

## **Cervantes y el *Quijote* en algunos autores latinoamericanos contemporáneos**

Diógenes Fajardo Valenzuela  
*Departamento de Literatura*  
*Universidad Nacional de Colombia*

Desde comienzos del siglo xvii, Cervantes ha estado presente a través de sus personajes literarios en el Nuevo Mundo y se instaló, no sólo en ambientes académicos y cultos, sino también en el imaginario popular. La presencia de Cervantes en la nueva novela latinoamericana se puede comprobar si consideramos a) la relación que toda novela posterior establece con la obra que se ha convertido en el máximo paradigma del género; b) la constatación textual de situaciones o personajes quijotescos; c) la teoría de la novela expuesta por Cervantes, base del sentido fundacional del *Quijote* dentro de la modernidad; y d) el deseo de participar en el proceso creador del mismo *Quijote*.

*Palabras claves:* *Don Quijote de la Mancha* ; Literatura española ; Novela latinoamericana ; Novela - Teorías.

### **Cervantes and *Don Quixote* in some Contemporary Latin American Authors**

Since the beginning of the xvii<sup>th</sup> century, Cervantes has been present in the New World through his characters, not only in cultivated or academic circles, but also in the popular imagination. The presence of Cervantes's work in the New Latin American novel can be confirmed if one considers: a) the relationship that every novel establishes with the one that has turned into the paradigm of the genre; b) the textual verification of Quixotic situations and characters; c) the theory of the novel as exposed by Cervantes, which is a fundamental part of the foundational character of the *Quixote* in modern times; and d) the desire to take part in the creative process of the *Quixote*.

*Key words:* *Don Quixote of La Mancha* ; Spanish Literature ; Latin American Novel ; Novel - Theories.

**E**n *El celoso extremeño*, don Miguel de Cervantes imaginó el viaje al Nuevo Mundo al presentar a Filipo de Carrizales, entregado a la reflexión melancólica: “. . . iba tomando una firme resolución de mudar de manera de vida y de tener otro estilo de guardar la hacienda que Dios fuese servido de darle, y de proceder con más recato que hasta allí con las mujeres” (1991, II, 156). Allí mismo escribe, en forma por demás pesimista, cuáles eran las motivaciones de quienes, a imitación de don Pablos, el pícaro quevediano, querían pasarse a Indias “a ver si mudando mundo y tierra” mejorarían su suerte:

. . . pasarse a las Indias, refugio y amparo de los desesperados de España, iglesia de los alzados, salvoconducto de los homicidas, *pala* y cubierta de los jugadores a quienes llaman *ciertos* los peritos en el arte, añagaza general de mujeres libres, engaño común de muchos y remedio particular de pocos. (156)

Quizás esas mismas razones motivaron a Cervantes para dirigir una carta al presidente del Consejo de Indias en mayo de 1590. En ella, luego de una enumeración dispendiosa de los muchos años de servicio a S.M., solicitaba se le concediera “un oficio en la Indias de los tres o cuatro que al presente están vacantes, que es uno la contaduría del Nuevo Reino de Granada, o la gobernación de Soconusco en Guatemala, o contador de las galeras de Cartagena, o Corregidor de la ciudad de la Paz”. De suerte que la relación entre Cervantes y América la inició el mismo escritor, al menos en el terreno del deseo, porque nunca le concedieron el cargo burocrático solicitado, para fortuna de la literatura. Porque tal como lo imagina Pedro Gómez Valderrama en el relato “En un lugar de las Indias”, don Miguel, en Cartagena, habría sido consumido por el alcohol y la sensualidad y su obra literaria, escrita antes del viaje, habría servido para encender el fuego casero.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> En el relato del cuentista colombiano es interesante el juego de espejos que introduce. El relato es obra de Alonso Quijano quien quiere escribir

Pero Cervantes sí vino a América por medio de sus personajes de ficción que muy pronto invadieron la imaginación de esos “desocupados lectores” que vinieron sin pasaje de regreso y se instalaron en lo nuestro. *Don Quijote*, en edición de 1605, se encontraba entre “los libros del conquistador”, y en los carnavales de Pausa, en el Perú, dos años después, aparecieron el Caballero de la Triste Figura y su escudero.<sup>2</sup> De la primera edición del *Quijote*, publicada en Madrid por Juan de la Cuesta en 1605, se enviaron cien ejemplares desde Sevilla a Cartagena de Indias, en donde debían reclamarlos Antonio Méndez o Diego Correa, según el registro de la Casa de Contratación del 31 de marzo de 1605. ¿Por qué no se ha encontrado ni uno sólo de dichos ejemplares? Quizás porque, como lo señala Leonard, corrieron la suerte de muchos conquistadores: se hundieron con sus tesoros en las profundidades del océano. Quizás porque sirvieron para alimentar y atizar el fuego de algún incendio.

Por esa presencia cervantina en América, iniciada pocos años después de la aparición del *Quijote* en 1605, Alejo Carpentier considera que, en verdad, don Quijote ha sido —ya por cuatro siglos— el mejor enviado de la madre patria a sus colonias.

No tuvo España mejor embajador, a lo largo de los siglos, que Don Quijote de la Mancha . . . Pronto conocido en

---

sobre el autor fracasado en busca de mejor fortuna en el Nuevo Mundo. Don Miguel es el asunto del relato y al final aparece como “oidor” de su propia aventura en Ultramar. Termina “meditando largamente en todo lo que le habría ocurrido si se hubiese ido a Cartagena de Indias en el Nuevo Reino de Granada” (102).

<sup>2</sup> El hispanista Irving Leonard considera que entre los libros traídos por el conquistador venía el *Quijote* y que por ello su aparición en las fiestas populares en Pausa, con motivo del nombramiento de un nuevo virrey, no es de extrañar (248-252). Carlos E. Mesa resume así la presencia física de los libros del *Quijote* en América: “El éxito de esta novela, no concluida, no tiene precedentes en las letras; centenares de tomos navegan hacia Cartagena de Indias, Lima, México; en 1612 aparece la versión inglesa; en 1614, la francesa” (110). Por su parte, Ernesto Giménez Carballo recuerda que Rodríguez Marín descubrió cómo la mayor parte de la primera edición del *Quijote* había ido a parar a las Indias, a juzgar por las listas de embarque de la Casa de Contratación de Sevilla (125).

toda Europa, don Quijote cruzó el océano para mostrarse a todo lo largo y ancho del Nuevo Mundo. Y, por encima de luchas y vicisitudes, sobrevolando los antagonismos históricos, siguió transitando sin trabas por las tierras de América. Bolívar lo evocaba a menudo en los últimos días de su prodigiosa existencia. Y José Martí, el espíritu más universal y enciclopédico de todo el siglo XIX americano, tenía a su creador por uno de los caracteres más dignos y bellos de la historia. (1980, 272)

Don Quijote, a diferencia de la mayoría de sus compatriotas venidos al Nuevo Mundo, lejos de afanarse por hacer conquistas e imponer esclavitudes, juzgó “convenible y necesario, así para el aumento de la honra como para el servicio de la república, hacerse caballero andante y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravios y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama” (cap. I, 31).

Y, obviamente, su autor real, don Miguel de Cervantes Saavedra, reclama también una porción de eternidad como recompensa a su trabajo de cronista de la peregrina historia de don Quijote. Y la tiene asegurada porque su obra representa el ingreso del género novelístico a la modernidad. Por eso, no es de extrañar que tanto los novelistas como sus lectores tengan en el *Quijote* un punto de referencia ineludible. Milan Kundera considera que cuando don Quijote sale en busca de aventuras y no puede reconocer el mundo porque ahora todo se ha llenado de una terrible ambigüedad, “nace el mundo de la edad moderna y con él la novela, su imagen y modelo”. Y que, por lo tanto, “el novelista no tiene que dar cuentas a nadie, salvo a Cervantes” (16). María Zambrano ve en la ambigüedad asociada al mundo de lo humano, emancipado de lo divino, la característica fundamental de la novela moderna:

Cervantes nos presenta la máxima novela ejemplar, justamente en el momento en que la conciencia va a revelarse con la máxima claridad. El novelista español, que nunca quizás hubiera conocido a Descartes, no por ello deja de precederle con esa su historia. La situación de don Quijote se hace inteligible desde el cartesiano mundo de la conciencia: “¿Qué soy yo?: una cosa que piensa”. Y ante esto la criatura llamada hombre no puede resignarse. Parte de su ser pensante va hacia la acción, y entonces se piensa a sí mismo, y sin darse cuenta se inventa a sí mismo, se sueña, y al soñarse se da un ser, ese por el que penaba. (23)

No cabe duda de que *Don Quijote de la Mancha* se ha convertido en la novela “ejemplar” por excelencia porque anticipa de un modo completamente singular casi todas las posibilidades de imaginación posterior y fundamenta con solidez la teoría del género novelesco. Podría pensarse que después de Cervantes todos los novelistas simplemente exploran caminos que ya fueron trazados en los folios del *Quijote* y que en sus páginas se encuentra el germen de todo desarrollo posterior en la creación de mundos ficticiales. Este hecho llevó a Carpentier a concluir que:

Todo está ya en Cervantes. Todo lo que hará la perdurabilidad de muchas novelas futuras: el enciclopedismo, el sentido de la historia, la sátira social, la caricatura junto a la poesía, y hasta la crítica literaria allí donde el cura del escrutinio famoso parece haberlo leído todo, y el mismo Ginés de Pasamonte, a ratos perdidos de ladrón, escribe sus memorias. (1980, 270)

La presencia de Cervantes y de la obra cumbre del idioma castellano en la nueva novela latinoamericana se puede rastrear de diversas maneras. En primer lugar, en la relación que toda novela posterior establece con la obra que se ha convertido en paradigma del género novelesco; en segundo lugar, por la constatación de que personajes o situacio-

nes quijotescas están presentes en los textos de novelas posteriores; en tercer lugar, porque Cervantes ofrece a todos los escritores, dentro del mismo discurso novelesco, una teoría de lo que debe ser una novela: la construcción de la trama y la estructura de la sociedad como realmente es; el planteamiento cervantino de que la novela debe surgir del material histórico de la experiencia diaria no sólo conserva su validez sino que es la razón de la modernidad inaugurada por el *Quijote*;<sup>3</sup> y, en cuarto lugar, por el deseo de participar en el proceso creador del mismo *Quijote*.

En vida, Cervantes tuvo que habérselas con quienes pretendían ser autores de sus personajes. El *Quijote* de Avellaneda sirvió de tal manera a sus propósitos creadores que hay quien afirma que, si no hubiese aparecido ese autor apócrifo, Cervantes habría tenido que inventarlo. La respuesta cervantina no fue menos arriesgada y sagaz que la intención del falso Alonso Fernández de Avellaneda. Introdujo en su ficción a uno de los personajes apócrifos, Álvaro Tarfe, con lo cual el proceso de ficcionalización se hizo aun más complejo, pues el personaje además de ficticio se tornó en falsamente ficticio. Hay que recordar, también, que ese deseo de compartir la autoría del *Quijote* también la tuvo, a finales del siglo XIX, el escritor ambateño Juan Montalvo en su pastiche *Los capítulos que se le olvidaron a Cervantes* (1898). Injustamente olvidado también quedó el ejercicio de escritura cervantina realizado por el colombiano Julián

---

<sup>3</sup> Para el hispanista Edward Riley, “la principal contribución de Cervantes a la teoría de la novela fue un producto, nunca formulado rigurosamente, de su método imaginativo y crítico a un tiempo. Consistía en la afirmación, apenas explícita, de que la novela debe surgir del material histórico de la experiencia diaria, por mucho que se remonte a las maravillosas alturas de la poesía. Aunque el novelista sólo podía ser veraz a la manera en que lo era el poeta, necesitaba conocer la historia en mayor medida que el poeta. Lo cual, más que una mera repetición del dogma de la verosimilitud, era el esbozo de una importante —y casi indispensable— función de la novela moderna: la de dar una idea de lo que Hazlitt llamó ‘la trama y la estructura de la sociedad como realmente es’. Es aquí donde se produce la divergencia entre novela y poesía” (344).

Motta Salas en su *Alonso Quijano el bueno: don Quijote en Villaseñor* (1930).

A pesar de ese esfuerzo por emular la escritura cervantina, sería preciso notar que, en la reescritura del *Quijote* en Latinoamérica, ha sido mucho más importante la figura misma de Cervantes como autor que la del Quijote como personaje, a diferencia de España en donde, a partir de los estudios de la generación del 98, el acercamiento privilegiado ha sido hacia el señor don Quijote. El énfasis puesto sobre el autor permite disertar sobre su creación en relación con la imaginación y la ficción, así como también profundizar el binomio autor/lector. Como lo anota Mario Vargas Llosa, el mundo soñado por don Quijote “no consiste en reactualizar el pasado, sino en algo todavía mucho más ambicioso: realizar el mito, transformar la ficción en historia viva” (2005, xiv). Por esta razón, la obra del Manco de Lepanto, cuatrocientos años después de salir a la luz, sigue siendo “una novela para el siglo XXI”. En ella se encuentra, como en una nueva caja de Pandora, todo lo que la humanidad puede imaginar para la ficción. De manera que no puede darse un estudio sobre la novela sin tener como punto de referencia la obra de Cervantes. Por supuesto que en cada caso habrá necesidad de hacer algunas precisiones sobre el sentido que tenga el vínculo con Cervantes. En España, por ejemplo, desborda la frontera de lo literario para convertirse en un auténtico mito nacional, “ocasión de brindis patrióticos, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo” (Borges 1974, 450). En cambio, en América Latina el *Quijote* no hace parte de ningún proceso de mitificación nacional, no se busca en él la esencia del ser español sino el placer del texto, pues su finalidad inmediata es la de ser “ante todo un libro agradable”. Sin embargo, podría pensarse que esa radical diferencia no ha impedido el magisterio en el arte de la novela, bien sea de Cervantes como autor real, o bien sea de don Quijote como personaje literario. El escritor español Juan Goytisolo considera que “por los senderos de Borges o Américo Castro, la lección del *Quijote* se ha abierto final-

mente camino y preside a ambos lados del Atlántico el resurgir actual de nuestra novela” (18). Para Roberto González Echevarría, “la tradición narrativa contemporánea ha reescrito la obra clásica de Cervantes a partir de dos escritores fundacionales: Jorge Luis Borges y Alejo Carpentier”.<sup>4</sup>

Si aceptamos la tesis de Vargas Llosa de que “el gran tema de *Don Quijote de la Mancha* es la ficción”, la figura de Jorge Luis Borges se erige inmediatamente como la que proporciona el punto de encuentro y de contraste con Cervantes. Se podría afirmar también que “el gran tema de Jorge Luis Borges es la ficción”. De hecho, el mismo novelista peruano sostiene que “lo que parece a muchos lectores modernos el tema ‘borgeano’ por antonomasia —el de *Tlön, Uqbar; Orbis Tertius*— es en verdad un tema cervantino que, siglos después, Borges resucitó, imprimiéndole un sello personal” (2005, xv). En realidad, toda la nueva novela hispanoamericana, orientada por Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges, aboga por el derecho del autor a crear su propia ficción sin tener que dedicarse fatalmente a reproducir el mundo real.

Al acercarse a Cervantes y al *Quijote*, Borges llama la atención sobre la complejísima naturaleza ficcional del *Quijote* y la explica como resultado fantástico del sueño. El soñador (Cervantes), el soñado (el hidalgo), quien a su vez sueña a Don Quijote,<sup>5</sup> quien sueña a Dulcinea. Cadena de soñadores y soñados como los que desfilan en “Las ruinas circulares”. En “Parábola de Cervantes y de Quijote”, el autor argentino insiste en que “para los dos, para el soñador y el soñado, toda esa trama fue la oposición de dos mundos: el mundo irreal de los libros de caballerías, el mundo cotidiano y común del siglo XVII” (1974, 799) que, gracias al mito, se confunden en uno solo: el anunciado reino de la poesía.

---

<sup>4</sup> “I am interested here in how the contemporary narrative tradition has rewritten Cervantes’ classic, focusing on its founding writers: Jorge Luis Borges and Alejo Carpentier” (González Echevarría, 2005).

<sup>5</sup> “Cruelles estrellas y propicias estrellas / presidieron la noche de mi génesis; / debo a las últimas la cárcel / en que soñé el *Quijote*” (1974, 193).



El hidalgo fue un sueño de Cervantes  
y don Quijote un sueño del hidalgo.  
El doble sueño los confunde y algo  
está pasando que pasó mucho antes.  
Quijano duerme y sueña. Una batalla:  
los mares de Lepanto y la metralla. (1974, 1096)

El juego entre realidad y ficción, entre soñador y soñado, produce en definitiva lo que Borges denominó muy certeramente “Magias parciales del *Quijote*”. Esta confusión deliberada entre realidad y ficción culmina en la segunda parte cuando leemos que los protagonistas del *Quijote* han leído la primera parte. Borges se pregunta, entonces: “¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet espectador de *Hamlet*? Y responde: “Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores, podemos ser ficticios” (1974, 669).<sup>6</sup> Soñamos que somos reales, pero en verdad estamos hechos del mismo material de los sueños como enseñaba Shakespeare.<sup>7</sup>

Es posible que a Jorge Luis Borges le asista razón al afirmar que todo el libro del *Quijote* ha sido escrito para la escena final, para la muerte de don Quijote. Puede ser que en este instante supremo se insista en el paso de la locura a la razón. “Yo fui loco y ya fui cuerdo; fui don Quijote de la

---

<sup>6</sup> Macedonio había insistido en la importancia de tales inversiones para lograr el efecto de la duda de la mismidad. La novela no debe pretender que el lector crea en los personajes (realismo pueril), sino convertirlo en personaje “atentando incesantemente a su certeza de existencia” (398).

<sup>7</sup> Borges se plantea un problema imaginario: ¿Qué habría pasado si don Quijote, al cabo de sus muchos combates, descubre que ha dado muerte a un hombre? Este problema sugiere tres respuestas posibles: a) Nada, porque la muerte es tan común como la magia en su mundo de ilusión; b) despierta de su locura para siempre; y, c) se afirma en su locura porque la realidad del efecto refuerza la realidad de la causa. No satisfecho completamente con estas posibilidades imagina una cuarta, ajena a España y al contexto occidental y próxima a los ciclos del Indostán: “Sabe que el muerto es ilusorio, como lo son la espada sangrienta que le pesa en la mano y él mismo y toda su vida pretérita y los vastos dioses y el universo” (1974, 794).

Mancha y soy agora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno". Y que la gran paradoja sea la de presentar al personaje principal que muere cuerdo después de vivir loco. O que, precisamente, sea Sancho quien perciba con claridad la necesidad de que su amo no se muera de tanta cordura y siga viviendo la literatura, aunque ya no "imitando" a los caballeros andantes sino a esos enamorados, disfrazados de pastores, que cantan su mal de ausencia.

Borges no sólo destaca la importancia de la muerte de Alonso Quijano, sino que va más allá de la última página de la novela. En su ficción "Pierre Menard autor del *Quijote*", imagina de qué manera, por la lectura, nos convertimos en autores de la obra leída. El relato borgeano se inicia con un catálogo de las obras "visibles" de Pierre Menard que no debe ser considerado simplemente como caprichoso, satírico o burión; constituye la manera de "bosquejar la imagen de Pierre Menard", en cuanto a su gusto literario y sus preferencias investigativas. La primera precisión que se nos hace es que Menard no pretende escribir un *Quijote* contemporáneo:

No quería componer otro *Quijote* —lo cual es fácil— sino *el Quijote*. Inútil agregar que no encaró una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas palabras que coincidirían —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes. (1974, 446)

En segundo lugar, la elección del *Quijote* parece inexplicable por tratarse no de un español sino de un francés heredero del simbolismo. Además, porque, para Menard, "el *Quijote* es un libro contingente, el *Quijote* es innecesario". Sin embargo, se impone la tarea de "seguir siendo Pierre Menard y llegar al *Quijote*, a través de las experiencias de Pierre Menard" que incluyen "el conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, *ser* Miguel de Cervantes" (447). Pero, al mismo

tiempo, rehúsa hacer concesiones a lo que llamarían “el color local” por lo cual en su obra “no hay gitanerías ni conquistadores ni místicos ni Felipe Segundo ni autos de fe” (448). Ese desprecio a lo localista señalaría un nuevo sentido para la novela histórica.

Roberto González Echevarría llama la atención sobre la similitud del trabajo realizado por Pierre Menard y los novelistas latinoamericanos: a partir de un lenguaje que no corresponde completamente a su historia y a su tradición. Precisamente, Carlos Fuentes, en *La nueva novela hispanoamericana*, señalaba que el papel fundacional de Borges para la prosa de ficción radicaba en haber hecho notar la carencia de un lenguaje latinoamericano y la necesidad de constituirlo:

Para hacerlo, Borges confunde todos los géneros, rescata todas las tradiciones, mata todos los malos hábitos, crea un nuevo orden de exigencia y rigor sobre el cual pueden levantarse la ironía, el humor, el juego, sí, pero también una profunda revolución que equipara la libertad con la imaginación y con ambas constituye un nuevo lenguaje latinoamericano que, por puro contraste, revela la mentira, la sumisión, la falsedad de lo que tradicionalmente pasaba por lenguaje entre nosotros. (26)

De suerte que la función del novelista en Latinoamérica es la de crear un lenguaje a partir de un lenguaje dado, aprendido casi como segunda lengua. Por ello la ficción presenta como resultado final el cotejo entre un texto de Cervantes y “otro” de Menard que resultan ser “verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza)” (449). Lo que es simplemente un elogio retórico de la historia en el fragmento cervantino adquiere nuevos matices en el de Menard que enriquecen notoriamente el sentido de la verdad histórica.

La conclusión borgeana no es menos asombrosa que la obra subterránea, interminablemente heroica, e impar del

novelista francés: “Menard acaso sin quererlo ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas” (450). Atribuir a James Joyce la *Imitación de Cristo* nos proporcionaría “tenues avisos espirituales” que dotarían de nuevos sentidos la literalidad del texto. Además, Borges está convencido, con Carlyle, de que “la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben”, como lo recuerda en “Magias parciales del *Quijote*” (669). En este sentido, no le falta razón a González Echevarría al considerar que “‘Pierre Menard, autor del *Quijote*’ es una especie de sordo manifiesto subversivo, si bien furioso”.<sup>8</sup>

El segundo autor fundacional en el proceso contemporáneo de reescritura de la obra de Cervantes es el cubano Alejo Carpentier. Contrariamente a Borges, su énfasis no estará dado tan sólo en la ficción (particularmente en relación con la mentira) sino en el proceso de conversión de la historia en discurso narrativo ficcional. En este sentido, la obra que mejor representa el origen común de la historiografía americana y la narración novelesca es *El arpa y la sombra* (1979). La asociación intertextual se realiza no con *Don Quijote* sino con *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (1616), obra póstuma de Cervantes, verdadera recapitulación de vida y obra. El mismo sentido tendrá la última novela de Carpentier.

En esta obra, el cubano quiere volver sobre el descubrimiento del Almirante y las implicaciones que tiene tanto para la historia como para la ficción. Para nadie es un secreto hoy que el origen de la ficción latinoamericana se encuentra en el famoso *Diario* de Cristóbal Colón que, al igual que la historia de don Quijote, aparece en medio de confusiones de

---

<sup>8</sup> “Pierre Menard, autor del *Quijote* is a kind of muffled, yet wildly subversive manifesto”. (González Echevarría, 2005). En esta ficción y en “El arte narrativo y la magia”, Borges expone una poética que servirá como verdadero manifiesto de una prosa narrativa vanguardista

lengua, de transcripciones, citas y reescrituras. La versión que conocemos está inserta en la *Historia de las Indias* de Bartolomé de las Casas.

Otra reminiscencia cervantina en la novela de Carpentier se da cuando el Almirante regresa a España y decide emular el “retablo de las maravillas de Maese Pedro, montando un espectáculo ante los reyes a cargo de la gran compañía de Retablo de las Maravillas de Indias” (132).<sup>9</sup> La relación con Cervantes a partir del titiritero Ginés de Pasamonte permite analizar, además, la labor del escritor:

. . . cuando me asomo al laberinto de mi pasado en esta hora última, me asombro ante mi natural vocación de far-sante, de animador de antrujos, de armador de ilusiones, a manera de los saltabancos que en Italia, de feria en feria — y venían a menudo a Savona— llevan sus comedias, pantomimas y mascaradas. Fui trujamán de retablo, al pasear de trono en trono mi Retablo de Maravillas. (160)

Ese trujamán, ese intérprete, nos dio variadas muestras de reescritura cervantina. A modo de ejemplo, podría citar aquí su novela *Los pasos perdidos* como la novelización del discurso quijotesco sobre la edad de oro. El personaje-narrador se traslada en el tiempo por medio de su desplazamiento en el espacio. Ello le permite experimentar la vida en esa:

Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el

---

<sup>9</sup> En su discurso de aceptación del Premio Cervantes, Carpentier se refería al aporte a la picaresca, como género, realizado por Cervantes en el *Quijote*: “Faltaba a la picaresca, pese a la importancia capital de su aportación, esa cuarta dimensión del hombre que es dimensión imaginaria. Y ésta era la dimensión que Cervantes nos había traído con su *Quijote*, novela que pasa por encima de la mejor picaresca sin inscribirse en ella, a pesar de serle coetánea, indiferente a los cambios de gustos, de estilos, de clímax de modas, clásica al nacer, igualmente respetada por las generaciones venideras destinada a alcanzarnos, a ser nuestra contemporánea y a darnos lecciones que están muy lejos aún de haberse agotado sus enseñanzas” (1980, 270)

oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de *tuyo* y *mío*. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes. (Cervantes 2005, 97)

Después de Borges y Carpentier, los novelistas latinoamericanos encontraron en sus enseñanzas nuevas formas de reescritura cervantina. Si concedemos que Pierre Menard enseña ante todo una nueva técnica de lectura, Julio Cortázar con *Rayuela* pretende que sus lectores se transfiguren en coautores, de suerte que el acercamiento al texto de Cervantes en el siglo XXI implique forzosamente un enriquecimiento infinito del texto original. Para la crítica, Morelli, el alter ego de Cortázar en la novela, puede ser considerado como versión moderna del narrador en la historia del hidalgo.

Uno de los rasgos sobresalientes en la escritura del cronopio argentino es el humor. Toda su obra conduce por caminos metafísicos a la burla, la farsa, el absurdo. Se ha señalado su deuda con Macedonio Fernández en el manejo del humor conceptual del tipo: “Eran tantos los que faltaban que si faltaba uno más no cabe”. El mismo Cortázar menciona un paso anterior en la ejemplificación del humor serio: Laurence Sterne y su *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. Del autor irlandés del siglo XVIII toma la simplicidad anecdótica y el aparente caos narrativo para lograr un mejor efecto humorístico. Tanto en la escritura de Cortázar como en la de Sterne se da un desplazamiento del papel habitual del lector, pues continuamente se le desafía, se contradicen sus expectativas, se le acusa de leer en forma muy perezosa, o muy literal, o muy metafórica, o muy vulgar, o muy refinada. Incluso, se podría encontrar en la obra de Sterne un anticipo de la desafortunada distinción de don Julio entre lector macho y lector hembra.

Pero hay que recordar que *Tristram Shandy* es un homenaje a Cervantes. Más que la imitación de la letra quiere captar el espíritu y rendir un tributo de admiración a la escri-

ra cervantina. Por ello en sus páginas desfilan el caballo gemelo de Rocinante, la pareja conformada por el tío Toby y el Corporal Trim como remedo de don Quijote y Sancho y una biblioteca de arquitectura militar que compite muy bien con la de caballerías de don Quijote. No es de extrañar, por lo tanto, que el narrador tenga en tan gran estima al sin par caballero de la Mancha “a quien, por cierto, y con todas sus locuras, admiro más que al héroe mas noble de la antigüedad” (20). En cierto sentido, podría afirmarse que Cortázar llega al humor cervantino gracias a la mediación de Macedonio y de Laurence Sterne. El mismo Cortázar lo ha revelado en *La vuelta al día en ochenta mundos*:

Estos ñatos creen que la seriedad tiene que ser solemne o no ser; como si Cervantes hubiera sido solemne, carajo . . . Asomarse al gran misterio con la actitud de un Macedonio se les ocurre a muy pocos; a los humoristas les pegan de entrada la etiqueta para distinguirlos higiénicamente de los escritores serios . . . reducido a sus propias fuerzas sólo en la jaulita, dará *Three Men on a Boat* pero jamás Sancho en la ínsula, jamás mi tío Toby, jamás el velorio del pisador de barro. (58)

Consecuentemente con esa actitud crítica a quienes no se asoman al misterio de una obra como la de Cervantes, Cortázar fustiga a los maestros de escuela secundaria por conseguir “el más horrendo parricidio en el espíritu de sus alumnos, instilando en ellos la muerte por hastío y por bimestres del infante Juan Manuel, del Arcipreste, de Cervantes y de cuanto clásico había tenido el infortunio de caer en la ratonera de los programas escolares y las lecturas obligatorias” (149).

*Don Quijote de la Mancha* es el primer libro que se contiene a sí mismo. En otras palabras, es el primer libro que conscientemente se autocomenta, es decir, que introduce como parte del discurso narrativo el proceso mismo de la escritura. Por ello el lector encuentra a un personaje, el

Quijote, profetizando la aparición de su autor en un juego de pirandellismo *avant la lettre* (35). O una autocrítica irónica sobre la falta de plan ordenado y consciente para la elaboración de la obra puesto que “no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador, que a tienta y sin algún discurso se puso a escribirla, salga lo que saliere” (571). Quien mejor cultiva en América Latina la crítica a la creación dentro de la misma creación es Julio Cortázar. Si Macedonio Fernández pretendía ser como autor un prologo-novelistas, se podría decir que Cortázar anhela ser un metanovelistas, esto es, un autor que expresamente nos da a conocer la novela de su novela, la teoría sobre la cual sustenta la escritura novelística, es decir, toda la parte denominada “morelliana” que algunos interesados en lo que narra la novela pero no en su proceso de creación podrían considerar “capítulos desechables”. Razón tiene Jaime Alazraki al considerar que *Rayuela*, al igual que las grandes novelas (de Cervantes, de Joyce, de Beckett), establece una batalla campal con su instrumento de creación, “. . . y por eso, por medio de la parodia, el exceso y la ruptura, se rebela contra sus mayores no como mero alarde sino como condición de crecimiento y madurez” (205). Al llamar la atención sobre la propia organización del discurso, Cortázar retoma la herencia cervantina y consigue su propósito de “provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco)” (1977, 452).

Un aspecto cervantino sobresaliente en esa “teoría novelesca cortazariana” tiene que ver con el papel asignado al lector. Cortázar —a través de su alter ego Morelli— quiere “intentar en cambio un texto que no agarre al lector pero que lo vuelva obligadamente cómplice al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos . . . Así, el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma*” (452-53). Este camino descentrado al cual se invita al lector conduce necesariamente a la locura pues no hay que olvidar que don



Quijote pierde dos veces el juicio: primero, a causa de sus lecturas y, segundo, cuando se sabe que es leído y pasa a ser lector de un libro llamado *Don Quijote*. Por otra parte, la duda sobre el carácter real del lector es manifestación de lo que pretendía Morelli: “quebrar los hábitos mentales del lector” (1977, 505).

Para el lector de novela latinoamericana del boom y del postboom es evidente que Cortázar “cervantiza” (para emplear el neologismo creado por Juan Goytisolo) porque, a imitación del *Quijote*, presenta al mismo tiempo la crítica a una forma de novela y la creación de un nuevo discurso narrativo, en donde todo debe admitir la duda y la posibilidad de cambio”. En realidad, para toda novela latinoamericana cabe la posibilidad de establecer el diálogo intertextual por medio de una lectura cervantina, como la realizada por el novelista español a *Tres tristes tigres* del novelista cubano recientemente fallecido, para concluir que:

Como Cervantes, Cabrera Infante introduce la discusión literaria en el cuerpo de la novela y crea una obra que, a medida que avanza, se va comentando a sí misma, parodia y destruye los modelos rivales y alza sobre sus ruinas la prodigiosa armazón de su fábrica. El juego de correspondencias se manifiesta igualmente en todos los niveles del libro: TTT está lleno de citas literarias, alusiones a escritores y obras, discusiones sobre el arte de traducir, etc., exactamente como el *Quijote*. (Goytisolo 12)

En *Tres tristes tigres*, el lector no encuentra la parodia a las novelas de caballerías, como en el *Quijote*, sino a la obra de seis de los más destacados autores cubanos: José Martí, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Lydia Cabrera, Lino Novás Calvo, Alejo Carpentier y Nicolás Guillén. “La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después —o antes”, nos revela que Guillermo Cabrera Infante era un verdadero CAIN (seudónimo conformado por las iniciales de sus apellidos) para sus compañeros de escritura porque,

por medio de un delicado y exquisito ejercicio paródico, logró “imitar” el estilo de cada uno de esos escritores.

Otro rasgo cervantino de *Tres tristes tigres* digno de ser mencionado tiene que ver con la literatura en relación con la traducción. Es bien sabido que Cervantes crea a Cide Hamete Benengeli como autor del *Quijote* a partir del capítulo IX de la primera parte. El problema es que él es un autor árabe y obviamente se precisa de un “moro aljamiado” que pueda traducir la obra. Allí en Toledo lo encontró casi en el mismo lugar en donde había encontrado al muchacho que vendía los cartapacios y se comprometió a “traducirlos bien y fielmente y con mucha brevedad”. Ahora bien, *Tres tristes tigres* ha sido considerada como una novela esencialmente de traducción desde su obertura con la presentación bilingüe del maestro de ceremonias del Tropicana, “el cabaret MAS fabuloso del mundo... ‘Tropicana’, *the most fabulous night-club in the WORLD*” (11). Al igual que en el *Quijote*, sus personajes discuten frecuentemente el fenómeno de la traducción. El personaje Cué se pregunta: “¿Qué sería yo entonces? ¿Un lector mediocre más? ¿Traductor, otro traidor?” (255). Y por supuesto que se proporcionan ejemplos de traiciones en la traducción de *El viejo y el mar* de Hemingway realizada por Lino Novás. Y concluye su diatriba así: “Feroz anglicista traduciendo naturalmente del americano. Dice, también, afluente por próspero, morón por idiota, me luce por me parece, chance por oportunidad, controlar por revisar y muchas más cosas. Qué horror el Español. Ya nos ocuparemos de ti un día, Lino Novás” (275). Por supuesto que el lector del *Quijote* recordará inmediatamente el día en que, hallándose en Barcelona, don Quijote entró a la casa en cuya puerta con letras muy grandes leyó: “Aquí se imprimen libros”. Y dialogó con el traductor del libro *Le bagatele*:

— ¿y qué responde *le bagatele* en nuestro castellano?— preguntó don Quijote.

— *Le bagatele* —dijo el autor— es como si en castellano dijésemos ‘los juguetes’; y aunque este libro es el nombre humilde, contiene y encierra en sí cosas muy buenas y sustanciales . . .

— Yo apostaré una buena apuesta que donde diga en toscano *piache*, dice vuesa merced en el castellano *'place'*, y donde diga *'piu'* dice *'más'*, y el *su* declara con *'arriba'* y el *'giù'* con *'abajo'*. (cap. LXII, 1031-1032)

Las historias intercaladas fueron un recurso novedoso en Cervantes. Estructuralmente, podrían verse sin embargo como un atentado contra la unidad narrativa y contra la trama principal. Esa crítica se aplica, en particular, con respecto a la novela de “El curioso impertinente” en donde don Quijote no figura ni siquiera como lector u oyente. Quizá por ello mismo Cervantes se sintió obligado a justificar su inclusión (cap. XLIV, 877). En la novela de Cabrera Infante se emplea el recurso de insertar en el cuerpo de la novela un relato que, aparentemente, no aporta mucho a la trama principal. Me refiero a la “Historia de un bastón y algunos reparos de Mrs. Campbell” y a “El cuento de un bastón seguido de vaya qué correcciones de la Sra. Campbell”, que aparece en la sección titulada “Los visitantes”. Evidentemente, estos relatos intercalados sirven para demostrar diversos entrecruzamientos que presenta la novela. Historia y ficción, verdad y mentira, inglés y español. Por supuesto que lo que leemos es ya una traducción corregida por el propio Silvestre, según descubre posteriormente el lector. Además de presentar diversas perspectivas sobre un mismo hecho, los dos relatos alrededor del bastón incrementan la sensación de ambigüedad que rodea tanto al relato como al lenguaje empleado para transmitirlo.

En el *Quijote*, la relación intertextual se da fundamentalmente en relación con la novela de caballerías. En Cabrera Infante, los libros y los medios masivos de comunicación del mundo moderno proporcionan el material para el diálogo intertextual. Por ello no son de extrañar las alusiones frecuentes a Joyce, Hemingway o Faulkner, o la mencionada parodia a los mejores escritores cubanos, o la transformación de Silvestre y Cué en personajes de películas así

como en la obra de Cervantes, Sansón Carrasco o Dorotea se transforman en caballero andante o princesa encantada. Pero en un giro muy cervantino también, la transformación definitiva no se da siguiendo modelos del celuloide como Andy Hardy o Robert Montgomery, sino en personajes literarios caracterizados esencialmente por su carácter contradictorio:

Don Quijote es un tipo ejemplar de contradictorio temprano.

— ¿Y tú y yo?

Pensé decirle, Seamos más modestos.

— No somos personajes literarios

— ¿Y cuando escribas estas aventuras nocturnas?

— Tampoco lo seremos. Seré un escriba, otro anotador, el taquígrafo de Dios, pero jamás tu Creador". (Cabrera 304)

Al igual que don Quijote, Cué parece aquí estar deseando que su amigo Silvestre se transforme en el sabio encantador para narrar las nocturnas aventuras habaneras de los tigres. Sin embargo, Silvestre es consciente de que ya no se puede narrar como un dios omnisciente y de que sólo se limitaría a transcribir sus juegos de lenguaje. De todas maneras, plantea la ambigüedad y el juego como elementos centrales para la estructuración del relato.

En realidad, el problema planteado por dios/narrador en oposición a un dios/anotador nos lleva a la naturaleza misma de los personajes de la ficción caballerescas. Don Quijote cree que efectivamente el dios/narrador creaba verdaderos héroes caballerescos. Al contrario, el cura era muy consciente de que esas criaturas literarias pertenecían mucho más al mundo onírico del deseo:

. . . no me puedo persuadir en ninguna manera que a toda la caterva de caballeros andantes que vuestra merced, señor don Quijote, ha referido, hayan sido real y verdaderamente personas de carne y hueso en el mundo; antes imagino que todo es ficción, fábula y mentira, y sueños contados por hombres despiertos, o, por mejor decir, medio dormidos. (557-558)

Esas obras de los suplantadores de Dios, como prefiere llamarlos Vargas Llosa, enfatizaron la naturaleza ficticia de sus caracteres. No en vano la crítica considera que la novela de caballerías representa la tendencia idealista en oposición a la realista de la novela picaresca. El hecho de que el *Quijote* sea presentado “todo él como una invectiva contra los libros de caballerías”, no significa que el lector deba menospreciar su valor. Precisamente, Vargas Llosa ha sido el encargado de dar la batalla en defensa de la novela de caballerías. El novelista peruano cree que “las mejores novelas son siempre las que agotan su propia materia, las que no dan una sola luz sobre la realidad, sino muchas” (en Harss 440). Y encuentra que las obras de caballerías inician ese camino hacia la “novela total” que ilustra soberanamente el *Quijote*. Novelas como *La guerra del fin del mundo* del mismo Vargas Llosa, *Terranostra* de Carlos Fuentes o *Palinuro de México* de Fernando del Paso, ejemplifican hoy la herencia de obras como *Tirant lo Blanc* o el *Quijote*. Porque no hay que olvidar que la obra de Cervantes es una novela anti-caballerías, pero también, quizá, la única novela de caballerías que todavía leemos.

Precisamente uno de los puntos de encuentro entre Cervantes y Vargas Llosa tiene que ver con el rescate que los dos hacen de la novela de Joanot Martorell. En el capítulo sexto, “Del donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo”, se narra cómo el libro *Tirant lo Blanc* es salvado de la condena porque a juicio del cura “por su estilo, es éste el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros de este género carecen” (66). Es novela de caballerías pero tiene una base mucho más realista y presenta las pasiones humanas, el sexo, la cotidianidad lejos de la idealización preconizada por el género. En este sentido es modelo para el mismo Cervantes y su autor puede ser considerado como “el primero de esa estirpe de suplantadores de Dios —Fielding, Balzac, Dickens, Flaubert, Tolstoi, Joyce, Faulkner— que pre-

tenden crear en sus novelas una realidad total, el más remoto caso de novelista todopoderoso, desinteresado, omnisciente y ubicuo” (Vargas 1984, ii).

Ya como novelista, Vargas Llosa se revela como un buen heredero de Cervantes. Sus obras narrativas obedecen a un plan cuidadoso que rompe con la narración lineal, que interrumpen el desarrollo de la trama principal, que apela a diversas manifestaciones discursivas, particularmente al empleo de la oralidad y las manifestaciones de literatura popular en contraste con la literatura canónica. Estas son las características que se pueden apreciar en novelas como *La casa verde*, *La tía Julia y el escribidor* o *Pantaleón y las visitadoras*.

Al recibir el Premio Cervantes en 1989, Augusto Roa Bastos señalaba que *Yo el supremo* se había inspirado conscientemente en la obra de Cervantes. Decía: “el núcleo generador de mi novela, en relación con el *Quijote*, fue el de imaginar un doble del Caballero de la Triste Figura cervantino y metamorfosearlo en el Caballero Andante de lo Absoluto; es decir, un Caballero de la Triste Figura que creyese, alucinadamente, en la escritura del poder y en el poder de la escritura, y que tratara de realizar este mito de lo absoluto en la realidad de la ínsula Barataria que él acababa de inventar; en la simbiosis de la realidad real con la realidad simbólica, de la tradición oral y de la palabra escrita”. Y lo consigue magistralmente en esa radiografía del poder que hace con la imaginación a partir del personaje histórico, el doctor José Gaspar de Francia. Pero en realidad ese doble de don Quijote parece ser más el doble de Cervantes que en el *Persiles* escribió “No desees y serás el hombre más rico de este mundo”. Cervantes lo deseó todo y murió en la pobreza. El dictador paraguayo no deseó sino el poder absoluto y vivió y murió en la pobreza pues su riqueza estaba afincada en la emancipación de su misma patria. Paradoja de raíz cervantina: “la libertad como producto del despotismo; la independencia de un país bajo el férreo aparato de una dictadura perpetua” (Roa Bastos, 1989).

Augusto Roa Bastos reconoce el magisterio de Cervantes no sólo como inspiración para su novela sino como ejemplo hoy de la actitud de dignidad del escritor:

De Cervantes aprendí a evitar la facilidad de ser un escritor profesional, en el sentido de un productor regular de textos; a escribir menos por industria que por necesidad interior, menos por ocupar espacio en la escena pública que por mandato de esos llamados hondos de la propia fisiología creativa que parecieran trabajar por fotosíntesis, como en la naturaleza. ¿Serán estos llamados los que también a veces por soberbia desoímos? (1989)

Cuenta la leyenda oral que el Supremo tenía un libro en un atril que jamás el pueblo se esforzó por identificar. Roa Bastos imagina que ese libro no es otro que la *Historia del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, como homenaje a Cervantes, “supremo señor de la imaginación y de la lengua”.

Para Carlos Fuentes el aporte fundamental de Cervantes tiene que ver con una forma de leer. Y, para explicarlo, escribió su ensayo *Cervantes o la crítica de la lectura*. Para el novelista mexicano, don Quijote insta una nueva forma de leer el mundo, que implica una doble crítica: por una parte, a la misma lectura; y, por la otra, a la creación narrativa dentro de la misma creación: “Don Quijote viene de la lectura y a ella va: don Quijote es el embajador de la lectura. Y para él, no es la realidad la que se cruza entre sus empresas y la verdad: son los encantadores que conoce por sus lecturas” (74).

La voluminosa novela del neobarroco, *Terranostra*, será la ilustración hasta el exceso de la herencia española en tierras americanas. España se llevó el oro, pero nos dejó sus mitos literarios: La Celestina, don Juan y don Quijote.<sup>10</sup> Fuen-

---

<sup>10</sup> Ludovico, en diálogo con su señor Felipe, le confiesa: “Los abrí [los ojos] para leer tres libros: el de la trotaconventos, el del caballero de la triste figura y el del burlador Don Juan. Créeme, Felipe: sólo allí, en los tres libros, encontré de verdad el destino de nuestra historia” (Fuentes 1981, 476).

tes se encarga de novelizar su presencia. Cervantes aparece en su novela como el gran cronista y servirá para poner en su pluma el pensamiento cervantino de Fuentes:

Me detuve en este punto y decidí, audazmente, introducir una gran novedad en mi libro: este héroe de burlas, nacido de la lectura, sería el primer héroe en saberse, además, leído. Al tiempo que viviría sus aventuras, éstas serían escritas, publicadas y leídas por otros. Doble víctima de la lectura, el caballero perdería dos veces el juicio: primero, al leer; después al ser leído. El héroe se sabe leído: nunca supo Aquiles tal cosa. Y ello le obliga a crearse a sí mismo en su propia imaginación. Fracasa, pues, en cuanto lector de epopeyas que obsesivamente quiere trasladar a la realidad. Pero en cuanto objeto de una lectura, empieza a vencer a la realidad, a contagiarla con su loca lectura de sí mismo. Y esta nueva lectura transforma al mundo, que empieza a parecerse cada vez más al libro del mundo donde se narran las aventuras del caballero . . . Dejaré abierto un libro donde el lector se sabrá leído y el autor se sabrá escrito.<sup>11</sup> (673)

No cabe duda de que ese hecho de leer la propia historia es muy singular, porque “la segunda parte del *Quijote* es deliberadamente fantástica; ya el hecho de que los personajes de la segunda parte hayan leído la primera es algo mágico, al menos lo sentimos como mágico” (Borges 1985, 18).

En cuanto a García Márquez, ya se ha notado cómo el *Quijote* es el germen de *Cien años de soledad*. Mito, historia y

---

<sup>11</sup> Esta práctica del libro abierto aplicada al *Quijote* es también, de una secreta manera, un homenaje de Fuentes a Macedonio Fernández quien fue el primero en Latinoamérica en dotar su relato de esta característica: “Lo dejo libro abierto: acaso será el primer ‘libro abierto’ en la historia literaria . . . la verdadera ejecución de mi teoría novelística sólo podrá cumplirse escribiendo la novela de varias personas que se juntan para leer otra, de manera que ellas, lectores-personajes, lectores de la otra novela, personajes de ésta, se perfilarán incesantemente como personas existentes no personajes, por contrachoque con las figuras e imágenes de la novela por ellos mismos leída” (352).



literatura son los ejes que ponen a funcionar toda la máquina ficticia en ambas obras. Los pergaminos de Melquíades nos recuerdan los cartapacios de Cide Hamete Benengeli encontrados fortuitamente en Toledo. E, incluso, se pueden encontrar pasajes específicos que de alguna forma son retomados por el autor de Macondo. Así, por ejemplo, el arrebató poético de Aureliano enamorado de Remedios, la bella, puede verse como una reescritura paródica de un fragmento del *Quijote*, en donde un cabrero narra la historia de Leandra, quien “siendo niña fue hermosa, y siempre fue creciendo en belleza, y en edad de diez y seis años fue hermosísima”. No se debe olvidar que *Los cuatro libros de Amadís de Gaula* y el *Quijote* hacen parte de la biblioteca colonial que guarda y cuida Cayetano de Laura en *Del amor y otros demonios*.

Sea cual sea el acercamiento y la cercanía que los autores latinoamericanos han tenido con el *Quijote*, lo que debemos conceder es que, por la lectura, todos somos —como Pierre Menard— autores del *Quijote*. *Rayuela* nos enseñó cómo ser coautores siendo lectores activos, de suerte que leer a Cervantes en el siglo XXI signifique un enriquecimiento infinito del texto original. En las memorias de García Márquez, se narra cómo el encuentro con el *Quijote* no significó desde el primer momento el descubrimiento de su riqueza y de su valor:

En cambio mi lectura del *Quijote* me mereció siempre un capítulo aparte, porque no me causó la conmoción prevista por el maestro Casalins. Me aburrían las peroratas sabias del caballero andante y no me hacían la menor gracia las burradas del escudero, hasta el extremo de pensar que no era el mismo libro de que tanto se hablaba. Sin embargo, me dije que un maestro tan sabio como el nuestro no podía equivocarse, y me esforcé por tragármelo como un purgante a cucharadas. Hice otras tentativas en el bachillerato, donde tuve que estudiarlo como tarea obligatoria, y lo aborrecí sin remedio, hasta que un amigo me aconsejó que lo pusiera en la repisa del inodoro y tratara de leerlo mientras cumplía con mis deberes cotidianos. Sólo así lo descubrí, como una

deflagración, y lo gocé al derecho y al revés hasta recitar de memoria episodios enteros. (2002, 168)

En realidad poco importa la forma como terminemos leyendo la obra inaugural de la modernidad, lo importante es que el efecto final sea el placer del texto y “que algo quede en [la] memoria y que ese algo pueda ser citado después con algún error que es una secreta corrección” (Borges 1985, 21). Así, Cervantes seguirá deseando que, al leer la historia del caballero de la Triste Figura, “el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la menosprecie, ni el prudente deje de alabarla” (2005, 14).

### Obras citadas

Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos, 1994.

Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

\_\_\_\_\_, et al. *Literatura fantástica*. Madrid: Siruela, 1985.

Cabrera Infante, Guillermo. *Tres tristes tigres*. Caracas: Ayacucho, 1990.

Carpentier, Alejo. *El arpa y la sombra*. México: Siglo XXI, 1979.

\_\_\_\_\_. “No tuvo España mejor embajador, a lo largo de los siglos, que don Quijote de la Mancha”. *Visión cubana de Cervantes*. La Habana: Letras Cubanas, 1980. 267-273.

\_\_\_\_\_. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*. México: Siglo XXI, 1981.

Cervantes Saavedra, Miguel. *Obras completas*. 2 vols. México: Aguilar, 1991.

\_\_\_\_\_. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. Madrid/Bogotá: Alfaguara/Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, 2005.

Cortázar, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1977.

\_\_\_\_\_. Cortázar, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI, 1986.

- Fernández, Macedonio. *Museo de la novela de la eterna*. Caracas: Ayacucho, 1982.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Cervantes o la crítica de la lectura*. México: Joaquín Mortiz, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Terranostra*. México: Joaquín Mortiz, 1981.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Vivir para contarla*. Bogotá: Editorial Norma, 2002.
- Giménez Caraballo, Ernesto. *Al encuentro de la cultura hispanoamericana*. Bogotá: Banco de la República, 1985
- Gómez Valderrama, Pedro. "En un lugar de las Indias". *Más arriba del Reino*. Bogotá: Pluma, 1980. 97-102.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y Archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- \_\_\_\_\_. "Cervantes and the Modern Latin-American Narrative". 31 de mar. de 2005. <[http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v1n1/crit\\_07.htm](http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v1n1/crit_07.htm)>.
- Goytisolo, Juan. "Lectura cervantina de *Tres tristes tigres*". *Revista Iberoamericana* 94 (1976): 1-18.
- Harss, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
- Kundera, Milan. *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets, 1987.
- Leonard, Irving. *Los libros del conquistador*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.
- Martorell, Joanot y Galba, Martí Joan de. *Tirant lo Blanc*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- Mesa, Carlos E. *Cervantismos y quijoterías*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1985.
- Montalvo, Juan. *Los capítulos que se olvidaron a Cervantes*. Barcelona: s. ed., 1898.
- Motta Salas, Julián. *Alonso Quijano el bueno: don Quijote en Villaseñor*. Bogotá: Minerva, 1930.
- Riley, Edgard. *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus, 1971.

D. Fajardo, Cervantes y el *Quijote* en algunos escritores

Roa Bastos, Augusto. *Yo el supremo*. México: Siglo XXI, 1974.

\_\_\_\_\_. “Discurso Premio Cervantes” (1989). 31 de mar. de 2005.

<<http://agora.mcu.es/libro/contenido/documentos/89ROABASTOS.pdf>>

Sterne, Laurence. *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*. Madrid: Alfaguara, 1978.

Vargas Llosa, Mario, “Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*”. Joanot Martorell y Martí Joan de Galba. *Tirant lo Blanc*. Madrid: Alianza Editorial, 1984. i-xxxiii.

\_\_\_\_\_. “Una novela para el siglo XXI”. *Don Quijote de la Mancha*.

Edición del IV Centenario. Madrid/Bogotá: Alfaguara/Real Academia Española/Asociación de Academias de la lengua española, 2005. xiii-xxviii.

Zambrano, María. *España, sueño y verdad*. Madrid: Siruela, 1994.