

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

PRESENCIA DE CERVANTES EN NARRADORES LATINOAMERICANOS

Miguel Gutiérrez
Escritor

Fue leyendo a Joyce y a los más importantes innovadores de la novela del siglo xx que empecé a avizorar la grandeza del *Quijote*. Cercano a los cuarenta años leí por tercera vez de manera integral la novela maestra de Cervantes dentro de un plan (seguramente descabellado para algunos) de hacer un recorrido del género novelesco por lo menos tal como se había generado y desarrollado en Occidente (aunque, por cierto, también leí algunas de las grandes novelas universales como la maravillosa y extraordinaria novela china *Sueño en el pabellón rojo*). La idea era conocer la historia de la novela occidental desde las novelas greco-bizantinas hasta la actualidad de la segunda mitad del siglo xx. ¿Qué implicaba esto? En primer lugar, llenar vacíos, a veces lamentables, de mi formación novelística. Así, por ejemplo, leí con placer y asombro a autores que por motivos que he explicado en otros textos no pude leer en mi infancia, me refiero a escritores como Dumas, Salgari, Stevenson, Verne... En segundo lugar, y sobre todo, releí mis novelas favoritas, entre las cuales quiero destacar *En busca del tiempo perdido*, a la que sigo considerando la mejor novela del siglo xx. Pero el gran redescubrimiento fue el *Quijote* de Cervantes. Ahora mi atención no se centró en la historia, en la galería de personajes, o en la psicología y el pensamiento de los protagonistas, sino en la increíble gama de recursos formales, técnicos y de lenguaje utilizados por Cervantes, en los diferentes niveles

de significación, en todo lo que había de artificio, en ese juego entre realidad y ficción, todo lo cual me llevó a comprender que toda gran obra literaria es una obra de cultura, pues el *Quijote* es una obra sutil, compleja, llena de misterios, y que no la pudo escribir un escritor lego, un autor que no entendió a sus personajes, que es como decir que no entendió lo que escribía, como sostuvo Menéndez y Pelayo y lamentablemente el gran Unamuno. Recuerdo que cuando terminé mi tercera lectura ya no tenía duda de que el *Quijote* era la novela de vanguardia más audaz que se había escrito, superior, incluso, a *Ulises* de Joyce.

Como para los grandes novelistas del siglo xx, de la generación de Joyce y Faulkner a la generación de Calvino, Grass y Kundera (según palabras del propio Calvino. *El barón rampante* fue concebido «como una especie de Don Quijote de la filosofía de las luces», mientras que *Si una noche de invierno un caminante...* es una novela gozosamente cervantina por su estructura abierta, experimental y por el rol que cumplen el lector y la lectora como personajes de la ficción), como estos maestros de la novela moderna que ven en Cervantes no sólo al autor del *Quijote* sino al creador del género novelesco y por lo tanto imagen y modelo del novelista, del inventor de ficciones, creo yo que Cervantes, como un genio tutelar, está detrás de la creación de la novela moderna latinoamericana, desde los fundadores (Borges, Arlt, Carpentier), los continuadores de la generación siguiente (Guimaraes Rosa, Onetti, Lezama Lima, Cortázar), los escritores del *boom* (Fuentes, Donoso, García Márquez, Cabrera Infante, Vargas Llosa), los escritores del *postboom* (Soriano, Giardinelli, Piglia), hasta la generación más reciente (Bolaño, Villoro, Padura, Fresán) con los cuales llegamos ya al siglo xxi.

En su artículo «Magias parciales del *Quijote*», Borges revela lo que parece ser el pensamiento filosófico literario fundamental de Cervantes: la contraposición de un mundo imaginario poético con un mundo real prosaico, ya que para él son antinomias lo real y lo poético. Toda la obra de Cervantes, y en especial el *Quijote*, parte de esta intuición primordial. La locura de don Quijote —pretender instaurar la maravilla en la realidad cotidiana como ocurría en los libros de caballerías— es la locura del arte, que el genio de Cervantes logró cristalizar mediante la fábula de las aventuras y desventuras del Caballero de la Triste Figura con su escudero Sancho Panza. *Tlón, Uqbar, Orbis Tertius*, uno de los cuentos más representativos de la narrativa borgeana, revela en su composición algunos temas y tópicos típicamente cervantinos, por lo menos como

aparecen en el *Quijote*. Homóloga a la novela de Cervantes, Borges describe en *Tlón*, aunque de manera fragmentaria pero a la vez minuciosa y esencial un planeta ilusorio que una sociedad secreta de genios dirigida por un genio superior a lo largo de los siglos creó, imaginó o inventó para corregir o anular la realidad atroz, vulgar y banal de lo realmente existente. Como en el *Quijote*, en el texto de Borges juega un rol decisivo el tópico cervantino de las bibliotecas, del catálogo de libros (en este caso de la Enciclopedia Británica), sólo que en vez del cura, el barbero o Sansón Carrasco, entre los que comentan y catalogan los libros están Bioy Casares, Martínez Estrada, Alfonso Reyes y otros escritores del entorno de Borges como Carlos Mastronardi o Xul Solar. El tema de la autoría, central en la novela de Cervantes, no está ausente en la narración de Borges. En *Tlón* no existe un autor único —digamos un Cide Hamete Benengeli— ni comentaristas del relato, uno de los cuales es Cervantes, sino múltiples narradores que, como ya dije, a lo largo de los siglos van inventando y construyendo el planeta, es decir, es obra de una comunidad, pero de una comunidad de grandes individualidades. Sin embargo no hay que olvidar que el *Quijote* está tejido por innumerables historias (con múltiples narradores) que se ramifican y proliferan como un bosque de historias. Por último, Herbert Ashe, uno de los probables artífices de *Tlón*, es un individuo de rasgos quijotescos. De él nos dice Borges: «en vida padeció de irrealidad», «Era algo desganado y su cansada barba rectangular había sido roja. Entiendo que era viudo, sin hijos». Pues bien, él, como en el viejo tópico-cervantino del manuscrito encontrado, recibe el Onceno Tomo de los cuarenta volúmenes que conforman la Enciclopedia de *Tlón*, *Uqbar*... cuyo texto es la principal fuente con que cuenta Borges para describir aquel planeta que no tiene realidad en el espacio sino en el tiempo. Por supuesto, el Onceno Tomo y toda la enciclopedia no está escrita en arábigo, sino en inglés, y, tal vez, como el morisco del *Quijote*, Asher sea uno de los traductores al español de *Tlón*. *Uqbar*, *Orbis Tertius*.

Fuera de la anécdota lúdica y genialmente irónica —un autor que en el siglo xx se propone escribir no otro *Quijote* sino el mismo *Quijote* que Cervantes escribió en el siglo xvii—, ¿qué filiación existe entre el proyecto de Pierre Menard (ya en una mínima parte realizado: los capítulos noveno, trigésimo octavo y fragmentos del capítulo veintidós de la primera parte) y la obra cumbre de Cervantes? Para empezar, Menard es un escritor quijosteco, por la magnitud de la obra que se propone escri-

bir, aunque él afirme que su proyecto no es esencialmente difícil y que para ejecutarlo bastaría con ser inmortal. Lo verdaderamente cervantino en el texto de Borges es haber escrito un texto idéntico al de Cervantes (a quien llama precursor de Menard) pero de significación completamente distinta. ¿Qué ha ocurrido? Entre ambos libros hay una diferencia de siglos y por lo tanto de lectores que participan en la recreación permanente del texto. Y este es un tema netamente cervantino, pues hasta él ningún autor le había conferido un rol tan decisivo al lector para la comprensión del tejido narrativo. Al fin, al escribir fragmentos formalmente idénticos (palabra por palabra, frase por frase) al primitivo *Quijote*, Pierre Menard demuestra que el suyo era un proyecto perfectamente posible. Sin embargo, al confrontar ambos fragmentos —el de Cervantes y el de Menard— Borges, el comentarista, y lector creativo (es decir, lector macho no hembra, según la desafortunada distinción de Cortázar para referirse a los tipos básicos de lectores existentes) descubre que por debajo de la increíble, desconcertante similitud de las formas, los dos textos difieren sustancialmente en cuanto al contenido y la significación. ¿Qué había ocurrido? El pobre Cervantes participó en la batalla de Lepanto, fue cautivo durante cinco años de los árabes y vio el hundimiento de la Armada Invencible y sobre todo vivió y escribió dentro de la tenebrosa atmósfera de la Contrarreforma. En cambio Pierre Menard, formado entre libros, sin apenas contactos con la realidad prosaica, vivió en una época donde sin ataduras teológicas, se podía ser gozosa, libremente un escéptico, un agnóstico o un ateo.

A la manera de Cervantes, *El jardín de los senderos que se bifurcan* en su brevedad contiene dos historias, con dos narradores distintos. Aquí sólo me referiré a la novela infinita de Ts'ui Pên de cuya existencia se entera el protagonista del relato, también chino y descendiente de Ts'ui Pên, en medio de una historia de espías durante la primera Guerra Mundial. Desde que hace muchísimos años leí el quizá más famoso cuento de Borges, me pregunté en qué autor habría pensado él como modelo de Ts'ui Pên. Hace alrededor de quince años pensé en Balzac y Joyce. Pero en estos últimos años (sobre todo desde mi séptima lectura) he venido pensando en Cervantes como autor de *El jardín de los senderos que se bifurcan* y en Ts'ui Pên como el autor del *Quijote*. La relación no radica en la anécdota ni en los pormenores de la trama (por lo menos, la trama visible) tan distinta y distante en ambas historias, sino en el despliegue del poder inventivo que revelan. En el cuento de Borges la idea de una

novela infinita se funda en la propuesta de Ts'ui Pên según la cual no existe un tiempo uniforme, absoluto. Como dice el sinólogo Stephen Albert, «(Ts'ui Pên) creía en infinitas serie de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarcan todas las posibilidades». Así, por ejemplo, en la aparentemente caótica novela de Ts'ui Pên, se examinan todas las formas posibles de participación en un evento: en un episodio el héroe resultaría triunfador en la batalla, en otro sería derrotado, en otro se comportaría como un valiente, en otro como un cobarde, en otro figuraría como en traidor, en otro como el caudillo de las fuerzas del bien y la justicia, en otro encabezaría las fuerzas del mal y la opresión, etcétera, etcétera... En el *Quijote* esa sensación de abundancia narrativa sin límites se debe al uso de varios procedimientos; uno de ellos es la intercalación de historias (éste es también uno de los encantos de *Los trabajos de Persiles y Segismunda*) que potencian la historia de don Quijote y Sancho Panza abriendo el libro a otros espacios y tiempos (en el capítulo de la Cueva de Montesinos asistimos al contrapunto entre el tiempo empírico, cronológico, y el tiempo legendario de lo maravilloso); otro recurso extraordinariamente eficaz es el empleo de distintas variaciones de los registros del habla a partir del empleo de dos normas opuestas: el lenguaje oral-coloquial-popular y el lenguaje culto, renacentista y castellano literario; y en tercer lugar, el recurso más típicamente cervantino de dejar en libertad para que personajes principales o personajes secundarios y aun tangenciales expresen sus propios puntos de vista sobre ideas y acontecimientos a través principalmente del dialogismo. Así esta novela, que según los estudiosos el tiempo cronológico dura poco más de dos meses, da la sensación de una novela vasta en el espacio y el tiempo. Tan inabarcable, como la novela del genial Ts'ui Pên.

Como Borges (en realidad, con todos los narradores de esta generación), Carpentier era un gran conocedor de los libros de caballerías y de la obra entera de Cervantes. Estoy tentado de afirmar que del conocimiento precoz y asombrado de esta literatura que representaba realidades llenas de prodigios y maravillas, Carpentier comenzó a elaborar su poética de «lo real maravilloso» que sería el distintivo de la nueva novela latinoamericana. Sin embargo, siguiendo los pasos de Eutasio Rivera en *La vorágine*, el narrador cubano publicó en 1934 *Ecue-yamba O*, novela nada desdeñable, pero que surgió como un brote epigonal del

realismo regionalista, pues por entonces Arlt y otros escritores rioplatenses habían creado la novela moderna urbana de nuestro continente. Tras un silencio de quince años, en 1949, Carpentier publica su primera obra maestra *El reino de este mundo*, que la precede con un prólogo en verdad histórico, en la medida que es una suerte de Manifiesto «sobre lo real maravilloso en la nueva novela americana». Una novela tan original merecería un análisis, pero esto excedería los fines de este ensayo. Así que me limitaré a hacer unas pocas observaciones sobre la relación entre Cervantes y la estética de lo real maravilloso.

En el prólogo a *El reino* y en otros textos, Carpentier (como Borges) arremete contra «la novela psicológica» o «la novelita de amor» y contra la novela más crudamente social realista. En segundo lugar, desprecia la manera y el método de suscitar lo maravilloso («el encuentro del paraguas, la máquina de coser en una mesa de disección») por los artistas y poetas surrealistas. En el primer caso, en efecto, las novelas de Carpentier están despojadas de análisis psicológicos, de inmersiones a las interioridades del yo, y cuando se ocupa de relaciones de amor, como en los amores de Sofía y Esteban en *El siglo de las luces* los separa de los marcos privados y los ubica en contextos más amplios, como los de la Historia. Lo que Carpentier reprocha a los surrealistas (a quienes en su juventud poco menos que veneró) es haber abandonado su condición de demiurgos o magos para convertirse en burócratas de lo maravilloso aplicando de manera mecanicista la famosa propuesta de Duchamp. En cambio, para Carpentier lo real maravilloso en América se halla o es parte de la propia realidad: de la geografía, de la Historia, de la política... o, por ejemplo, de la arquitectura o la culinaria. En *El reino* el lector se encuentra frente a personajes, situaciones o construcciones increíbles o asombrosas, como el rebelde negro con poderes licantrópicos Mackandal, Henri Christopher el cocinero que se convirtió en emperador afrancesado, la Ciudadela La Ferrière cuyos muros estaban edificados con la argamasa de centenares de toros degollados... Pero, ¿cómo Carpentier preparó su mirada y abrió su imaginación para descubrir dentro de lo real la dimensión maravillosa? Pienso que la lectura de los libros de caballerías, el *Quijote* y *Persiles* (donde vemos a hombres transformados en lobos) preparó a Carpentier para concebir una novela que rechazase tanto las novelas psicológicas como las novelas realistas-naturalistas que negaban la dimensión maravillosa de la realidad. Por supuesto, no puedo dejar de señalar que en otros aspectos, las novelas carpenterianas diferían

de las novelas cervantinas. A diferencia de lo que ocurre en las novelas de Cervantes, en Carpentier los personajes carecen de concreción o de sustancia carnal o incluso existencial de modo que son más bien figuras, arquetipos o comparsas de fuerzas históricas que los exceden y determinan sus destinos. Salvo, tal vez, *El camino de Santiago*, que guarda alguna semejanza con alguna de las novelas enclavadas del *Quijote*, las novelas de Carpentier resultan demasiado abstractas entre otras razones porque los personajes carecen de vida interior o por la ausencia casi total de diálogos.

Si dejamos de lado la *Verdadera Historia de los Sucesos de la Conquista de Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, el primer libro de caballerías que se escribió en Hispanoamérica, fueron los narradores regionalistas con sus historias de bandoleros (esos «rebeldes primitivos», como los llamó Hobsbawn) quienes intentaron crear una saga de caballeros andantes con características propias de personajes surgidos de la realidad americana, como se puede leer en uno de los más hermosos libros de López Albújar, *Los caballeros del delito*. A diferencia de los westerns del cine hollywoodense, en que los héroes —los caballeros andantes—, luchan por restablecer la ley y la justicia persiguiendo a los bandoleros, representantes del mal; en la novela hispanoamericana, si bien estos viven al margen de la ley, son, en general, seres que condiciones sociales injustas los han empujado al camino del delito y terminan convirtiéndose en suerte de Robin Hoods o de justicieros sociales. Pero creo que son los creadores del género *cowboyesco* (sobre todo en las *cowboy* clásicas de los años treinta y cuarenta) los que establecieron una filiación más clara de los héroes con los libros de caballerías, si bien estos héroes justicieros se parecen más a don Quijote que a los Amadís de Gaula, Tirante el Blanco, Belianís de Grecia o Florismarte de Hircania. Cabalgando sus rocinantes, recorren, casi siempre solitarios, caminos inconmensurables, y cuando cae la noche, como don Quijote prefieren dormir a la intemperie, bajo las estrellas, a diferencia de Sancho que gustaba dormir dentro de aposentos, en cama abrigada.

Pero como representación del mundo caballeresco, toda la novela regionalista sobre el tema palidece frente a *Gran sertón: veredas*, la novela de Guimarães Rosa. Cuando la novela en su traducción española apareció a mediados de la década de 1960 la crítica la celebró de manera unánime. Entre éstas, la más entusiasta y brillante fue la que le dedicó Mario Vargas Llosa con el título de *¿Epopéya del sertão, Torre de Babel o manual de*

satanismo? Formal y verbalmente deslumbrante y compleja y rica por los temas y motivos que desarrolla, la novela de Guimarães Rosa se presta para una exégesis minuciosa, es decir, el tipo de lectura que reclama el poema. Hace muchos años escribí un artículo que titulé: *El pacto con el Diablo en Gran sertón: veredas*, sin duda uno de los temas centrales del libro. Sin embargo a medida que avanzaba en la redacción de mi texto me iba dando cuenta que con ser un tema importante, en manera alguna abarcaba otros niveles de significación. Desde luego, también la novela del escritor brasileño puede ser leída como el gran libro de caballerías de Latinoamérica, pero para valorarla en su real dimensión debemos ponerla al lado de *Ulises* o aquí en Latinoamérica con *Cien años de soledad*.

Si los sertones —ese espacio geográfico tan característico de Brasil, que Guimarães Rosa recorrió durante muchos años en su calidad de médico asimilado al ejército— le proporcionó el escenario, los personajes y la materia de su novelas, su lectura de los libros de caballerías y las novelas de Cervantes deben haberlo preparado para encontrar la manera de narrar las historias surgidas de ese mundo de los sertones donde vivían poblaciones varadas en una época todavía medieval. Tal como se desprende del relato de Riobaldo, el narrador de la historia, los yagunzos eran una mezcla de bandoleros y montoneros o, más bien, de señores de la guerra, poseedores de grandes haciendas con grandes rebaños de ganado que, a veces, aliados con caudillos políticos guerreaban entre sí por la hegemonía en la región. Era un mundo de paladines, de caballeros andantes, la mayoría quizá analfabetos, pero que montaban recios corceles y los unían estrictos códigos que tenían que ver con el honor y la gloria. Entre muchos posibles, me limitaré a exponer un solo ejemplo para ilustrar el funcionamiento dentro del grupo o partida de las costumbres caballerescas. Riobaldo, narrador de la historia y ahora proclamado jefe de la cabalgata con el alias de *Víbora blanca*, le perdona la vida a un yagunzo conocido como «seó Habán», pero le impone como canon, viajar a una cierta lejana hacienda del sertón para, de parte del yagunzo Riobaldo, rendirle honores y entregarle un topacio a su novia Octacilia, contándole, de paso, acerca de sus hazañas llevando la gloria y la justicia al territorio de los Generales. Cuando hace más de cincuenta años leí este pasaje, recordé de inmediato el capítulo en que don Quijote derrota al vizcaíno, pero le perdona la vida a cambio de que viaje a un pueblo de la Mancha y le rinda tributo a la sin par Dulcinea del Toboso.

En su famoso Prólogo a *La invención de Morel*, de Bioy Casares, Borges en oposición a la novela psicológica que propugnaba Ortega y Gasset como camino para la renovación de la novela, se declara a favor de la novela de peripecias, una novela que ya no pretenda ser una representación de un trozo de vida, como lo había hecho la novela realista del siglo XIX, sino que empezase por reconocer el carácter de artificio que tiene toda obra literaria. Sin embargo, dice Borges, hay ciertas aventuras que ya no son posibles en el siglo XX, como aquel tópico tan caro a Shakespeare y Cervantes, de la jovencita que sin desmedro de su belleza se disfraza de varón y vive las más arriesgadas aventuras. Guimaraes Rosa, contradiciendo a Borges, a comienzos de la segunda mitad del siglo XX, pone como eje argumental de *Gran Sertón: veredas* las relaciones de amor no declarado entre los yagunzos Riobaldo y Diadorin, sólo que en la últimas páginas de la novela nos enteraremos que como en *Persiles y Segismunda* y en la novela bizantina, Diadorín, muerto en un enfrentamiento a cuchillo con el asesino de su padre, en realidad es una moza de increíble belleza —más hermosa incluso que las hermosas mujeres de *Cien años de soledad*—.

Desde su primer libro, la novela corta *El Pozo* (1939), Onetti imagina y construye su historia a partir de la oposición cervantina entre realidad y ficción, entre realidad y poesía, entre realidad y sueño y fantasía. Eladio Linacero, el narrador, que vive en una buhardilla dostowieskiana (digamos como Raskolnikov o el hombre del subsuelo) intenta conjurar la realidad prosaica y vulgar, sórdida y sombría en la que se siente vivir, fantaseando una historia, según la cual una adolescente, Ana María (a quien muchos años atrás supuestamente Linacero intentó violar), lo visita en una cabaña de Alaska y sobre un lecho de hojas se tiende desnuda para él. Todos los antihéroes onettianos imaginan otras vidas posibles o intentan llevar a la práctica sus sueños o fantasías, aunque casi siempre terminan en el fracaso, la locura o la muerte. Hace muchos años, en una de mis lecturas del *Quijote*, cuando llegué al capítulo XXXI de la segunda parte en que los duques invitan a don Quijote y Sancho a su castillo, recordé, de pronto, uno de los cuentos maestros (y quizá el más triste) de Onetti: *Un sueño realizado*. Los duques, que han leído la primera parte del *Quijote* y saben de las cualidades psicológicas y sociales del caballero andante y su escudero, deciden montar en son de burla y para su propio entretenimiento, una suerte de representaciones teatrales, donde amo y sirviente asistan a la realización de sus sueños y quime-

ras; así, por ejemplo, don Quijote será testigo del desencantamiento de Dulcinea del Toboso y Sancho Panza podrá asumir la gobernación de la ínsula Barataria. En el cuento de Onetti que acabo de mencionar hay también de por medio una representación teatral. Una mujer envejecida y de aspecto extravagante acude a un director de teatro varado en una provincia y le narra y describe un sueño que la hizo sentirse feliz, y ahora ella le ofrece dinero para que ponga en escena esta fantasía que el director encuentra sencillamente disparatada; no obstante, el director, que es también el narrador de la historia y se halla en bancarrota, un poco por broma y otro poco por piedad, accede llevar adelante la representación en un teatro cerrado y sin público. Pero el movimiento escénico que empieza como farsa termina en tragedia, cuando la mujer, que interviene también en el montaje como actriz principal, muere de emoción al ver realizado su sueño.

Si Borges con *Tlón, Uqbar, Orbis Tertius* creó, como ya hemos visto, todo un planeta como alternativo al nuestro, Onetti tras las huellas de Borges —en cuya concepción de la literatura como un «sueño dirigido» se trasluce la impronta cervantina—, el narrador uruguayo, decíamos, construyó con los materiales de sus sueños y pulsiones eróticas una ciudad imaginaria, Santa María, un territorio libre donde sus habitantes pueden vivir todas las posibilidades de existencia, incluso aquellas que se orientan por los caminos del mal, pues, la verdad, la mayoría, como Larsen y el propio Díaz Grey, se hallan obsesionados, atraídos y repelidos a la vez, por los abismos de lo irracional. El propio José María Brausen, el creador de Santa María, se inventa otros yos: como Arce juega a ser un *macró* y un asesino; o bajo la piel del Díaz Grey se imagina como un médico que trafica con morfina. Brausen, a quien los sanmarianos reconocen como su Dios creador y le levantan una estatua a la que rinden culto, es el narrador principal de *La vida breve*, frente al cual, en libros sucesivos irán surgiendo muchos otros narradores. Y como sucede con Cervantes en el *Quijote*, aparece Onetti, a quien Dios Brausen presenta de esta manera: «Se llamaba Onetti, no sonreía, usaba anteojos, dejaba adivinar que sólo podía ser simpático a mujeres fantasiosas o amigos íntimos [...], saludaba con monosílabos a los que infundía una imprecisa vibración de cariño, una burla impersonal».

Ahora bien. De todos estos personajes atraídos por el mal, transgresores de la ley o la moral, Onetti sintió especial interés y simpatía por Larsen, quien aparece como personaje muy secundario, casi de manera

fugaz, en *Tierra de nadie* (1941) y *La vida breve* (1950) y como personaje principal en *El astillero* (1961) y *Juntacadáveres* (1964), si bien, como se sabe, los sucesos de esta última ocurrieron en un tiempo anterior al de los sucesos de la primera, que finaliza con la muerte de Larsen. Como otros personajes onettianos, Larsen es un personaje quijotesco en la medida que también persigue en la vida de forma absoluta la realización de un sueño, sólo que a diferencia de don Quijote, su sueño (su fantasía, su obsesión) es de carácter negativo. El gran sueño de Larsen es poseer, organizar y administrar un burdel perfecto, cosa que intenta llevar a la práctica reclutando a tres prostitutas envejecidas, en plena ruina moral, sin ilusiones y sin esperanzas. Por supuesto, la empresa fracasa, a raíz de lo cual es expulsado de Santa María. Sin embargo, cinco años después, Larsen vuelve a Santa María, para reivindicarse o vengarse de la ciudad. Ahora ha sido nombrado por el demencial y furioso Jeremías Petrus (otro de los grandes soñadores onettianos) gerente general, con el encargo de reflotar y poner en funcionamiento el Astillero propiedad del viejo Petrus. Pero es una misión imposible. De la empresa, súper quebrada financieramente, sólo queda una edificación en ruinas, fantasmal, corroída, herrumbrosa, mugrienta, y los tres últimos empleados que aún quedan son seres fantasmales que mal sobreviven vendiendo como chatarra pedazos de la fábrica. Pero la llegada de Larsen les infunde nuevos ímpetus y por un tiempo, como actores en una representación teatral, participan en la farsa de reflotar el podrido Astillero, mas el hundimiento, la destrucción es inevitable. Hay otros sucesos que contribuyen a acrecentar esa atmósfera de fracaso, de derrumbamiento, de naufragio, creo recordar que uno de los antiguos empleados se suicida. Y entonces era inevitable que Larsen no escapara de la muerte, que, como todo en el mundo onettiano, le sobreviene sin heroísmo, como un hecho banal, más bien aburrido.

Algunos autores (Fuentes, Kundera por ejemplo) sostienen que Cervantes influyó de dos maneras en el desarrollo de la novela como género. Hay un Cervantes que los grandes realistas del siglo XIX consideran como un antecesor y un maestro. Para escritores como, digamos, Dickens, Dostowieski y Flaubert, Cervantes es no sólo el gran creador de personajes o de tipos humanos, es también un consumado realista por la manera en que mediante la escritura representa todo lo real existente. Siguiendo la tradición homérica, los personajes cervantinos están presentados con sus rasgos físicos, sociales y morales; describe minucio-

samente su vestimenta, el ambiente que lo rodea, los objetos que porta, desde armas hasta instrumentos musicales, y además (y sobre todo) los hace hablar y actuar, todo lo cual hace que, por ejemplo, el *Quijote* sea, como las pinturas de Velázquez, un maravilloso fresco de la sociedad española de la época de Felipe II y Felipe III. Pero, según otros críticos, el Cervantes esencial es el novelista lúdico, experimental y abierto a lo fantástico. Es verdad que los niveles metaliterarios e intertextuales aparecen en obras anteriores, pero fue Cervantes quien convirtió estos niveles en dimensión fundamental de la construcción novelística. Desde esta perspectiva el *Quijote* es una reflexión (lúdica, humorística) sobre la escritura de una novela. Esta línea experimental encontró dos grandes realizaciones en el siglo XVIII: *Tristan Shandy*, de Sterne, y *Jacques, el fatalista*, de Diderot, en las cuales la digresión lúdica o el ensayo como técnica narrativa, interrumpen y marcan distancia con el cauce realista del relato. Según Kundera, la irrupción del realismo y el naturalismo en el siglo XIX, impiden o por lo menos obliteran el desarrollo de una novela que trasgreda los estrechos marcos del realismo. Sin embargo autores como Joyce, Musil o Kafka, retomaron esta línea cervantina incorporando cada vez con mayor libertad lo metaliterario y lo intertextual, lo autorreflexivo y lo autocrítico, al proceso narrativo.

Por su dimensión lúdica y por el peso que tiene lo metanarrativo y la intertextualidad (presentes en el texto, casi siempre en clave cómicor-irónica), *Rayuela* de Cortázar se inscribe en la tradición cervantina, aunque ésta le haya llegado a través de diversas mediaciones; por cierto, en la poética de *Rayuela* han cumplido papel importante el aporte de la vanguardia europea de las primeras décadas del siglo XX, en especial del surrealismo. Desde el punto de vista formal, *Rayuela* está dividida en tres partes. La primera, «Del lado de allá» tiene como escenario París y su protagonista, narrador principal de la historia, es el expatriado argentino Horacio Oliveira, que por las calles y bulevares de la ciudad busca y recuerda a La Maga, la mujer amada y desaparecida. Aunque la búsqueda es inconclusa (Oliveira la reencontrará en el libro que escribirá sobre ella), la desaparición de La Maga desencadena en él una profunda crisis que lo precipitará al submundo de los «clochard». En la escena final, vemos en la noche parisina a Horacio dentro de un camión celular de la policía que comparte con Emmanuel, un clochard, borracha e inmundada, y dos pederastas, mientras imagina y evoca el juego de la rayuela donde los niños emprenden un viaje simbólico de la Tierra al Cielo.

En la segunda parte, «Del lado de acá» el escenario se traslada a Buenos Aires y asistimos al retorno de Oliveira a su ciudad y su reencuentro con Traveler, su amigo de la infancia y cómplice, cuya esposa, Talita, hace recordar a Horacio Oliveira a La Maga. Esta parte está formada por una serie de situaciones hilarantes, extravagantes y absurdas que se desarrollan en un circo (Talita es cuidadora de los gatos domados), en un manicomio y un hospital. Y la sección se cierra con la imagen de Oliveira caminando por el tablón tendido entre dos ventanas, mientras abajo ve (o cree ver) a Traveler y Talita en la casilla seis y tres del juego de la rayuela. La última parte, la tercera, tiene por título «Capítulos prescindibles» y la forma un collage de citas, recortes periodísticos, signos y premoniciones, pero donde destacan los apuntes, siempre irónicos e irreverentes del viejo y desconocido escritor-filósofo Morelli, entre otros diversos temas sobre las posibilidades de una nueva novela.

Cortázar precede el libro con un «Tablero de dirección». Según esto la novela puede ser leída una primera vez de corrido, y una segunda vez siguiendo la tabla de instrucciones. Pero esta segunda lectura abre la posibilidad de otras, de múltiples lecturas, lo cual me lleva a retomar el tema de este ensayo: la filiación de *Rayuela* con la narración cervantina. En 1948 Cortázar escribió el artículo «Notas sobre la novela contemporánea», cuya propuesta central, en el plano del lenguaje, era la liquidación del distinguido genérico entre Novela-Poema. Pienso que con *Rayuela* Cortázar se propuso escribir un libro que fuera un poema sin dejar de ser narración, novela. Por eso carece de sentido pretender hacer un resumen por lo menos argumental del libro que empieza: «¿Encontraría a La Maga?», por la dimensión poética del lenguaje (en que las imágenes y el ritmo tienen un valor en sí mismos) y porque el relato no sigue un orden secuencial-causal y en cambio está lleno de alusiones intertextuales y metanarrativos, por ejemplo, en los diálogos que sostiene Oliveira con los miembros del Club de la Serpiente. Este distanciamiento, incluso este enfriamiento entre el relato y lo digresivo, se acentúa con la intercalación de los llamados capítulos prescindibles de la tercera parte de la novela. Todas estas rupturas de la historia principal de la novela de Cortázar son equivalentes a las novelas cortas que Cervantes intercala en el *Quijote*. Como creo ya haber señalado, la incorporación de estas ficciones suponen nuevos narradores, cuyas historias abren el relato a otros personajes y personajesillos, cada uno de los cuales tiene su propio punto de vista, su opinión, su propia perspectiva sobre el acontecimiento-

to narrado. Este perspectivismo, que implica el uso gozoso del diálogo, reclama un lector atento, imaginativo y lúcido, que Cervantes intuyó a la perfección. Cortázar, que de acuerdo a la novela del siglo xx valoraba abiertamente el rol del lector para recrear o completar el sentido o los sentidos de la ficción, elaboró una desafortunada teoría según la cual existen lectores machos —activos y creativos— y lectores hembras, de carácter pasivo, unidimensionales y literales. En cualquier forma, la tabla de instrucciones (que tanto amedrentó a Arguedas) es una guía para ambos tipos de lectores. Refiriéndose al perspectivismo y dialoguismo de la poética cervantina un estudioso sostiene que el *Quijote* es como uno de esos tapices árabes-hispánicos tejidos por hilos de seis distintos colores, lo que lo lleva a sostener que existen seis lecturas diferentes de la novela de Cervantes. Pero me pregunto si el tramado de hilos revela una gama mayor de colores.

La siguiente generación de novelistas latinoamericanos —la del *boom*, es decir, la de Fuentes, Donoso, García Márquez, Cabrera Infante, Vargas Llosa— es particularmente cervantista. Pero de todos ellos es Fuentes quien, como creador y teórico, ha reconocido de manera abierta y celebratoria su deuda —que él hace extensiva a todos los novelistas latinoamericanos— con Cervantes. En efecto; en su libro *La Gran Novela latinoamericana*, Fuentes habla del territorio de La Mancha, de la tradición de La Mancha, de la poética de La Mancha, para referirse a la novela de Latinoamérica, el territorio donde la novela cervantina alcanzó un nuevo desarrollo. ¿Cómo es esta novela? Según el autor de *La muerte de Artemio Cruz*, esta es una novela manchada, impura, sincrética, barroca, corrupta, voraz, capaz de apropiarse de todas las tradiciones. Tomemos, por ejemplo, *Los sertones*, de Euclides de Cunha. ¿A qué género pertenece? Es un libro híbrido que empieza como un estudio sociológico, geográfico, histórico y que a mitad del libro comienza a convertirse en una extraordinaria novela no-ficticia, más de setenta años antes que Truman Capote publicara *A sangre fría*. (Otro gran ejemplo, ya en nuestro tiempo, sobre el carácter híbrido de a novela latinoamericana es, sin duda, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de Arguedas.) Fuentes, asimismo, se propone retomar un aspecto fundamental de la novela cervantina: lo lúdico, donde el humor y la imaginación puesta en libertad rompe con las limitaciones del realismo decimonónico. Desde su primera novela, *La región más transparente* (para mí la mejor) empieza a construir una poética en la que, por una parte, se fusionan lo real con

lo onírico y lo mítico, y por otro lado, la ficción —el relato ficticio— se combina con el nivel metanarrativo e intertextual. El problema es que, sobre todo a partir de *Un cambio de piel*, este último nivel digresivo-ensayístico no sólo interrumpe la acción narrativa sino que la suplanta al querer explicarla. Con *Terra nostra*, una novela muy celebrada por Kundera, Fuentes se esfuerza por plasmar una novela que transgrediendo la racionalidad realista explique la esencia concentrada de la *terra* y la identidad mexicana. Al respecto escribió Kundera: «Fuentes captó esta esencia bajo el espectro de una novela-sueño, en la que varias épocas históricas se empalman telesópicamente en una especie de metahistoria poética y onírica...». Por desgracia, yo no pude concluir el libro: el nivel digresivo-ensayístico me resultó abrumador quizá porque Fuentes optó por lo serio y lo solemne, en vez del humor y levedad cervantina.

Me permitiré ahora transgredir el orden cronológico y referirme primero a Vargas Llosa antes que a García Márquez por razones que explicaré después. Como le confesó a José Miguel Oviedo, el primer amor de Mario Vargas Llosa no fue el *Quijote* sino el *Amadís de Gaula* o *Tirante el Blanco* o, en suma, los libros de caballerías, de modo que debieron pasar algunos años antes para que reconociera y aceptase la grandeza de la obra narrativa de Cervantes. Con los años le ha dedicado brillantes artículos, como el que preparó para la edición del 400 aniversario de la publicación de la primera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, con el título «*El Quijote* una novela para el siglo XXI». Texto este último particularmente valioso, porque mediante el estudio de aspectos formales y técnicos del libro —como el problema del narrador y de la autoría del texto, del uso de los puntos de vista o el examen del manejo del tiempo—, Vargas Llosa muestra la asombrosa modernidad y la plena vigencia de la novela cumbre de Cervantes.

Ahora bien. Como en Thomas Mann, en Vargas Llosa existe una dialéctica o una oposición entre dos imperios: el de la racionalidad y la irracionalidad. Y esta dialéctica ha dado lugar a una poética en que un orden estricto formal controla los reclamos de las pulsiones más oscuras, aquellos demonios interiores de los que nos habla nuestro autor, y que habitan en los sueños y fantasías de los seres humanos. Asimismo, como en Onetti, los personajes de Vargas Llosa son quijotescos en la medida que intentan llevar a la práctica, es decir, a la realidad sus apetencias y obsesiones. Don Anselmo, Fushia, el Consejero, «la niña mala», entre otros, son personajes quijotescos que por caminos fuera de la ley, la mo-

ral y las costumbres intentaron hacer realidad sus sueños y fantasías. Pero hay un aspecto en que Vargas Llosa se aparta del camino de Cervantes, cuyo espíritu, a través del humor y el escepticismo, pudo resistir las imposiciones de la Contrarreforma. En cambio, todos los personajes de Vargas Llosa terminan recibiendo una suerte de castigo por haber osado rebelarse contra el orden natural que gobierna la vida: don Anselmo ve arder su burdel donde también muere calcinada Antuca, la pequeña ciega a quien él (según la leyenda) sedujo y pervirtió; Fushia, señor de los ríos, logra convertirse en un sátrapa en su isla Barataria, pero contagiado por la lepra pasa sus años finales en un pestilente leprosorio. Al Consejeiro lo abandonan los ángeles y su reino milenario es destruido por las fuerzas del mal. En cuanto a «la niña mala», ella recibe un oscuro e inmundo castigo por haber osado vivir de acuerdo a su utopía erótica personal. Pero Cervantes, el creador de Marcela, la primera mujer libre en la historia de la literatura, le hubiera imaginado otro destino...

Cuando apareció *Cien años de soledad*, Vargas Llosa escribió un espléndido artículo que llevaba por título *Cien años de soledad*, el *Amadís de América*. Pero un tiempo atrás, Carlos Fuentes, que había tenido el privilegio de leer en manuscrito la obra de García Márquez, le escribió a Cortázar: «Acabo de leer *Cien años de soledad*, una crónica exaltante y triste, una prosa sin desmayo, una imaginación liberadora... He leído el *Quijote* americano...». No es que la aseveración del autor de *La casa verde* sea errada al señalar algunas afinidades entre la novela del escritor colombiano y los libros de caballerías, sino porque *Cien años de soledad* por su argumento apasionante, por su amplitud temática y por su jerarquía estética en los planos de la composición y el lenguaje supera a cualquiera de los libros sobre caballeros andantes. García Márquez ha escrito otras obras maestras. Una de ellas es, sin duda, *El coronel no tiene quien le escriba*, un relato en la tradición de Hemingway de carácter conductista en que a base de diálogos, y de manera concentrada, nos muestra un drama sobre la condición humana latinoamericana; otra es *El otoño del patriarca*, quizá una de las novelas menos leídas del escritor colombiano pero la más exquisita como tejido verbal, en el cual, como demandaba Cortázar, se borran las fronteras entre narración y poesía. Sin embargo, *Cien años de soledad* posee otras dimensiones estéticas y humanas que la hacen una obra maestra absoluta. Por eso, sin temor en caer en la hipérbole, cuando veinte minutos después de divulgarse la noticia de la muerte de Gabriel García Márquez, atendiendo la llamada

de un periodista, declaró que *Cien años de soledad* era la mejor novela en lengua española después del *Quijote*.

¿Por qué *Cien años de soledad* y no una novela de algún autor español de los siglos XIX y XX, ya que después de la muerte de Cervantes, durante los siglos XVII, XVIII y primera mitad del siglo XIX, el género novelesco, con la decadencia política de España, entra en un prolongado letargo. Es verdad que en la segunda mitad de los 800, surgen algunos novelistas notables como Leopoldo Alas, «Clarín», Benito Pérez Galdós y Pío Baroja, pero palidecen frente a las grandes novelas, por ejemplo, de Dickens, Balzac, Stendhal, Flaubert o Dostowieski, Tolstoy o Melville. Tampoco en el siglo XX España produjo novelistas que revolucionaron la forma novelesca como Proust, Joyce, Thomas Mann, Musil, Kafka o Faulkner. Y después de la década del 30, la novela más audaz y creadora en lengua española se escribe en América Latina. Entonces, se impone esta pregunta: ¿Por qué *Cien años de soledad* y no, por ejemplo, *Adán Buenosayres*, *La vida breve*, *Pedro Páramo*, *Rayuela*, *Paradiso*, *Yó, el Supremo* o *La guerra del fin del mundo*? Pienso, sobre todo, que las obras clásicas son aquellas que pueden satisfacer el gusto exigente y a veces exquisito de las élites, pero que también pueden ser leídas con placer y provecho por públicos de mediana cultura e, incluso, populares, cosa que difícilmente puede ocurrir con *Adán Buenosayres*, *Rayuela*, *Paradiso* y quizá con *Yó, el Supremo*. Pero ¿qué ocurre con novelas como *La vida breve* y *Pedro Páramo*? En la gran novela de Onetti los personajes son seres marginales y solipsistas que envueltos en una atmósfera de irrealidad viven dentro de sí mismos sometidos a pasiones (eróticas amorosas, casi siempre) de naturaleza privada al margen de la sociedad y la Historia. La novela de Juan Rulfo es una de mis novelas hispanoamericanas preferidas, pero creo que el *Quijote* la excede por amplitud creativa en los niveles de lenguaje, estructuras y técnicas y como espacio narrativo para la representación general de la vida. Quedaría *La guerra del fin del mundo* la más cercana como invención y creatividad, si no al *Quijote* sí a *Cien años de soledad*, recuérdese que el gran crítico uruguayo Ángel Rama afirmó que la novela de Vargas Llosa es *La guerra y la paz* latinoamericana. Como escribí en otro texto: Diversidad de escenarios, rurales y urbanos, variedad de personajes que pertenecen a todos los estratos sociales, tejidos de historias y líneas narrativas [...] profusas descripciones de batallas como nunca antes lo había hecho ninguna novela latinoamericana, y todo este abrumador material narrativo sabiamente dispuesto en un orden estructural elegante y equilibrado.

Pero a diferencia de la filosofía de la historia de Tolstoy, según la cual son las masas y los pueblos los que hacen la historia, Vargas Llosa

creo que son los individuos los que cumplen este rol, sobre todo los individuos que pertenecen a las altas clases sociales, como el barón de Cañabrava, probable *alter ego* político ideológico del autor. Y quizá esta posición explique la tendencia de Mario Vargas Llosa a representar de manera excesivamente esperpéntica y degradada a los personajes populares, en particular los personajes que rodean al Consejeiro, cosa que, estoy seguro, reprobarían Tolstoy y Cervantes.

Desde el punto de vista del argumento, de la estructura y el lenguaje, la novela

del autor colombiano es independiente y distinta al *Quijote*, si bien García Márquez ha incorporado temas y tópicos cervantinos. Por ejemplo, el gitano Melquíades, cuyo manuscrito profético escrito en sánscrito y en versos rimados contiene la historia trágica de los Buendía, pertenece al linaje de Cide Hamete Benegeli quien escribió en caracteres arábigos las aventuras de don Quijote y Sancho Panza. Como han sostenido diversos críticos, *Cien años de soledad* (novela *summa* por excelencia) contiene los más diversos géneros y tipos de discurso, la poesía épica, el discurso lírico, la crónica en la línea de los cronistas del descubrimiento y la conquista, el cuento oral o popular, el cuento culto o *novella*, la narración fabulosa como en *Las mil y una noches* y los libros de caballerías, el costumbrismo del siglo XIX, la novela de los siglos XIX y XX e, incluso, la poesía simbolista y post simbolista. En cambio, en el plano del lenguaje *Cien años de soledad* se aparta del ideal lingüístico de la novela de Cervantes, en la que se relacionan y contienen diversos estilos y registros del habla cuyos extremos oscilan entre el lenguaje oral, popular y cotidiano, y el lenguaje elevado, culto y refinado, pero que en algunos episodios se le parodia. A su vez, la novela de García Márquez está escrita en un español estándar, culto y castizo y casi siempre deslumbrante por la profusión de imágenes y metáforas. Aunque este uso del lenguaje está impuesto por la forma de narrar —el relato panorámico, el resumen, que implica la ausencia casi total de diálogos—, en esta dimensión *Cien años de soledad* no alcanza la complejidad y riqueza que tiene el *Quijote* para representar toda la gama de los movimientos de la vida. Por último, *Cien años de soledad*, en la línea del *Quijote* no está exenta de digresiones metaliterarias y de alusiones intertextuales. Por ejemplo, con su extraordinaria audacia inventiva, García Márquez hace aparecer en las páginas de su novela a personajes ficticios de la reciente novela latinoamericana, como Víctor Hugues de *El siglo de las luces*, el coronel Lorenzo Gavilán de *La muerte de Artemio Cruz* o al pequeño Rocamadour de *Rayuela*.

Uno de los aportes perdurables de los llamados narradores del *post-boom* —Soriano, Giardinelli, Skármeta, Piglia— fue la introducción de la novela negra a la narrativa latinoamericana. De todos ellos, Piglia —destacado novelista y ensayista y crítico notable— es el más ligado a la herencia de Cervantes, a quien por lo demás ha dedicado lúcidos textos críticos a propósito del *Quijote*. Ha publicado varias novelas, como (nombraré las que he leído) *La ciudad ausente* (1992), *Plata quemada* (1997), *El camino de Ida* (2013), pero fue *Respiración artificial* (1980), su primera novela, la que lo hizo conocido más allá de las fronteras de Argentina, en particular por la función que cumplía en la estructuración de su novela los niveles metanarrativo, intertextual y metacrítico. Existe, por supuesto, una trama, en la cual Emilio Renzi, una suerte de *alter ego* de Piglia (personaje que reaparece en toda sus ficciones), asumiendo el rol de detective y con un tono de voz semejante a los detectives de las novelas policiales, lleva adelante una investigación sobre un enigma que explicaría la misteriosa vida de un tío carnal suyo, Marcelo Maggi, quien a su vez, viene escribiendo una biografía sobre Enrique Ossorio, un personaje controversial de la historia argentina que terminó suicidándose. Aunque por la solución de la intriga la novela de Piglia no está del todo lograda, la Segunda parte (que lleva por título *Descartes*) resulta fascinante cuando los personajes —Renzi y Tardewski, principalmente—, dialogan y polemizan sobre filosofía, historia, literatura o sobre autores y libros.

Según confiesa, Piglia siempre recuerda esta frase del formalista ruso Sklovski: «Las musas son la tradición literaria». Es decir: «La inspiración —explica Piglia— se construye a partir de lo que se ha escrito antes, cada vez se escribe con toda la literatura». Pienso que la musa más antigua —la fundadora de una tradición— de *Respiración artificial* fue el *Quijote* y en general la novela cervantina. Pronto, sobre todo a partir de la incorporación de Sancho Panza al relato, al lector del *Quijote* ya no lo molesta las continuas interrupciones de la acción narrativa sino que cada vez va encontrando mayor placer en las historias enclavadas, así como con las digresiones, los diálogos y debates que el Caballero de la Triste Figura sostiene con otros personajes (por ejemplo, con los duques) sobre los libros de caballerías, la relación entre ficción y realidad, verdad y poesía, las letras y las armas, la ley y la moral o sobre valores como los de la libertad. Como ya hemos dicho, este nivel metanarrativo, de carácter digresivo, alcanza un nuevo desarrollo con Sterne y Diderot

en el siglo XVIII, cuya herencia retoman los novelistas del siglo XX, como Joyce en *Ulises*, uno de cuyos capítulos más brillantes e intensos es aquel que se desarrolla en la biblioteca de Dublín donde Stephen Dédalus expone su audaz e inquietante interpretación de la figura de Hamlet. Como dije hace un momento, para mí (y espero que no sólo para mí) la sección más sugestiva de *Respiración artificial* es aquella —la segunda parte— en que el diálogo entre dos personajes intelectuales casi suplanta los pormenores de la trama. Así las digresiones se convierten en ensayos literarios (es decir, el uso del ensayo ficticio como técnica novelística) sobre la literatura y la política argentina y sobre la literatura y el pensamiento de Occidente. En el primer caso, por ejemplo, por el relato de Renzi la figura de Arlt y su relación con Borges me pareció tan incitante que me vi obligado después de muchísimos años releer al autor de *Los siete locos*. En cuanto a la tradición europea me resultó particularmente asombroso el episodio en que Tardewski evoca el supuesto diálogo que habrían sostenido en un bar de Praga Hitler y Kafka. Tardewski narra el suceso con tanta convicción y maestría que no parece lo que realmente es: un temible cuento, sino un episodio real, que hubiese sido como una maldita profecía del advenimiento del nazismo. Kafka, según Tardewski, quedó tan horrorizado por las malvadas y demenciales fantasías que tejían el discurso de Hitler que hizo varias anotaciones en su Diario, aludiendo a este encuentro, el cual, más adelante, le serviría de punto de partida para escribir ficciones como *En la colonia penal* y *El Proceso*. Con los años *Respiración artificial* se convirtió en un referente para los nuevos escritores y en un impulsor (quizá a pesar suyo) de una narrativa en que, como en las novelas de Enrique Vilas-Mata, la metaficción, la metacrítica y la intertextualidad ha terminado por suplantar la realidad y las experiencias vitales de los autores, elementos no secundarios de la literatura y el arte, como bien lo sabía Cervantes.

En cierta medida, *Los detectives salvajes*, la celebrada novela de Roberto Bolaño, pertenece a ese subgénero conocido como «novelas de caminos» (*road novels*), un tipo de ficciones que en Norteamérica desde *Huckleberry Finn* de Mark Twain ha tenido un amplio desarrollo en la literatura y después en el cine de Hollywood, que ha producido cintas clásicas como *Busco mi destino* y *Thelma & Louise*. A propósito de la fundación de este subgénero, el conocido escritor mexicano Juan Villoro en un original y sugestivo ensayo que le dedicó a Cervantes con el título de *El Quijote, una lectura fronteriza* refiere la siguiente anécdota.

Cuando a Barry Gifford le preguntaron sobre la evidente influencia de *En el camino* de Jack Kerouac en su novela *Corazón salvaje* respondió que todas las *road novels* provenían ni siquiera de Mark Twain sino del *Quijote*. Villoro concluye afirmando que Cervantes, además de haber fundado la novela moderna, fundó también este subgénero de la novela de caminos, de la novela nómada, itinerante, migratoria que llega hasta la novela de Bolaño arriba aludida. Recuerdo que cuando hace más de diez años leí *Los detectives salvajes* intuí en algún momento de la lectura el probable parentesco de esta novela con la gran novela de Cervantes. Pero después de haber leído el trabajo de Juan Villoro y una conferencia que escuché no hace mucho del novelista chileno Carlos Franz sobre el *Quijote* y la novela de Bolaño, aquella lejana intuición, fugaz y leve, se ha convertido en certeza gratificante.

Como los protagonistas de *Busco mi destino* —una suerte de *hippis* rebeldes y marihuaneros—, Ulises Lima y Arturo Belano, héroes de *Los detectives salvajes* y jóvenes poetas que tampoco desdeñan la marihuana, son seres quijotescos que se echan a los caminos del mundo no para restaurar ilusorias instituciones del pasado sino para buscar materiales para su poesía que aspira a transformar el mundo y la vida. Pero ahora, en el último tercio del siglo xx (las peripecias de la novela se extienden de 1975 a 1996), estos detectives contagiados de quijotismo reemplazan a Rocinante por un viejo Impala e inician su errancia, según Villoro, en sentido inverso a la de don Quijote, hacia el norte por el desierto de Sonora. Después de abandonar el Impala, continúan su migración como cualquier ciudadano pobre de fines del siglo xx con cualquier medio de transporte barato, incluyendo, es de suponer, el auto-stop. Luego de ingresar a Estados Unidos por Texas continúan su viaje hacia las grandes ciudades del norte. Sin embargo, como su nomadismo no tiene una meta final —también don Quijote, recorre al azar los áridos caminos de Castilla— atraviesan el Atlántico y recorren diversos países de Europa —Italia, Francia, España, Austria—, pero la pulsión itinerante los lleva al norte de África, concretamente a Israel, y uno de ellos, Belano, termina su trashumancia en el África negra, una región donde la Historia alcanza altas temperaturas. Desde luego, durante esta travesía, nuestros detectives salvajes, que nunca cesan de hablar de poesía, filosofía o política, viven las más diversas y peligrosas aventuras: por ejemplo Ulises Lima termina asesinando en Viena a un sujeto neo nazi que lo extorsionaba

y lo último que sabemos de Arturo Belano es que se ha enrolado como mercenario en una de las guerras africanas.

Esta es, por supuesto, una lectura muy parcial de *Los detectives salvajes* que, sin duda, posee otros registros y valores estéticos. Pero por haberse convertido en una obra emblemática de gran influencia en los narradores de las últimas generaciones (por ejemplo, en *El círculo de los poetas asesinos*, la muy interesante novela de Diego Trelles) he querido mostrar por qué no es una propuesta meramente retórica aquella que considera el *Quijote* como una novela para el siglo XXI.

CODA

El Quijote fue una de las siete novelas que tuve en mi mesa de trabajo al alcance de mi mano mientras duró la escritura de *La violencia del tiempo*. Durante los diez años que batallé con mi manuscrito no fui consciente de estar escribiendo una novela vinculada a la tradición cervantina. Unos meses después de su publicación, a raíz de un artículo del escritor Roberto Reyes Tarazona, en el que comparó la estructura de mi novela con *Las meninas* de Velázquez (con ser muy generosa, la comparación me pareció excesiva) releí mi novela desde la perspectiva propuesta por este destacado narrador peruano. Entonces empecé darme cuenta de cómo el *Quijote* todo el tiempo estuvo detrás de mi escritura, la que había llevado a cabo (así lo creí) con entera espontaneidad y con una imaginación puesta en libertad. Una vez que fui consciente de esta filiación y deuda de *La violencia del tiempo* y el *Quijote* (en un texto que escribí hace algunos años reconocí mi deuda con Cervantes), ya no me pareció pertinente la aseveración hecha por críticos muy serios, según la cual mi novela era una novela total. No, me dije, en absoluto, no era una novela total, en todo caso se halla más cerca del concepto cervantino de novela *summa*. Pero, ¿por qué sería una novela *summa*?

Ante todo es una novela *summa* porque es una estructura abierta que contiene varias novelas, las que a su vez generan, múltiples, bosques de historias. Por el uso de las diversas técnicas también es una novela *summa* por ser una suerte de muestrario de formas y tipos de lenguajes y estilos, de puntos de vista, no existe un narrador único de modo que los relatos corren a cargo de diferentes narradores y voces corales, se emplea formas dramáticas, monólogos, soliloquios, cartas y diarios. El tiempo se extiende y ramifica desde el presente hasta diversos pasados y el tiempo sin tiempo de los mitos; asimismo el espacio partiendo de

Congará se amplía a Lima, a ciertas regiones de los Andes y también a París o España. De otro lado, como novela *summa* integra en el espacio narrativo, lo rural y lo urbano, lo nacional y lo cosmopolita. Desde otra perspectiva *La violencia del tiempo* es una novela sobre los diferentes discursos acerca del Perú —el hispanismo, el indigenismo, el mestizaje—, que contienden entre sí no sólo en el plano de las ideas sino en la conciencia de los personajes y en la vida cotidiana. Por último, como toda novela cervantina, como novela *summa* es parte importante de *La violencia del tiempo* la dimensión metanarrativa en la que el texto reflexiona sobre sí mismo y se establecen relaciones intertextuales con autores que amo y que admiro y que han dejado honda huella en mi obra creativa.

Chorrillos, Lima (Perú), 12 de octubre del 2015

