





IGNACIO ARELLANO, DUILIO AYALAMACEDO  
Y JAMES IFFLAND (EDS.)

EL *QUIJOTE* DESDE AMÉRICA  
(SEGUNDA PARTE)

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)  
COLECCIÓN «BATHOJA», SERIE PROYECTO ESTUDIOS INDIANOS (PEI)

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW YORK-SUNY AT STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)  
SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES, ESPAÑA)  
SUBDIRECTORA (PROYECTO ESTUDIOS INDIANOS-PEI): MARTINA VINATEA RECOBA (UNIVERSIDAD DEL PACÍFICO, PERÚ)  
SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)  
TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)  
SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)  
ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)  
PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)  
RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)  
LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)  
ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)  
VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)  
ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)  
GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)  
FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA /REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, ESPAÑA)  
GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)  
CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)  
HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)  
GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)  
EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

CONSEJO ASESOR - SERIE PROYECTO ESTUDIOS INDIANOS (PEI):

TRINIDAD BARRERA (UNIVERSIDAD DE SEVILLA, ESPAÑA)  
CARLOS CABANILLAS (UNIVERSITETET I TROMSØ, NORUEGA)  
JÉSSICA CASTRO RIVAS (UNIVERSIDAD DE CHILE, CHILE)  
JUDITH FARRÉ (ILLA-CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS, ESPAÑA)  
PAUL FIRBAS (STATE UNIVERSITY OF NEW YORK-SUNY AT STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)  
AURELIO GONZÁLEZ (EL COLEGIO DE MÉXICO, MÉXICO)  
ARNULFO HERRERA (UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, MÉXICO)  
MARIELA INSÚA (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)  
RAÚL MARRERO-FENTE (UNIVERSITY OF MINNESOTA, ESTADOS UNIDOS)  
JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI (TUFTS UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS)  
LEONARDO SANCHO DOBLES (UNIVERSIDAD DE COSTA RICA, COSTA RICA)  
HUGO HERNÁN RAMÍREZ SIERRA (UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, COLOMBIA)  
JOSÉ A. RODRÍGUEZ GARRIDO (PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ, PERÚ)  
JOAQUÍN ZULETA CARRANDI (UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, CHILE)

Impresión: Ulzama digital.

© De los autores

ISBN: 978-1-938795-14-5

New York, IDEA/IGAS, 2016

IGNACIO ARELLANO, DUILIO AYALAMACEDO  
Y JAMES IFFLAND (EDS.)

EL *QUIJOTE* DESDE AMÉRICA  
(SEGUNDA PARTE)



## ÍNDICE

Presentación .....	9
Discurso de EDUARDO HOPKINS RODRÍGUEZ, Académico de Número de la Academia Peruana de la Lengua .....	15
Saludo del Director de la Real Academia Española, DARÍO VILLANUEVA .....	21
Al Simposio Internacional «El <i>Quijote</i> desde América (Segunda Parte)», por AURELIO GONZÁLEZ, de la Academia Mexicana de la Lengua .....	23
Palabras finales: don Quijote en el Nuevo Mundo, por IGNACIO ARELLANO, Director del GRISO .....	25
MERCEDES ALCALÁ-GALÁN ¿Qué ve Cide Hamete? Omnisciencia y visualidad en <i>Don Quijote II</i> .....	27
DAVID ALVAREZ ROBLIN Las dos caras del doble en el <i>Quijote</i> de 1615 .....	41
IGNACIO ARELLANO Algunas aventuras americanas de Don Quijote .....	57
MARIA AUGUSTA DA COSTA VIEIRA El <i>Quijote</i> y los saberes humanísticos .....	75
JULIA D'ONOFRIO «...Más de satírico que de vísperas...». De invenciones e inversiones en los espectáculos de las bodas de Camacho .....	89
AURELIO GONZÁLEZ Combates de Don Quijote (en la Segunda Parte): encuentros y desencuentros .....	107

MIGUEL GUTIÉRREZ	
Presencia de Cervantes en narradores latinoamericanos .....	125
EDUARDO HOPKINS RODRÍGUEZ	
Verosimilitud en el capítulo 58 de la Segunda Parte de <i>El Quijote</i> ...	149
STEVEN HUTCHINSON	
El fin del <i>Quijote</i> de 1615: hacia una poética de la disolución ....	169
JAMES IFFLAND	
«La gran aventura»: Don Quijote, León Felipe, Che Guevara .....	179
GUSTAVO ILLADES AGUIAR	
«Para mi sola nacio don Quixote, y yo para el»: avatares de una errata pertinaz en el último párrafo del <i>Quijote</i> .....	199
FRANCISCO LAYNA RANZ	
Cueva de Don Quijote y sima de Sancho: las entrañas de una purgación ejemplar en el diseño compositivo del <i>Quijote</i> de 1615 .....	219
ADRIENNE L. MARTÍN	
Cetrería y montería: la caza aristocrática en <i>Don Quijote</i> II .....	235
ROGELIO MIÑANA	
Don Quijote de las Américas: activismo, teatro y el hidalgo Quijano en el Brasil contemporáneo .....	247
ÁNGEL PÉREZ MARTÍNEZ	
Silencios sobre Cervantes en el Perú decimonónico .....	261
CHARLES D. PRESBERG	
Silenos divinos en el espejo encantado: el <i>Coloquio de los perros</i> y la poética vital del <i>Quijote</i> , II .....	271
FRANCISCO RAMÍREZ SANTACRUZ	
Sancho: los «Panzas», la boca y el habla .....	287
MICHAEL SCHAM	
<i>Che, Quijote</i> : Cervantes y el tango .....	299



DON QUIJOTE DE LAS AMÉRICAS:  
ACTIVISMO, TEATRO Y EL HIDALGO QUIJANO  
EN EL BRASIL CONTEMPORÁNEO

*Rogelio Miñana*  
*Drexel University*

En sus periplos transatlánticos, *Don Quijote* de Miguel Cervantes ha poblado con particular éxito las calles y escenarios americanos a través de innumerables adaptaciones teatrales y celebraciones festivas. Desde la publicación del libro en 1605, los personajes de don Quijote y Sancho han arraigado en la imaginación carnavalesca y teatral de las Américas. En este trabajo me concentro en el caso particularmente prolífico de Brasil, donde a pesar de las diferencias lingüísticas y culturales *Don Quijote* goza de enorme popularidad. Mediante el análisis de cuatro adaptaciones teatrales recientes, examino la interpretación teatral y activista que observo en el teatro brasileño y latinoamericano en general, y que en mi opinión abre una nueva línea de interpretación de la obra cumbre cervantina. Esta manera activista de leer el *Quijote* saca a la luz de los focos al personaje más ignorado de la novela: Alonso Quijano. Al mantener que Quijano no enloquece y al preservarlo de la muerte al final de la obra, estas adaptaciones teatrales (independientes entre sí) revelan el aspecto más performativo, teatral y activista del personaje cervantino.

PREFACIO: LA TEATRALIDAD DE DON QUIJOTE

Dale Wasserman, el autor de la versión teatral del *Quijote* de mayor éxito comercial (*Man of la Mancha*, 1965), afirma que la novela de Cervantes «is inherently theatrical»<sup>1</sup>. Ciertamente, el debate entre el canónigo y el cura sobre el estado contemporáneo del teatro (I, 47-48), el encuentro del caballero con el carro de las Cortes de la Muerte (II.11), las bodas de Camacho (II.19-21) y la corte de los duques en la segunda parte dotan de una teatralidad intrínseca a la novela<sup>2</sup>. De forma constante en su narrativa y en sus obras teatrales, Cervantes reflexiona sobre la relación entre vida y teatro, tanto respecto a la teatralidad del mundo (el tópico barroco del *theatrus mundi*) como a las consecuencias sociales del teatro y la performatividad<sup>3</sup>.

Además de que el teatro se discute explícitamente en numerosos episodios, varios críticos ven en el protagonista dual Quijano/Quijote a un consumado actor. Ya en 1958 Mark Van Doren proponía que la «profesión» de don Quijote era la de actor más que la de caballero andante. Para Gonzalo Torrente Ballester la vida de don Quijote según la interpreta Quijano constituye un juego en el que el hidalgo actúa su papel de forma consciente. Como Javier Blasco explica, «la verdad del protagonista cervantino no está ni en don Quijote... ni en Alonso Quijano, sino en la pugna de Alonso Quijano por ser don Quijote»<sup>4</sup>. Aburrido de una existencia gris y en el último tramo de su vida, el cincuentón hidalgo escenifica, a menudo con un alto coste personal, su particular fantasía literaria<sup>5</sup>.

La paradójica naturaleza del héroe y loco don Quijote conlleva igualmente una lectura ambivalente de la transformación del hidalgo Quijano en caballero. Mientras que la mayoría de personajes lamentan o se burlan de su ridículo y peligroso papel caballeresco, generaciones de lectores a lo largo de 400 años mantienen su devoción por el personaje. Por ello, podría decirse que el éxito del hidalgo parece emanar de su capacidad teatral para actuar de forma heórica un papel caballeresco catastrófico tanto para él como para otros personajes. Es en ese momen-

<sup>1</sup> 1999, p. 128.

<sup>2</sup> Ver Maestro, 2005; Checa, 2007; Reed, 1987, p. 72.

<sup>3</sup> Reed, 1987, p. 82.

<sup>4</sup> Blasco, 2005, p. 157.

<sup>5</sup> Cambolor Bono, 2006, p. 4.

to de la transformación del hidalgo en que se detienen con particular detalle las adaptaciones teatrales brasileñas que analizo en este ensayo.

Dado que mis lectores probablemente no conozcan estas obras, doy ahora algunos datos básicos sobre las mismas. Aunque me concentro en adaptaciones alrededor del 2005 y en la ciudad de São Paulo, la capital cultural y financiera del país, examino igualmente el *Um tal de Dom Quixote* (1995) de Marcio Meirelles y Cleise Mendes porque esta obra condensa y en cierto sentido anticipa las interpretaciones paulistas del *Quijote*. *Um tal de Dom Quixote* fue escrito para conmemorar la reapertura del histórico teatro Vila Velha en el corazón de Salvador de Bahia el 8 de abril de 1998. Icono cultural contra la dictadura, el Vila Velha cayó en desuso en los 80 y principios de los 90. En la nueva rampa de acceso a la entrada principal del Vila, situada bajo el nivel de la calle, se inscribió un gigantesco mosaico en cerámica blanca de las figuras de don Quijote y Sancho a su lado atacando a un dragón con aspas de molino de viento en la cola. De este modo, además del éxito de público y crítica de la obra misma<sup>6</sup>, don Quijote mantiene una presencia permanente y física en el espacio cultural bahiano. Además, dos de los actores más destacados de la escena brasileña, el difunto Carlos Petrovich y el actor afro-brasileño quizás más popular hoy en día, Lázaro Ramos, interpretaron los papeles principales.

Las adaptaciones de São Paulo alcanzaron a un público mucho más numeroso. Como parte de su colaboración artística con internos de la extinta FEBEM (la infame prisión para jóvenes delincuentes en São Paulo), Valéria di Pietro escenificó *Num lugar de la Mancha* de Mário García-Guillén's (1995) en más de 50 ocasiones entre los años 2000 y 2006. Las actuaciones se realizaron tanto en la prisión como a lo largo y ancho de la ciudad, incluyendo en el auditorio principal (con unos 1500 asientos) del Memorial da America Latina diseñado por Oscar. *Num Lugar* fue visto, según los cálculos de su directora, por unas 5.000 á 6.000 personas.

El «Grupo permanente de pesquisa» de Telma Dias y Robson Vellado ha representado el *Dom Quixote* de Dias en numerosos teatros y escuelas de la ciudad, así como en su propio Teatro Resurreição en el barrio de Jabacquara. En una comunicación por correo electrónico de junio del 2010, Telma Dias me asegura «com certeza» que más de 10.000 personas han asistido a su espectáculo entre octubre del 2005 y fines del

<sup>6</sup> Uzel, 2003, pp. 196-207.

2007. *Dom Quixote* sigue representándose esporádicamente hoy día, en el 2015.

Por último, el *Circo Navegador* de Andréia de Almeida y Luciano Draetta ha llevado la versión de Almeida de *Quixotes* a una gran variedad de teatros y plazas públicas por todo São Paulo. Con una estética de teatro de calle y un escenario minimalista, *Quixotes* ha sido visto por más de 11.000 espectadores y fue representado durante tres meses en el legendario Teatro Arena de São Paulo en el 2011. La obra sigue representándose en varias ocasiones al año.

#### LA TRANSFORMACIÓN DE ALONSO QUIJANO: EL HÉROE TEATRAL DE SÃO PAULO

Por cuestión de espacio, voy a ilustrar la transformación de Alonso Quijano en las adaptaciones brasileñas mediante un análisis minucioso de la obra de Telma Dias, *Dom Quixote*, mientras que solo haré breves referencias a las otras tres. Todas las versiones teatrales que conozco, incluyendo estas cuatro, ensalzan la figura de don Quijote como luchador incansable por la justicia, pero muestran el mismo entusiasmo, si no más, por otra arma en el nutrido arsenal quijotesco: el poder transformador de las palabras y el arte. Al menos desde Paulo Freire y su influyente *Pedagogía del oprimido* (1970), el ansia de transformación y cambio tanto individual como social caracteriza el discurso social progresista brasileño. En estas obras, no es el caballero andante el que simboliza la transformación personal y social, sino el hidalgo que imagina una narrativa vital propia y la lleva a cabo. Su inmenso poder creativo impone sobre la realidad un vocabulario performativo que, de forma literal, materializa las palabras. En ese sentido, Quijano pone en práctica lo que Paulo Freire casi 400 años más tarde receta para una sociedad más justa en el capítulo 3 de su famosa *Pedagogía del oprimido*: una palabra transformadora convertida en praxis, en acción.

Por ello, el rasgo más característico de las adaptaciones brasileñas lo constituye la relación entre Quijano (Quixana en todas las versiones que examino aquí) y don Quijote. La identidad del protagonista se encuentra en un flujo permanente por el cual el personaje evoluciona, cambia de nombre varias veces y experimenta dos transformaciones radicales. En las primeras dos o tres páginas del libro, el hidalgo se convierte en un caballero andante. Y en las últimas, antes de morir, revierte a su personalidad original para morir dentro de los parámetros religiosos (la confesión) y legales (el testamento) de su época. Desde esta perspec-

tiva, la metamorfosis del protagonista lleva a los dramaturgos brasileños a plantearse si Quijano realmente enloquece o si, de forma consciente, abandona su vida gris anterior para actuar un papel social heroico. Esta nueva narrativa vital la erige y la defiende hasta su muerte no con su débil brazo, sino con su poderosa imaginación artística.

Las primeras escenas de las adaptaciones en São Paulo escenifican al hidalgo Quijano en el momento de su transformación o al «Actor» que va a representar al personaje. El hidalgo de Telma Dias afirma: «Hoje mesmo vou me transformar num cavaleiro andante» («Hoy mismo me voy a transformar en caballero andante») (p. 3). La naturaleza urgente («hoy mismo») y deliberada («me voy a transformar») de su metamorfosis personal explicita un mensaje social subversivo que la versión de Valéria di Pietro, *Num lugar de la Mancha*, también codifica en términos casi idénticos: «Vou me transformar num outro homem» («Me voy a transformar en otro hombre») (p. 1). En contraste a estas inequívocas declaraciones de intenciones, Cervantes simplemente describe en términos de la neurología de la época el enloquecimiento del hidalgo. De tanto leer, a don Alonso se le seca el cerebro hasta el punto de aceptar que los libros de caballerías son reales (I, p. 1). Si pensamos además que el anonimato de ese hidalgo enloquecido es absoluto (desconocemos en ese momento su nombre, pueblo de origen, linaje y pasado), podremos apreciar el esfuerzo cervantino por ocultar el acto revolucionario del nacimiento discursivo de don Quijote. Fuera de los órdenes biológico, social y religioso, el protagonista nace mediante palabras hechas carne y se sitúa en un estrato social que no es el suyo dentro de un sistema literario caballeresco que nunca ha existido. En las adaptaciones brasileñas, esa rebelión discursiva cervantina se explicita y se canaliza a través de una actuación teatral doble: la del actor que encarna al protagonista, y la del personaje mismo que se transforma de Quijano a Quijote.

En el *Dom Quixote* de Dias, el hidalgo «pega um papel o põe-se a escrever» («coge un papel y se pone a escribir») (p. 4). Al escenificar el acto físico e intencional de escribir sobre un papel, la transformación de Quijano adquiere un tono marcadamente literario y auto-creado. Aunque Dias no niega la locura del personaje, el proceso creativo por el cual el hidalgo se transforma en caballero se materializa en tres actores que aparecen sobre el escenario para representar el «pensamento fidalgo». Entre los cuatro «quijotes», y tras un debate arduo, se crean las nuevas identidades del caballo Rocinante y de la dama Dulcinea

mediante solo su cambio de nombre. Tan complejo y divertido es este proceso que la autora convoca a cuatro actores para dar cuerpo, literalmente, a la creación artística del nuevo mundo quijotesco.

Si la capacidad de Quijano para cambiar el mundo reside en sus palabras, entonces según Dias la propuesta ideológica cervantina de una sociedad más justa se basa en tácticas discursivas, y no militares. La auto-transformación precede al cambio, el cual solo puede conseguirse mediante la re-escritura de la identidad personal y social. Como William Childers argumenta en su provocador «Baroque Quixote», el protagonista dual «self-consciously constructs an image of himself as a knight», con lo cual «heroism no longer pre-exists its representation»<sup>7</sup>. En otras palabras: no existe el heroísmo sin una representación previa del héroe. Don Quijote comienza sus andanzas con la representación de su heroísmo de manera previa a cualquiera de sus (no tan heroicos, por la mayor parte) hechos. Solo después de su acto auto-creativo sale a los campos de Castilla a legimitar su fama y prolongar una narrativa de sus hechos que él mismo ha iniciado. Según más y más personajes se unen a la representación colectiva de la vida de don Quijote, la novela se torna más y más una ficción teatral que explora el poder y los límites de la actuación<sup>8</sup>.

Las otras dos adaptaciones paulistas también se basan en la premisa de que Quijano actúa a don Quijote de forma intencional. Según el «Actor» que interpreta al protagonista de *Num Lugar de la Mancha*, el hidalgo no enloquece, sino que de forma consciente «abandona o incômodo peso da razão» (p. 1). Cuando la «Actriz» del *Quixotes* de Andréia de Almeida concluye que Quijano «ficou doidão, e só se metia em confusão» («enloqueció y solo se metía en problemas») (p. 2), el «Actor» la corrige de inmediato y con cierta furia: «Doidão não! Mas você é cabeça dura mesmo, né? Quando foi que eu te disse que ele era doidão?» («¡Loco no! Pero qué cabeza tan dura tienes, ¿eh? ¿Cuándo te dije que estaba loco?») (p. 2).

En esta adaptación, como en las otras dos de São Paulo, la ilusión del teatro se rompe constantemente para recordarnos que los actores interpretan a sus personajes de forma similar a como el hidalgo cervantino interpreta al caballero don Quijote. Será en los últimos momentos del caballero andante, sin embargo, cuando el mensaje activista de transfor-

<sup>7</sup> Childers, 2010, p. 429.

<sup>8</sup> Checa, 2007, p. 473; Reed, 1987, p. 72 y p. 429.

mación personal y social a través de la escritura y la actuación cuaje con mayor contundencia. De la creación teatral y deliberada de don Quijote al episodio de su muerte, el ciclo transformador propiciado por el arte y la interpretación se cierra en estas adaptaciones brasileñas con una invitación al público a armarse de teatro para conseguir una sociedad mejor.

«VENGAN A ADORAR AL QUIJOTE»: EL ACTOR Y EL TEATRO DE SALVADOR DE BAHIA

Las varias interpretaciones de la muerte del protagonista han consolidado dos visiones tradicionales y opuestas sobre el significado total del *Quijote*. La tradición romántica, según la explica Anthony Close, ve en el hidalgo a un personaje insignificante agazapado tras la personalidad exuberante y heórica del caballero andante. El personaje que importa es el que puede soñar el sueño imposible, por citar de nuevo el famoso musical de Dale Wasserman que ha llevado a un público global y popular la versión romántica del libro. Guiados por el idealismo del protagonista, los románticos tienden a ignorar el momento final en que don Quijote retorna a su casa derrotado por el Caballero de la Blanca Luna y revierte a su identidad social como hidalgo de aldea. Tras un sueño profundo y febril, el personaje despierta para renunciar de su locura caballeresca. Llama a un cura para confesarse y escribe su testamento, para morir ya en el seno de la sociedad de la época (II, 54).

Por el contrario, la lectura del libro más generalizada hasta al menos finales del siglo XVIII interpreta la muerte del protagonista como la culminación del propósito cervantino (expresado ya en el prólogo al primer tomo de la novela) de burlarse de los libros de caballerías (II, 54). El artículo de Peter E. Russel de 1969, «*Don Quixote* as 'Funny Book'», recupera al menos para una audiencia académica esta lectura satírica de la intención autorial. Más que un héroe visionario, don Quijote le serviría a Cervantes como un vehículo cómico para parodiar gran variedad de creencias literarias, políticas e incluso religiosas. Desde los años 1970 en particular, numerosos críticos han intentado diseccionar la anatomía de ese discurso subversivo cervantino, en la expresión de James Parr, recuperando de paso una larga tradición de lecturas humorísticas del protagonista cervantino<sup>9</sup>. Si Quijano renuncia en el último momento de su

<sup>9</sup> Bayliss, 2006, p. 391.

locura caballeresca, entonces las acciones disparatadas de don Quijote subvertirían los propios ideales que el (anti)héroe proclama defender<sup>10</sup>.

Edward H. Friedman ha contribuido decisivamente a reformular el sentido de la dudosa conversión del personaje en el momento de su muerte. En realidad, dice Friedman, no deberíamos preguntarnos quién muere y si su conversión es sincera o no, sino qué queda tras su desaparición<sup>11</sup>. La respuesta de Friedman es inapelable: queda la fama literaria. Tanto en el libro como fuera de él, múltiples personajes, lectores y críticos se han esforzado durante los últimos 400 años en asumir «the control of [Don Quixote's] life story»<sup>12</sup>. De hecho, la enfermedad y muerte del protagonista provoca un auténtico frenesí de atribuciones autoriales. El «historiador» Cide Hamete, Sansón Carasco, Sancho Panza y el propio autor implícito a fin de desacreditar la continuación apócrifa de Avellaneda intentan cada uno a su manera apropiarse de la fama del personaje tras su muerte. Al final, es la fama y no la salvación eterna lo que queda para aquellos héroes cuya historia se sigue contando y representando una vez tras otra<sup>13</sup>. Entendiendo la muerte de Quijote/ Quijano como un acto más en su representación, la conversión de caballero andante a sensato hidalgo que se confiesa y escribe su testamento no supone más que «an ironic change of modus operandi»<sup>14</sup>. Para preservar su fama literaria, el héroe no muere, sino que torna a su identidad original de gris hidalgo que abandona el mundo terrenal en el seno de la legalidad y la tradición. En un gesto heroico antes de la muerte, Quijote/ Quijano cede la batuta creativa a los múltiples personajes y narradores que se muestran ansiosos por perpetuar y recrear su historia. La vida eterna del protagonista queda asegurada no desde una perspectiva cristiana sino literaria, discursiva.

Más que sus destrezas militares o estatura moral, es el poder creativo y performativo de Quijano el que le dota de suficiente agencia literaria como para que su nombre resuene a través de cuatro siglos. A partir del

<sup>10</sup> Me resulta menos convincente una tercera interpretación minoritaria y moralista de la obra: La conversión del personaje es una llamada religiosa a alcanzar la vida eterna mediante la sumisión a Dios. En cualquier caso, Edward H. Friedman (1994, pp. 106 y 121) y Jean Canavaggio (2006, pp. 193-195 y 282-283) ofrecen un repaso exhaustivo de las interpretaciones críticas de la muerte del protagonista.

<sup>11</sup> Friedman, 1994, p. 121.

<sup>12</sup> Schmidt, 2000, p. 155.

<sup>13</sup> Friedman, 2005, p. 13, y 1994, p. 115.

<sup>14</sup> Schmidt, 2000, pp. 122 y 112.



concepto de «performativity», George Yúdice explora las conexiones entre el control sobre la propia imagen pública y la autoría literaria, tema central a las adaptaciones quijotescas brasileñas que nos ocupan. Para explicar y aplicar la performatividad, Yúdice combina la ética performativa de Michel Foucault con el concepto de polifonía literaria de Mijail Bajtin. Desde esta perspectiva, el individuo que negocia las normas sociales a través de la performatividad (como hace el hidalgo Quijano cuando se convierte en caballero don Quijote, por ejemplo) sigue un proceso similar al autor que negocia en su obra las voces de las tradiciones literarias sobre las que construye su propio discurso. Por ello, la agencia cultural según Yúdice consiste en la capacidad del individuo para auto-definirse en relación y en contraste a las voces y normas pre-existentes<sup>15</sup>.

El control sobre la narrativa vital del individuo se mueve entre el terreno discursivo, literario, y el espacio político-social. En otras palabras, el mundo es verdaderamente un teatro en el que nuestra posición se determina mediante no solo datos socio-económicos, sino también mediante una representación teatral, literaria, de quiénes somos y quiénes queremos ser. Cuando Yúdice reconoce la performatividad «as the fundamental logic of social life today»<sup>16</sup>, está en mi opinión constando un hecho que Quijano prefigura al convertirse (o actuar como) don Quijote. Después de todo, el héroe cervantino no es más que una amalgama de voces literarias pre-existentes, desde las tradiciones caballarescas hasta las bucólicas o picarescas. A través de su re-escritura y performatividad de códigos anteriores, el hidalgo se forja un papel protagonista en una sociedad que le asignaba tan solo un rol insignificante. Y para las adaptaciones brasileñas teatrales, esa capacidad del personaje para re-escribirse en contra de su marginalidad e inscribirse, por el contrario, en el centro de una historia creada por él mismo ofrece un poderoso mensaje para una sociedad hastiada de la invisibilidad e irrelevancia de los oprimidos.

Esta interpretación performativa del episodio final de la novela se materializa de forma particularmente sofisticada en *Um tal de Dom Quixote*, la versión bahiana de Marcio Meirelles de la obra maestra cervantina. El frenesí de atribuciones autoriales que ocurre tras la enfermedad y muerte de Quijote/Quijano adquiere gran intensidad en esta

<sup>15</sup> Yúdice, 2003, p. 3.

<sup>16</sup> Yúdice, 2003, p. 28.

obra. Tal es el grado de intervencionismo de otros personajes dentro de la representación misma que Meirelles utiliza un coro de siete «narradoras» a la manera de la tragedia griega para, entre otros cometidos, clarificar al público el intrincado entramado metateatral de su adaptación.

En lugar de caer enfermo y despertar como Quijano horas antes de morir, aquí el caballero andante ni siquiera fallece. En su lugar, el desenlace se produce por una serie de incidentes de marcado aspecto metateatral. Primero, don Quijote pierde su duelo contra Sansón Carrasco en su disfraz de Caballero de los Espejos (don Quijote gana en el original cervantino en el capítulo 14 de la segunda parte). No solo su derrota se refleja en los espejos de su victorioso contrincante, sino que en el momento que acepta regresar a su casa por un año un «louco» (loco) se cruza por el escenario vestido de don Quijote. Ante un segundo espejo deformado de su identidad caballeresca, el protagonista grita «¡Basta!». Exhausto, baja el telón de su representación caballeresca y asume de nuevo su identidad original de Alonso Quixana (Quijano en el original). Al hacerlo, afirma renunciar al «personagem que... eu estava destinado a representar» (acto II, escena 15, p. 29). Consciente de su aventura teatral, el hidalgo/caballero abandona el papel que se sentía «destinado a representar».

Unas escenas antes, las narradoras T y S ya habían anticipado el final de don Quijote a manos de los actores (Sansón y el loco) cuyos espejos reflejan la cara más absurda y ridícula de la representación quijotesa. Dado que el teatro refleja como un espejo la realidad, en palabras de T y S, estas narradoras predicen que don Quijote va a ser derrotado «por um golpe de teatro. Melhor ainda: por um truque de espelhos» («por un golpe de teatro. Mejor aún: por una truco de espejos»). Un espejo puede ser un arma peligrosa en las manos equivocadas, augura la narradora H (II.12.27). En manos del Caballero de los Espejos y el loco, la imagen distorsionada de don Quijote, ese truco de reflejos y falsas representaciones, acaba con la voluntad teatral del protagonista. Ahora solo quiere «ir para casa para morrer em paz» («irse a casa a morir en paz») (II, 15, p. 29), pues al terminar su representación debe también acabar su vida.

En la última escena de *Um tal de Dom Quixote* son las «narradoras» del coro y el propio Sancho quienes salvan al héroe teatral de una muerte segura al asumir ellos mismos el papel protagonista de la obra. La narradora A no duda en proclamar al derrotado hidalgo como «¡um de nós! Seres mutáveis, encantados!» («¡uno de nosotros! ¡Serres mutables,

encantados!») cuya actuación se da «no vasto palco do planeta» («en el vasto escenario del planeta») (II, 16, p. 31). En una obra teatral de clara orientación progresista y social, ¿cómo se adapta este tópico del teatro del mundo (o el mundo es un teatro) a un mensaje activista? Las narradoras explicitan que la respuesta no se encuentra en el idealismo del personaje, sino en su capacidad para actuar. Más que un loco soñador, «dom Quixote é um conhecedor do teatro... É mais que um ator, é um ator consciente que escolheu sua personagem, escreveu sua própria peça e fez do mundo seu palco» («don Quijote es un conocedor del teatro ... Más que un actor, es un actor consciente que escogió a su personaje, escribió su propia obra e hizo del mundo su escenario») (II, 12, p. 27). En una interpretación abiertamente metateatral del *Quijote*, el protagonista en esta adaptación de Meirelles se presenta como un actor que conscientemente elige un papel y lo representa en su mundo. Al final de la obra, el personaje no muere, sino que asiste con orgullo como espectador a la actuación final de Sancho Panza, una samba que celebra tanto a su amo como al teatro Vila Velha cuya reapertura se está conmemorando.

Si don Quijote encarna el poder del teatro y se funde con el edificio mismo del Vila Velha, su supervivencia está asegurada. Al final de la obra, Sancho Panza aparece como «puxador de samba» (el cantante que lidera el grupo de samba) con su mujer Juana e hija Sanchica como «passistas» o bailarinas principales. Sancho canta que «samente os dementes, os loucos, os teatros ... podem vencer os dragões» («solo los dementes, los locos, los teatros ... pueden vencer dragones») a un público que para acceder a sus asientos descendieron por una rampa con un gigantesco mosaico de don Quijote atacando a un dragón. El teatro, tanto el arte como el edificio, y don Quijote se han fusionado en una sola entidad, un «teatro do ator que recria Quixotes de Espanha, La Mancha e Bahia» (un «teatro de un actor que recrea los quijotes de España, la Mancha y Bahía»). La samba de Sancho literalmente inscribe el personaje de Cervantes en la estructura misma del edificio. No solo acompaña a su amo en el mosaico a la entrada del edificio, sino que además afirma cómo la presencia del caballero andante sobre el escenario posibilita la reparación del Vila Velha en la escena cultural de Salvador de Bahía.

Mientras Quixana/don Quixote observa la samba final como espectador desde un cómodo sillón, Sancho invita al público a llenar el teatro noche tras noche, pues ahí encontrarán a «Quixote no Vila Velha:

Quixote vem adorar» (a «don Quijote en el Vila Velha: vengan a adorar al Quijote») (II.16.31-32). Si el teatro, y en particular el Vila Velha, provee a los marginados (afro-brasileños, mujeres, hidalgos viejos, amantes de la cultura) de un espacio donde desarrollar agencia cultural, don Quijote ofrece un modelo de coraje performativo. Como la narradora A y Sancho concluyen, marginalidad y teatro en concierto maximizan el potencial transformador de la performatividad. Desde esta perspectiva, la descripción del dramaturgo brasileño Augusto Boal se cumple en el Vila Velha a través de las aventuras quijotescas: el teatro se ha convertido en «a weapon for liberation» («un arma para la liberación»)<sup>17</sup>.

#### CONCLUSIÓN: ACTIVISMO, TEATRO Y EL HIDALGO QUIJANO

En el activismo inspirado por *Don Quijote* en el Brasil contemporáneo, la lectura predominante de las varias obras que he examinado aquí interpreta al protagonista cervantino no solo desde una perspectiva puramente romántica, idealista, ni exclusivamente satírica. Mediante el énfasis en el hidalgo Quijano que conscientemente interpreta un papel que él mismo construye a partir de las tradiciones literarias que le preceden, el libro adquiere una relevancia particular para un público comprometido con la idea de un Brasil contemporáneo más justo e igualitario. Por una parte, estas adaptaciones teatrales hacen referencias explícitas a los problemas actuales del Brasil (desde los niños de la calle a la corrupción) y sacan partido del carácter visual e icónico de la historia. Por ello, se apoyan en los estereotipos románticos del héroe que lucha incansablemente por una sociedad más justa. Por otra parte, y aunque romantizado, el protagonista cervantino no aspira a un ideal sino que anima a la subversión. Más que un ejercicio en militarismo voluntarioso e idealista, las aventuras de don Quijote revelan la naturaleza proteica del ser humano, la elasticidad de su persona social. No se presenta una alternativa pre-determinada que alcanzar, sino que se celebra el poder del teatro y el arte para alcanzar un mayor grado de liberación. El destino de ese proceso no es preceptivo ni explícito; el método cultural, teatral y discursivo mediante el cual podemos comenzar nuestra transformación es lo que importa.

En último término, las adaptaciones brasileñas contemporáneas del *Quijote* fusionan las dos interpretaciones tradicionales, la romántica y la

<sup>17</sup> Boal, 1985, p. xxiii.

satírica, en una «tercera vía» que constituye una estrategia transformativa. ¿Es don Quijote un héroe caballeresco que lucha por un ideal o un personaje ridículo que ilustra las deficiencias de su sociedad? En el activismo social brasileño, don Quijote combate las injusticias sociales con armas literarias y teatrales, ofreciendo no propuestas alternativas idealistas sino un *modus operandi* que permite a cualquier individuo corregir males sociales mediante una intervención discursiva. Y en este sentido, la interpretación brasileña representa una forma quizás nueva de entender a un personaje de cuatrocientos años.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Almeida, Andréia de, entrevista personal, 2 junio 2009 y 2 noviembre 2009.
- Almeida, Andréia de, *Quixotes*, 2004.
- Bayliss, Robert, «What *Don Quixote* Means (Today)», *Comparative Literature Studies*, 43.4, 2006, pp. 382-397.
- Blasco, Javier, *Cervantes, raro inventor*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- Boal, Augusto, *Theatre of the Oppressed*, trad. Charles A. and Maria-Odilia Leal McBride, New York, Theatre Communications Group, 1985.
- Camblor Bono, María José, «Creación por Alonso Quijano de microcosmos espectaculares en *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*», *Espéculo*, 32, 2006, disponible en <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero32/teatralq.html>> [15/11/2015].
- Canavaggio, Jean, «*Don Quixote*», *del libro al mito*, trad. Mauro Armiño, Madrid, Espasa-Calpe, 2006.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quixote*, trad. Edith Grossman, New York, Ecco, 2003.
- Checa, Jorge, «The play's the thing': teatro, poder y resistencia en las bodas de Camacho», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 31.3, 2007, pp. 473-489.
- Childers, William, «Baroque Quixote: New World Writing and the Collapse of the Heroic Ideal», en *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*, ed. Lois Parkinson Zamora y Monika Kaup, Durham, Duke UP, 2010, pp. 415-449.
- Close, Anthony, *The Romantic Approach to «Don Quixote»*, Cambridge, Cambridge UP, 1978.
- Dias, Telma, *Dom Quixote*, 2005.
- Dias, Telma, entrevista personal, 3 junio 2009 y 5 noviembre 2009.
- Freire, Paulo, *Pedagogy of the Oppressed*, 1970, trad. Myra Bergman Ramos, edición revisada, New York, Continuum, 1997.

- Friedman, Edward H., «Executing the Will: The End of the Road in *Don Quixote*», *Indiana Journal of Hispanic Literature*, 5, 1994, pp. 105-125.
- Friedman, Edward H., «Making Amends: An Approach to the Structure of *Don Quixote*, Part 2», *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, 2, 2005, pp. 1-24.
- García Guillén, Mário, *Num Lugar de la Mancha*, 1996.
- Maestro, Jesús G., «Cervantes y el teatro del Quijote», *Hispania*, 88.1, 2005, pp. 41-52.
- Meirelles, Marcio, entrevista personal, 7 junio 2009.
- Meirelles, Marcio y Cleise Mendes, *Um tal de Dom Quixote*, 1998.
- Parr, James A., «*Don Quixote*: An Anatomy of Subversive Discourse. Newark, DE, Juan de la Cuesta, 1988.
- Pietro, Valéria di, entrevista personal, 3 junio, 2009.
- Reed, Helen H., «Theatricality in the Picaresque of Cervantes», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 7.2, 1987, pp. 71-84.
- Russell, Peter E., «*Don Quixote* as 'Funny Book'», *Modern Language Review*, 64, 1969, pp. 312-326.
- Schmidt, Rachel, «The Performance and Hermeneutics of Death in the Last Chapter of *Don Quijote*», *Cervantes*, 20.2, 2000, pp. 101-126.
- Uzel, Marcos, *O Teatro do Bando negro, baiano e popular*, Salvador de Bahia, P555 Edições, 2003.
- Wasserman, Dale, «*Don Quixote* as Theatre», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19.1, 1999, pp. 125-130.
- Yúdice, George, *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*, Durham and London, Duke UP, 2003.