentos en Cervantes”, *USA Cervantes: 39 cervantistas en Estados Unidos*, Madrid, Ediciones Polifemo, 153-176.
- Bandera, Cesáreo (1975), *Mimesis conflictiva: Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*, Madrid, Gredos.

3 Para el *Quijote* como desafío a la recta sucesión en el orden biológico, social y sobre todo, literario, ver Gerber (2018).

- Canavaggio, Jean (2014), “De la dédicace au prologue du *Persiles*: le fin mot de Cervantès”, *e-Spania* [En línea], 18 | juin 2014, Publicado el 01 junio 2014, consultado el 19 noviembre 2017. URL: <http://e-spania.revues.org/23513>
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1992), *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1998), *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica.
- Covarrubias Horozco, Sebastián. (2006 [1611]) *Tesoro de la lengua castellana o española, Edición integral e ilustrada* de Ignacio Arellano y Rafael Zafra. DVD de la colección Studiolum, dirigida por Antonio Bernat Vistarini, John T. Cull y Tamás Sajó.
- Fine, Ruth (2014), *Reescrituras bíblicas cervantinas*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Veruert.
- Gerber, Clea (2018), *La genealogía en cuestión: cuerpos, textos y reproducción en el Quijote de Cervantes*, Alcalá de Henares, Instituto Universitario de Investigación “Miguel de Cervantes”.
- Herráiz de Tresca, Teresa (1998), “Humor y muerte en el prólogo del *Persiles*”, *Criticón* 44, 55-59.
- Lozano Renieblas, Isabel (1998), *Cervantes y el mundo del Persiles*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Ortiz Robles, Mario (2016), “El estilo tardío del *Persiles* de Cervantes”, *eHumanista/Cervantes*, 5, “*Si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza*”: el legado poético del *Persiles* cuatrocientos años después, 413-425.
- Said, Edward (2009), *Sobre el estilo tardío: música y literatura a contracorriente*, Buenos Aires, Debate.
- Vélez Sainz, Julio (2016), “*Musa iocosa mea*: Entusiasmo, auto-representación y muerte en el Prólogo al *Persiles*”, *Studia Aurea* 10, 221-237.
- Vila, Juan Diego (en prensa1) “*con las ansias de la muerte*”: El aparato prologal del *Persiles* como programa estético del estilo tardío cervantino”, comunicación leída en el XI Congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas, Jujuy, 17-19 mayo 2017.
- Vila, Juan Diego (en prensa2) “Las moribundas del Septentrión: éxodo y defecciones genéricas en el primer libro del *Persiles*”, comunicación leída en el Congreso Internacional “Cervantes en el Septentrión”, UIT Universidad Ártica de Noruega, Tromsø, 27-29 junio 2017.

DE MUERTES Y MATRIMONIOS EN *LOS TRABAJOS DE PERSILES Y SIGISMUNDA* DE CERVANTES: DECIDIR ANTE EL ACECHO DE LA FINITUD

SILVANA ALBERTINA OYARZABAL
Universidad de Buenos Aires

La escena marital que tiene lugar en el cierre de la obra póstuma de Cervantes presenta la particularidad de estar teñida de sangre. La actitud que toma Sigismunda ante el deceso de Magsimino y la inminente finitud de Persiles –quien finalmente sobrevivirá– nos permite volver hacia atrás en la historia de los peregrinos y analizar otros conciertos conyugales donde la muerte termina transformando el consentimiento femenino en aceptación.

Como sostiene Forcione (1972), Cervantes en su obra póstuma logra producir un efecto de simultaneidad con el movimiento cíclico de circunstancias vitales que generan una polifonía temáticamente importante. Para ejemplificarlo, expone que allí donde hay matrimonio surge la muerte otorgándole a la escena un tono oscuro y señalando la interdependencia de ambos momentos del ciclo. El análisis de esta estrecha vinculación entre deceso y matrimonio en las historias periféricas del *Persiles*, nos permitirá seguir construyendo la multiplicidad de sentidos que la última escena nos deja planteada.

Auristela, la máscara de Sigismunda, en el recorrido de la peregrinación que hace junto a Periandro a Roma, ha aprendido de la experiencia, ha logrado influir en la vida de otros personajes –a favor de sus deseos–, ha reparado en la necesidad de no tomar decisiones perentorias de manera apresurada, se ha cuestionado la vida posterior al matrimonio y ha descubierto dentro de sí el deseo de irse “al cielo sin rodeos” (IV, 10, 418)¹ volviéndose religiosa. Sin embargo, conocemos que la vertiginosa sucesión de hechos que siguen a esta declaración, no le permite seguir ese camino: una vez que ella recupera su verdadera identidad y vuelve a ser Sigismunda –aquella “muchacha sola y persuadida” (IV, 12, 422) que declaró carecer de voluntad ante Eusebia, la madre de Persiles– el narrador anuncia que “...vivió en compañía de su esposo (...) hasta que bisnietos le alargaron los días, pues los vio, en su larga y feliz posteridad” (IV, 14, 427). Este desenlace narrativamente efectivo y esperable incomoda e interpela al lector a buscar en el propio texto respuestas.

La escena final del peregrinaje del binomio Auristela - Periandro se vuelve triangular con el ingreso del hermano mayor Magsimino que –como señala Juan Diego Vila– emerge como vital *deus ex machina* y su razón de ser es la representación de un obligado deceso: muerto el primogénito, el hermano menor puede ser felizmente casado con quien antes estaba destinada para aquel. Sin embargo, atendamos a las condiciones mortuorias en que tiene lugar el casamiento más esperado por todos. Periandro –ante la herida pasional que le provoca Pirro– cae

1 El *Persiles* se cita por la edición de Obras Completas Tomo II, Editorial Santillana, 2003. A continuación se consigna entre paréntesis el libro, capítulo y página.

en los brazos de Auristela y a ella –que perdió la voz, el aliento y las lágrimas– “...le cayó la cabeza sobre el pecho, y los brazos a una y otra parte...” (IV, 14, 425). Esta representación paroxística es la muerte simbólica de las máscaras de Auristela y Periandro que antecede a la llegada de Magsimino quien “...sacando la cabeza fuera del coche, conoció a su hermano, aunque tinto y lleno de la sangre de la herida...” y “...dejóse caer [...] sobre los brazos de Sigismunda...” (IV, 14, 426). Así, entonces, como ápice piramidal está la dama sosteniendo, sobre su cuerpo turbado de colores, otros dos moribundos que peregrinaron hasta Roma para hacerse merecedores de su amor y ahora desfallecen en su regazo. En esas condiciones, Sigismunda es casada con Persiles. Lejos y anulado quedó el deseo de volver su vida hacia la religión, tal como Auristela le expresó a Periandro, la última vez que estuvieron a solas. En ese momento, aunque sepamos los lectores que ella venía arrepentida de haber comunicado su pensamiento, no expuso –si es que la tuvo– ninguna nueva determinación. Ella quedó en el lugar de aceptación de un concierto que es exclusivamente masculino: “Aprieta, ¡oh hermano!, estos párpados y ciérrame estos ojos en perpetuo sueño, y con esotra mano aprieta la de Sigismunda, y séllala con el sí que quiero que le des de esposo, y sean testigos de este casamiento la sangre que estás derramando y los amigos que te rodean” (IV, 14, 426). Luego, Persiles:

...obedeciendo al mandamiento de su hermano, apretándole la muerte, con la mano le cerró los ojos, y con la lengua, entre triste y alegre, pronunció el sí, y le dio de ser su esposo a Sigismunda. Hizo el sentimiento de la improvisa y dolorosa muerte en los presentes su efeto, y comenzaron a ocupar los suspiros el aire y a regar las lágrimas el suelo... (IV, 14, 426)

El corrimiento de la atención narrativa hacia la acción masculina es evidente. Aquí ella no tiene oportunidad de hablar y decir que había cambiado de opinión y que nuevamente quería desposarse con él: queda supeditada al deseo del otro, envuelta en una atmósfera mortuoria y cubierta de sangre. No se individualiza su sentimiento ni se describe su reacción. Rápidamente se pasa del desposorio al entierro del muerto y al traslado del medio vivo. De Sigismunda no sabremos nada más hasta que al final aparece enunciada en una subordinada que tiene como sujeto de la oración principal al personaje masculino:

Persiles depositó a su hermano en San Pablo, recogió a todos sus criados, volvió a visitar los templos de Roma, acarició a Constanza, a quien Sigismunda dio la cruz de diamantes y la acompañó hasta dejarla casada con el conde su cuñado. Y habiendo besado los pies al Pontífice, sosegó su espíritu y cumplió su voto, y vivió en compañía de su esposo Persiles... (IV, 14, 427).

En esa referencia al protagonista masculino notamos que la elipsis de sujeto de la segunda oración, no es el de la primera, sino el núcleo sustantivo de la subordinada anterior: Sigismunda. Por tanto, el desplazamiento del centro de atención y de acción que había gozado mientras fue Auristela es absoluto y la ubica en un lugar de aceptación que nos permitirá poner en diálogo esta escena con otros dos desposorios de personajes femeninos que sirvieron para ella de ejemplo y que de una u otra forma anticipan y duplican esta escena final. Nos referiremos a los matrimonios de Taurisa y de Constanza.

Es una característica de la escritura cervantina la resignificación de sus desenlaces a partir de la relectura; sus textos siempre exigen un retorno y es entonces cuando se multiplican los sentidos y se vuelven heteromorfos. Así es cómo, una vez que sabemos cuál es el final de la protagonista de la novela, cobra otro peso su reacción frente a la escena de matrimonio y muerte de Taurisa y sus pretendientes, cuando Auristela exclama: “Ay, con qué prodigiosas

señales me va mostrando el cielo mi desventura...” (I, 20, 250). En efecto, tal lamento cobra ahora la fuerza de la duplicación y de la anticipación.

En este episodio la falta de relevancia del deseo femenino y la consideración de la mujer como un bien asequible es explícita y está construida narrativamente para despertar la atención del lector. Dos mancebos llegan llevando en sus hombros a una hermosísima doncella sin fuerzas y desmayada. Uno de ellos se presenta diciendo:

...tenemos concertado de pelear por la posesión de esa enferma doncella que ahí veis; la muerte ha de dar la sentencia en favor del otro, sin que haya otro medio alguno que ataje en ninguna manera nuestra amorosa pendencia, si ya no es que ella, de su voluntad, ha de escoger cuál de nosotros dos ha de ser su esposo, con que hará envainar nuestras espadas y sosegar nuestros espíritus... (I, 20, 249).

La única concesión que hace el caballero a la inminente pendencia es señalada por la voz narrativa en su falsedad pues aclara que: “...luego echaron los dos mano a las espadas, sin querer que la enferma doncella declarase primero su voluntad, remitiendo antes su pendencia a las armas que a los deseos de la dama...” (I, 20, 250). Al señalar este detalle, es claro que el énfasis está puesto en la falta. Sin embargo no se atiende a ella en la historia y el que venció juntándose a ella dijo: “¡Vencí, señora! ¡Mía eres! Y aunque ha de durar poco el bien de poseerte, el pensar que un solo instante te podré tener por mía, me tengo por el más venturoso hombre del mundo...” (I, 20, 250). Vencer y poseer son los verbos que guían la acción de dos hombres que ignoran por completo la subjetividad de por quién realizan la pendencia.

Esta escena en la que el vencedor da el nombre de esposo a Taurisa está ubicada al comienzo de la obra y, tal como el final, está teñida de sangre y al acecho de la muerte. Ante la disputa masculina por la posesión de su objeto de deseo el narrador repara en el silencio femenino: “La sangre de la herida bañó el rostro de la dama, la cual estaba tan sin sentido que no respondió palabra...” (I, 20, 250). De esta manera, podemos comprender que la lectura augural que Auristela hace al ver a su doncella muerta no descansa solamente en la desgracia sino que establece un vínculo de prolepsis respecto de su propio final. En ambas escenas desposorio y muerte tienen lugar en un mismo instante en el cual –en una triangular vinculación– dos hombres definen (peleando, en el caso de Taurisa, y acordando, en el caso de Sigismunda) la suerte de la dama a quien se le quita, por muerte o paroxismo, la posibilidad de dar su consentimiento, la posibilidad de decir “Sí, quiero” o “Acepto”.

En la escena del libro I, Taurisa también quedaba supeditada a aceptar el mandato del caballero vencedor: “Recibe, señora, esta alma que envuelta en estos últimos alientos te envió; dales lugar en tu pecho, sin que pidas licencia a tu honestidad, pues el nombre de esposo a todo esto da licencia...” (I, XX, 250). Ella muere sin decir palabra y su deceso ni siquiera tendrá importancia narrativa. A diferencia de la descripción que se nos hace acerca de cómo murieron desangrados sobre la dama cada uno de los caballeros, el final vital de Taurisa se enuncia de forma indirecta haciendo foco en el descubrimiento que del cuerpo sin vida hace Auristela y el efecto que en ella causa. Taurisa no pudo ser protagonista de su vida ni personaje principal en la novela cervantina pero se erige, sin embargo, como ejemplo de Auristela y en ese espacio de reflejo cobra su verdadera importancia significativa, la misma que le otorgará un espacio en el lienzo que Periandro ordena pintar con los casos fundamentales de su historia: “...allí se mostraba el desafío de los amantes de Taurisa y su muerte...” (III, 3, 324).

Pasemos ahora al análisis de otro matrimonio que también se concreta en una atmósfera donde la vida se consume y que se relaciona con la historia principal en tanto repite cíclicamente –aunque con ciertos matices– las resoluciones narrativas que Cervantes ha elegido para la pareja protagónica.

En el tercer libro, Constanza debe casarse por conveniencia económica; el concierto, nuevamente, se hará entre dos hombres –su abuelo, Diego de Villaseñor, y quien la pretende, el conde herido de muerte–; la dama quedará nuevamente confinada al absoluto acatamiento. La propuesta es la siguiente:

...haced que la tome [su fortuna] la señora doña Constanza, vuestra nieta, que yo se lo doy en arras y 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... (III, 9, 353)

Villaseñor se muestra algo reticente a la oferta por la diferencia de clase, en primer lugar, por lo que diga el vulgo, en segundo lugar. Pero nunca repara en que Constanza, la nieta de la que recién tiene conocimiento, jamás estuvo ni prevenida del posible desposorio, ni mucho menos deseosa de contraerlo. Sin embargo, decide no ser tan ignorante y abrir las puertas de su casa a la buena suerte. Antes de aceptar, consulta con su mujer, con Periandro y Auristela. El narrador nos dice que fue acuerdo de los cuatro que se llevara a cabo “...sin perder punto...” “...aquel negocio...”; lo cual es llamativo principalmente porque Auristela, como sabemos los lectores, además de atender al deseo y sufrimiento femenino en más de una ocasión, ha actuado como mediadora en el casamiento de las parejas de pescadores, poniéndose en defensa del gusto y deseo de los amantes y yendo en detrimento de la voluntad de sus padres y parientes. Sin embargo, aquí no tuvo incidencia alguna ni cuestionó la propuesta. Tanto la abuela de Constanza, como Auristela parecen aceptar este negocio en miras de un ascenso social que afecta virtuosamente a la familia sin que peligre la honestidad de la nueva esposa, pronta viuda, aun doncella:

...en menos de dos horas ya estaba Costanza desposada con el conde, y los dineros y joyas en su posesión, con todas las circunstancias y revalidaciones que fueron posible hacerse. No hubo músicas en el desposorio, sino llantos y gemidos, porque la vida del conde se iba acabando por momentos. Finalmente, otro día después del desposorio, recibidos todos los sacramentos, murió el conde en los brazos de su esposa la condesa Costanza. (III, 9, 354)

Se evidencia en este caso que –como señala María Antonia Bel Bravo (2008: 23)– la decisión tomada por la familia, en tanto la obediencia era una regla ética, continuaba influyendo en la vida de los esposos, más allá de la insistencia humanista y las disposiciones de Trento en lo relativo a la necesidad del consentimiento de los contrayentes. Constanza no tuvo parte en la decisión; quedó completamente excluida.

Inmediatamente después de este suceso, Auristela le impide que haga voto de ser monja aconsejándole que no actúe precipitadamente en una decisión que será para toda la vida. La ironía cervantina, entonces, parece lucirse, pues Auristela haciendo esa intervención resalta tanto su inanidad ante la decisión que el abuelo tomó para toda la vida de su nieta como su incidencia en la que Constanza misma quiso tomar por desesperación para encontrar consuelo. De una u otra forma, ella no podrá decidir nada y por consejo de Auristela, que nuevamente cobrará sentido anticipatorio, dejará en manos de Dios su confianza pues, “...quien os hizo

condesa tan sin pensarlo, os sabrá y querrá dar otro título que os honre y os engrandezca con más duración que el presente...” (III, 9, 354).

Constanza, condesa viuda pero doncella, acompaña a la peregrina hasta el final de su camino –como vimos en la cita del comienzo– luego del silencio posterior al desposorio en que queda sepultada la protagonista femenina, se volverá a nombrar a Sigismunda para contarnos que le hace entrega de la cruz de diamantes y la acompaña hasta dejarla casada con el conde, su cuñado (IV, 14, 427). De esta manera, el vínculo entre Sigismunda y Constanza se estrecha hacia el final.

Auristela, tal como Constanza –aunque por motivos distintos–, no concretó su deseo de volverse a la religión. Constanza, en una nueva actitud pasiva y receptiva, debe aceptar el mandato de sus padres y abuelos que, según dio a conocer Arnaldo, era que volviera “...a ser esposa del conde, su cuñado, que quería seguir la discreta elección de su hermano...” (IV, 8, 414). Recordemos que quien se hace presente en el momento de la muerte del conde es su hermano menor que acepta de gusto la herencia del estado (III, 9, 354); por lo tanto, estamos ante la muerte de otro primogénito que decide la suerte del menor y entrega, entre otros títulos y valores, lo que en su momento de muerte considera propio: la mujer. De esta manera, queda duplicado el matrimonio principal. Si bien la diferencia radica en que Sigismunda no había sido esposa anteriormente de Magsimino, sabemos hacia el final que ella estaba destinada a él (IV, 12, 422) y el espejamiento se torna aún más claro.

La construcción sintáctica de la oración final hace énfasis sobre Constanza a quien Auristela “...acompañó hasta dejarla casada con el conde, su cuñado...”. La doncella es entregada al matrimonio, en su condición de objeto, por la protagonista quien, a su vez, ha aceptado con un silencio cargado de significado, la voluntad que el hermano mayor dispuso mientras daba su último respiro ante Persiles. Ambas, así, son casadas con quienes antes fueron sus cuñados, aceptando sin intervención posible la decisión de otro y dejando en el olvido la posibilidad de cumplir el deseo que ambas tuvieron en algún momento de la novela de volverse a la religión.

Cervantes a través de los múltiples matrimonios que inserta en el camino de los peregrinos, pone de manifiesto tanto la importancia que luego del Concilio de Trento comenzó a tener el consentimiento de los contrayentes, como la imposibilidad de escapar a la oposición de los padres o a la motivación política o económica de la unión. El análisis nos permite concluir que la protagonista no queda emparentada con personajes como Feliciana que logra casarse con Rosanio en contra de la voluntad primera de sus padres (III, 5, 338) ni con Isabela Castrucha que con su ingenio y la complicidad de Andrea logra burlar a sus parientes y conseguir la bendición del sacramento matrimonial (III, 21, 392), sino que queda espejada con las figuraciones femeninas que aún no logran trascender la voluntad masculina, política y económica. Por esta razón, consideramos relevante que dichos matrimonios se concierten en una esfera mortuoria donde la sangre y el llanto tiñen la escena y la felicidad de los contrayentes y los festejos no tienen lugar. Pareciera que la idea expresada por el narrador ante el casamiento de Isabela, la muerte del tío y el bautismo del hermano menor de Andrea –“...extraños son los sucesos de esta vida; unos a un mismo punto se bautizan, otros se casan y otros se entierran...” (III, 21, 392)– se extiende a lo largo de la obra otorgándole a la idea de matrimonio la condición de inevitable al mismo nivel que el nacimiento y la muerte evidenciando que, a pesar de todas las regulaciones que se hicieron en torno al sacramento matrimonial, lejos estaba aún de ser una mera opción, sino un paso vital ineludible.

BIBLIOGRAFÍA

- Bel Bravo, M. A. (2008), “Matrimonio y orden social en la España de siglo XVII”, en *Padres e hijos en España y el mundo hispánico. Siglo XVI y XVIII*, eds. J. M. Usunáriz Garayoa y R. García Bourrellier, Madrid: Visor.
- Cervantes Saavedra, M. (2003), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, en *Obras Completas*. Tomo II, Madrid, Santillana.
- Forcione, Alban K., (1972), *Cervantes' Christian Romance: A study of "Persiles y Sigismunda"*, Princeton, Princeton University Press.
- Vila, J.D., (en prensa), “Las moribundas del Septentrión: éxodo y defecciones genéricas en el primer libro del *Persiles*”, comunicación leída en el Congreso Internacional “Cervantes en el Septentrión”, UIT Universidad Ártica de Noruega, Tromso, 27-29 junio 2017.

ANTONIO Y EL REX EN LA REVOLUCIÓN SOLAR DEL *PERSILES*

ALICIA PARODI

Universidad de Buenos Aires

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”

Cuando la voz de Corsicurvo ordena subir a Periandro desde la oscura mazmorra a la superficie, sabemos que ésta será una historia de salvación. Luego comprenderemos que se trata, además, del advenimiento de un rey. El mismo Periandro nos anticipa una cierta definición en el Segundo Libro: “...soy hecho como esto que se llama lugar, que es donde todas las cosas caben y no hay ninguna fuera del lugar” (II, 16, 363).¹

La alegoría micro-macro cosmos está a la vista. San Pablo, *Éfesos*, I, 9-10, para citar al santo que, desde su basílica, preside el final de la novela justifica esta analogía.² En *Hebreos*, que remite a *Éxodo*, 25 y ss., encontraremos la figura del *rex-sacerdos*, en quien se unen misericordia y justicia, fabuloso rey de Thule, *Última Thule* virgiliana, que abre y cierra la historia.³ Desde su sitial, el *rex* sigue el movimiento del sol que regula el mundo.

Hasta que todos los “trabajos” de la peregrinación recapitulen en Cristo/Periandro como lugar, queremos perseguir la plasmación de esta circularidad cósmica en la estructura novelesca del *Persiles*. No nos extrañemos por este modelo medieval de rey, ni saquemos conclusiones apresuradas. La poética manierista, desengañada de la objetividad del renacimiento, acude a la representación alegórica en que se hibridan culturas y lenguajes diversos.⁴

Hoy recorreremos el camino que nos traza Antonio, que, junto con Rutilio, compone el par de “salvadores” de los cautivos de la isla bárbara.

Antonio es el primer salvador. Rescata del incendio de la isla a Periandro, Auristela y Cloelia por el dificultoso camino de una cueva, que, cual canal de parto, obliga por momentos a nuestros personajes a agazaparse, agobiarse e inclinarse, hasta llegar a la luz y recibir amparo en una segunda cueva (I, 4).

Por obra de Antonio, se produce entonces una suerte de re-nacimiento de Periandro, al que luego acompaña durante todo el trayecto de la peregrinación. Se convierte así en un *helper* del protagonista: para el lector, resulta un punto de referencia.

1 Cito el *Persiles* por la edición de Romero Muñoz, Cátedra, 2004.

2 El texto bíblico (*El libro del pueblo de Dios. La Biblia*, 1981) dice: “Él nos hizo conocer el misterio de su voluntad, conforme a su designio misericordioso que estableció de antemano en Cristo, para que se cumpliera en la plenitud de los tiempos: reunir todas las cosas, las del cielo y de la tierra, bajo un solo jefe, que es Cristo”.

3 Sobre el *rex sacerdos* y su reinado mítico, ver Rénée Guénon (1985). Para la historia de su leyenda, Pirenne (1992). Sobre el *rex sacerdos* en el *Quijote*, Gustavo Waitoller (2010: 29-58, y 2013: 163-184, entre otros).

4 Tomo nota de las definiciones encontradas en Panofsky (1984: 67-92).

Es importante señalar que, teniendo padre español, sea llamado siempre, casi siempre, bárbaro. Quiere decir que, a la vez que lo salva, lo antecede. Es su “precursor”. Y ya podemos anticipar, desde este apelativo, que estamos pensando en San Juan Bautista como alegoría de Antonio. Diremos, en esa línea, que el santo viste pieles, como nuestro personaje, para subrayar el carácter definidamente humano (Réau, 1996: 1) que lo diferencia de su primo humano y divino a la vez. Otra nota confirmatoria es su continencia. En verdad, Antonio enfrenta con irascibilidad exagerada (y censurada) las pretensiones lascivas de Rosamunda y Cenotia. Y en esto también resulta espejo aumentado del continente Periandro. Más aun, todavía en el libro II, demuestra el poder curativo del largo relato de Periandro, que comienza junto a su lecho de enfermo. Podemos adivinar una cierta interpenetración entre ambos o, más bien, una transmisión de Periandro a Antonio. Y aventuramos que ella tiene que ver con el valor de la palabra.

En el Libro III, ya en tierra firme, Antonio es designado como intérprete del lienzo graficado con la historia de los peregrinos. Como dice el trabajo de Julia D’Onofrio (2007), del que tomo tantas ideas, Periandro parece transferirle la cualidad hercúlea manifestada en su largo relato (II, 12, 356). Entre Periandro y el público, media Antonio, que lee, interpreta y narra los sucesos ocurridos en los mares nórdicos al público europeo. Una bisagra entre antiguos y nuevos tiempos, como san Juan entre el Antiguo y Nuevo Testamento.

Más adelante, en Francia, específicamente en Provenza, enarbola su arco para herir a Rubertino, que intentaba secuestrar a Félix Flora. El episodio, complejo, constituye un hito fundante en la lectura del *Persiles*, puesto que la figuración crística de Periandro, allí indudable, refrenda las lecturas alegóricas que acabamos de anticipar.

En esa ocasión, Periandro salva a los hijos de Claricia, amenazados por su loco marido Domicio. Lo acuchilla, y ambos caen de la torre, envueltos en sangre.⁵ Es un episodio regente del contiguo, en que Antonio salva a Félix Flora del secuestro por parte de Rubertino. Los dos salvatajes provenzales resultan unidos por la comunidad del llanto fraterno de Auristela y Constanza. Si Periandro –nuevo Cristo– redime con su sangre la culpa de Domicio, ¿qué valor simbólico reviste la gesta heroica de su “segundo”? Por un lado, debemos apuntar, además, que Antonio, al preparar su arco, repite el mismo gesto con que el bárbaro hijo del gobernador mató a Bradamiro (I, IV, 155), salvando así a Auristela. Por eso, ahora, desde el anclaje crístico, Antonio, semi-bárbaro, anterior pero segundo, de proverbial continencia, heredero de la palabra de un Hércules, lanzará su flecha como “voz que clama en el desierto”.⁶

I

La flecha es símbolo de la palabra, y la palabra que nombra al santo marca el solsticio de verano. A este signo jánico, asociamos la flecha que des-vela a “Félix Flora”. No es casual, tampoco, que a la victoria sobre el malo siga el cruce por el río, que adquiere así un carácter bautismal: Félix Flora se convierte en una nueva Europa, quien, a su vez, reconoce a Antonio como cortés y español.

5 Se trata del episodio de “la mujer voladora”. Claricia, que cae de la torre, sin herirse, gracias a sus amplios vestidos, advierte de la amenaza a los peregrinos. La exégesis de este episodio regente va a ser publicado en las Actas del XI Congreso Lesoe, en Mendoza. Para la tradición textual detrás de la mujer voladora, el artículo de María Rocca Mussons (1998).

6 Mateo 3,3, recuerda a Isaías 40: 3-5, en alusión a San Juan Bautista.

La renovación se continúa en los episodios siguientes, en donde veremos la terrorífica iconografía de la cabeza degollada de San Juan en la de Lamberto de Escocia, que es ya calavera,⁷ y quizás, liberando nuestra imaginación, en la del pirata degollado por Juan de Austria. Pero, sin duda la línea de puntos de las palabras que evocan a San Juan Bautista encuentra reposo y epifanía, sin perder densidad misteriosa, en la historia de la verde Isabela Castrucho, final del Libro III y de la peregrinación.

Como propone Maurice Molho (1995), allí los nombres –Andrea, Juan Bautista e Isabela– se juntan para hablarnos de la Visitación de la Virgen a Santa Isabel (Lucas I, 39-45). El subtexto se confirma cuando comprobamos que el niño anunciado por el “paraninfo alígero” de la Canción a la Inmaculada, en el comienzo del Libro III, ya ha llegado: “Paraninfo alígero” llama Isabela a su enamorado con el que dice haber juntado guindas en la mágica festividad del Santo. El encuentro de las madres, María e Isabel, por las que se expande la Buena Noticia continúa este canal misterioso. La leyenda quiere que, como contrapartida del saludo que se convirtió en oración, circulen las palabras ininteligibles con que hablaban Jesús y Juan, desde los vientres de sus madres.⁸

Al principio del Libro III había quedado un niño sin bautizar. Ahora, al final de la peregrinación, próximos a Roma, se suman al bautismo todos los sacramentos de la vida.

Parecería que, en pos de la palabra bautismal de San Juan el Precursor, nos hemos olvidado de Antonio. No es así: volvemos ahora a ese punto crucial en que las hazañas heroicas de Periandro y Antonio en Provenza quedan amalgamadas, como dijimos, por el dolor de sus hermanas, Constanza y Auristela.

Allí se confirma una nueva coordenada alegórica, por la que sabremos por qué Antonio se llama Antonio. En consonancia con el nombre de Claricia, con la torre eclesial, con la región francesa, con los innumerables lugares similares en la obra cervantina,⁹ se adivina la presencia de otro santo, San Francisco, quien en realidad debió llamarse Giovanni, pero que por el origen provenzal de su madre, o porque el padre comerciaba telas allí, o porque San Francisco amaba a los trovadores provenzales, o por las infinitas razones que aducen las *Flos sanctorum*, se llamó Francesco. El “segundo” en la orden que fundó Francisco fue Antonio, primero, “de Lisboa”, ciudad por donde entra la peregrinación en el continente, luego, “de Padua”. Como Francisco, Antonio se ordenó como fraile agustino, luego se unió a la comunidad franciscana y predicó su espiritualidad. Suponemos que también se inspiró en el Cántico a las Criaturas, donde Dios es alabado por haber creado al Hermano Sol. La espiritualidad franciscana, ciertamente, toca muy de cerca este libro liminar, puesto que Cervantes murió como terciario de esa orden.

Podemos ahora agregar una filigrana manierista en el valor alegórico de Antonio. Antonio-Juan Bautista nos llevó hasta la palabra inaugural. A Antonio- Antonio de Padua, el predicador, le cabe más ajustadamente el matiz “hercúleo” de la palabra comunicada por Pe-

7 Ver el trabajo de Julia D'Onofrio en este volumen.

8 Ver el Capítulo III, “De la Visitación de la Virgen...” de la *Flos sanctorum* de Alonso de Villegas (1591).

9 En el *Quijote*, en el episodio de capitán cautivo, Zoraida llega en purificada pobreza a la orilla española, gracias al asalto de los piratas “franceses”, insistentemente invocados por el hermano oidor. El romance de Doña Clara, otra pobre, la adivina como “abadesa”. Hay más: la blanca Leocadia de Las dos doncellas, mortificada en su naturaleza original, se hace llamar Francisco. Desde otro ángulo, Pierre Névoux (2016) reconoce la alegoría Claricia/Clara, y sugiere la de Antonio/ San Antonio de Padua.

riandro en su lecho de enfermo. Es él quien difundió en “Europa” (y no sólo) la espiritualidad franciscana. Su conocida “teología de la pobreza” se define como la teología el hombre en camino. Como tal, es “como la ‘voz que clama en el desierto’, tiene una función precursora, anunciadora” (Schalück 1975). Estoy citando palabras textuales de un estudioso franciscano, el hermano Schalück, encontradas al azar en el momento oportuno en que necesitaba justificar la doble alegoría que proponemos como subyacente al personaje de Antonio y en él, a la peregrinación entera del *Persiles*.

II

Los solsticios se miran y oponen en la representación del *rex* que abarca con su mirada la revolución solar. Y así, un Juan habla del otro. Como Antonio habla de Periandro. Por eso, no nos parece disparatado alinear en la exégesis alegórica de Antonio al otro Juan, el Apóstol. Él nos llevará hasta el final: “Yo soy el camino, la verdad y la vida” (Prólogo y 4,42). Toda la peregrinación está impregnada del espíritu de Juan, el discípulo amado, tan afín a los franciscanos, maestros de los místicos españoles. Tenemos la sensación de que los dos Antonio han atravesado la epidermis de los atributos para colocar la palabra –hercúlea o sacramental– en un centro místico. Allí, en el otro Juan, encontraremos la poética del *Persiles*: el Verbo se hace carne (Juan 1, 1-14). Pensemos que la peregrinación la inician dos enamorados en promesa y que se resuelve en el desposorio de los amantes. Desde la ermita del final del Libro II, la escena de la crucifixión, con María y Juan al pie, en cuanto símbolo de Cristo juez, anticipa el fin de los tiempos. La cruz, visualizada en sucesivas torres-iglesias (en Valencia, en Provenza), termina figurándose en el cuerpo de Periandro. Por cierto, las bodas y la cruz –signos de encarnación– convierten a Periandro en rey y sacerdote.

En síntesis: Juan Bautista está desde el primer salvataje en Antonio, vestido de pieles. Antonio de Padua aparece en la peregrinación por tierra del Libro III. A Juan el Evangelista, lo vemos en imagen hacia el final del Libro II, aunque sus palabras se nos revelan en el solsticio de invierno, cuando la vida renace en la carne, como una Navidad.¹⁰ El texto joánico subyacente es el *Apocalipsis*, cuyas palabras e imágenes afloran a propósito del retrato de Auristela,¹¹ que repite a la Inmaculada y por ella, a la mujer vestida de sol. Auristela/Inmaculada es el eje de la revolución solar contemplada por el nuevo *rex*.

BIBLIOGRAFÍA

- Cervantes, Miguel de (2004), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra.
- D’Onofrio, Julia (2007), “El personaje de Antonio el joven en el *Persiles*. Aproximación a los mecanismos de significación cervantinos”, en *Para leer a Cervantes II. Las ejemplares, El Persiles*, coord. por Alicia Parodi, Buenos Aires, Eudeba, 2007, 195-208.
- D’Onofrio, Julia, (2018), “Ruperta y las reliquias de la muerte (*Persiles*, III, 16-17)” en *Hipogrifo Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 6.2.

10 La idea de que la novela progresa hacia una “encarnación” está más desarrollada en mi “La Inmaculada en el *Persiles*.” (2017).

11 Sobre el carácter apocalíptico del retrato, el trabajo de Noelia Vitali en este volumen.

- El libro del pueblo de Dios, La Biblia* (1981), ed. de Armando Levoratti y Alfredo Trusso, Buenos Aires, Ediciones Paulinas.
- Guénon, René (1985), *El rey del mundo*, Buenos Aires, Fidelidad.
- Schalück, Hermann, OFM (1975), “Implicaciones teológicas del concepto de pobreza en San Buenaventura”, en *Selecciones de Franciscanismo*, vol. IV, núm. 10, 105-112, [en línea: <http://www.franciscanos.org/espiritualidad/SchaluckH-ImplicacionesDeLaPobreza.html>]
- Molho, Maurice (1995), “Filosofía natural o filosofía racional. Sobre el concepto de astrología en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, en las *Actas del II Congreso de la Asociación de Cervantistas*, ed. Giuseppe Grilli, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 674-679.
- Névoux, Pierre (2016), “Recrear (con) la Historia la reescritura lúdica de la historia francesa en el *Persiles*, III, 13-15”, en *eHumanista/Cervantes*, 5, *Si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza: el legado poético del «Persiles» cuatrocientos años después*, 387-412, <http://www.ehumanista.ucsb.edu/cervantes/volumes/5>
- Panofsky, Erwin (1984), *Idea*, Madrid, Cátedra.
- Parodi, Alicia (2017), “La Inmaculada en el *Persiles*”, en las *Actas del XI AAH* (Jujuy, 2017), en prensa.
- Parodi, Alicia, “La torre en Provenza”, en las *Actas del X Congreso de LESOE* (Mendoza, 2017).
- Pirenne, Jacqueline (1992), *La légende du Prêtre Jean*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg.
- Roca Mussons, María (1998), “La mujer voladora del *Persiles*: maravillosa verosimilitud”, en *Actas del III Congreso de la Asociación de Cervantistas*, Ed. de Antonio Bernat Vistarini, Palma, Universitat des Iles Balears, 517-529.
- Villegas, Alonso de (1591), *Flos sanctorum*, Toledo.
- Vitali, Noelia (2017), “Artificio y máquinas: algunas consideraciones sobre el Libro IV del *Persiles*”, en este volumen.
- Waitoller, Gustavo (2008), “Don Quijote y Sancho, señores del mundo”, en *Actas de las II Jornadas Cervantinas internacionales*, ed. de Margarita Ferrer y José Adrián Bendersky, Azul, Ediciones del Instituto Cultural Educativo del Teatro Español, 39-49.
- Waitoller, Gustavo (2013), “El Preste Juan de las Indias, padrino del *Quijote*. La construcción del *rex sacerdos* en los prólogos de Cervantes y Avellaneda”, en *El ‘Quijote’ desde su contexto cultural*, coord. Juan Diego Vila, Buenos Aires, Eudeba, 163-184.

LO DISCORDE QUE SE AMA SIN SER MILAGRO: EL AMOR ANTI-NATURAL Y EL POEMA COMO ARCA EN UN SONETO DEL *PERSILES* Y *SIGISMUNDA* DE CERVANTES

PAULA IRUPÉ SALMOIRAGHI
Universidad de Buenos Aires

En *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, como en toda su obra, muchos son los excursos que Cervantes utiliza para teorizar sobre la poesía, la creación poética y la función de los poetas en el mundo. Ya lo hemos visto tratar a la Poesía como doncella tierna, casta y hermosa en el *Quijote*, *La gitanilla* y *La Galatea*, como ciencia que engloba a todas las ciencias también en *La Galatea* y en *El viaje dell Parnaso*, como equivalente del parto y la creación de vida en todos sus prólogos. En su novela póstuma agrega:

Pero la excelencia de la poesía es tan limpia como el agua clara, que a todo lo no limpio aprovecha; es como el sol que pasa por todas las cosas inmundas sin que se le pegue nada; es habilidad que tanto vale cuanto se estima; es un rayo que suele salir de donde está encerrado, no abrasando, sino alumbrando; es instrumento acordado que dulcemente alegra los sentidos y, al paso del de-leite, lleva consigo la honestidad y el provecho. (III, 2, 147)

El análisis que proponemos hoy del segundo de los sonetos del *Persiles y Sigismunda* pretende mostrar que, a todos estos sentidos de lo poético, se suma, en este texto tardío, la idea del poema como arca de Noé, salvadora de la muerte, y como espacio de la reunión de contrarios complementarios, forma plena del ciclo vital de todo cuerpo.

En el Libro I, en los inicios de la peregrinación por tierras bárbaras de los protagonistas, se nos dice que Rutilio, uno de los principales integrantes del grupo, canta de este modo:

Y, tornándose a echar sobre la cubierta, quedó el navío lleno de muy sosegado silencio, en el cual Rutilio, que iba sentado al pie del árbol mayor, convidado de la serenidad de la noche, de la comodidad del tiempo, o de la voz, que la tenía estremada, al son del viento, que dulcemente hería en las velas, en su propia lengua toscana, comenzó a cantar esto, que, vuelto en lengua española, así decía:

Huye el rigor de la invencible mano,
advertido, y enciérrese en el arca
de todo el mundo el general monarca
con las reliquias del linaje humano.

El dilatado asilo, el soberano
lugar rompe los fueros de la Parca,
que entonces, fiera y licenciosa, abarca
cuanto alienta y respira el aire vano.

Vense en la excelsa máquina encerrarse
 el león y el cordero y, en segura
 paz, la paloma al fiero halcón unida;
 sin ser milagro, lo discorde amarse,
 que en el común peligro y desventura
 la natural inclinación se olvida. (I, 18, 57)

Es Rutilio bárbaro italiano, maestro de danzar que ha raptado a su alumna y caído en cárcel de la que ha sido salvado, en una alfombra voladora, por una hechicera que podía transformarse en loba y a quien Rutilio ha matado. La figura del poeta es así la de aquel que tiene contacto, es ayudado, conoce y domina la verdadera esencia de lo mágico y de los cuerpos capaces de transformarse y mutar con un poder que la razón y las costumbres civilizatorias no son capaces de explicar ni de admitir.

El soneto que canta este poeta bárbaro y vencedor de lobas tematiza la simbología del arca de Noé y las formas animales que merecen ser salvadas en comunión, la figura del advertido y los modos en que los diferentes se unen en “la máquina excelsa” que “rompe los fueros de la Parca” (I, 18, 57). Se trata, creemos, de un alegato a favor de lo salvaje originario y sus cualidades para reintegrar lo humano a los ciclos de Muerte-Vida-Muerte que la cultura racionalista ha quebrado y olvidado. La Poesía sería así el artificio a través del cual el alma humana podría ser salvada de la linealidad que desemboca en la muerte.

Si pensamos cuál es el referente no alegórico de la primera estrofa, quién es el Noé capaz de elegir a los salvados de toda especie en el universo y de construir el aparato capaz de flotar sobre las aguas del castigo, veremos que la predicación inicial del soneto puede atribuírsele al poeta quien, en su huida de la mano de Dios, del castigo por los pecados, del destino prefijado, se recluye en el arca como espacio cerrado y limitado en el que puede reinar como monarca y devenir heredero y representante de todas las reliquias humanas. Nótese la desviación que implica que lo salvado son “las reliquias del linaje humano” (I, 18, 57) y no los animales. Este verso implica tanto que el poeta-Noé salva lo antiguo creado por el ser humano como si fueran “bestias” naturales como, y a la vez, que las bestias a salvar son lo único valioso que la especie humana debe recomponer como linaje.

El cantar de Rutilio da pie para la discusión entre los asistentes acerca de quién puede ser poeta y la relación entre alma creadora y oficios del cuerpo. Luego se retoma el episodio de Rutilio con la hechicera que se transformaba en loba como epítome de lo que debe y lo que no debe ser tomado por verdadero. Aquí la teorización se centra en los cuerpos humanos que pueden cambiar de forma, en los que pueden metamorfosearse en animales como representación de la libertad natural que se asocia, al mismo tiempo, con la creatividad y con la mentira, con lo maravilloso de la creación lírica y con lo demoníaco y lo falso. Dice Mauricio, personaje también dotado de un saber basado en la adivinación de los sueños y el conocimiento natural:

Possible cosa es que un oficial sea poeta, porque la poesía no está en las manos, sino en el entendimiento, y tan capaz es el alma del sastre para ser poeta como la de un maese de campo; porque las almas todas son iguales y de una misma masa en sus principios criadas y formadas por su Hacedor; y, según la caja y temperamento del cuerpo donde las encierra, así parecen ellas más o menos discretas, y atienden y se aficionan a saber las ciencias, artes o habilidades a que las estrellas más las inclinan; pero más principalmente y propia se dice que el poeta *nascitur*. Así que, no hay qué admirar de que Rutilio sea poeta, aunque haya sido maestro de danzar. (I, 18, 58)

La idea planteada aquí de que el “*Poeta nascitur, non fit*”, es decir: “El poeta nace, no se hace” se une a la sugerencia de que lo ancestral, la sabiduría que portan las leyendas y creencias milenarias y transmitidas popularmente, son fuente y alimento del conocimiento lírico innato. En la famosa polémica sobre la naturaleza de la poesía están en juego los límites de lo natural y del artificio pero también de lo heredado y previo al nacimiento, lo que no se elige ni construye conscientemente, versus lo que se adquiere racionalmente y de forma estudiada en relación con la clase, el intelecto o las prácticas sociales y culturales. Si decimos que el poeta nace, es decir, que la poesía (captarla, decirla, escribirla) es una cualidad natural que nada tiene que ver con el lugar y las condiciones de nacimiento y de crianza, llegamos al punto en el que un alma cualquiera puede estar encarnada en un cuerpo cualquiera y ser poeta, y de allí pasamos a que sea posible la mutabilidad entre cuerpos humanos y animales y la ligazón razón-alma-cuerpo socialmente diferenciado sea irrelevante en cuanto a creación poética se refiere.

Más adelante, cuando la discusión entre los peregrinos deriva hacia la narración de episodios sobre licantrópía, encontramos una referencia a gente que “cuelga los vestidos que lleva encima” (I, 18, 58) para transformarse en animal: se trata del arquetipo presente en casi todas las culturas sobre seres liminares entre lo humano y lo bestial que representan los ciclos primigenios de la vida anterior a la cultura civilizatoria occidental basada en el racionalismo excluyente. Todos estos relatos tienen en común la idea de que la piel animal recubre directamente la piel del alma y que “civilizarse” implica un alejamiento insano del cuerpo animal. En el diálogo que nos ocupa, los personajes de Cervantes se refieren a Plinio como fuente antigua:

También es opinión de Plinio, según lo escribe en el lib. 8, cap. 22, que entre los árcades hay un género de gente, la cual, pasando un lago, cuelga los vestidos que lleva de una encina, y se entra desnudo la tierra dentro, y se junta con la gente que allí halla de su linaje en figura de lobos, y está con ellos nueve años, al cabo de los cuales vuelve a pasar el lago, y cobra su perdida figura... (I, 18, 57)

Este tipo de narraciones aparecen también entre los celtas, los escoceses, las tribus del noroeste de América y entre los siberianos e islandeses en la figura de la Doncella-foca. También entre los mayas como mujeres-guacamayo (Pínkola Estés 2010: 187). El cambio de piel animal a humana y el regreso a la manada animal o al lugar salvaje simbolizan la comunión del alma con sus ciclos vitales. La mutilación de esta comunicación entre el cuerpo salvaje y el alma implicaría un resecaimiento de la creatividad y la vida plena. Podemos homologar estas ideas con muchas de las funciones básicas de la peregrinación que organiza todo el texto cervantino y de las intenciones de totalidad que el *Persiles y Sigismunda* presenta en tantos aspectos así como en su condición de poética tardía y conclusiva.

Por otro lado, el soneto que nos ocupa ha sido leído críticamente como alegoría de la peregrinación con foco en Roma. Escribe Aurora Egido:

El poema, que habla del Arca de Noé, parece recoger al modo alegórico el sentido de salvación que ese peregrinaje por mar conlleva para unos protagonistas que salvan todos los obstáculos hasta llegar a la tierra de promisión. La idea de que tan excelsa máquina pueda encerrar al león con el cordero y la paloma con el halcón afirma ese modelo bíblico que es suma armónica de contrarios en el *Persiles*, pero prueba también de la convivencia del mal y del bien en el mundo. La barca simbólica salva las reliquias del linaje humano contra los designios de la Parca, pues el amor hace que la discordia se acabe y que todo termine en perfecta armonía. (Egido 1998, 16)

También como representación en miniatura del recorrido de salvajismo, pecado, purga y salvación que abarca la novela completa. Según Casalduero:

En la nave de Arnaldo se compendia la segunda pérdida y la segunda salvación de la Humanidad. Se elimina, como siempre en el Barroco, la sucesión cronológica, para dar una sintética realidad. El arca salva del diluvio y por lo tanto sigue al pecado del hombre, no le precede; pero en la nave tendrá lugar el pecado, y el sueño de Mauricio hace presente el diluvio. Para aclarar más la representación, complicándola, ahora es el momento elegido para negar la veracidad de la transformación de los hombres en lobos, con lo cual se hace patente que el lobo era tan sólo una representación de la lascivia, por eso también una vez y otra declara Mauricio que el daño no vendrá de los elementos de la Naturaleza, sino de los deseos de los hombres. (Casalduero 1975: 65)

Coincidimos en remarcar la presencia del reclamo de salvación pero las figuras animales no tienen por qué indicar pecado humano sino que, probablemente, connoten formas salvajes del amor y la importancia del poema como nave-cuerpo-asilo donde el alma del poeta se encarna e incorpora a la muerte como par de la vida en vez de como Parca destructora.

Nos interesa particularmente ver en este soneto los elementos que nos hablan de la creación poética como barca que reúne contrarios complementarios, pares antitéticos que pueden amarse cuando “la natural inclinación se olvida”, y del cuerpo del poema como “dilatado asilo” de todas las formas de vida condenadas al final que “abarca cuanto alienta y respira el aire vano” (I, 18, 57).

La salvación por la poesía no es un milagro según este soneto. La desaparición de la intervención divina y su lógica de culpa y castigo produce una ruptura del par salvo-nosalvo y un cuestionamiento acerca de qué tipo de vínculos entre seres es “natural”. Que el león y el cordero, la paloma y el halcón sean enemigos unos de otros es “natural” desde que los seres humanos introdujeron el pecado en el Edén o desde que, la misma humanidad, creó las categorías de pecado, caída, salvación, culpa o enemistad. El mundo animal no se rige por la simbología que los seres humanos damos a la vida y a la muerte, al devorar y al ser devorado ni al amar o no amar.

El terceto final del soneto de Rutilio introduce la noción de lo discorde capaz de amarse, como si fuera “natural” creer que lo “natural” es amarse solamente entre iguales. El poema tensa al máximo nuestras nociones de mundo cerrado en forma de sistema de relaciones jerárquicas entre cuerpos diversos. La cultura, que tiende a naturalizar aquello que ella misma crea, puede llevar a los seres humanos a pensarse guías, soberanos, advertidos, ante los animales y el resto de los cuerpos del universo pero el poeta parece decirnos, al elegir terminar el poema con la descripción del amor animal, que lo digno de ser salvado no es producto humano, sino reunión amorosa de cuerpos diferentes entre sí y no domesticados por el milagro ni el poder del dios que castiga.

Por último, el amor se presenta como anti-natural, como cosa nacida entre contrarios que olvidan “la natural inclinación” (I, 18, 57) a odiarse. Como sabemos que ningún animal odia a ningún otro sino que se trata de proyecciones humanas sobre los cuerpos animales, podemos entrever que el poeta alude a la definición del amor como monstruo que reúne lo que, según las normas naturalizadas por los seres humanos y su régimen cultural alejado de lo salvaje, no podría estar junto. El león, símbolo del poder y de la jerarquía sobre todo el reino animal, podría amar al cordero, símbolo de la entrega y del sacrificio humilde. La paloma, emblema de la paz, de la pureza y de la anunciación de buenas nuevas, podría amar al halcón, prototipo de

la violencia cazadora y el dominio sobre otras aves. Del mismo modo, podríamos pensar pares de enemigos que la naturalizada cultura de la violencia enfrenta y ponerlos en el arca-soneto como parejas capaces de amarse. Nótese que el poema no plantea parejas de la misma especie y sexos opuestos para lograr la reproducción “natural” sino parejas discordes cuyo amor produciría otro tipo de reproducción, una forma de supervivencia no dicotómica que sería capaz, como no lo son ni el enfrentamiento ni las antítesis, de llevarnos hacia la “segura paz” y de quitarle a la Parca (representación occidental de la Muerte salvaje originaria) los derechos que la colocan como superior a la Vida. La muerte sería, en cambio, parte del mismo ciclo común para todo lo que “respira el aire vano” (I, 18, 57), para todo aquel que ama a otro ser para el que no está unívoca e indiscutiblemente predeterminado y para quien busca en la poesía la salvación más completa y verdadera.

BIBLIOGRAFÍA

- Casalduero, Joaquín (1975) *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, Madrid, Credos.
- Cervantes, Miguel de. (1617) *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, México, Porrúa. 1984.
- Egido, Aurora. (1998) “Poesía y peregrinación en el Persiles. El templo de la Virgen de Guadalupe”, en Antonio Bernat Vistarini (ed.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma, Universitat de les Illes Balears, p. 16.
- Pinkola Estés, Clarisa (2010) *Mujeres que corren con los lobos*, Buenos Aires, Planeta.

“CONTRA EL CALLAR NO HAY CASTIGO
NI RESPUESTA”: CLODIO Y EL ENIGMA
DE SU POLÉMICA CALA
EN LA CONTROVERSA LUPINA (*PERSILES*, I, 18)

JUAN DIEGO VILA
Universidad de Buenos Aires
Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”

I

El éxodo de Golandia, ignoto y casi deshabitado enclave en el cual la proteiforme comitiva de peregrinos había recalado en el capítulo 11 de la Primera Parte del *Persiles*, se organiza según las puntuales directrices de Mauricio, quien se ha valido de sus saberes en astrología judiciaria (Molho 2005 b) para determinar “los puntos más convenientes” (I, 18, 232)¹ para la partida. Mas este anuncio explícito de potenciales coyunturas contrapuestas –la incierta ocasión elegida resulta preferible a otra postrera que luce teñida de augurios mortales– condiciona, de antemano, la atención lectora.

En efecto, la posibilidad de certificar, en el inmediato plano de la acción, la ocurrencia de algún peligro “de agua” (I, 18, 233) mezclado con “deshonestos y lascivos deseos” (I, 18, 233) orienta el horizonte de expectativas de los consumidores de la fábula a verificar si lo vaticinado es, en verdad, prolepsis argumental que no debería resultar desatendida². Al tiempo que, veladamente, coadyuva a encubrir otro trazo compositivo cuya finalidad más evidente es la necesidad de eclipsar, bajo la pátina de comprensible distribución, una focalización jerárquica de los múltiples personajes en fuga del Septentrión.

Es claro, muchos son los que anhelan proseguir el viaje desde esa venta marina donde han recalado y el texto naturaliza que en el navío de Arnaldo se congreguen quienes han sido individualizados por nombres e historias singulares al tiempo que, en la embarcación restante, se apiñen todos los otros supervivientes de la isla bárbara más los capitanes que llevaban cautivos a Clodio y Rosamunda. El relato de esta nueva secuencia de navegación se ha quitado el lastre

1 Cervantes Saavedra, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 1997. Todas las citas del *Persiles* se guían por esta edición y se indican señalando en números romanos la parte y, a continuación, el capítulo y la página en arábigos.

2 Reténgase que en los capítulos inmediatamente precedentes se ha producido el primer reencuentro de los falsos hermanos con el príncipe Arnaldo y que esto determina, en el nivel de la peripecia, la jerarquización de la coordinada erótica y, consecuentemente, el potencial despliegue de posibles acciones desdorasas de los rivales anhelantes del amor de Auristela. No es arriesgado inferir que, en forma expedita, la sospecha de Mauricio sirva para desviar la imaginación del público y, ulteriormente, para encarecer la sorpresa de las veladas y sorpresas causales que explicaban lo funesto del augurio.

de anónimas figuras, pero si esto importa a nuestro análisis es porque en el mismo capítulo 18 se gestarán, en invisible movimiento inverso, las condiciones de posibilidad para que los así reunidos terminen disgregados, tras el hundimiento malicioso del navío privilegiado en plena tempestad.

La traición de arteros marineros lujuriosos surge, parcialmente, su cometido. Y le revela, a los lectores todos, una evidencia sesgada desde el inicio: el detalle de que ninguno de los personajes relevantes se estaba encargando de la navegación. Y anejo a ello, además, otro dato de particular trascendencia: la evidencia de que la catástrofe marina sobreviene cuando, en la práctica, todos los peregrinos han cejado de honrar el imperativo cardinal del trabajo (Egido 2004). Fenómeno que, al fin de cuentas, explicaría por qué, al saberse cómodamente transportados por terceros, todos se apliquen en infinitos debates verbales.

Al punto que no es exagerado postular que uno de los principios constructivos del capítulo 18 es el de definirse como insólita academia náutica en la cual todos, según sus aptitudes, experiencias e intereses, discurrirán incesantes sobre muy variadas temáticas. Marinas pláticas que se suceden pacientes, noche a noche, como las aguas que parecen acunar el recorrido, mientras, inadvertidamente, la comitiva desatiende el peligro inminente de engolfarse. Variable que, con exactitud, se sigue no de un temor atávico o ideológico al arte de la navegación sino, antes bien, del preciso encuadre que se le tributan a estas infinitas, y en apariencia ino-cuas charlas, con dos precisos gritos de alerta.

La cháchara –no lo olvidemos– comienza después de que Mauricio desvela a todos al grito de “–¡Traición, traición, traición! ¡Despierta, príncipe Arnaldo, que los tuyos nos matan” (I, 18, 234) en la primera jornada de embarcados y proseguirá hasta la noche del día siguiente cuando, nuevamente, diga en voz “turbada y alta: –¡Sin duda nos anegamos! ¡Anegámonos sin duda!” (I, 18, 246).

El lector comprende, tardío, que no se ha facilitado el develado de la onírica premonición del anciano. Y no obra una compensación simbólica afectiva el que uno de los traidores ejecute al cómplice y luego se suicide dejándose ir “al fondo de las aguas” (I, 19, 247) puesto que nada de todo esto repara el daño ocasionado y la mutación súbita de las condiciones de la travesía. Mas el que, forzados por la coyuntura, todos vuelvan a ser peregrinos navegantes, no obsta a que, curiosos, retornemos a las derivas de sentido en las que parecieron extraviarse. Ya que no sería arriesgado inferir que mucho de lo que les sobrevenga termine pudiéndose interpretar en función de los postulados debatidos en alta mar. Dado que en ninguna de las tres controversias suscitadas parece haber argumentos esgrimidos al azar. Y no es imposible, tampoco, entrever ejes cohesivos entre cada una de ellas.

II

El primero de los diferendos es de tenor poético. Se suscita a propósito del canto de Rutilio³ y se encamina, por sobre las disquisiciones expresas de la valía artística que los personajes

3 El problema del lirismo en el primer libro del *Persiles* se ve condicionado, en gran medida, por los análisis tributados al canto de Manuel de Sousa Coitiño, el portugués enamorado, otro de los peregrinos en fuga desde la Isla Bárbara. En sendos casos, además, se cuestiona –por la vía de los comentarios de los otros personajes presentes–, la naturalidad y sentido de tales efusiones poéticas. El portugués se aplica, cuando todos bogan, a un canto destinado a las olas en una lengua que la mayoría no comprendería. De Rutilio, por su “prontuario”, se pone en duda su estatuto artístico. Sobre el trabajo poético que supone el soneto de Coitiño véase el trabajo

formulan y por sobre las exégesis que, cavilosos, podrían alentar los lectores respecto del contenido y funcionalidades de tal efusividad lírica justo cuando el viaje se reinicia, al reconocimiento de que el quehacer artístico se explica –según modulación teórica de cuño platónico– por la posibilidad de admitir la inhabitación del alma por Dios. Notoria teorización del *Est Deus in nobis* como causa eficiente de la creación que trasciende los previsibles postulados deterministas de clase o formación para justificar el talento.

Naturalmente ligada a esta primera disquisición sobreviene la denominada controversia lupina, animada plática de múltiples interlocutores que recupera acontecimientos de secuencias previas cuya veracidad resultaría potencialmente indirimible para los lectores. Hombres y mujeres podrían convertirse en lobos y esto es lo que determina que –conforme se progresa hacia los confines de la racionalidad meridional– la narración busque normalizar, con neutralizaciones discursivas explícitamente autorizadas, los componentes paranormales previamente compartidos. Hipótesis que condiciona –según ciertas exégesis críticas⁴– la delimitación del segundo caso.

Pues el punto es que, a propósito de la funcionalidad de tales dispositivos de creencia, contrapunto alentado básicamente por Arnaldo y Clodio, se termina recortando una meditación engarzada sobre los múltiples y contrapuestos fenómenos sociales ligados al silencio. Pues el debate por la murmuración, la *taciturnitas* o silencio culpable y la exégesis de silentes mensajes figurativos en los sueños domina la clausura de este tercer interludio previo a la debacle marina.

Las tres controversias perfilan muy diversos ángulos de abordaje de las potencialidades del verbo, pues si la primera discurre sobre los discursos prestigiados que fundan el arte y la segunda atiende a los constructos sociales de creencias gestados con palabras, la última ausculta una necesaria meditación sobre el impacto comunicacional del fenómeno que, a primera vista, podría reputarse como la contracara negada de la enunciación, el necesario y delicado arte de callar (Lamanna 2007).

Por otra parte, además, no puede soslayarse el detalle de que, en los tres interludios que nuclea el discurrir oral de los académicos navegantes, se despliega una necesaria discriminación de los sujetos involucrados en tales análisis discursivos puesto que, en principio, se percibiría un constante y obligado distingo entre la singularidad particular de ciertos individuos mentados en casos y anécdotas evocadas y el colectivo anónimo y masificado del cual se recortan y diferencian quienes suscitan la ejemplificación perseguida. Pues preguntarse si todos pueden ser poetas, si la mayoría yerra al creer en las metamorfosis licantrópicas o cómo impacta el callar de algunos en el respectivo medio social supone reconocer, tácitamente, que, si la palabra acrisola la racionalidad humana, la mera posesión de este don comunicativo no funda una igualación. Ya que, al fin de cuentas, nada constituye más las diferencias de cada cual que las capacidades discursivas.

de Lozano (2004) y el de Salmoiraghi (2018). Sobre el encuadre de ambos sonetos peregrinos en la coordenada ideológica del agustinismo del texto, en su dimensión cognoscitiva y erótica, véase la fina lectura de Serés (2004).

4 Jorge Chen Sham (2004) engarza la problemática inverosimilitud de la experiencia compartida por Rutilio con la tradición estética de los sueños literarios, particularmente el subtipo de “sueño del infierno”, siguiendo en esto a Gómez Trueba (1999). El lector podría reconocer, con facilidad, el precedente genérico y, entonces, discriminar sin complicaciones cómo la fantasía engañosa es el resultado de un ‘comprensible’ cruce de niveles entre la realidad y la fantasía.

Y no es un detalle menor, por último, el que los tres puntos de debate, en el orden del día marítimo de tan peregrina sesión, resulten encarados, mayoritariamente, por los hombres presentes. Para la primera y la segunda cuestión los intervinientes sólo serán Antonio, Mauricio, Rutilio, Arnaldo y Clodio, mientras que la tercera sólo se permitirá sumar una aislada intervención de Auristela. Excepción que se funda, además, en el dispar tenor de los argumentos esgrimidos. Mientras que los varones nominan la realidad y debaten, entre ellos, quién es el que prescribe, con mayor justeza, lo existente, la princesa de Frislandia sólo participa para sumar un parecer fundado en la afectividad y la singularidad de una figura. Lo global racional, susurra el texto, sólo sería materia de hombres doctos.

Ahora bien, que las tres secciones admitan el relevamiento de constantes que parecen difuminar los lindes recíprocos y, de ese modo, fusionar materias, no escapa a la inteligencia del lector cauteloso el hecho de que si los tres diálogos parecen suscitarse a partir de circunstancias anecdóticas fácilmente distinguibles –un poeta que canta, un hombre que afirma haber enfrentado a una mujer loba o un viajero que presagia, respecto de sí, una futura vocación silenciosa– es innegable, empero, que el segundo debate se perfila diverso.

En efecto, en el primer y tercer análisis motivado la concurrencia de dialogantes tiene a su alcance el ejemplo insoslayable del caso que suscita la plática: Rutilio y Clodio son dos figuras cuyos proceder y acciones –presentes, pasadas o futuras– alientan protocolos de evidencia fundados en las personas. Mientras que, por el contrario, la evidencia del segundo caso se reduce a la potencia figurativa del lenguaje para replicar una pretextada realidad. Dato que, lejos de constituir un déficit o merma insoslayable para nuestro análisis, circunscribe con suma precisión su valía, pues nada impide inferir que, en un viaje en el cual todos creen saber quién es el otro pero, en definitiva, lo ignoran –la falsa hermandad, los nombres velados, los deseos latentes, las memorias clausuradas o aplazadas, las estratégicas e interesadas revelaciones o silencios son algunos de los *leitmotiv* más evidentes del *Persiles*–, la controversia lupina –toda ella palabras sin anclajes en acciones compartidas por los lectores– obre una calculada advertencia metapoética sobre los pactos de lectura en proceso.

Contratos epistémicos que, en fina sintonía con la estética bizantina, jerarquizan quiebres en el eje temporal de lo recuperado. En alta mar –como en el texto– el presente poético del canto o la meditación sobre la posible conducta futura del murmurante Clodio encriptan, a la perfección, la estratégica actualización discursiva de componentes pasados. Y muchos de los sentidos que se generan penden del inestable compromiso memorioso en el juego de distancias y perspectivas con lo acaecido.

III

No es azaroso en punto alguno –si se atiende a la génesis de la controversia sobre la licanotropía– el que esta se genere con las oficiosas intervenciones de los dos personajes que, según la narración lo ha puntualizado, afirman haber experimentado, angustiados, los estertores de una biología normalizada. Antonio, por caso, enfrentó a lobos que lo amonestaban en tanto que, a su turno, Rutilio resultó liberado de su encarcelamiento por una bruja que se metamorfoseaba en lasciva loba⁵.

5 La temática de los licántropos en el *Persiles* sigue suscitando cultores en las arenas críticas especializadas. Así, por caso, puede mencionarse el trabajo de Andrés (1993), el de Stoopen (2004), el de Lamanna (2006), el

La idea de una naturaleza que, caprichosa, revela impúdica un rostro monstruoso es el *incipit* argumental de la secuencia que motivará al auditorio, mas no debe pasarse por alto que el tema se gesta, precisamente, como réplica a una afirmación de valor concesivo no carente de implicancias. En efecto, para Mauricio es verosímil que Rutilio pueda ser poeta “aunque haya sido maestro de danzar” (I, 18, 238) y a esta potencial limitación se opone el excesivo e infundado aval de Antonio, que no vacila en sentenciar que su grandeza es tal porque “ha hecho cabriolas en el aire más arriba de las nubes” (I, 18, 238).

Las aptitudes para el baile, en la tierra o en las fantasiosas nubes, no eran, precisamente, capacidades mundanas de valoración neutra. Puesto que, si en ciertos medios podía preconizarse su aprendizaje por la sociabilidad resultante –tanto en confines agrarios como urbanos–, no debe olvidarse que los moralistas la censuraban tajantemente⁶ porque, como el mismo Rutilio lo ha confesado al relatarnos su vida, al “enseñarla los movimientos del cuerpo” (I, 8, 176) supo disciplinar, en su alumna enamorada, “los del alma” (I, 8, 176).

Prestdigitación anímica que perfila su individualidad muy próxima al demonio, estatuto nefando que se reafirma cuando su arte resulta evocado como “cabriolas”⁷, mutación gimnástica de su disciplina que lo afilia –evidentemente– al gran Cabrón. Por lo cual no es extraño que quien ha pecado alterando el espíritu de una doncella resulte ser providencialmente aleccionado en su error –según se sugiere en los pliegues de la propia evocación– por una bruja dúctil en malear, indistintamente, cuerpo y alma⁸.

Mas lo llamativo, para los lectores, debería ser que Antonio encomie aptitudes que jamás pudo constatar concretamente y que, además, encarezca el propio punto de vista con el relato de conductas que no se desprenden de ningún dato brindado por el bailarín italiano en forma previa. Sorpresa que se potencia, a renglón seguido, con una mitómana confesión entusiasta del encarecido bailarín: “...yo las hice casi junto al cielo cuando me trajo, caballero en el manto, aquella hechicera desde Toscana, mi patria, hasta Noruega, donde la maté, que se había convertido en figura de loba, como ya otras veces he contado” (I, 18, 238).

Cierto es que el lector podría conceder, indulgente, la posibilidad de que aquí Rutilio se haya explayado sobre datos que antes no precisó, aunque un confronte de declaraciones bastaría para despejar, como mentira, la posibilidad de un temple anímico tan jovial y exultante

de Riva (2003) o el más reciente de Lozano (2016).

6 Las instrucciones de Juan de la Cerda (1599) en el apartado consagrado a las doncellas no dejan lugar a dudas. La doncella que se precie debe ser apartada de todos los regocijos populares, sea ir a los toros o a la pecaminosa comedia, y, muchísimo menos aún se debe autorizar que participe en la infernal práctica del baile, juntando su cuerpo con el de otros hombres o zarandeando el propio de modo desenfrenado, habida cuenta de que el danzar y el bailar “parece que es ejercicio inventado por el demonio, enemigo de naturaleza humana, para despertar malos pensamientos” (Tratado Primero, Capítulo Segundo, 18 vta).

7 La definición de Covarrubias (1994) de ‘cabriolas’ –cuarta entrada de la voz ‘Cabrito’– es la de “Ciertos brincos que dan en el aire los danzantes, meneando los pies a imitación de los 5. Cabriolos o 6. Cabritillos monteses, que parece cuando saltan correr por los aires (Vse. Cabrón)” (226). Sobre las equivalencias clásicas de Cabrón y el Demonio huelgan mayores precisiones. Todas las referencias a esta fuente lexicográfica se realizan indicando la voz y la página respectiva.

8 J. Ignacio Díez Fernández (2005) hace un calibrado análisis de las potenciales deudas del alcalaíno con el autor del Jardín de flores curiosas.

cuando sobreviene la secuencia de la transportación aérea de su persona al Septentrión⁹. Pero, con todo, no será ésta la mayor incertidumbre que nos suscite el diálogo pues la asertiva respuesta de Mauricio instituye, respecto del fenómeno de licantropía que se acaba de compartir, dos territorios sémicos diferenciados en una deriva oral en la cual, en forma paradójica, se ponen en juego y se prescriben los lindes de lo real cognoscible.

Puesto que, así como es bien evidente que al anciano le interesa debatir sobre la licantropía, es igualmente notorio el descuido que planea, en el aparente portavoz garante de la racionalidad, sobre un conjunto de otros fenómenos enunciados que resultan ser, cuanto menos, muy opinables. Ya que, en el crisol del olvido, como si sólo fuese un nimio detalle, se diluye el escándalo teológico de la existencia de brujas con poderes bien explícitos y, fundamentalmente, la posibilidad de viajar en mantos voladores (Ife 2004). Datos a los cuales, por respeto a lo narrado en la nave, no se le suma la existencia de la varita mágica que, conforme el relato del fugitivo italiano, habría facilitado el éxodo de la prisión romana.

A Mauricio no le basta con contravenir lo afirmado: “–Eso de convertirse en lobas y lobos algunas gentes destas setentrionales es un error grandísimo” (I, 18, 238). Necesita clarificar que su punto de vista se recorta de la común opinión y por eso precisa, en calculado claroscuro, que el yerro es “admitido de muchos” (I, 18, 238). Y por eso mismo, quizás, no suele advertirse –ni en el plano de la acción ni en la de la esfera crítica del pasaje– que alguien repare en el equívoco silencio que se recorta sobre lo que, a título personal, calla Antonio el bárbaro. También él, no sólo Rutilio, ha pontificado sobre la existencia de lobos humanizados –no uno azaroso, sino una isla repleta–, también a él le han hablado las bestias, pero sugestivamente calla.

Y no es un dato menor, por caso, que el suyo podría haber configurado un testimonio divergente, puesto que, si la loba de Rutilio estaba toda ella transida de pulsiones deshonestas y censurables, la figura monstruosa que interpelaba al solitario español fundaba un enigma de cariz diverso:

Estando en esto, me pareció, por entre la dudosa luz de la noche, que la peña que me servía de puerto se coronaba de los mismos lobos que en la marina había visto y que uno dellos (como es la verdad) me dijo en voz clara y distinta y en mi propia lengua: ‘Español, hazte a lo largo y busca en otra parte tu ventura, si no quieres en ésta morir hecho pedazos por nuestras uñas y dientes. Y no preguntes quién es el que esto te dice, sino da gracias al cielo de que has hallado piedad entre las mismas fieras’ (I, 5, 160)

La narración no permite saber si el discurso del astrólogo judiciario, por simple principio de autoridad, ha disuadido al restante testigo de lobizones a desafiar el verosímil de sabiduría, pero es bien evidente, por el contrario, que alienta la curiosidad del resto de los circunstantes.

9 El contrapunto más evidente del primer relato con esta reiteración distorsionada es que en el originario –para los lectores todos y los copartícipes de la peregrinación– es que allí prima el pánico y la pasividad: “En saliendo a la calle, tendió en el suelo mi guiadora un manto y, mandándome que pusiese los pies en él, me dijo que tuviese buen ánimo, que por entonces dejase mis devociones. Luego vi mala señal; luego conocí que quería llevarme por los aires y aunque, como cristiano bien enseñado, tenía por burla todas estas hechicerías, como es razón que se tengan, todavía el peligro de la muerte, como ya he dicho, me dejó atropellar por todo y, en fin, puse los pies en la mitad del manto, y ella ni más ni menos, murmurando unas razones que yo no pude entender, y el manto comenzó a levantarse en el aire, y yo comencé a temer poderosamente, y en mi corazón no tuvo santo la letanía a quien no llamase en mi ayuda” (I, 8, 178).

El poder dogmático de su certeza no demostrada fecundará la intriga del auditorio y ello es central porque habilita que el príncipe danés admita, sin reparos, haber sido partícipe, indoc-to, de creencias desatinadas: “—Pues, ¿cómo es esto —dijo Arnaldo— que comúnmente se dice y se tiene por cierto que en Inglaterra andan por los campos manadas de lobos que de gentes humanas se han convertido en ello?” (I, 18, 238).

La respuesta de Mauricio es un ejemplo logradísimo de la funcionalidad comunicativa de argumentos falaces cuando su enunciación —al menos formalmente— se ajusta a los estándares socialmente aceptados de racionalidad. Y se revela —para el lector atento— como descarnado testimonio de la *ilusio* letrada en contextos dialogales asimétricos en términos epistémicos. Es claro, Mauricio comprende intuitivamente, en primer término, que debe imposter suficiencia en zoografía, pues ello le permitirá focalizar la plática sobre la licantropía en el confín temático exacto en el cual desea acrisolar su presunta racionalidad:

—Eso —respondió Mauricio— no puede ser en Inglaterra, porque en aquella isla templada y ferti-lísima no sólo no se crían lobos, pero ninguno otro animal nocivo, como si dijésemos serpientes, víboras, sapos, arañas y escorpiones; antes es cosa llana y manifiesta que, si algún animal ponzo-ñoso traen de otras partes a Inglaterra, en llegando a ella muere y, si de la tierra desta isla llevan a otra parte a alguna tierra y cercan con ella a alguna víbora, no osa ni puede salir del cerco que la aprisiona y rodea, hasta quedar muerta. (I, 18, 238-239)

Que el padre de Transila resulte percibido por su auditorio —tanto ficcional como textual— como originario de algún confín próximo a Inglaterra o Irlanda le confiere a su reparo la entidad de haber sido formulado por un portavoz autorizado. Mauricio, evidentemente, no hablaría de oídas ni se estaría haciendo eco de habladurías. Por eso, entonces, es decisivo que encamine su respuesta con el *incipit* de “no puede ser en Inglaterra”.

Mas lo que no se suele advertir es que la tesis vertebral de su objeción no se ajusta en lo más mínimo al escándalo biológico que, informalmente, viene siendo planteado en la plática de alta mar. Pues poco importaría que “no se crían lobos” ni ningún “otro animal nocivo” porque los licántropos —como los que recuerda Arnaldo asolando violentamente los campos en mana-das salvajes— no serían animales sino, sustantivamente, escandalosas degradaciones biológicas de lo humano. Dato no menor que —posiblemente— haya incidido en el énfasis nacionalista.

Mauricio —no sería exagerado inferirlo— debe haber sentido el comentario de Arnaldo como una ejemplificación impropia y sesgada de un fenómeno no limitado al hábitat origi-nario. Y por eso encaminará sus esfuerzos discursivos a, en doble movimiento, exculpar el terruño ancestral y macular los confines que su habla percibe como periféricos. No olvidemos, tampoco, que la singular comitiva de peregrinos que conforman el padre, la hija y el prometido, son plenamente conscientes de que su extraño caso amerita redoblar esfuerzos para alejar su patria de la degradación bestial¹⁰.

10 Téngase presente que el relato de Transila, conceptualizable como lucha contra el derecho de pernada (Lus primae noctis) entraña, con todo, ciertos desvíos que ameritan su señalamiento. En primer término, el detalle de que no se constata una contraposición entre poderosos y oprimidos pues, según nos narra, quienes desean desflorar a la virgo bellatrix son todos de la misma familia. Podría pensarse, entonces, en una tensión explícita intergenérica según la cual las mujeres, en su conjunto, deberían ser disciplinadas en el abuso masculino sin importar su condición o clase social. En segundo lugar, merece también recordarse que esta prerrogativa de cuño nobiliario, desde la autorización por el derecho canónico del matrimonio entre siervos en el siglo XII, había per-dido progresivamente aceptación social. Con lo cual, a las claras, se podría estar señalando una rémora cultural

Por eso no es azaroso el ejemplo proto-científico de “alguna víbora” en Inglaterra, porque instituye ese centro como un confin salvífico diverso de la anómica periferia en la cual las ponzoñosas y nocivas bestias señorean (Moner, 2004). El norte del astrólogo y sus deudos es, efectivamente, bien diverso del final romano que muchos de los embarcados han admitido. Y no es complejo especular que esta jerarquización alterna responde al deseo velado de reintegración comunitaria. Lo cual permite explicar, también, el énfasis conferido al criterio de prueba, ya que el público de Mauricio debe aceptar que hubo quienes analizaron el mágico impacto de la tierra británica en las especies nocivas y que el corolario es irrefutable. Punto sobre el cual, además, es importante notar cómo el triunfo de un presunto saber científico universal se engalana, irónicamente, con la absoluta prescindencia de autoridades que prescribirían tal fenómeno de lo real.

Y esta misma jerarquización tácita del saber que cuenta es la que habilita un despliegue, presuntamente exhaustivo, de los tipos de licantrópía que se deben admitir –sus razones, características, implicancias sociales– frente a aquellos otros que sólo se pueden entender como murmuraciones infundadas.

Lo que se ha de entender desto de convertirse en lobos es que hay una enfermedad, a quien llaman los médicos manía lupina que es de calidad que, al que la padece, le parece que se ha convertido en lobo, y aulla como lobo, y se junta con otros heridos del mismo mal, y andan en manadas por los campos y por los montes, ladrando ya como perros o ya aullando como lobos; despedazan los árboles, matan a quien encuentran y comen la carne cruda de los muertos, y hoy día sé yo que hay en la isla de Sicilia (que es la mayor del Mar Mediterráneo) gentes deste género, a quien los sicilianos llaman lobos *menar*, los cuales, antes que les dé tan pestífera enfermedad, lo sienten y dicen a los que están junto a ellos que se aparten y huyan dellos, o que los aten o encierren, porque, si no se guardan, los hacen pedazos a bocados y los desmenuzan, si pueden, con las uñas dando terribles y espantosos ladridos. Y es esto tanta verdad que entre los que se han de casar se hace información bastante de que ninguno dellos es tocado desta enfermedad y sí, después, andando el tiempo, la experiencia muestra lo contrario, se dirime el matrimonio. (I, 18, 239-240)

El hecho, sin embargo, es que basta un recorrido paciente por todas las afirmaciones de Mauricio para comprender, en toda su extensión, las magias de la prestidigitación verbal puesto que, en la práctica, termina admitiendo lo que previamente había tipificado como un “error grandísimo” al tiempo que revela, en la paciente compulsión de sus pareceres con los de los otros personajes, que es el típico interlocutor insufrible en cualquier diálogo. Aquél que se arroga una capacidad diversa, de halo científico técnico, para explicar hechos semejantes que, lejos de impugnarlos, los confirma. Aquél que se esfuerza por llamar a silencio al otro cuando, en verdad, lo que termina importando es el intento de apropiarse de la realidad con un discurso normalizador y regulador diverso.

Pues Mauricio –aunque ciertos sectores críticos lo lean como el garante de la racionalidad cervantina y el custodio de los verosímiles de la fábula septentrional– no se diferencia de

“aislada” –como tan insulares son las aventuras que se relatan en el primer libro del *Persiles*–. Y, finalmente, no debe desatenderse la diferencia cultural. Pues si bien se han rastreado antecedentes sobre el origen de tal práctica en los anales romanos, muchos investigadores no vacilan en afiliar tales excesos a la cultura germánica o, incluso más precisamente, el legado vikingo en ciertas regiones. Datos todos estos que propenden en la tensión narrativa de la deseada diferenciación de los que huyen peregrinos y la comunidad bárbara masacrada del Septentrión. A fin de cuentas, parece decir el texto, ningún ser humano es tan diferente de otro.

Rutilio, Arnaldo y muchos otros. Censuró que el italiano evocara su interludio con la bruja-loba pues, seguramente, todo era irreal, pero aquí admite que en ciertos confines de Italia hay “lobos *menar*”. Y si bien es cierto que adosa a su tesis una justificación médica integral del fenómeno, no hay que perder de vista que la experiencia del maestro de danzar, por lo vivido y por lo que los habitantes de Noruega compartieron con él, sólo se limitaba a su experiencia. Análogo variable que, dicho sea de paso, organiza la prueba de la víbora en Inglaterra.

Y no es muy diverso el balance si el contrapunto atiende a Arnaldo pues, superado el diferendo geográfico –es Sicilia y no Inglaterra la cuna de la anomalía–, en nada impugna la evidencia de que los licántropos se congregan en manadas hostiles. Pues ninguno de los participantes en la academia náutica puede probar lo contrario. Fenómeno que impone reconocer que la gran diferencia de la controversia no estriba en la semejanza de creencias sino, antes bien, en los protocolos de regulación funcional y social de tales constructos. Sean, o no, verdaderos.

Pues el rédito de los esfuerzos verbales de Mauricio no se explica porque se desea impugnar la existencia de hombres lobos, sino porque las creencias no pueden vagar, socialmente, entre los creyentes sin un protocolo de funcionalidad y utilidad operativa en la comunidad. Mauricio, aunque no lo diga, persigue el control de los cuerpos, como su “razonable” ejemplo de las familias sicilianas que supeditan el casamiento de los hijos a la indagación previa de tan peregrina enfermedad.

Y por eso mismo será inútil y un parecer más –no una ciencia– el contraejemplo que adicionará a su postulado:

También es opinión de Plinio, según lo escribe en el lib. 8, cap. 22, que entre los árcades hay un género de gente, la cual, pasando un lago, cuelga los vestidos que lleva de una encina y se entra desnudo la tierra dentro y se junta con la gente que allí halla de su linaje en figura de lobos, y está con ellos nueve años, al cabo de los cuales vuelve a pasar el lago y cobra su perdida figura; pero todo esto se ha de tener por mentira y, si algo hay, pasa en la imaginación, y no realmente. (I, 18, 240)

La de Plinio será una etnografía imaginaria, remite a confines fabulosos de corte libresco –las anomalías de lo humano, nuevamente, deben emplazarse en alguno de los confines terrestres, no en el Septentrión, no en Inglaterra, sí en Italia, no en la Arcadia– y si bien admite el ánimo gregario, importa consolidar la tesis, por vía negativa, de que es inviable la mutación voluntaria. Pues si los lobozones admitidos en su plática padecen la manía lupina –son cuerpos enfermos–, importa remarcar, por el contrario, que es inaceptable, racionalmente, el deseo de mudar en “figura de lobos” por “nueve años” cual si fuese una experiencia mística ilógica.

Pero lo que no advierte, sugestivamente, es que su postrera limitación al fenómeno licántropico implica un desequilibrio del propio edificio argumental. Pues si antes señalaba, con visos de suma solvencia, que la manía lupina era legible en los cuerpos de los afectados, que aúllan, ladran, despedazan y matan humanos, ahora se constriñe –más prudente– a conceder que, si el fenómeno ocurre, “pasa en la imaginación, y no realmente”.

Por lo cual no asombra que un fastidiado Rutilio, con tantas idas y vueltas que sólo han mareado a los circunstantes y a nosotros mismos, le replique: “–lo que sé es que maté la loba y hallé muerta a mis pies la hechicera” (I, 18, 240). Con lo cual, nuevamente, Mauricio se sentirá compelido a tomar la palabra, aunque, en su coda final, no perciba que terminará de coincidir, en parte, con la tesis originaria del mismo Rutilio: “–Todo eso puede ser –replicó

Mauricio—, porque la fuerza de los hechizos de los maléficos y encantadores (que los hay) nos hace ver una cosa por otra; y quede desde aquí sentado que no hay gente alguna que mude en otra su primer naturaleza” (I, 18, 241)

El edificio de la racionalidad se tambalea por todos sus cimientos. Mauricio ha afirmado, indistintamente, la existencia y la inexistencia de los hombres lobos. Negó que asolen comarcas y admitió, a renglón seguido, que está acreditado en Italia. Postuló, primero, que era una enfermedad con compromiso físico pero sostuvo, finalmente, que se trataba de una dolencia mental. Negó las mutaciones, luego las admitió y finalmente terminó por impugnarlas. Y si, originariamente, pareció vetar la hipótesis de que existiesen brujas concluyó, en su deriva, en que los “maléficos y encantadores” son bien reales.

IV

Obviamente, la exactitud no es una de las fortalezas del anciano —como también había quedado de manifiesto con sus exégesis oníricas imperfectas— pero sí es notorio que es un avezado ilusionista discursivo, pues se percibe en inmejorable estatuto para predicar, seguro, que es real y qué no. Pero el destino le reserva, otra vez, un nuevo parecer del príncipe Arnaldo gracias al cual, imprevisiblemente, el debate que cree cerrado vuelve a quedar en entredicho.

—Gusto me ha dado grande —dijo Arnaldo— el saber esta verdad, porque también yo era uno de los crédulos deste error; y lo mismo debe de ser lo que las fábulas cuentan de la conversión en cuervo del rey Artús de Inglaterra, tan creída de aquella discreta nación, que se abstienen de matar cuervos en toda la isla. (I, 18, 241)

Es posible que la concesión de que Inglaterra es una “discreta nación” haya maleado una respuesta en que, sin estar a la defensiva, Mauricio admite que ignora “de dónde tomó principio esa fábula, tan creída como mal imaginada” (I, 18, 242). Aunque aquí se advierte un enfoque diverso ante lo que podría haber sido la recurrencia de otra polémica por la ideación analógica del danés. Porque aquí, a diferencia de lo que ocurre con la licanotropía, Mauricio enfoca no la entidad del presunto problema —mutar los hombres en lobos o un cuervo en rey— sino en la persistencia de una creencia cuya omnipresencia, en su tiempo, está en plena sintonía con el desborde imaginario que supone.

Y es este reconocimiento de una mitificación desregulada —no controlable por los incipientes saberes científicos— el que suscita el parecer más problemático de todos, el enigmático comentario del maldiciente Clodio¹¹:

—Yo soy un hombre a quien no se le da por averiguar estas cosas un dinero. ¿Qué se me da a mí que haya lobos hombres o no, o que los reyes anden en figura de cuervos o de águilas? Aunque si se hubiesen de convertir en aves, antes querría que fuesen en palomas que en milanos. (I, 18, 242)

11 La figura de Clodio “hombre malicioso sobre discreto” (II, 5, p.303) viene cosechando en las últimas décadas lecturas de interés que, hasta entonces, la tradición filológica le había negado. La superación del rechazo por una expedita condena de sus vicios —obra del dirigismo de la voz narrativa del *Persiles*— se viene apoyando en tesis que apuntalan tanto la idea de que Clodio es figura del buen lector, como, por otra parte, hipótesis de sesgo cultural según las cuales tras sus menciones Cervantes estaría aludiendo, crípticamente, a personalidades históricas o ingenios coetáneos (Maestro 2004, Palazón 2004, Cavillac 2010 y Guillemont 2013).

No necesitó acaparar el diálogo ni prodigarse con extensas precisiones. No procuró desacreditar a los ocasionales adversarios en la polémica, sino que fundó la valía de sus propios dichos en la autonomía de su persona. Clodio es, con toda claridad, el más diverso y moderno de todos cuantos intervienen, pues su abordaje del diferendo lejos está de poder ser percibido como una crisis de variantes o matices que la definición del caso o sus lecturas susciten.

Un primer dato que asombra es la impúdica exhibición de su figura a partir del “yo” inicial de su glosa en severa aserción que liga su individualidad con la certera capacidad de conocer. Pues el modo de tensar la propia subjetividad con el saber aparta a Clodio de Rutilio y de Mauricio. No queda limitado, como el italiano, en la posición de testigo de algo que no comprende y no puede explicar racionalmente. Ni se anega, obsesivo, en el crédito o descrédito que merecerían muy diversos saberes ajenos tal como el astrólogo judicario acaba de demostrarlo.

Puesto que lo central para que algo resulte objetivado como saber no dependería —parece señalárnoslo la más racionalista de las criaturas cervantinas— de las particularidades del fenómeno y sus intérpretes, sino del entramado económico que subyace a toda producción de saber. Ya que detrás de lo que se averigua y se reputa real —nos susurra el maldiciente Clodio— hay, siempre, algún tipo de interés y su manifestación objetiva para el común de las gentes pende, siempre, del rédito privilegiado que obtienen los que tienen.

Clodio —ha sido muy enfático— no gastaría su dinero en averiguar la verdad de la licantrópía y ratifica su punto, de origen económico, con muy expresiva pregunta retórica que, de un modo solidario, fusiona las nociones de capricho y ganancia. Tener un saber sobre el tema que los ha mantenido tan ocupados a todos durante la navegación es algo que no lo desvela, aunque, evidentemente, no se priva de ironizar sobre las explícitas metamorfosis adicionando sutiles variantes a los animales analizados. Y en esas mutaciones —es claro— se pone a prueba la agudeza mental de los contrincantes y de los lectores todos.

V

Una primera variante sobreviene con la adición de la expresión “o de águilas” al correlato analógico que había propuesto Arnaldo cuando sugirió la homologación del devenir licantrópico con aquél que se presume del rey Arturo. ¿A qué águilas se estará refiriendo? En tanto que el segundo cambio, evidentemente, es el que se organiza cuando sugiere que, si pudiese elegir, optaría por devenir una paloma y no un milano. Afirmación que, en su formulación eventual, expresa, entre líneas, que la portentosa figura en que los reyes u hombres mutan obedece a algún tipo de lógica calculada. Pues ninguno de los humanos involucrados —altas o bajas dignidades— habría podido optar en qué devenir. Mas Clodio, clarividente, se permite dar a entender que el devenir ultra-humano, en plena sociedad, jamás es casual.

Y este riesgo —muy desdibujado o metamorfoseado de lo que podría haber sido la recta enunciación de una crítica en boca del maldiciente por antonomasia— es lo que explica por qué su intervención merece la reconvención inmediata: “—Paso, Clodio, no digas mal de los reyes, que me parece que te quieres dar algún filo a la lengua para cortarles el crédito” (I, 18, 243). No otro sino Arnaldo —público príncipe heredero de un reino— pudo objetarle, ante todos, tal exceso verbal. Y es una apuesta de la narración el que no se advierta, con claridad, quién lo moteja. Quizás porque —allende la clarificación que tribute, ulteriormente, la respuesta del

exiliado murmurador– se pretende hacer pasar por universal el muy remoto peligro de unos pocos¹².

Un punto central, sin embargo, es que la fabulación de los hombres lobos resulta estructurada, culturalmente, como una regresión biológica y por tanto debería ser censurable en tanto que, por el contrario, la validación positiva de la conversión del rey Arturo pende, estrictamente, de la promesa de su retorno. El viaje corpóreo de este último es un viaje con retorno y prefigura en las postrimerías el advenimiento gozoso del tiempo de la verdad. Y quizás, por eso mismo, es bien claro que los lobizones pueden ser estigmatizados porque, históricamente, la funcionalidad de creer en su existencia resultaba plenamente operativa para prescribir lo abyecto de lo real en tanto que, por el contrario, la veneración de los cuervos prescribiría, día a día, el estatuto diferencial de las casas gobernantes (Göller 1984).

Entre el sino ultraterreno excepcional de Arturo y la apotropaica deriva de ciertos humanos en bestias la diferencia radica en la alterna funcionalidad, positiva y negativa, de las creencias. La pregunta, para Clodio, no es si hay hombres lobos o si Arturo pervive como un cuervo, el dilema fundacional es reflexionar para qué sirve pensar en eso.

Los historiadores del período y los antropólogos no tienen demasiadas dudas al señalar que la emergencia de las creencias en la licantrópía puede anclarse, con claridad, en tensiones sociales de perfiles bien nítidos puesto que, incluso, la muy ingente cantidad de figuras ajusticiadas por haberse transformado resultaban explicables, culturalmente, por la eclosión de turbas de origen campesino hambreadas al extremo, en el caso de los lobos particularmente, o por trasgresiones a las normas al uso en política de géneros en el caso de las lobas¹³.

La difusión de las creencias en la licantrópía, desde este ángulo, era el débito necesario, en la constelación simbolizante, para que el *statu quo* no accediese, incómodo, a lo que no resultaba agradable procesar como comunidad. Y perpetuar su presencia, por los recursos semióticos que fuere necesario, se revelaba en un todo funcional y vertebrador de la arquitectura imaginaria en vigor. Razón por la cual, con toda claridad, el caso de Arturo devenido cuervo merece una clara decodificación alterna aun cuando, formalmente, pueda pensarse –como lo hacen Arnaldo y Mauricio– que son fenómenos semejantes.

Es claro, como todo cultor del medievalismo británico lo puede demostrar, que la secuencia que encripta el destino ultraterreno de Arturo¹⁴ es la que se demostró más pletórica en opciones y ello es lo que permite entender, también, por qué el destino del monarca ‘del pasado y del futuro’ servía para blindar, en la sucesión de variadas casas reales que ocuparon el trono, las más diversas prerrogativas y expectativas. Y no fue la menor, ni la menos notoria, el que, en ocasión del segundo matrimonio de Felipe II, el emperador español se hubiese comprometido,

12 Reténgase que Maurice Molho precisa taxativamente (2005 a) cómo uno de los ejes de sentido que informan el texto es el reconocimiento, a modo de progresivo develado, de los avatares en la conformación subjetiva de un príncipe: “Los trabajos de Persiles y Sigismunda son una historia de amor, mezclada de incidentes variados – raptos, secuestros, hechizos, solicitudes imperativas– que todos vienen a tener una sola causa: la violencia del poder” (579).

13 Sobre abordajes médicos, análisis antropológicos o testimonios inquisitoriales de estos sujetos metamorfoseados, véase Metzger (2013), Llinares García (2014) y Pedrosa (2008).

14 La bibliografía artúrica puede parecer tan infinita como la cantidad de senderos en que cada secuencia ficcional se bifurca en los más diversos testimonios documentales, folklóricos o históricos. Un buen panorama puede obtenerse en Bullock Davies (1980-1982), Green (2007), Ditmas (1964), Higham (2002) y Loomis (1959).

por capitulación matrimonial, a devolver el reino al rey Arturo si éste, mudados los siglos, abandonaba su fisonomía córvida para volver a reinar en Inglaterra.

Por eso, además, no nos resulta casual que a la mención de cuervos que dejan de ser tales se le adosen las águilas, puesto que desde tiempo inmemorial el águila es una de las aves que emblematizan el poder real o imperial de los españoles¹⁵. Ni, tampoco, que la contraposición de corte volitivo entre “palomas” y “milanos” –lo que el murmurador preferiría de tener la opción de elegir como los poderosos lo hacen– retome la figura de un ave de cetrería de segundo orden que, además, es reputada de cobarde –de ahí, obviamente, la expresión de ‘amilanarse’¹⁶–. Pues los “milanos” imaginados revelan, en definitiva, el verdadero rostro de las dignidades reales que aman pensarse las águilas del empíreo.

Arnaldo, evidentemente, será crédulo, pero se ha revelado ágil al decodificar las sugerencias veladas que afectan el buen nombre de la realeza. Y esto es lo que explicaría, también, por qué Clodio no se defiende de la reprehensión previa.

–No –respondió Clodio–, que el castigo me ha puesto una mordaza en la boca o, por mejor decir, en la lengua, que no consiente que la mueva, y, así, antes pienso de aquí adelante reventar callando que alegrarme hablando. Los dichos agudos, las murmuraciones dilatas, si a unos alegran, a otros entristecen. Contra el callar no hay castigo ni respuesta. Vivir quiero en paz los días que me quedan de la vida a la sombra de tu generoso amparo, puesto que por momentos me fatigan ciertos ímpetus maliciosos que me hacen bailan la lengua en la boca y malográrseme entre los dientes más de cuatro verdades, que andan por salir a la plaza del mundo. ¡Sírvase Dios con todo! (I, 18, 243)

Clodio –aunque el desarrollo ulterior de la fábula induzca a pensar lo contrario– habría aprendido la lección del mundo y del poder. Sabe que necesita un “generoso amparo” y que la condición de posibilidad de esta tutela no se funda en los cordiales sentires del poderoso sino, por el contrario, en la posibilidad de impostar respeto y obediencia perpetua. El poder –lo ha comprendido muy bien– no busca la sinceridad comunicacional¹⁷.

15 Desde los tiempos babilónicos, pasando por la Roma de los Césares o el reinado de Carlomagno, las águilas estuvieron asociadas al poder. En la configuración simbólica que articula la heráldica siempre fueron utilizadas para nominar a distintas casas reales. Téngase presente que al ser coronado emperador Carlos I de España y V de Alemania incorpora la corona y el águila bicéfala –propia del Sacro Imperio Romano Germánico– al escudo de España. Estas adiciones fueron quitadas de la representación del escudo monárquico por Felipe II, III y IV y por Carlos II.

16 “AMILANARSE. Vale lo mesmo que acobardarse y encogerse, como hacen algunas avecillas del milano. O se dijo del mesmo que, cuando el águila o otra ave de rapiña cae a él, se acobarda; no embargante que suele volverse a él con pico y garras, que a vezes hiere al halcón sin que él reciba daño. 2. Amilanado, el cobarde y amedrentado” (‘Amilanarse’, p. 85).

17 La presentación que Clodio hace de sí y de Rosamunda al ser desembarcados en Golandia apunta, con exactitud, que su exilio es producto del castigo real a sus desmesuras: “Cuando ésta estaba en la cumbre de su rueda y tenía asida por la gueudeja a la fortuna, vivía yo despechado y con deseos de mostrar al mundo cuán mal estaban empleados los de mi rey y señor natural. Tengo un cierto espíritu satírico y maldiciente, una pluma veloz y una lengua libre; deléitanme las maliciosas agudezas y, por decir una, perderé yo, no sólo un amigo, pero cien mil vidas. No me ataban la lengua prisiones, ni enmudecían destierros, ni atemorizaban amenazas, ni enmendaban castigos. Finalmente, a entrambos a dos llegó el día de nuestra última paga: a ésta mandó el rey que nadie, en toda la ciudad ni en todos sus reinos y señoríos, le diese, ni dado ni por dineros, otro algún sustento que pan y

Su acotada intervención se desmarca, con claridad, del carácter aluvional que tiñe los dichos de Mauricio. Es obvio que no necesita hablar mucho, sino lo justo. Y, si bien es evidente que le resulta imposible hacer un voto de silencio perpetuo, no debe infravalorarse su declaración de que “contra el callar no hay castigo ni respuesta”, puesto que el insoslayable castigo recibido se sigue perfeccionado en forma constante por el exilio padecido, con lo cual se ilumina con nitidez el estatuto problemático de los vínculos del saber con el poder.

Por cuanto la figura de Clodio, próxima, por sus saberes mundanos y prácticas capacidades, a la de cierto tipo de humanistas, ejemplificaría –como Maravall (1974) lo analizó en el medio hispánico– el arranque de la típica controversia entre señores y figuras del saber. Clodio es bien consciente de que “entre los dientes” tiene más de “cuatro verdades” pero acepta, criterioso, el insoslayable peso de la coacción.

Ya que esta mengua de su libertad elocutiva emplaza su silencio en un lugar distinto de la anatemizada *taciturnitas*¹⁸ al tiempo que, en paralelo, bosqueja en el aislamiento y soledad comunicacional que se sigue de la evidente “falta de respuesta” la paga simbólica de un poder que brega, maníaco, por perpetuarse sin interpelación de ningún tipo. Incluso –claro está– al costo de validar ingenuamente, como el mismo príncipe Arnaldo lo confiesa, cualquier dispositivo de creencias absurdas que trasciende autónomo las individualidades de toda cultura y que se sustenta –culpable– con simulacros de saber semejantes a los que Mauricio despliega, muy confiado, en alta mar.

Dado que el poder –legible en las asimetrías sociales, económicas y culturales– necesita de la falsa racionalidad del portento, sea éste el de los lobizones o el de un Arturo cuervo que regresa, para garantizarse, gustoso, la indolente perpetuación en las antípodas del saber.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrés, Christian (1993), “Fantasías brujeriles, metamorfosis animales y licantropía en la obra de Cervantes”, *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Antrhopos, 527-540.
- Bullock Davies, C. (1980-1982), “*Exspectare Arthurum*, Arthur and the Messianic Hope”, *Bulletin of the Board of Celtic Studies*, 29, 434-440.
- Cassagrande, Carla y Vecchio, Silvana (1987), *I peccati della lingua. Disciplina ed ética della parola nella cultura medievale*, Roma, IIEI Trecani.
- Cavillac, Michel (2010), “El personaje de Clodio: ¿Un nuevo avatar de Alemán/Guzmán?”, en *Guzmán de Alfarache y la novela moderna*, prólogo de Francisco Rico, Madrid, Casa de Velázquez, 243-251.
- Cerda, Juan de la (1599), *La vida política de todos los estados de mujeres*, Alcalá de Henares, casa de Juan Gracián.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1997), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra.

agua, y que a mí junto con ella, nos trajesen a una de las muchas islas que por aquí hay, que fuese despoblada, y aquí nos dejasen: pena que para mí ha sido más mala que quitarme la vida, porque la que con ella paso es peor que la muerte” (I, 14, 216-217).

18 Para un esclarecedor panorama respecto de los denominados ‘pecados de lengua’ pueden consultarse los análisis de Cassagrande y Vecchio (1987), el de Guillemont (2002), o el de Magnavacca (2017).

- Cobarruvias Orozco, Sebastián de (1994), *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición de Felipe C. R. Maldonado, revisada por Manuel Camarero, Madrid, Castalia.
- Chen Sham, Jorge (2004), “Modalidades del sueño ficcional en el Persiles”, *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso internacional de la AC*, edición de Alicia Villar Lecumberri, Lisboa, Fundación Caluste Gulbenkian-Asociación de Cervantistas, 269-280.
- Díez Fernández, J. Ignacio (2005), “Desde el frío, con amor: Antonio de Torquemada y Miguel de Cervantes”, *Actas del Congreso Internacional Antonio de Torquemada y la literatura del Siglo de Oro*, coordinadas por Juan Matas Caballero et al., León, Secretariado de Publicaciones, Universidad de León, 33-90.
- Ditmas, E. M. R. (1964), “The cult of Arthurian Relics”, *Folklore*, 75, 1, 19-33.
- Egido, Aurora (2004), “Los trabajos en el Persiles”, *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso internacional de la AC*, edición de Alicia Villar Lecumberri, Lisboa, Fundación Caluste Gulbenkian-Asociación de Cervantistas, 17-66.
- Göller, Karl Heinz (1984), “The Figure of King Arthur as a Mirror of Political and Religious Views”, *Functions of Literature: Essays Presented to Erwin Wolff on his Sixtieth Birthday*, editado por U. Broich, T. Stemmler y G. Stratmann, Tübingen, Universidad de Tübingen, 55-79.
- Gómez Trueba, Teresa (1999), *El sueño literario en España: Consolidación y desarrollo del género*, Madrid, Cátedra.
- Gréen, T. (2007), *Concepts of Arthur*, Stroud, Tempus.
- Guillemont, Michèle (2002), *Recherches sur la violence verbale en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles (aspects sociaux, culturels et littéraires)*, Lille, Atelier National des Theses.
- Guillemont, Michèle (2013), “El murmurar en la obra de Cervantes”, en Vila, Juan Diego (ed.), *El ‘Quijote’ desde su contexto cultural*, Buenos Aires, Eudeba, 187-214.
- Higham, N. J. (2002), *King Arthur, Myth-Making and History*, Londres, Routledge.
- Ife, Barry (2004), “Air travel in Cervantes”, *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXI, 475-486.
- Lamanna, Natalia (2006), “Los trabajos de Persiles y Sigismunda: ecos y literaturemas”, *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, editado por Alicia Parodi, Julia D’Onofrio y Juan Diego Vila, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”-Asociación de Cervantistas, 813-820.
- Lamanna, Natalia (2007), “Los trabajos del decir: las voces del silencio” en Parodi, Alicia (Coord.), *Para leer a Cervantes II. Las ‘Ejemplares’, el ‘Persiles’*, Buenos Aires, Eudeba, 133-158.
- Loomis, R. S. (1959), “The legend of Arthur’s Survival” en R. S. Loomis (ed.), *Arthurian Literature in the Middle Ages*, Oxford, Oxford University Press, 64-71.
- Lozano, Isabel (2004), “‘Mar sesgo, viento largo, estrella clara’ o la metáfora de la nave de amor en el Persiles”, *Anales Cervantinos*, 36, 299-308.
- Lozano, Isabel (2016), “Más para ser admirado que creído: admiración y novedad en los episodios de licántropos del Persiles”, *e-humanista/Cervantes*, 5, 349-359.
- Llinares García, Mar (2014), “Lobishome. Las metamorfosis en lobo en las tradiciones europea y gallega”, *Memoria y Civilización*, 17, 123-148.
- Maestro, Jesús G. (2004), “La risa en el Persiles”, *El mito de la interpretación literaria*, Madrid, Iberoamericana, 95-142.
- Magnavacca, Silvia (2017), “El cuidado del amigo en la palabra y el silencio. El caso de Alipio”, *Humanidades. Revista de la Universidad de Montevideo*, 1, junio, 17-28.
- Maravall, Antonio (1974), “El intelectual y el poder: arranque histórico de una discrepancia”, *La oposición política bajo los Austrias*, Madrid, Ariel, 13-52.

- Metzger, Nadine (2013), "Battling demons with medical authority: werewolves, physicians and rationalization", *Hist. Psychiatry*, September, 24, 3, 341-355.
- Molho, Maurice (2005 a), "Para introducir *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*", *De Cervantes*, Paris, Editions Hispaniques, 525-592.
- Molho, Maurice (2005 b), "Filosofía natural o Filosofía racional: Sobre el concepto de astrología en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*", *De Cervantes*, Paris, Editions Hispaniques, 593-598.
- Palazón, María Rosa (2004), "Travesuras de la carne o las sospechas de Clodio", *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso internacional de la AC*, edición de Alicia Villar Lecumberri, Lisboa, Fundación Caluste Gulbenkian-Asociación de Cervantistas, 767-789.
- Pedrosa, José Manuel (2008), "Ana María La lobera, capitana de lobos, ante la Inquisición (1648): Mito, folclore, Historia", *Edad de Oro*, XXVII, 219-251.
- Riva, Reynaldo (2003), "Apuntes para una solución: La narración de Rutilio", *Cervantes*, XXIII, 2, 343-355.
- Salmoiraghi, Paula Irupé (2018), "Todo sucede entre un soneto de amor y la muerte", en *Los nortes del Hispanismo. Actas del XI Congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas*, Jujuy, 2018.
- Serés, Guillermo (2004), "'La natural inclinación se olvida' (*Persiles*, I, 18). Peregrinación y anagnórisis", *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso internacional de la AC*, edición de Alicia Villar Lecumberri, Lisboa, Fundación Caluste Gulbenkian-Asociación de Cervantistas, 973-999.
- Stoopen, María (2004), "El peregrinaje de Licaón", *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso internacional de la AC*, edición de Alicia Villar Lecumberri, Lisboa, Fundación Caluste Gulbenkian-Asociación de Cervantistas, 1017-1026.

ARTIFICIOS Y MÁQUINAS: ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL LIBRO IV DEL *PERSILES*

NOELIA VITALI

Universidad de Buenos Aires
Instituto de Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”
Universidad Nacional de Hurlingham

El inicio del libro IV del *Persiles* nos muestra a los peregrinos “disputando” sobre los curiosos acontecimientos que envolvieron el casamiento de Isabela Castrucha. Específicamente, nos aclara el narrador, discutían si pudiera ser valedero algo “con tantas máquinas fabricado.” Es decir que este último libro comienza con “nuestra peregrina escuadra” sugestivamente ocupada en el acto de interpretar. De esta manera, las bárbaras voces con las que se abría la obra son reemplazadas en este último tramo del camino y del relato por una razonada discusión destinada a descifrar los signos con los que la experiencia ha enfrentado a los personajes.

Nos detenemos en estos aspectos, porque creemos que es posible ver planteados en este primer párrafo gran parte de los temas que atravesarán todo el libro IV. Fundamentalmente, nos interesa señalar la presencia de referencias que apuntan hacia los aspectos ligados a la representación.

En principio, el término “Disputóse” con el que empieza el párrafo nos parece muy significativo por varios motivos. En primer lugar, porque la palabra “disputa”, más allá de su evidente sentido de altercado y argumentación, estaba vinculada en la época con las discusiones específicamente literarias. Así lo deja asentado Covarrubias, quien define “disputa” como “la cuestión y controversia literaria” sin más. Precisamente, el gusto por las discusiones en torno a las historias y relatos es una de las características más sobresalientes de nuestros personajes. Tal como afirma Redondo, “El lector se halla maravillado por ese amor indefectible de los protagonistas por las historias y por los casos tan atractivos” (2004: 91). Asimismo, resulta pertinente señalar que la idea de enfrentamiento cobrará en este libro una especial relevancia a partir de la controversia desatada entre los enamorados de Auristela por la posesión de su retrato. Por ende, la presencia del término “disputose” aparece a todas luces como significativo en la apertura de este último libro.

Por otra parte, no parece casual que el inicio aluda a los distintos modos en que puede ser interpretado el matrimonio de Isabela, logrado a partir de artificios y máquinas, puesto que el final del relato enfrentará a los lectores con la misma disyuntiva respecto del casamiento de Periandro y Auristela, problematizando de esta forma el modo de construir el final del relato y las maneras de interpretarlo.

En esta línea, tampoco parece fortuito que en la conversación sostenida inmediatamente después entre Periandro y Auristela sobre su inminente unión, él se refiera a su situación

abiertamente como “nuestra máquina” y que en el párrafo siguiente, el narrador designe como “artificio” la situación de los personajes.

En efecto, para tranquilizar los temores de Auristela sobre cómo afrontarían el futuro en común una vez desposados, Periandro aduce:

No faltará medio para que mi madre, la reina, sepa donde estamos, ni a ella le faltará industria para socorrernos; y en tanto que esa cruz de diamantes que tienes y esas dos perlas comenzarán a darnos ayudas; sino que temo que, al deshacernos de ellas, se ha de deshacer *nuestra máquina*, porque ¿cómo se ha de creer que prendas de tanto valor se escondan debajo de una esclavina? (*Persiles*, IV, 1, 630)¹

Y luego, el narrador agrega:

Y por venir dándoles alcance la demás compañía, cesó su plática, que fue la primera que habían hablado en cosas de su gusto, porque la mucha honestidad de Auristela jamás dio ocasión a Periandro a que éste en secreto la hablase, y con *este artificio* y seguridad notable, pasaron la plaza de hermanos entre todos cuantos hasta allí los habían conocido; solamente en el desalmado y ya muerto Clodio pasó la malicia tan adelante que llegó a sospechar la verdad. (*Ibidem*)

La mención de Clodio merece ser destacada, porque nos instala nuevamente en el plano de la interpretación. La reminiscencia de su malicia parece recordarnos al final de la obra, no sin un dejo de ironía, que el mejor lector es aquel que desconfía.² Justamente en el corazón del libro cuarto (a partir del capítulo 6), los mismos recelos respecto de la situación de hermandad impostada por Periandro y Auristela aparecerán en Hipólita, otro personaje vinculado a la depravación. Los lectores deberíamos darnos por advertidos, entonces, de que aún en este mundo que se pretende colmado de seres idealizados, desentrañar los signos exige algún dejo de insolencia.

Como se puede apreciar, desde las primeras páginas el último libro del *Persiles* nos enfrenta, desde distintas perspectivas, a los trabajos de crear, sostener e interpretar artificios. En otros términos, nos coloca frente al problema de la representación. La sospecha de que éste es uno de los temas centrales de la obra no pasó inadvertida para la crítica (cfr. Redondo 2004, Alcalá Galán 2001 y 2016, entre otros) y se corrobora inmediatamente cuando nos internamos en la lectura de su tramo final. El propósito de este trabajo es ofrecer algunas observaciones que oficien de bosquejo sobre tema.

PALABRAS PEREGRINAS

La primera “maravilla” (“si es que así puede llamarse”, como nos dice el narrador) que les acontece a los personajes en este nuevo libro es el encuentro con el gallardo peregrino español que pide sentencias (en lugar de joyas) como limosnas. Con ellas dice estar armando su libro “*Flor de afórismos peregrinos*”. Este peculiar caminante se presenta con todos los signos que sue-

1 Utilizamos la edición de Carlos Romero Muñoz, publicada por Cátedra en 2004. Todas las referencias al texto cervantino serán extraídas de allí. En lo sucesivo, indicaremos el libro en números romanos, seguidos por el capítulo y las páginas correspondientes en números arábigos.

2 Para el estudio de la figura de Clodio en consonancia con lo que planteamos, remitimos al artículo de Juan Diego Vila (2018) publicado en estas actas.

len revestir las figuras autorales en la obra de Cervantes: la curiosidad, la unión de las armas y las letras, la necesidad como acicate de su ingenio y motor de su tarea.³

Sus primeras dos sentencias propician el reencuentro indirecto del lector (y de los personajes) con Bartolomé y la Talaverana. Esta aparición intermediada por las sentencias resume la historia precedente de estos personajes a la vez que funciona prolépticamente al anunciar su próxima nueva incursión en la historia principal, que ocurrirá en el capítulo cinco (a través de una carta enviada a Antonio por su otrora bagajero en la que le pedirá ayuda para ser liberado de la pena de muerte). Es interesante reparar en el aumento de las instancias de mediación y en el hincapié puesto en ellas. Es decir, los personajes en cuestión tampoco aparecerán de modo directo en este episodio, sino a través de una nota firmada por Bartolomé, aunque probablemente escrita por alguien más, ya que tanto él como su compañera eran analfabetos (según lo dicho por el recolector de aforismos, quien relata que debió transcribir las sentencias que aquellos le dictaron porque no sabían escribir). O sea que las frases inaugurales (al menos en el texto que nos ocupa, si bien no en el texto del peregrino) abren una serie de referencias intratextuales que producen un efecto de cajas chinas. Junto con esto, la proliferación de intermediarios provoca que la mirada se desvíe de lo representado a representación.

El juego autorreferencial se extiende a las sentencias escritas por los del “escuadrón peregrino” (Periandro, Auristela, Antonio, Constanza, Croriano, Ruperta y las tres damas francesas). Sus intervenciones se distribuyen de un modo simétrico entre las parejas involucradas. Primero hacen su aporte los hombres. Luego, sus respectivas parejas (ya sean éstas amatorias o fraternas) y por último hacen su intervención Felix Flora, Belarminia y Deleasir. Las máximas que escriben parecen cifrar algún rasgo que los representa, aunque de un modo enigmático. Así, por ejemplo, las palabras de Periandro, referidas al soldado que es más dichoso cuando pelea sabiendo que lo observa su príncipe, son difíciles de interpretar de acuerdo con su historia, ya que no lo hemos visto en calidad de guerrero (antes bien, después sabremos que el soldado es Maximino, su hermano). Por ello, podrían interpretarse en un sentido figurado, en términos del amor cortés, en el que las batallas son de amor.

De cualquier modo, no lo sabemos y eso es lo interesante: los aforismos, como fragmentos de un discurso desgastado, pero a la vez, resignificado en su nuevo contexto de utilización, constituyen un modo de representar concentrado y ambiguo, que se abre al juego de la interpretación y eso los hace, quizás, más adecuados que el tapiz en esta última etapa, porque rompe la ilusión mimética y nos alerta sobre la dificultad de darle a los hechos un único sentido.

Esas palabras en tránsito, utilizadas como bien de cambio, recolectadas a lo largo de esta peregrinación aparentemente motivada no por fines religiosos sino estéticos, parecen estar señalando hacia la poética misma del *Persiles*. Este discurso fragmentario, elíptico y enigmático, recogido a lo largo del camino, ¿no nos recuerda la hechura misma de la obra que estamos leyendo, compuesta de historias también recolectadas de norte a sur? Las sospechas se refuerzan cuando en el comienzo del siguiente capítulo, el narrador asevera que “Bien podría intitular el libro del peregrino español *Historia peregrina sacada de diversos autores*” (IV, 2, 636). Este “libro coral” (Alcalá Galán, 2016: 4) parece evocar nuestra “Historia setentrional”, también en construcción. De a poco, se nos van mostrando los resortes del artificio narrativo.

3 Para un estudio particular de las tradiciones y el contexto cultural de este episodio, vid Redondo (2012).

LA MOVIBLE IMAGEN

Al salir del mesón los personajes deciden internarse en una “cercana selva” en busca de refugio por la intensidad del sol en el horario meridiano. El ingreso a este verdadero *locus amoenus* traerá aparejado el hallazgo del primer retrato de Auristela presente en el libro cuarto:

...y mientras más entraban por la selva adelante, la amenidad del sitio, las fuentes que de entre las hierbas salían, los arroyos que por ella cruzaban les iban confirmando en su mismo propósito. Tanto habían entrado en ella, cuanto, volviendo los ojos, vieron que estaban ya encubiertos a los que por el real camino pasaban y, haciéndoles la variedad de los sitios variar la imaginación cuál escogerían, según eran todos buenos y apacibles, alzó acaso los ojos Auristela y vio pendiente de la rama de un verde sauce un retrato, del grandor de una cuartilla de papel, pintado en una tabla, no más del rostro de una hermosísima mujer; y, reparando un poco en él, conoció claramente ser su rostro el del retrato y, admirada y suspensa, se le enseñó a Periandro. (IV, II, 637)

Lo cultural irrumpe en lo natural de un modo imprevisto y violento. Casi simultáneamente, los peregrinos se enfrentan a un espectáculo verdaderamente patético que refuerza el efecto desconcertante provocado por el inesperado retrato:

A este mismo instante dijo Croriano que todas aquellas hierbas manaban sangre, y mostró los pies en caliente sangre teñidos. El retrato, que luego descolgó Periandro, y la sangre que mostraba Croriano los tuvo confusos a todos y en deseo de buscar así el dueño del retrato como el de la sangre. (*Ibidem*)

El fragmento nos coloca claramente ante una reelaboración de la dicotomía naturaleza y arte, destacada por la minuciosa descripción del soporte material en el que estaba confeccionado el retrato y por el contraste entre éste en tanto sublime producto humano y las viscosas emanaciones sanguíneas. No es casual que se plantee específicamente esta arista del problema de la representación en un contexto que remite a la coordinada pastoril. En varias de las obras cervantinas se puede apreciar la utilización de esta forma idealizante para vehicular reflexiones acerca de las complejas relaciones entre la naturaleza y la creación artística (pensemos, por ejemplo, en el episodio pastoril relatado por Berganza en el *Coloquio de los perros*).

A partir de allí se desarrolla en el texto una verdadera querrela por las imágenes no sólo entre los litigantes enamorados que desean quedarse con el retrato de Auristela, sino también entre ésta (el original) y sus copias. En este sentido, la llegada a Roma (mediatizada, también, por una construcción verbal que enfrenta el modelo real con el representado en el soneto) significará la entrada a un universo de imágenes en disputa que pondrán en primer plano permanentemente, tal como acierta en señalar Alcalá Galán (2016), el problema de la representación artística.

Precisamente, al describir la entrada de Auristela en la ciudad eterna, el poeta que había entonado las alabanzas de Roma, tras compararla hiperbólicamente con Venus, la denomina “movible imagen”. Creemos que en ése adjetivo, “movible”, se cifra en gran medida la cuestión que estamos desarrollando; puesto que no se trata tan sólo de pensar la relación entre nuestra peregrina y sus retratos a partir del enfrentamiento entre naturaleza (el original) y arte (la copia) o en términos de la dicotomía apariencias /realidad (aspectos éstos, por supuesto, involucrados en el tema, pero no, según creemos, en su resolución final), sino que el texto parece enfocar (y privilegiar) los modos de representación capaces de capturar el referente en

toda su complejidad. El estatismo de la imagen pictórica, entonces, se vuelve insuficiente para registrar aquellas sutilezas que las construcciones verbales, a pesar de sus límites (que también aparecen mencionados en el texto) sí pueden ofrecer.⁴

El también inesperado hallazgo del segundo retrato de Auristela, ya no colgado de un árbol sino en plena calle romana, agrega nuevos elementos a la reflexión. En primer lugar, si antes nos enfrentábamos al problema de naturaleza y arte, aquí nos encontramos con una sobreimpresión de códigos que termina dificultando la comprensión. El retrato, de cuerpo entero, copia a su vez de otro anterior hecho por un famoso pintor de quien no se nos revela el nombre, reviste los atributos de la mujer vestida de sol, asociada ya en esa época con la iconografía de la Inmaculada concepción (cuestión que, por supuesto, no se le ha escapado a Alicia Parodi, 2018). Aunque profundizar en esto requeriría otro trabajo, nos limitaremos a señalar la polivalencia semántica de esta imagen que expresa a la vez la conversión interior experimentada recientemente por Auristela y la idolatría provocada por su singular belleza. Y no sólo eso, sino también, se erige como un ícono jánico que señala hacia los orígenes (en tanto Inmaculada) y hacia el fin de los tiempos (en tanto signo apocalíptico). Justamente en este momento en el que el relato, llegando a su final, está por descubrirnos a los lectores la génesis de los trabajos de nuestros protagonistas. Un origen en el que también había una imagen de Auristela/Sigismunda: el retrato visto por el hermano mayor de *Persiles*, Maximino, gracias al cual éste decidió casarse con aquella. Como todos sabemos, esta situación desató la desesperación de su hermano menor, también enamorado de la hermosa dama y culminó en la decisión materna de alentar la huida de ambos jóvenes para evitar el matrimonio con el primogénito.

Por otro lado, la evocación del *Apocalipsis* a través de los rasgos iconográficos asociados con la mujer vestida de sol descrita en el último libro neotestamentario, introduce de manera indirecta el problema del final y de los modos de ficcionalizarlo. Respecto de esto, Kermodé sostiene que “El fin, el Apocalipsis, se considera tradicionalmente como el resumen de toda la estructura, cosa que puede lograr tan sólo por medio de figuras que predicen aquella parte que no ha sido revelada históricamente.” (2004: 18) Nos parece muy sugestivo que precisamente el último libro del *Persiles*, cuyo final ha sido tan discutido por la crítica, remita al llamado libro de la Revelación, ya que esto conlleva un planteo implícito de la idea de final como problema (ficcional, teológico y metafísico, nos animamos a decir). A su vez, ya hemos señalado (a partir del episodio de los aforismos) cómo el libro cuarto contiene y resignifica todo lo anterior.

Nos parece interesante sumar a la reflexión un detalle que puede pasar inadvertido, pero que leído en la coordenada que venimos siguiendo resulta significativo. Tras el hallazgo del retrato de Auristela en la calle de los Bancos, la gente que los rodeaba reconoce a nuestra dama como el modelo vivo de aquél y comienza a agolparse en torno al coche que la transportaba. En ese momento, se produce algo muy curioso:

Cayó la gente que el retrato miraba en que parecía al de Auristela y poco a poco comenzó a salir una voz, que todos y cada uno de por sí afirmaba:

4 Una descripción muy detallada de todos los retratos de Auristela y su funcionalidad a lo largo del *Persiles* se puede encontrar en Alcalá Galán (2004: 97-106), aunque la autora llegue a conclusiones diferentes a las que expondremos nosotros.

—Este es el retrato que se vende es el mismo de esta peregrina que va en este coche. ¿Para qué queremos ver al traslado, sino al original?

Y así comenzaron a rodear el coche, que los caballos no podían ir adelante ni volver atrás, por lo cual dijo Periandro:

—Auristela, hermana, cúbrase el rostro con algún velo, porque tanta luz ciega y no nos deja ver por donde caminamos. (IV, 6, 660)

El velo con el que Periandro sugiere que Auristela se cubra el rostro es una clara alusión al motivo iconográfico de los límites de la representatividad. Así aparece formulado en el cuadro *El sacrificio de Ifigenia*, donde se ve a Agamenón con el rostro cubierto en el momento en que están por sacrificar a su hija. Tradicionalmente, ese gesto fue interpretado como la solución propuesta por el artista ante el desafío de representar un dolor inexpressable. La obra original está atribuida al pintor griego Timantes cuyo nombre, sugestivamente, aparece mencionado entre los cuadros de la galería de Hipólita.

Asistimos, entonces, a una superposición de sentidos y de códigos que apuntan hacia el problema que venimos hilvanando. Nos resulta claro que esta proliferación de representaciones exhibidas en el último libro viene a destacar, cerca del inminente final, el aspecto artificial de esta “Historia setentrional”.

LAS TABLAS SIN FIGURA

Para finalizar, quisiéramos compartir una reflexión más. Hacia el final del libro cuarto, el texto parece abandonar los juegos con los elementos pictóricos. Asistimos a lo que podemos definir como un regreso del relato. La palabra narrada (y no la éfrasis o el comentario sobre objetos visuales) vuelve a ocupar su espacio de privilegio. De hecho, la historia de los orígenes de Persiles y Sigismunda la conocemos por boca de Serafido, un ayo del entonces Periandro, que le está relatando esos sucesos a Rutilio, quien de esa manera reingresa en la historia. Junto al protagonista, oculto detrás de un árbol, “escuchamos” la narración. Lo curioso es que esta representación de segundo grado recoge por escrito la voz de un personaje y no la descripción de un objeto visual, como venía ocurriendo en este último libro.

Quizás la clave para entender esta apuesta estética podamos hallarla en la prodigiosa galería de los poetas futuros. Para eso debemos desandar un poco el camino del libro IV. Recordemos que ya instalado en Roma, Periandro se reencuentra con el compositor del soneto dedicado a la ciudad. El poeta peregrino le cuenta un hecho extraordinario que había vivido el día anterior al visitar el museo de un rico monseñor, clérigo de la Cámara, integrado por una serie de tablas sin figura, “preparadas para pintarse en ellas los personajes ilustres que estaban por venir, especialmente los que habían de ser en los venideros siglos poetas famosos” (IV, 6, 664).

Sin embargo, estas tablas no estaban completamente en blanco, sino que en ellas figuraba proféticamente el nombre que indicaba a quién se retrataría y la obra por la cual merecería la gloria postrera. El poeta peregrino alcanza a ver sólo dos nombres: el de Torcuato Tasso y su *Jerusalén Liberada* y el de Francisco López Zárate, autor de *La invención de la cruz*, denominada en el *Persiles* como *Cruz y Constantino*. Sugestivamente, estos poetas, si bien se menciona que en algún momento se pintarán sus imágenes, aparecen en el texto eternizados por sus obras, ambas heroicas y religiosas, identificadas por la crítica (al menos en el primer caso) como posibles modelos para el *Persiles* (vid. Forcione, 1972: 7). Antes de despedirse, el poeta

peregrino le dice nuestro protagonista que vio muchos otros poetas y títulos, pero no quiso detenerse en ellos, ya que le bastaron los dos primeros. ¿Estaría el nombre de Cervantes entre ellos con el título de su obra póstuma debajo?

La obvia contrapartida de esta galería heroica y santa será la cámara profana de Hipólita, la cortesana. En la casa de esta mujer que representa en muchos sentidos el mal uso del artificio, Periandro se enfrenta a una sala digna de un príncipe, colmada de ricas obras de arte destinadas a agrandar los sentidos, cautivar y seducir. Esto tiene un efecto contraproducente en nuestro personaje, que huye de la cámara visiblemente perturbado. Debido a que no es nuestra intención profundizar en los aspectos involucrados en este episodio (muchos de ellos, extensamente abordados en Alcalá Galán, 2016), nos conformamos con mencionar al menos estos juegos especulares que se tramán en el texto y que realzan, una vez más, la complejidad de la representación artística.

Como hemos intentado mostrar, el último libro del *Persiles* explora las múltiples maneras en que el arte puede ser recibido, apreciado y construido. A lo largo de este somero recorrido hemos observado cómo el texto cervantino pone de manifiesto el problema de la representación en sus diferentes aspectos, que abarcan desde las preocupaciones compositivas (ligadas para nosotros al problema de lo fragmentario), pasando por la reflexión sobre el vínculo entre naturaleza y arte, hasta alcanzar la cuestión de la posteridad literaria. Cada una de estas aristas, obviamente, merece un estudio en sí misma. La intención de este esbozo fue simplemente poner en primer plano, según las claves que nos brinda el último libro, algunas de las piezas que componen esta preciosa y compleja máquina ficcional.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcalá Galán, Mercedes, “Vida y escritura a vuelapluma: la llegada a Roma de los peregrinos y el final del *Persiles*”, en *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, (2001), 25-34.
- Alcalá Galán, Mercedes (2009), *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Alcalá Galán, Mercedes (2016), “Hacia una teoría de la representación artística en el *Persiles*: ‘Pinturas valientes’ en el museo de Hipólita/Imperia”, *eHumanista/Cervantes*, 5, 1-25. <http://www.ehumanista.ucsb.edu/cervantes/volumes/5>
- Cervantes, Miguel de (2004) *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición y notas de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra.
- Forcione, Alban K. (1972), *Cervantes’ Christian Romance: A study of “Persiles y Sigismunda”*, Princeton, Princeton University Press.
- Parodi, Alicia (2018), “La Inmaculada en el *Persiles*”, en *Los nortes del Hispanismo. Actas del XI Congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas*, Jujuy, 2018.
- Redondo, Augustin (2004), “El *Persiles*, ‘libro de entretenimiento’ peregrino”, en *Peregrinamente peregrinos: actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Asociación de Cervantistas, 67-102.
- Redondo, Augustin (2012), “El episodio del libro *Flor de aforismos peregrinos* en el *Persiles* (IV, L): tradiciones culturales, contexto histórico y carácter lúdico”, *Nueva Revista de Filología*

Hispánica, LX, núm. 1, 115-132.

Vila, Juan Diego (2018), “*Contra el callar no hay castigo ni respuesta*’: Clodio y el enigma de su polémica cala en la controversia lupina (*Persiles*, I, 18)” *Don Quijote en Azul 10. Actas selectas de las X Jornadas Cervantinas de Azul*, J. D’Onofrio, C. Gerber y N. Vitali, eds., Editorial Unicen, Tandil.

LA MUERTE Y LA ESCRITURA EN EL *PERSILES* DE CERVANTES

VERÓNICA MARCELA ZALBA
Universidad Nacional del Sur

“El tiempo es breve, las ansias crecen, las esperanzas menguan, y, con todo esto,
llevo la vida sobre el deseo que tengo de vivir.”
(*Persiles*, Dedicatoria)

El presente trabajo intenta explorar el tema de la muerte en el refranero del *Persiles* y su relación con la obra cervantina. Desde prólogo sobrevuela la novela, cuando cita una famosa quintilla muy difundida en el siglo XVI: “Puesto ya el pie en el estribo, /con las ansias de la muerte, /gran señor, ésta te escribo” (Prólogo, 116).¹ También se despidе de sus lectores y al Conde de Lemos le promete nuevos textos que sabe no podrá realizar.² Como explica Layna Ranz (2010), existe una preocupación secular en los autores del Siglo de Oro por el problema de la escritura y la inmortalidad ligada a ella: permanecer en el texto lo liga a la memoria y la repetición que se multiplicará en numerosos lectores. Vivir después de muerto a través de su obra, es una forma de permanencia que no era para los escritores de importancia menor. Cervantes trabaja este tema en el *Quijote*, tanto en los epitafios mortuorios como en el final impactante donde, ya cobrada la lucidez, el hidalgo Alonso Quijano se despidе del mundo:

La escritura como transcurso es vida; como escrito es muerte. Aquí reside el sentido de las palabras de Cervantes en el prólogo de 1605. En ellas apela al lector para dejarle saber que lo más laborioso de su libro es ese prólogo en proceso, y a través de una magnífica perífrasis de gerundio le sitúa en un preciso instante, siempre actual y siempre presente, una perífrasis con que se recuerda al lector que *está leyendo*. La lectura como un continuo, una fractura en el tiempo, en una inmediatez paralizada en el presente eterno de la lectura. (Layna Ranz 2010: 58)

La muerte se presenta a lo largo de la obra a través imágenes, refranes y frases sentenciosas de acuerdo con la manera que al autor tanto complace, repitiéndose en momentos claves en boca de distintos personajes y mezclados entre sí ampliando el espectro de posibilidades semánticas.

1 Se cita el *Persiles* por la edición de Carlos Romero Muñoz.

2 Así le explica al Conde de Lemos que “Todavía me quedan en el alma ciertas reliquias y asomos de Las semanas del jardín y del famoso Bernardo. Si, a dicha, por buena ventura mía (que ya no sería ventura, sino milagro), me diese el cielo vida, las verá y, con ellas, fin de La Galatea, de quien se está aficionado Vuesa Excelencia” (2004:117-118). “Tiempo vendrá, quizá, donde, anudando este roto hilo, diga lo que aquí me falta y lo que sé convenía. Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos, que yo me voy muriendo y deseando veros presto contentos en la otra vida” (2004:123).

Podemos describir, en primer, lugar la presencia de la muerte ligada a la fuerza del amor. Tal es el caso del desgraciado Manuel de Sosa, cuando debe despedirse de su prometida para cumplir el encargo del rey durante dos años. Antes de hablar con su suegro para renovar su promesa de matrimonio, reflexiona sobre lo irremediable del momento: “Llegóse el día de mi partida y, pues en él no llegó *el de mi muerte, no hay ausencia que mate ni dolor que consuma*” (I, 10: 200). Este refrán fue estudiado por Hugo Bizzarri en su forma original asociado al tiempo y la memoria, sustituidos aquí por Cervantes con el término “ausencia”, adaptándolo así a la situación del personaje.³ Lamentablemente para el pobre portugués, a pesar de sus esfuerzos y sacrificios, recibe una triste noticia a su regreso: su amada le confirma su ingreso al convento como novicia, pues tiene en Dios a un esposo al que prometiera fidelidad hace tiempo. La verdad descubierta y el dolor que ésta le causa, lo dejan vivir lo suficiente para dar testimonio de su caso y morir inmediatamente después de contar su historia a los peregrinos, entre los que se encuentran Persiles y Sigismunda. Atónitos, todos podrán dar testimonio sobre el poder del amor pero también el dolor que provoca, de tal intensidad que no es posible sobrevivir a su recuerdo ni a su narración durante mucho tiempo. El pobre amante acaba su vida de manera fulminante, pero a su vez, liberado de ese sufrimiento que minaba su fuerza; situación imposible de sostener a largo plazo.

Asociado también al tema de la muerte está la desgracia o más bien las desgracias, quienes nunca están solas como nos recuerda el bárbaro Antonio,⁴ en una forma de refrán diluido:⁵ “—Por maravilla hay desdichado solo que lo sea en sus desventuras. *Compañeros tienen las desgracias*, y por aquí o por allí siempre son grandes, y entonces *lo dejan de ser cuando acaban con la vida del que las padece*” (I, 11, 206).

Se retoma la idea claramente en el siguiente refrán, asociado al hambre, tema sensible a los oyentes peregrinos. Lo usa Isabela Castrucha para rematar su historia donde las desdichas se asocian al desperdicio de oportunidades: “...pero, con todo eso, la desconfianza me persigue, porque, *como dicen en Castilla, a los desdichados se les suelen helar las migas entre la boca y la mano*” (III, 20,617).⁶

No se acepta, a pesar del infortunio, el suicidio como solución. Así lo dice la sentencia que Cervantes pone en boca de Periandro: “la mayor cobardía del mundo era el matarse, porque

3 “No hay memoria a quien el tiempo no acabe, ni dolor que la muerte no lo consuma” (Bizzarri 2015:355). También aparece cuando Sancho interroga a su señor sobre la vida del caballero andante preocupado por los golpes que va recibiendo siempre y el dolor que estos le provocan: “—Con todo eso, te hago saber, hermano Panza —replicó don Quijote—, que no hay memoria a quien el tiempo no acabe, ni dolor que muerte no le consuma” (I, 15, 165).

4 “Las desgracias nunca vienen solas” o “Las desdichas vienen siempre muchas y enzarzadas unas de otras como cerezas” (Sbarbi 1922: 299). También aparece: “Las dichas y las desdichas suelen andar tan juntas, que tal vez no hay medio que las divida” (II, 2, 282). También aparecen en otro conocido refrán: “Siempre deja la ventura una puerta abierta en las desdichas” (I, 15: 165) donde se pone el foco en la esperanza del alivio. También en el Persiles aparece: “nunca los cielos aprietan tanto los males que no dejen alguna luz con que se descubra la de su remedio” (II, 7, 325) Cfr. Para este último consultar mi trabajo “Entre Dios y el Diablo: la presencia del bien y el mal en el refranero del *Persiles*” (Zalba 2017:165-173).

5 Según la definición de Hugo O. Bizzarri, es cuando “se conserva el fondo doctrinal de la paremia, sus diferentes elementos constitutivos, pero no su formulación” (Bizzarri 2004: 149).

6 Aparece en el *Quijote* cuando interroga a los galeotes (I, 22, 240). Cfr. Diccionario (Bizzarri 2015:202 y 363).

el homicida de sí mismo es señal que le falta el ánimo para sufrir los males que teme” (II, 13, 366).⁷

Puede mencionarse la muerte en términos de oposición con aquellos problemas menores y de corta duración.⁸ La idea original que predomina en la obra cervantina es que la muerte es el peor de los infortunios, ya que acaba con lo más precioso que es la vida y no puede deshacerse.⁹ Por ello la reflexión es que nada puede ser tan grave pues fallecer es la desgracia más extrema.¹⁰ Aparece de esta forma repetidamente en el Libro II, donde se concentran las aventuras más peligrosas de los personajes que transcurren en el mar y mientras navegan con esfuerzo entre tormentas no dejan de afrontar todo tipo de peligros.¹¹ Cuando el viejo Mauricio le dice a Auristela que la muerte, “último fin” se acerca a él *con presurosos pasos* y no debe viajar ella sola debido a su convalecencia, la joven contesta con alegría despejando las preocupaciones de sus acompañantes que “el cielo de tantos nos ha sacado, sin que otros nos sobrevengan nos llevará a nuestras dulces patrias, que *los males que no tienen fuerzas para acabar la vida no la han de tener para acabar la paciencia*” (II, 7, 326).¹² La misma idea expresa después del rapto de Auristela el propio Periandro, alegre por el reencuentro:

–Yo, señor Arnaldo, soy hecho como esto que se llama lugar, que es donde todas las cosas caben, y no hay ninguna fuera del lugar, y en mí le tienen todas las que son desgraciadas, aunque por haber hallado a mi hermana Auristela, las juzgo por dichosas, *que el mal que se acaba sin acabar la vida no lo es.* (II, 12, 363)¹³

7 cf. Bizzarri 2015:111. También aparece en el emotivo discurso de Sancho frente a la muerte inminente de su señor (II, 74: 1219). cf. Bizzarri 2015: 324.

8 Así describe la situación el narrador cuando Auristela intenta dar remedio al desmayo de Transila, por quien su esposo Ladislao no puede intervenir para no descubrir su presencia: “Pero como los desmayos que suceden de alegres y no pensados acontecimientos o quitan la vida en un instante o no duran mucho, fue pequeño espacio el en que estuvo Transila desmayada” (I, 12, 212). Se distingue así de las situaciones desgraciadas que provocan muerte súbita.

9 De manera parecida lo expresa Sancho Panza: “Ahora bien, todas las cosas tienen remedio, si no es la muerte, debajo de cuyo yugo hemos de pasar todos, mal que nos pese, al acabar de la vida” (II, 10, 703). Aparece en muchas obras cervantinas como *Rinconete y Cortadillo*, *El celoso extremeño* o *El vizcaíno fingido* (Bizzarri 2015: 373-374). Después del encuentro con el carro de la muerte describe el conocido tópico medieval de la muerte como igualadora y la vida como teatro: “–Pues lo mesmo –dijo don Quijote– acontece en la comedia y trato deste mundo, donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices, y finalmente todas cuantas figuras se pueden introducir en una comedia; pero llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en la sepultura” (II, XII, 719).

10 Esto se reitera en varias obras teatrales cervantinas: *La entretenida*: “La desventura mayor, / más espantosa y temida, / es la de perder la vida” (vv. 1128-1130); en *El gallardo español*: “que al mal de perder la vida / no hay mal que pueda llegar” (vv. 2866-2867) y *El rufián dichoso*: “el mayor mal de los males / se sabe que es el morir” (vv. 1698-1699) (cf. Bizzarri 2015: 201, 332 y 452).

11 La misma metáfora con que don Quijote “describe la experiencia del Sancho gobernador como un viaje a través de mares peligrosos, resuena en el tópico de la vida como un viaje marino en ruta a su destino mortal” (Schmidt 2010:122).

12 Sentencia creada por Cervantes (cf. Bizzarri 2015:333).

13 Sentencia también del autor (cf. Bizzarri 2015:332).

Podemos ver en esto último una postura optimista, ya que el cambio puede liberarlos de los peores peligros y conducirlos a buen puerto. Se corresponde allí con la imagen de la *mudanza*, o alteración de la fortuna, otra característica de la vida humana, sujeta a cambios que la modifican inexorablemente. De esta manera lo narra Persiles en un alto del camino frente a los ruegos de sus acompañantes:

–Si es verdad, como lo es, ser dulcísima cosa contar en tranquilidad la tormenta y, en la paz presente, los peligros de la pasada guerra y, en la salud, la enfermedad padecida, dulce me ha de ser a mí agora contar mis trabajos [...]. Los trabajos que yo hasta aquí he padecido imagino que han llegado al último paradero de la miserable fortuna y que es forzoso que declinen: que, cuando en el extremo de los trabajos *no sucede el de la muerte, que es el último de todos, ha de seguirse la mudanza*, no de mal a mal, sino de mal a bien, y de bien a más bien; y éste en que estoy, teniendo a mi hermana conmigo, verdadera y precisa causa de todos mis males y mis bienes... (II, 18: 397-398)¹⁴

También es lo que le recuerdan sus marineros cuando son abordados por Cratilo y sus hombres para que se rindan ante él, en plena navegación. Éstos le aconsejan entregarse sin luchar para evitar más daño ya que “*el fin de todos los males, y el mayor de ellos, era el acabar la vida*, la cual se había de sustentar por todos los medios posibles, como no fuesen por los de infamia” (II, 18, 400-401).¹⁵

En el Libro III, continúan las dificultades de nuestros héroes ya que después de encontrar a la desdichada Feliciano de la Voz y sin resolver sus asuntos, deben hacer frente a un confuso episodio en donde son tomados por asesinos de Diego Parraces. Pero gracias a la buena industria y previsión de la astuta víctima, quien deja con un mesonero la carta aclaratoria que brinda los datos del verdadero criminal. Al ser liberados, se alegran también porque tendrán la ocasión de escuchar a la bella Feliciano. No dudan, según el narrador, que así sucederá, a pesar de la tristeza porque “*no hay dolor que no se mitigue con el tiempo o se acabe con acabar la vida*” (III, 4, 470).¹⁶

Otra imagen ligada a la mudanza es la *costumbre*, tal como recuerda el padre de Transila: “...cuando se me daba en la boca con mil amenazas de muerte, donde vine a verificar *aquel antiguo adagio que vulgarmente se dice: que la costumbre es otra naturaleza, y el mudarla se siente como la muerte*” (I, 12, 216).¹⁷

14 La presentación del relato pertenece a una sentencia que se repite en la obra también en boca de Persiles: “-Cuando los trabajos pasados se cuentan en prosperidades presentes, suele ser mayor el gusto que se recibe en contarlos que fue el pesar que se recibió en sufríroslos” (II, 19: 408). Explicada por Erasmo en los Adagios (chil. II, cent. III, prov. XL-XLV) como proverbio griego “*memoria dulcis iam peracti olim mali*” bajo el título *Iucundi acti labores* (Erasmo, 1962: 498).

15 Cfr. *Diccionario* (Bizzarri 2015: 201 y 332).

16 También se relaciona con la honra. Tal es el caso de los dos jóvenes que pelean por la dama Taurisa (I, 20, 258-259) o cuando la señora Guiomar de Sosa, a pesar de su dolor, esconde al asesino de su hijo, el polaco “(...) porque mal se remedia una muerte con otra, y más cuando las injurias no proceden de malicia” (III, 6, 493). Se describe el proceso de llevar al muerto a su sepultura con un rico campo léxico afín a las circunstancias del luto: *amortajasen, sepultura, pésame*.

17 Sentencia de la literatura clásica que está relacionada con el adagio latino “*Usus, altera natura*” y que aparece en varias obras de autores españoles como *Guzmán de Alfarache*. Cfr. Nota 15, Romero Muñoz (2004:216). Según Bizzarri es un proverbio de origen griego atribuido a Aristóteles y aparece entre otros en el *Libro de Buen*

Esta misma asociación reaparece en boca de otra joven desgraciada, Ambrosia, quien les relata cómo debió ocultar su figura en traje varonil para buscar a su esposo en la batalla. A punto de ser descubierta, observa cómo otros prisioneros son obligados a mudar de traje para sobrevivir, de soldados a remeros “transformación triste y dolorosa, pero llevadera, *que la pena que no acaba la vida, la costumbre de padecerla la hace fácil*” (III, 12, 561).¹⁸

La relación entre la muerte y la *guerra* reaparece en un momento clave del Libro IV, y se encuentra estrechamente ligada al proceso de escritura que tantas reflexiones arrancó a Cervantes a lo largo de su obra, ya que la aventura de Periandro y Auristela es tan rica que, como dice Transila: “han de dar ocasión a muchas lenguas que los cuenten y muchas injuriosas plumas que la escriban” (II, 12, 363).¹⁹

Un fragmento que nos resulta significativo y parece relacionar todos aquellos temas fundamentales antes desarrollados es el episodio donde, en este juego complejo de escritura propia del Barroco, nos encontramos con la historia de la confección de un libro dentro de otro. De esta manera, asistimos a la autoría compartida de la *Flor de aforismos peregrinos*.²⁰ Según cuenta este peregrino español, en otro tiempo estuvo dedicado a cosas de la guerra y actualmente a las letras: “...en los de la guerra he alcanzado algún buen nombre y, por los de las letras, he sido algún tanto estimado; algunos libros he impreso, de los ignorantes no condenados por malos, ni de los discretos han dejado de ser tenidos por buenos” (IV, 1, 631). Llevado por la necesidad,²¹ está armando este libro en base a recopilaciones de la misma verdad, con sentencias o expresiones similares que va recolectando por el camino de labios de otros peregrinos como él. Este personaje, recoge los aforismos que dan vida al libro, del cual podemos leer casualmente los más recientes, aportados por los protagonistas y sus acompañantes, firmados por cada uno. Entre otros, hay dos que hacen referencia a la muerte y también a la vida del soldado, algo que seguramente llenó de satisfacción al recopilador. El primero, es escrito por

Amor, Bocados de oro y Seniloquium. La encontramos en boca de Sansón Carrasco cuando amonesta a Sancho (II, 4, 661) con una variante donde se señala que “los oficios mudan costumbres”. Según la nota 47, es traducción del adagio latino “Honores mutant mores”. Bizzarri analiza y rastrea esta sentencia (Bizzarri 2015:384).

18 Luego se demaya, descubierta su condición, pero despierta junto a su esposo y su padre, asombrados de su mudanza. Pero la voluntad de su esposo prevalece y “(...) hubo de volverse a su tierra, porque, por hermosa que sea, es embarazosa la compañía de la mujer en la guerra” (III, 12, 563).

19 También cuando reflexiona sobre la poesía y el hecho de componer una comedia con las aventuras de los enamorados ya en tierras españolas, dudando si sería tragedia o tragicomedia, es decir el género y la elección de los personajes ya que no habían acabado sus aventuras (III, 2, 442-443). Sobre el ejercicio de composición literaria y la verosimilitud: “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” (III, 10, 526). Sobre la rareza de los casos que suceden en el mundo: “Y, así, es menester que les ayuden juramentos o, a lo menos, el buen crédito de quien los cuenta” (III, 16, 583).

20 “(...) los aforismos recogidos por el peregrino autor en *Persiles y Sigismunda* están atados a los nombres de sus propios autores, quienes además de ser autores de aforismos son autores de vidas” (Nelson 2004:62).

21 “que según se dice, es maestra de avivar los ingenios” (IV, 1, 631). Proviene del refrán: “La necesidad es maestra” (Bizzarri 2015:386).

Croriano y dice: “Más hermoso parece el soldado muerto en la batalla que sano en la huida” (IV, 1, 632).²² Este último lo usa Cervantes para describirse a sí mismo en prólogo del *Quijote*:

Lo que no he podido dejar de sentir es que me note de viejo y de manco, como si hubiera sido en mi mano haber detenido el tiempo, que no pasase por mí, o si mi manquedad hubiera nacido en alguna taberna, sino en la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros. Si mis heridas no resplandecen en los ojos de quien las mira, son estimadas a lo menos en la estimación de los que saben dónde se cobraron: *que el soldado más bien parece muerto en la batalla que libre en la fuga*. (II, Prólogo, 617)

Esta referencia al soldado y su conducta se reitera en el discurso de don Quijote:²³

Que puesto caso os maten en la primera facción o refriega, o ya de un tiro de artillería, o volado de una mina ¿qué importa? *Todo es morir, y acabóse la obra*; y según Terencio *más bien parece el soldado muerto en la batalla que vivo y salvo en la huida*, y tanto alcanza de fama el buen soldado cuanto tiene de obediencia a sus capitanes y a los que mandar le pueden. Y advertid, hijo, *que al soldado mejor le está el oler a pólvora que a algalia*, y que si la vejez os coge en este honroso ejercicio, aunque sea lleno de heridas y estropeado y cojo, al menos no os podrá coger sin honra, y tal, que no os la podrá menoscabar la pobreza (II, 24, 835)

Esta referencia a la obediencia del soldado a sus capitanes aparece en el aforismo de Periandro, también relacionado con la guerra, pero la autoridad se eleva a la realeza: “Dichoso es el soldado que, cuando está peleando, sabe que le está mirando su príncipe” (IV, 1, 633).²⁴

En el *Persiles*, los dos aforismos se complementan ya que mientras uno hace hincapié en la *cobardía* del soldado, el citado por el protagonista destaca su *valor*, demostrado ante los ojos de su señor.

El bárbaro Antonio destaca en la suya el tema de la *honra* que se puede perpetuar en el metal, tanto de las placas honoríficas recordatorias como la de las armas usadas en la batalla: “La honra que se alcanza por la guerra, como se graba en láminas de bronce y con puntas de acero, es más firme que las demás honras” (IV, 1, 633).²⁵ Vemos entonces un campo semántico común en ambas obras y refranes que se reiteran destacando la vida militar. ¿Por qué llegando al final de la obra aparece este peregrino español que mucho se parece a Cervantes dedicado a recopilar refranes que reflejan “verdades”? ¿A qué intereses debe esta selección particular? ¿Las letras podrán reportarle la inmortalidad que no obtuvo en la batalla? Son parte de una vida que también lo llena de orgullo y a la que recuerda llegando al final. ¿Es acaso la muerte que hubiera preferido? No lo sabemos pero es muy interesante encontrar estas reflexiones que se relacionan con el *ars moriendi* barroco y particularmente con la obra de Erasmo, quien

22 Parecido a este es otro refrán que habla de la huida del soldado: “Al enemigo que huye, la puente de plata” (III, 7, 500). También en *Quijote* de manera paródica frente a un grupo de toros (II, 58, 1106) y en *El gallardo español*: “Desta huida no se arguye/el refrán que el vulgo trata, / que es hacer puente de plata / al enemigo que huye” (vv. 2628-2631) (Cf. Bizzarri 2015: 210).

23 En un enhebrado de refranes, es decir, “seguidilla de refranes con un hilo vertebrador” (Bizzarri 2004: 45).

24 Atribuidos por algunos a Terencio y por otros como Marasso a una elegía de Tirteo según Romero Muñoz (cfr. nota 15 en IV, 1, 632).

25 Sentencia creada por Cervantes (Bizzarri 2015: 282).

sostiene que el hombre debe prepararse para la muerte toda su vida, enfrentándola en batalla cual enemigo ante quien mostrar valentía o cobardía.²⁶

La idea del matrimonio y la muerte no nos sorprende, ya que son tópicos que reiteran aseveraciones como el estar unido a una mala mujer es como estar muerto en vida, o las desgracias que suelen acarrear a la vida del esposo casarse con una mujer bella.²⁷ Son muchos los casos durante la novela, como el de Antonio y la hechicera²⁸ o la mujer romera/ramera de Talavera, a la que señala hablando de enemigos porque "...el mayor que el hombre tiene suele decirse que es la mujer propia" (III, 7, 500). El nudo del casamiento, bueno o malo, sólo se desata con la muerte²⁹ o la otra opción para conservar la vida y la honra, según le aconseja Periandro al polaco, es separarse: "Vivid lejos della, y viviréis; lo que no haréis estando juntos, porque moriréis de continuo" (III, 7, 502). Aparece muy bien representado en otro de los aforismos del libro, sugerido por Bartolomé el Manchego "No hay carga más pesada que la mujer liviana" (IV, 1, 632).³⁰

Sin embargo, el final feliz con la concreción del matrimonio de nuestros jóvenes protagonistas dependerá de una muerte particular y clave de la historia: la de Maximino, hermano de Persiles y prometido de Sigismunda. Luego de que la joven enfermara de muerte gracias a los hechizos de la judía de Zabalón y que Periandro se alejara celoso, descubre en Roma a Serafido, su ayo. De sus labios, por su relato a Rutilio, conocemos ahora toda la historia de los protagonistas: viendo por primera vez un retrato de Sigismunda, Persiles se había enfermado de muerte al saberla su futura cuñada y su madre Eustoquia, procuró darle ánimo e interceder ante el heredero al trono ya que había un remedio: "...si bien se atropellase el gusto de Maximino, pues, por conservar la vida, mayores respetos se han de posponer que el enojo de un hermano" (IV, 12, 702). Dos años después, cuando Maximino regresó a su patria y se enteró de la fuga de los jóvenes partió en su búsqueda. El ayo fue enviado por la madre de ambos a prevenir a Persiles. El encuentro sería inevitable ya que el destino causa que Maximino, enfermo, venga a Roma antes de lo previsto. Gracias a Rutilio se revela la anagnórisis de la pareja y se precipita el final casi artificioso tanto como dramático. Maximino en su carruaje descubre a los jóvenes y al descender del coche, moribundo, concede la mano de Sigismunda a Persiles y lo deja como legítimo heredero al trono. Finaliza la historia bien para unos y para otros "...mal, porque no vivieron bien" (IV, 14, 713).³¹

26 Schmidt analiza la obra de Erasmo *Preparación y aparejo para el bien morir* y las imágenes de guerra asociadas a ella, así como la actitud opuesta del soldado cobarde y el valiente (Schmidt 2010: 118).

27 "Quien casa con mujer bella, /de su honra se descasa, /sino lo remedia el cielo" (vv. 377-379) aparece dicho por el marido en *El Rufián dichoso* (Bizzarri 2015: 100).

28 Recordemos las palabras de Félix Flora "—Déjale, Antonio, que harta mala ventura lleva en ir a poder y a sujetarse al yugo de una mujer loca" (III, 19, 608).

29 Este tema aparece muchas veces en *Persiles* (II, 7: 320; III, 7:501 y 21: 622). También en *La fuerza de la sangre* (Cfr. Bizzarri 2015: 349-350).

30 Para más detalles de este refrán y las asociaciones con el matrimonio consultar "La mujer y la gallina, por andar se pierde aina": el toque femenino en el refranero de *Persiles*", en *Don Quijote en Azul 7* (Zalba 2015: 204)

31 Aparece en *El Rufián dichoso*, en boca de Fray Cristóbal de la Cruz: "Quédate, Antonio, y advierte/ que de la vida a la muerte/ hay muy poca diferencia: / quien vive bien, muere bien,/ quien mal vive, muere mal" (vv. 1400-1404).

Si Maximino no hubiera muerto, el final feliz del matrimonio no habría sido posible. Esa muerte presagia también el fin de la novela, ya que los personajes no tienen motivación para esconderse. Pero además coincide con el fin de la vida de su autor, y como dice Schmidt:

En el *ars moriendi* renacentista y barroco se nota esta transformación conceptual: la muerte, siendo el momento liminal entre la vida de este mundo y la del más allá, no sólo sirve para decidir el destino de ultratumba del yacente (eso de acuerdo con la visión tradicional medieval), sino que también pone de manifiesto la trayectoria y, en último lugar, el valor de la vida del individuo en el terreno de los vivos. (Schmidt 2010:119)

Maximino muere para dar fin a la narración pero son sus obras literarias las que catapultarán a Cervantes a la inmortalidad. Vivir-escribir-morir fueron los pilares de su trayectoria terrenal. Sus escritos, tanto como su valor en batalla y su sufrimiento en cautiverio, hicieron de él un hombre completo, cuya vida inspira aún a millones de lectores a través del tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- Bizzarri, Hugo Oscar (2004), *El refranero castellano en la Edad Media*, Madrid, ediciones del Laberinto.
- Bizzarri, Hugo Oscar (2015), *Diccionario de paremias cervantinas*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
- Castillo de Lucas, Antonio (1996), “Refranes de aplicación médica en el *Quijote*”, en *Paremia* 5, Madrid, 43-48.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1992), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Juan Bautista Avallé Arce, Madrid, Castalia.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2001), *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Barcelona, Crítica.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2003), *Novelas ejemplares*, ed. de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, Tomo II.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2004), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2005), *Teatro completo*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Planeta.
- Covarrubias, Sebastián de (1943), *Tesoro de la lengua española*. Barcelona, Horta.
- Ehrlicher, Hanno (2006), “Fin sin final. Sobre la inconclusión del *Quijote* de 1605” en *Criticón* N° 96, 47-67.
- Erasmus de Rotterdam (1962), “Adagios completos” en *Operum omnia*, tomo II, London, The Gregg Press Limited.
- Herrais de Truesca, Teresa (1988), “Humor y muerte en el prólogo del *Persiles*”, en *Criticón*, N° 44, 55-59.
- Layna Ranz, Francisco (2010), “*Todo es morir y acabóse la obra*”. *Las muertes de Don Quijote*, en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of América*, 30.2, 57-82.
- Lozano Renieblas, Isabel (1998), *Cervantes y el mundo del Persiles*, Centro de estudios Cervantinos, Alcalá de Henares.
- Martín Morín, Juan Manuel (2008), “El género del *Persiles*”, en *Cervantes: Bulletin of the Cer-*

- vantes Society of America*, 28.2, 173-193.
- Martínez Kleiser, Luis (1953), *Refranero general ideológico español*, Madrid, Real Academia Española.
- Matzat, Wolfgang (2003), "Peregrinación y patria en el *Persiles* de Cervantes" en *Actas V de Cervantistas*, pp.677-685.
- Montero Reguera, José (2003), "Entre tantos adioses: una nota sobre la despedida cervantina del *Persiles*", en *Actas V de Cervantistas*, 721-735.
- Nelson, Bradley J. (2004), "Los trabajos de *Persiles* y *Sigismunda*: una crítica cervantina de la alegoría emblemática", en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24.2, 43-69.
- Riley, E. C. (1966), *Teoría de la novela de Cervantes*, Madrid, Taurus.
- Sbarbi, J. (1922), *Diccionario de refranes, adagios, proverbios, modismos, locuciones y frases proverbiales de la lengua española*, Madrid, Librería de los sucesores de Hernando, tomo I y II.
- Schmidt, Raquel (2010), "La praxis y la parodia del discurso del *ars moriendi* en el Quijote de 1605", en *Anales Cervantinos*, vol. XLII, 117-130.
- Zalba, Verónica (2015), "La mujer y la gallina por andar se pierde aún: el toque femenino en el refranero de *Persiles*", en *Don Quijote en Azul* 7, editorial Azul, Azul, 196-206.
- Zalba, Verónica (2017), "Entre Dios y el Diablo: la presencia del bien y el mal en el refranero de *Persiles*", en *Don Quijote en Azul* 9, Unicen, Tandil, 165-173.

