



# Literatura: teoría, historia, crítica

VOL. 26, N.º 2, JULIO-DICIEMBRE 2024

ISSN (IMPRESO): 0123-5931 – (EN LÍNEA): 2256-5450

DOI: <http://doi.org/10.15446/lthc>

Revista semestral del Departamento de Literatura

[www.literaturahc.unal.edu.co](http://www.literaturahc.unal.edu.co)

Correo electrónico: [revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)

© Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

## Editora

Ángela Inés Robledo Palomeque  
(Universidad Nacional de Colombia, Bogotá)

## Editores invitados

Maria del Rosario Aguilar Perdomo  
(Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia).

## Comité asesor interno

Universidad Nacional de Colombia: Patricia Trujillo Montón, Diana Diaconu, Patricia Simonson, Iván Padilla Chasing, William Díaz Villarreal, Laura Almandós, Alejandra Jaramillo, Jorge Rojas Otalora, Enrique Rodríguez, Carmen Elisa Acosta, Víctor Viviescas, Diógenes Fajardo Valenzuela, María del Rosario Aguilar, Anastasia Belousova.

## Comité editorial

David Jiménez Panesso (Universidad Nacional de Colombia), Bernardo Subercaseaux (Universidad de Chile), Fabio Jurado (Universidad Nacional de Colombia), Cristo Figueroa (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia), Luz Mary Giraldo (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia), Liliana Ramírez (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia), Francia Goenaga (Universidad de los Andes, Colombia), María Cándida Ferreira (Universidad de los Andes, Colombia), David Konstan (New York University, Estados Unidos), Francisca Noguero (Universidad de Salamanca, España), Susana Seguin (Université Paul-Valéry Montpellier III, Francia), Pablo Valdívia (Europa-Universität Viadrina, Alemania).

## Comité científico

Beatriz González Stephan (Rice University, Estados Unidos), Martha Luana Canfield (Università degli Studi di Firenze, Italia), Françoise Perus Cointet (Universidad Nacional Autónoma de México), Fabio Akcelrud Durão (Universidade Estadual de Campinas, Brasil), Gema Areta Marigó (Universidad de Sevilla, España), Eric Culhed (Uppsala Universitet, Suecia), Nieves Baranda Leturio (UNED, España) Beatriz Ferrús Antón (Universitat Autònoma de Barcelona, España).

## Editores asociados

Hugo Hernán Ramírez Sierra (Universidad de los Andes, Colombia), Juan Zapata (Université Charles de Gaulle, Lille 3, Francia), Francy Moreno (Universidad del Atlántico, Colombia), Juan Manuel Ruiz Jiménez (Universidad del Norte, Colombia), Eugenia Varela (Universidad de la Salle, Colombia), Amor Hernández (Cilha-Universidad Nacional de Cuyo, Argentina), Norma Stella Donato Rodríguez (Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España), Jimena Gamba Corradine (Universidad Autónoma de Barcelona, España), David Leonardo Espitia Ortiz (Instituto Caro y Cuervo y Universidad Nacional de Colombia, Bogotá), José Francisco Sánchez Osorio (Université Toulouse-Jean Jaurès, Francia), Camilo Castillo Rojo (University of British Columbia, Canadá), Mario Alejandro Molano Vega (Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia), Alexander Caro Villanueva (Universidad de los Andes, Colombia), Ana Cecilia Calle (University of Texas at Austin, Estados Unidos), Jaime Andrés Báez (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia), Camilo González (Universidad de la Salle, Colombia), Jaime Palacios (Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá), Iván Jiménez (University Paris-Est Créteil, UPEC, Francia), Lina Cuéllar (Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia), Camilo Bogoya (Université d'Artois, Francia), Byron Vélez (Universidade Federal de Santa Maria, Brasil).

## Asistentes editoriales

Diana Guatibonza Melgarejo (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá), Karen Gutiérrez Medina (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá).

\*\*\*

## Rector de la Universidad Nacional de Colombia

Leopoldo Alberto Múnera Ruiz

## Vicerrectora de sede Bogotá

Andrea Carolina Jiménez Martín

## Decano de la Facultad de Ciencias Humanas

Carlos Guillermo Páramo Bonilla

## Vicedecano Académico

Victor Viviescas Monsalve

## Vicedecana de Investigación y Extensión

Alejandra Jaramillo Morales

## Director del Departamento de Literatura

Diógenes Fajardo Valenzuela



CENTRO EDITORIAL  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
Ciudad Universitaria, ed. 205  
Tel. 3165000 ext. 16208  
Bogotá, D. C.

Director de Centro Editorial: *Jimeth Ardila Ariza*  
Diseño de carátula: *Andrés Marquinez C.*  
Coordinación editorial: *Julián Morales*  
Coordinación gráfica: *Michael Cárdenas*  
Diagramación: *María Camila Torrado*  
Edición de mesa: *Laura Andrea Camacho*  
Corrección de estilo: *Ikaro Valderrama*  
Corrección de estilo al inglés: *Julián Morales*  
Corrección de estilo al portugués: *Catalina Arias*

# Literatura: teoría, historia, crítica

está indexada en

## Índices



Scopus



Emerging Sources  
Citation Index



WOS  
(Web of Science)



SciELO Colombia  
(Scientific Electronic Library  
Online)

## Bases bibliográficas



Revistas Científicas de América Latina  
y el Caribe, España y Portugal  
Redalyc



MLA  
(Modern Language Association)



ProQuest



Academic  
Search Premier



REDIB  
(Red Iberoamericana de Innovación  
y Conocimiento Científico)



CLASE  
(Universidad Nacional  
Autónoma de México)

## Otros sistemas y directorios



Directory of Open Access Journals  
DOAJ



DIALNET  
(Universidad de la Rioja)



ROAD  
(Directory of Open Access  
Scholarly Resources)



Latindex



Google Scholar

---

### **Contacto**

Universidad Nacional de Colombia  
Código postal: 111321, 111311.  
Carrera 30 n.º 45-03, Bogotá, D. C.  
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura  
Edificio Manuel Ancizar, of. 3055  
Tel: (57-1) 3165229 Fax: (57-1) 3165229  
Correo electrónico: [revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)  
Página web: [www.literaturathc.unal.edu.co](http://www.literaturathc.unal.edu.co)

---

El contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons de “reconocimiento, no comercial y sin obras derivadas”, Colombia 4.0, que puede consultarse en <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



---

**Contenido**

*Contents*

*Conteúdo*

- 9 · **Presentación – “Dichosa edad y siglo dichoso aquel adonde saldrán a luz las famosas hazañas mías”: testimonios de la recepción de la obra cervantina en América**

**Artículos** *Articles* *Artigos*

- 19 · **En honor de Cervantes: Honduras celebra el tercer centenario de la publicación del Quijote (1905)**

*In Honor of Cervantes: Honduras Celebrates the Third Centenary of the Publication of the Quijote (1905)*

*Em homenagem a Cervantes: Honduras comemora o terceiro centenário da publicação de Dom Quixote (1905)*

JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS

*Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España*

- 41 · **Del Guacanayabo “arrogante y frondoso”: el quijotismo amable y correctivo de Luis Otero y Pimentel**

*The Guacanayabo “Haughty and Lush”. The Kind and Corrective Quixotism of Luis Otero and Pimentel*

*Do “arrogante e frondoso” Guacanayabo: o gentil e corretivo quixotismo de Luis Otero e Pimentel*

MARÍA DE LOS ÁNGELES GONZÁLEZ BRIZ

*Universidad de la República, Montevideo, Uruguay*

65 · **Ecos cervantinos e intervenciones textuales en *Don Quijote en Yanquilandia* (1921) de Juan Manuel Polar**  
*Cervantine echoes and textual interventions in Don Quijote en Yanquilandia (1921) by Juan Manuel Polar*  
*Ecos cervantinos e intervenções textuais em Don Quijote em Yanquilandia (1921) de Juan Manuel Polar*  
RICHARD LEONARDO-LOAYZA  
*Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), Lima, Perú*

97 · **Fighting Windmills: Quixotism and Old/ New Issues Facing Humankind**  
*Luchando contra los molinos de viento: el quijotismo y los viejos/nuevos problemas que enfrenta la humanidad*  
*Lutando contra moinhos de vento: quixotismo e velhos/novos problemas enfrentados pela humanidade*  
ANDRII BEZRUKOV  
*Ukrainian State University of Science and Technologies, Dnipro, Ukraine*  
OKSANA BOHOVYK  
*Ukrainian State University of Science and Technologies, Dnipro, Ukraine*

123 · **Don Quijote y Dulcinea en Bogotá: *Un tal Alonso Quijano* (2020) de Libia Stella Gómez**  
*Don Quixote and Dulcinea in Bogotá: Un tal Alonso Quijano (2020) by Libia Stella Gómez*  
*Dom Quixote e Dulcinéia em Bogotá: Un tal Alonso Quijano (2020) de Libia Stella Gómez*  
MARIO MARTÍN BOTERO GARCÍA  
*Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia*  
FEDERICO JIMÉNEZ RUIZ  
*Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia*

**153 · “Mientras hablo solo como don Quijote”:**

**Residente, don Quijote y el rap en español**

*“Mientras hablo solo como don Quijote”: Residente,  
Don Quixote and Rap in Spanish*

*“Mientras hablo solo como don Quijote”: Residente,  
Dom Quixote e rap em espanhol*

MARÍA LUDMILA PONCE DE LEÓN

*Universidad Nacional de General Sarmiento, Los Polvorines, Argentina*

**181 · Los Quijotes de Polidoro: en torno a una reescritura de la  
literatura infantil en la década de 1960 en Argentina**

*The Quixotes of Polidoro: About the Rewriting of  
Children’s Literature During the 1960s in Argentina*

*Dom Quixotes de Polidoro: uma reescrita da literatura  
infantil na década de 1960 na Argentina*

JUAN DIEGO VILA

*Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina*

**Entrevistas Interviews Entrevistas**

**247 · Una lectora de *El Quijote* en América**

CARMEN ELISA ACOSTA PEÑALOZA

*Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia*

**Reseñas Reviews Resenhas**

**263 · D’Onofrio, Julia, Clea Gerber y Noelia Vitali, editoras.**

***Cervantes en América. Don Quijote en Azul 12. Actas selectas  
de las XII Jornadas Cervantinas celebradas en Azul (Argentina)  
en 2020. Tandil, Editorial unicen, 2023, 248 págs.***

JESÚS RICARDO CÓRDOBA PEROZO

*Università di Napoli L’Orientale, Nápoles, Italia*

**271 · Índice acumulativo de artículos publicados en**  
*Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 26 de 2024

**277 · Convocatoria de la revista *Literatura:***  
*teoría, historia, crítica* vol. 28, n.º 1

*Call for Papers* *Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 28, n.º 1

*Edital* *Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 28, n.º 1

*Appel à contributions* *Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 28, n.º 1

**285 · Instrucciones para los autores**

*Instructions to Authors*

*Instruções aos autores*

*Instructions pour les auteurs*

**328 · Anuncios**

## “Dichosa edad y siglo dichoso aquel adonde saldrán a luz las famosas hazañas mías”: testimonios de la recepción de la obra cervantina en América

Las posibilidades de recreación de la obra de Miguel de Cervantes Saavedra parecieran no tener límite: más de 400 años después de la publicación de *La Galatea*, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* o *Las novelas ejemplares*, sus obras continúan siendo motivo de reflexiones críticas y de diálogos literarios y recreaciones artísticas, del uso de la tradición cervantina —innovadora y experimentadora como su obra misma—, y del mito quijotesco en lenguajes diversos. No se trata solo de las relaciones textuales o transtextuales (como se plantea en el proyecto Quijote Transnacional)<sup>1</sup> o de las deudas que determinadas obras literarias, novelistas, poetas o dramaturgos tengan con el Príncipe de los Ingenios. La recepción de Cervantes en América, y en otros continentes, se ensancha a la política, al arte —cómo no recordar los trazos quijotescos del pintor chileno Roberto Matta—, a la música, al cine, a las manifestaciones populares —más de una carroza quijotesca ha desfilado en los carnavales de Rio de Janeiro, Barranquilla o Pasto—, al habla cotidiana. También, el nombre del escritor o de sus personajes inmortales se recrea en los rótulos de los hoteles, de los edificios, de los restaurantes, de las panaderías de barrio, en Bogotá, Santiago de Chile, Lima o Nueva York. En ese sentido, la atracción que este grandísimo mito literario sigue ejerciendo en América, el continente prodigioso, “el refugio y amparo de los desesperados de España”, al que alguna vez pensó venir Cervantes, se revela como un manantial inagotable (así lo ha calificado el cervantista Alberto Sánchez), heterogéneo, híbrido y siempre interesante. Cervantes y don Quijote han sido, son y serán ciudadanos del mundo, ciudadanos de América. Ya lo expresó bellamente el poeta colombiano José María Vargas Vila: “El Caballero de la Triste Figura ha prolongado su viaje, más allá, mucho más allá de las llanuras polvorientas de la Mancha; don Quijote ha

---

1 En el siguiente enlace se puede consultar este proyecto: <https://www.quijotetransnacional.es/>.



viajado por América; viaja aún allí” (221). En efecto, el viaje de Alonso Quijano el Bueno ha dado lugar a todo tipo de maquinaciones poéticas y de invenciones narrativas o dramáticas, de recreaciones musicales y filmicas, de lecturas, de adaptaciones para niños, niñas y adolescentes.

No obstante, y aunque los envíos del *Ingenioso hidalgo* o de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* a las colonias de ultramar pueden rastrearse desde el siglo XVII y la presencia de los personajes se testimonia ya en Pausa (Perú) en 1607, es necesario apuntar que la recepción crítica de la obra cervantina en América y la utilización literaria, política o satírica de su creación más conocida, don Quijote, comenzaron después de los procesos de emancipación de la corona española, en el siglo XIX. Lentamente emergió el cervantismo hispanoamericano, arropado por la concepción romántica del *Quijote* (Close 2005), pero pasada por el tamiz de la exégesis de los críticos españoles (Cuevas 2022) así se abrieron nuevas vías de interpretación de la obra inmortal. Además, no cabe duda de que la celebración en América de los centenarios de 1905, 1915 y 1916 constituyeron un impulso significativo para la recepción de la obra del escritor español más universal y, en particular, de su héroe más conocido.

Las lecturas del mito cervantino y quijotesco hechas desde América se han extendido también a lo largo del siglo XX y estas primeras décadas del XXI, jalonadas de igual manera por las conmemoraciones de 1947, 2005 y 2015. En ese sentido, la intención de este monográfico ha sido ofrecer una muestra de la riqueza de las lecturas críticas que se han hecho sobre la obra del escritor alcalaíno, de la fascinación que ha ejercido y sigue ejerciendo ese auténtico fenómeno cultural que es el Quijote, novela y personaje. Así lo confirman también los siete artículos recogidos aquí, que exploran desde diferentes geografías los diversos cauces de recepción de Cervantes en el “Nuevo Mundo”. El primero de los artículos, “En honor de Cervantes: Honduras celebra el tercer centenario de la publicación del *Quijote*” de José Manuel Lucía Megías, analiza las fiestas que se celebraron en Tegucigalpa entre los días 5 y 7 de mayo de 1905 para conmemorar el tercer centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*. Como sucedió en Buenos Aires, Bogotá y otras ciudades del continente americano, las celebraciones hondureñas reflejan la intención de exaltar lo hispánico, la raza y la lengua española, simbolizadas en la figura de Cervantes y de su *Quijote*, y de estrechar los vínculos que debían perdurar entre España y sus antiguas colonias, a pesar de los procesos de independencia.

Los siguientes artículos estudian rescrituras, continuaciones o imitaciones del *Quijote* (López Navia) en el continente americano: *Las semblanzas caballerescas* (1886) de Luis Otero y Pimentel, *Don Quijote en Yanquilandia* (1921) y *Quichotte* (2019) de Salman Rushdie. De la primera se ocupa María de los Ángeles González Briz, de la segunda, Ricardo Angelo Loaiza y, de la última, Andrii Bezrukov y Oksana Bohovyk. Estos tres trabajos tienen en común el hecho de analizar obras poco conocidas, en particular las dos primeras, que pertenecen a un subgénero consolidado y ampliamente estudiado, el de las continuaciones ortodoxas y heterodoxas del *Quijote*, en el que se incluyen, por ejemplo, *Don Quixotte in England* (1754) o *Female Don Quixote* (1752) de Charlotte Lennox. Conforme con dicha tradición, las novelas de Luis Otero y Pimentel (1834-1920) y Juan Manuel Polar (1868-1936) pueden rotularse como continuaciones, en la medida en que narran nuevas aventuras de los protagonistas de la más conocida de las ficciones cervantinas. Sin embargo, como bien detallan los trabajos de García Briz y Leonardo Loayza, don Quijote y Sancho se mueven en coordenadas espacio temporales distintas a las del original. Mientras en *Semblanzas caballerescas* los personajes se trasladan en el curso de la ficción a Cuba en un tiempo marcado por los avances del conocimiento y la técnica, en *Don Quijote en Yanquilandia* caballero y escudero son literalmente revividos a comienzos del siglo xx en Estados Unidos gracias a Tío Samuel (eco, por supuesto, del famoso Tío Sam). En el contexto del debate que se produjo desde finales del siglo xix sobre el panhispanismo y el panamericanismo y las preocupaciones por las cada vez más evidentes influencias del imperio norteamericano, debe enmarcarse esta novela de Polar que defiende la emancipación de los valores del capitalismo y aboga por el despertar político e ideológico de América del Sur. Por su parte, el *Quijote* imaginado por Otero y Pimentel es resultado de una “enmienda o rescritura amable”, en la que sus protagonistas evidencian una cultura letrada (aquí Sancho sabe leer) que está acorde con la defensa que hace el autor de una integración de lo hispánico y lo cubano, del mestizaje cultural. También, por supuesto, el escritor de origen gallego y gobernador de Manzanillo en Cuba revela su interés por un proyecto político en el que la isla continúe subordinada a la Corona española. En el marco de las rescrituras quiijotescas, también se inscribe una de las últimas novelas del escritor de origen indio Salman Rushdie (1947), *Quichotte*, publicada en 2019, a la que se aproxima el artículo “Fighting Windmills: Quixotism and Old/New Issues Facing Humankind”. El trabajo de Bezrukov y Bohovyk apunta que el principal

problema que se aborda en la novela es el de la relación entre literatura y realidad. Aquí no se trata, sin embargo, de un Quijote revivido como en los textos de los que se ocupan los artículos anteriores, sino de la configuración de un personaje quijotesco que se desenvuelve en un mundo en el que predomina la posverdad y que plantea el conflicto entre lo real y lo ideal. Gracias a la intemporalidad del personaje cervantino, Rushdie crea un protagonista, Mr. Ismail Smile (Quichotte), que ve afectada su percepción de la realidad a causa del exceso de televisión y no como consecuencia de la lectura de los libros de caballerías como le ocurre a Alonso Quijano. Así, este artículo analiza las similitudes entre los protagonistas de Cervantes y Rushdie, ambos héroes idealistas.

No hay duda de que la naturaleza arquetípica de don Quijote lo ha convertido en un fenómeno cultural. En efecto, su pervivencia no solo se testimonia en la literatura, pues, de hecho, reelaboraciones y recreaciones se trasladan a otros lenguajes y medios artísticos. El siguiente bloque de artículos bucea en la recepción artística del *Quijote* en el cine y la música. Mario Martín Botero y Federico Jiménez analizan la adaptación cinematográfica de *Un tal Alonso Quijano* (2020), película de la directora colombiana Libia Stella Gómez que se suma a un extenso catálogo filmográfico. El atractivo del personaje cervantino en el lenguaje visual se testimonia ya en el cine mudo. En 1903, Ferdinand Zecca y Lucien Nonguet dirigen una película de 10 minutos de siete cuadros escénicos que recrean algunos de los episodios más significativos de la novela. Un par de décadas después, en 1933, George Wilhem Pabst hace la primera adaptación al cine sonoro, *Don Quichotte*. La maleabilidad de este nuevo lenguaje visual, es decir, sus posibilidades de adaptación, se refleja en la afirmación del director austriaco:

Si hubiera podido hacer *Don Quijote* a mi gusto, lo hubiera hecho “moderno”; habría transformado a Don Quijote en un empleaducho ensoñador y generoso, oprimido, machacado y aplastado por el mundo actual, pero que siempre mantiene encendida una llamita —la llama de la esperanza, insensata, la única que cuenta. (cit. en Armero 303)

El extenso inventario de la presencia de don Quijote en el cine, conformado por más de una treintena de títulos, pasa por recreaciones y adaptaciones más o menos fieles que evidencian “la recepción dinámica” (Alvar 40) que ha tenido la obra. Por ese camino, y como estudian Botero y Jiménez, la película de Gómez no es, en sentido estricto, una adaptación del libro cervantino sino

un diálogo particular a través de los personajes de don Quijote y Dulcinea, que ofrece un “retrato interpretativo”.

También, en la música ha sido prolífica la aparición del personaje cervantino. Como ha planteado Canavaggio (348), el tratamiento musical de la figura de don Quijote es un testimonio de las dos interpretaciones críticas de la obra más conocidas: la visión cómica y satírica, que se evidencia, por ejemplo, en *The Comical History of don Quixote*, comedia compuesta por Thomas D’Urfey entre 1694 y 1696; y la interpretación romántica de la novela que defiende el carácter idealista del protagonista que se testimonia en varias óperas del siglo XIX. Pese a que han pasado ya más de cuatrocientos años de su creación, las particularidades de su protagonista y su consolidación como mito literario explican el interés en el Caballero de la Triste Figura de parte de compositores y cantantes contemporáneos, de hip hop o de rap. No es extraño, pues como apuntara Ortega y Gasset, “no existe libro cuyo poder de alusiones simbólicas al sentido universal de la vida sea tan grande y, sin embargo, no existe libro alguno en que hallemos menos anticipaciones, menos noticias para su propia interpretación” (167). Conforme con este planteamiento, músicos de todas clases pueden ejercer su libertad creativa y usar como fuente de inspiración al héroe cervantino. En el ámbito de la música popular, y con la intención de acercar la obra al público más joven, con motivo del IV Centenario del *Quijote* en 2005, el Ministerio de Cultura de España alentó el proyecto *El Hip-jote*; en 2016 se realizó el concurso *Cervantes en rap*, convocado por la Fundación Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro con la idea de hacer una versión en versos de rap de la vida del escritor alcalaíno. El concurso se celebró de manera simultánea en España y en México y fueron declarados ganadores los raperos BAT (Alfonso Campos) y Doctor Mente. Más recientemente, el cantante y compositor puertorriqueño conocido como Residente (René Pérez Joglar) ha hecho una relectura del clásico español. Sobre esta utilización reflexiona María Ludmila Ponce de León en su artículo “Mientras hablo solo como don Quijote?: Residente, don Quijote y el rap en español”.

Para terminar, el trabajo de Juan Diego Vila, titulado “Los *Quijotes* de Polidoro: en torno a las políticas editoriales y estéticas de la literatura infantil en la década de 1960 en Argentina” estudia las adaptaciones del *Quijote* para niñas y niños y sus formas de consumo. En ese sentido, Vila repasa algunos de los casos de adaptaciones de la obra llevados a cabo en Argentina, como *Las aventuras de don Quijote* que la Fundación Ayuda Social María Eva Duarte de

Perón mandó a editar en 1947. A diferencia de los propósitos de esta, los *Cuentos de Polidoro* “reescriben la novela con presupuestos propios de la literatura infantil” y están acompañados por preciosas ilustraciones (incluidas en este artículo) realizadas por Oscar Grillo.

Como es habitual en la revista *Literatura: teoría, historia crítica*, cierran este número monográfico una entrevista y un apartado de reseñas. En la primera, se recoge el diálogo sostenido entre la profesora Carmen Elisa Acosta Peñaloza y la escritora y profesora Alejandra Jaramillo Morales a propósito de la novela de esta última, *Las lectoras del Quijote* (Alfaguara, 2022). El diálogo explora los soportes indispensables para la creación de un universo ficcional verosímil, en este caso, el mundo de las protagonistas, vinculadas por la lectura del *Quijote*. De igual manera, la entrevista indaga en la experiencia de la profesora Jaramillo Morales sobre el lugar que tienen la investigación y el uso del archivo en el proceso de creación, pues la novela reconstruye dos mundos —dos patrimonios culturales—, el español y el muisca en la Bogotá de comienzos del siglo XVII, que le exigieron a la escritora un arduo proceso investigativo. Finalmente, Jesús Ricardo Córdoba Perozo reseña las actas selectas de las XII Jornadas Cervantinas, celebradas en Azul (Argentina) de manera telemática en 2020, con una intención similar a la de este monográfico: reflexionar sobre la presencia del Príncipe de los Ingenios y de su obra en América.

Este monográfico es entonces una invitación a revisitar los diferentes modos de lectura y apropiación literaria y crítica, musical y filmográfica, de la obra protagonizada por don Quijote y Sancho, personajes que ya intuían que sus aventuras habrían de “entallarse en bronces, esculpirse en mármoles y pintarse en tablas, para memoria en lo futuro” (47). Lo extraordinario es que esa intuición se ha hecho realidad, incluso más allá de lo soñado por el entrañable Caballero de los Leones. Así se testimonia en América, donde Cervantes, don Quijote y Sancho han tenido larguísima vida, como se reitera en las siguientes páginas.

## Obras citadas

Alvar, Carlos. “El Quijote en el cine: una perspectiva diferente”. *De mi patria y de mí mismo salgo: actas del X Congreso internacional de la Asociación de Cervantistas* (Madrid, 3-7 de septiembre de 2018). Coordinado por Daniel Miguláñez y Aurelio Vargas Díaz-Toledo. Alcalá: Editorial Universidad de Alcalá, 2022, págs. 39-60.

- Armero, Gonzalo (ed.). *Cuatrocientos años de Don Quijote por el mundo*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, TF Editores, 2005.
- Canavaggio, Jean. *Diccionario Cervantes*. Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2020.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición dirigida por Francisco Rico. Barcelona, Crítica, 1998.
- Close, Anthony. *La concepción romántica del Quijote*. Barcelona, Crítica, 2005.
- Cuevas Cervera, Francisco. “El nacimiento del cervantismo en Hispanoamérica: retazos de una historia de asimilación, hibridación y apropiación”. *De mi patria y de mí mismo salgo: actas del x Congreso internacional de la Asociación de Cervantistas* (Madrid, 3-7 de septiembre de 2018). Coordinado por Daniel Miguláñez y Aurelio Vargas Díaz-Toledo. Alcalá, Editorial Universidad de Alcalá, 2022, págs. 77-112.
- López Navia, Santiago. *Inspiración y pretexto: estudios sobre las recreaciones del Quijote*. Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2005.
- Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote*. Editado por Julián Marías. Madrid, Cátedra, 1990.
- Vargas Vila, José María. *Ars-Verba*. París/México, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1910.

**María del Rosario Aguilar Perdomo**

*Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia*

Editora invitada





*Artículos*



<http://doi.org/10.15446/lthc.v26n2.113682>

## En honor de Cervantes: Honduras celebra el tercer centenario de la publicación del *Quijote* (1905)

José Manuel Lucía Megías

Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España

jmlucia@filol.ucm.es

Este artículo presenta un análisis de las fiestas organizadas en Tegucigalpa (Honduras) del 5 al 7 de mayo de 1905 para celebrar el tercer centenario de la publicación del *Quijote*. El análisis permite comprender cómo era recibida la figura de Cervantes en América como un mito del hispanismo, así como la interpretación más común de la novela, a partir de las ideas defendidas por Juan Varela y Marcelino Menéndez Pelayo.

*Palabras clave:* Cervantes; *Quijote*; Centenario 1905; Honduras; fiestas en Tegucigalpa; recepción.

Cómo citar este artículo (MLA): Lucía Megías, José Manuel. “En honor de Cervantes: Honduras celebra el tercer centenario de la publicación del *Quijote* (1905)”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 26 núm. 2, 2024, págs. 19-39.

Artículo original. Recibido: 23/01/24; aceptado: 20/03/2024. Publicado en línea: 01/07/2024.



### **In Honor of Cervantes: Honduras Celebrates the Third Centenary of the Publication of the *Quijote* (1905)**

Analysis of the festivities organized in Tegucigalpa (Honduras) from 5 to 7 May 1905 to celebrate the third centenary of the publication of *Don Quixote*. The analysis allows us to understand how the figure of Cervantes was received in America as a myth of Hispanism, as well as the most common interpretation of the novel, based on the ideas imposed by Juan Varela and Marcelino Menéndez Pelayo.

*Keywords:* Cervantes; *Don Quixote*; Centenary 1905; Honduras; Festivities in Tegucigalpa; Reception.

### **Em homenagem a Cervantes: Honduras comemora o terceiro centenário da publicação de *Dom Quixote* (1905)**

Este artigo apresenta uma análise das festividades organizadas em Tegucigalpa (Honduras) de 5 a 7 de maio de 1905 para comemorar o terceiro centenário da publicação de *Dom Quixote*. A análise permite compreender como a figura de Cervantes foi recebida na América como um mito do hispanismo, bem como a interpretação mais comum do romance, baseada nas ideias defendidas por Juan Varela e Marcelino Menéndez Pelayo.

*Palavras-chave:* Cervantes; *Dom Quixote*; Centenário 1905; Honduras; Festas em Tegucigalpa; Recepção.

## 1. La conmemoración quijotesca de 1905: una reivindicación de la hispanidad y de la lengua española

MAYO DE 1905 NO FUE un mes cualquiera en el calendario cultural y social de España y América. Por aquellos años, se pensaba que, durante los primeros días de este mes, trescientos años antes, se había terminado de publicar la edición príncipe del *Quijote*, en la imprenta madrileña de Juan de la Cuesta, a costa del librero Francisco de Robles; por esta razón, todas las actividades programadas para recordar este efeméride, a un lado y al otro del Atlántico, se realizaron entre los días 5, 6 y 7 de mayo.

Desde mediados del siglo XIX, se venía conmemorando la muerte de Miguel de Cervantes el 23 de abril (en realidad, la fecha de su entierro), con diversos actos tanto en España como en América, gracias a una iniciativa de la Real Academia Española. Dichas celebraciones no siempre contaron con el apoyo popular e institucional que muchos de los intelectuales de la época hubieran deseado. Un joven, Benito Pérez Galdós, se quejó amargamente el 24 de abril de 1868 de este olvido, en su crónica semanal en *La Nación*:

Ayer era el aniversario de la muerte de Cervantes, y ninguna manifestación académica ni popular recordó a los españoles los deberes de gratitud y estimación que los pueblos tienen para con sus hombres eminentes. Estas manifestaciones son la medida justa de la cultura de una nación, y son señales ciertas de que los de hoy son dignos hijos de aquellos que les precedieron e ilustraron su nombre, siendo el orgullo de la patria y el dechado de propios y extraños. (Shoemaker 500)

Por este motivo, 1905 no podía ser un año de olvidos alrededor del *Quijote*, ni tampoco de la primera celebración del tercer centenario de su publicación. Un año para recordar la grandeza de lo hispánico y la defensa de la lengua española simbolizada por la obra universal cervantina, en un ambiente necesitado de impulsos y apoyos como lo era España después de la crisis del 98. Y este tono de exaltación de la hispanidad será uno de los ejes de las celebraciones quijotescas a un lado y otro del Atlántico. Una exaltación donde resonará la palabra “raza”, que vendrá apoyada por el elogio a la lengua española como uno de sus elementos más sobresalientes (Álvarez; Moreno).

Todo comenzó el 2 de diciembre de 1902. La primera página del periódico liberal *El Imparcial* se dedica en exclusiva a publicar un extenso artículo de uno de sus colaboradores, Mariano de Cavia, con el título “El Centenario del Quijote”. En este artículo, el autor anima a las autoridades a la celebración quijotesca como una gran fiesta de la hispanidad, un momento de exaltación y de orgullo de las diferentes naciones que tienen en el español su punto de unión. El tono no puede ser más épico, muy propio de la época:

La glorificación de Cervantes y la apoteosis del Quijote están hechas ya en todo el pensamiento humano, en todos los idiomas cultos y por todos los medios de expresión que posee el arte. Por eso la gran fiesta de 1905 no ha de ser solamente un gran acto de resurgimiento español y de reanimación espiritual en esta tierra. Ha de ser una fiesta común a todas las naciones cuyos hijos llevan la sangre del sublime loco y del donosísimo zafio. Una fiesta de familia para todos los pueblos latinos. Una fiesta fraternal para todos los hombres que comulgan en el noble y laborioso culto de sentir hondo, pensar alto y hablar claro. La fiesta, en suma, del humano ingenio, alado, libre, alegre y triste a la par, iluminado por la sonrisa serena de los dioses y salpicado con las lágrimas de las irremediables miserias terrenales[...] La fiesta, nunca celebrada hasta ahora, de la ideal quimera y de la trágico-cómica realidad, hechas carne entre carcajadas y dolores, entre ansias generosas y vulgares desengaños. (Sawa-Becerra 93)

Este mismo tono y esta idea se repetirán más adelante en un epígrafe del artículo titulado “América y Europa en el Centenario”, en el cual se incide en la gran comunidad del hispanismo que ha de sentirse hermanada en estas celebraciones:

El Centenario del Quijote interesa y honra a las naciones americanas de lengua española tanto como al pueblo que les dio sangre, idioma, leyes... y quizás algunos de sus vicios, pero también ¡cuántas virtudes pujantes! Ni los organismos oficiales, ni las sociedades literarias y artísticas, ni las Corporaciones populares, ni elemento alguno que en la Península ponga manos a la obra del Centenario, han de solicitar del forastero otro apoyo que el moral, el intelectual, el que la obra merece. Pero ¿es posible conceptuar como forasteros a los hispanoamericanos en esta fiesta de la casa solariega? (Sawa-Becerra 95 y 98)

Pero el artículo de Mariano de Cavia —y los promotores liberales que se encuentran detrás de él— no se contenta solo con animar a la futura celebración cervantina, sino que concreta algunas actividades que marcarán los lineamientos de la programación que se aprobará al año siguiente. Por ejemplo, la necesidad de dejar registro, con el sufragio de diversos monumentos, en la ciudad donde se celebre el Centenario, o alguna actividad que genere nuevas obras literarias o artísticas alrededor de la obra cervantina, como la que anuncia para hermanar a España con las naciones hispanoamericanas:

Amén de la repercusión que de fijo tendrá la efeméride excelsa en las principales ciudades de la América que fue española, un medio hay —y si existe otro mejor, dígame pronto— de proporcionar a los pueblos hermanos intervención directa, inmediata, práctica y positiva, en lo que es tan suyo como nuestro.

Organícese un gran certamen literario y artístico (de tanta mayor valía cuanto más apurada parece la materia) en la forma, con los temas y sobre las bases que acuerden la Academia Española y la de Bellas Artes. Y a la par del premio único que señale España, pídase y hágase que otorguen el suyo correspondiente —también uno por nación— los Gobiernos de México, la Argentina, Chile, Perú, el Uruguay, Colombia, Bolivia, Guatemala, Venezuela, Nicaragua, Honduras, el Ecuador, el Salvador, Costa-Rica, Santo Domingo, Cuba... (Sawa-Becerra 98)

La propuesta de Mariano de Cavia tuvo su acogida en el gobierno español de Antonio Maura, quien tan solo un mes después; el 1 de enero de 1904, publicó un real decreto por el que nombraba una Junta Organizadora para la realización de unos festejos que se repartieron por toda España y buena parte de Europa y América.

Gracias a la labor periodística que realizaron Miguel Sawa y Pablo Becerra en su *Crónica del Centenario del Quijote*, publicada por fascículos en el año 1905, hoy en día contamos con testimonios escritos y gráficos de muchas de las actividades programadas y desarrolladas en los primeros días del mes de mayo. El último de los apartados está dedicado a “Extranjero” (552-556), donde solo se recogen noticias sobre las actividades realizadas en varias ciudades europeas (París, Londres, Viena, Lisboa, Roma, Colonia, La Haya), en Manila y en la Habana. Del resto de las “Repúblicas hermanas

de España”, solo se indica el hecho de que se realizaron “brillantes fiestas literarias”... y nada más.

En esta misma publicación, se indica que se llevaron a cabo actividades en más de trescientas localidades de todo el mundo: 115 fueron en ciudades españolas, 212 en hispanoamericanas y 31 en extranjeras. Y en todas ellas se va a escuchar y difundir un mismo tono patriótico en defensa de lo hispánico, donde la raza será una de las palabras más pronunciadas —tendencia que se verá aumentada en las celebraciones de 1916 y de 1947—.

Un buen ejemplo de ello son las “fiestas celebradas en Honduras” en mayo de 1905, al que vamos a dedicar las siguientes páginas. Fiestas que conocemos gracias a la publicación *En honor a Cervantes. Fiestas celebradas en Honduras con motivo del tercer centenario de la publicación del Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, que vio la luz en la Imprenta Nacional de Tegucigalpa en 1905.<sup>1</sup>

## **2. El origen de las fiestas en honor de Cervantes en Honduras: marzo de 1905**

Si en el origen de las celebraciones quijotescas en España se encuentran Mariano de Cavia, periodista y escritor, y un periódico liberal, *El Imparcial*, las celebraciones quijotescas en Honduras parten de la iniciativa de Esteban Guardiola, director de la *Revista del Archivo y de la Biblioteca Nacional*, acompañado de otros dos importantes protagonistas de la vida cultural hondureña del momento: el licenciado Rómulo E. Durón, catedrático de la Universidad Central y magistrado de la Corte de Apelaciones y de lo Civil en Tegucigalpa; y el general Fernando Somoza Vivas, director general de estadísticas. Estos iniciadores invitaron a otros profesionales, abogados, médicos y periodistas hondureños a participar en la Junta Organizadora de las Fiestas, que aceptaron con entusiasmo,<sup>2</sup> siendo nombrado presidente don

1 Puede consultarse una versión digital en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/en-honor-a-cervantes-fiestas-celebradas-en-honduras-con-motivo-del-tercer-centenario-de-la-publicacion-de-el-ingenioso-hidalgo-don-quijote-de-la-mancha-977019/>. Las citas proceden del ejemplar de mi colección cervantina particular.

2 En concreto son los siguientes: mayor don José Manuel Gutiérrez Zamora (cónsul general de los Estados Unidos Mexicanos en Honduras); doctor don Alberto Zúñiga (director del Hospital General y director del *Diario de Honduras*); licenciado don Carlos Humberto Reyes (presidente de la Corte de Apelaciones de lo Civil de la Sección de Tegucigalpa);

José Manuel Gutiérrez Zamora, y como vicepresidente, Rómulo E. Durón, el promotor de esta Junta.

En la reunión que celebraron el 17 de marzo de 1905, además de proponer como presidente honorario al general don Manuel Bonilla, presidente de la República de Honduras, se aprobó un plan de actividades que tendría que desarrollarse en Tegucigalpa entre los días 5 al 7 de mayo de este mismo año. El 29 de marzo de 1905, el Comité Cervantino le envía una carta al presidente de la República hondureña informándole de la creación de esta junta, de su deseo de nombrarle Presidente honorario de la misma, pero, sobre todo, solicitándole su apoyo para comenzar en estas fechas los trabajos para poder contar, por fin, con un teatro nacional en la ciudad; la posibilidad de contar con un espacio que mantenga la memoria de las celebraciones cervantinas pasadas las fiestas, tal y como Mariano de Cavia había propuesto en su artículo programático de 1903:

¿Qué cosa mejor para perpetuar este homenaje que un teatro, escuela de las costumbres, entretenimiento honesto de las gentes?

Vos, Señor General Bonilla, habéis manifestado ya, que uno de vuestros propósitos en el poder es el de dejar como gala de Tegucigalpa, un teatro. ¿Qué mejor oportunidad que la que ahora se presenta? Vos, Señor, podéis acordar que el Gobierno tome parte en las festividades conmemorativas del apareamiento de Don Quijote y, para colmo de esplendideces, que se acuerde la erección de un teatro nacional, con el nombre que os parezca más oportuno, el 5 de mayo próximo, fecha de la celebración. [...] Es doloroso que Tegucigalpa sea la sola Capital de Centro-América que no tenga teatro y que carezca, por lo mismo, de un lugar que no solamente sirva para dar representaciones líricas y dramáticas, sino también para actos de nuestra vida intelectual y social. (*En honor de Cervantes* 20)

---

profesor don Pedro Nufio (director del Instituto Nacional de 2ª Enseñanza); don Augusto Coello (subsecretario de Relaciones Exteriores); don Froilán Turcios (subsecretario de Gobernación y director de *El Tiempo*); Doctor D. Valentín Durón (excatedrático de la Universidad Central); licenciado don Silveiro Laínez (exsubsecretario de Instrucción Pública y Justicia), Licenciado don Alberto A. Rodríguez (magistrado Suplente de la Corte Suprema de Justicia) y don Enrique Pinel (exsecretario de la Gobernación Política del Departamento de Tegucigalpa); a quienes se adhirieron después el licenciado don Saturnino Meda, licenciado don Benito Fernández Rosa, don José María Agurcia, don Mónico Zelaya, don José Inestroza Vega, don Luis Landa, doctor Don Eduardo Martínez López, don Fernando C. Quintanilla y don Manuel Salinas.

El 4 de abril, el presidente Bonilla responde a J. Manuel Gutiérrez Zamora, como Presidente del Comité Organizador, y su respuesta no puede ser más favorable, en la que no solo alienta la construcción del futuro Teatro Cervantes, sino también una ayuda de dos mil pesos para apoyar las actividades programadas:

El Gobierno de Honduras se une, pues, al Comité Cervantino en la hora de tributar tan merecido y justo homenaje a la memoria de España y de su hijo esclarecido, el más grande admirado y más grande de todos los tiempos y naciones [...]. Y como la mejor manera de perpetuar la memoria del genio español, es la iniciativa de esa asociación y a los deseos de la generalidad, sirva de ornato a la capital y sea, a la vez, un centro de cultura popular, se ha dispuesto construir en esta ciudad un teatro nacional, que se denominará Teatro Cervantes, cuya primera piedra será colocada solemnemente el 5 de mayo próximo, fecha en que comienzan las festividades conmemorativas.  
(*En honor de Cervantes* 22)

Pero, más allá de la construcción del Teatro Cervantes,<sup>3</sup> del hecho simbólico de hacer realidad este sueño ansiado por muchos hondureños, me interesa destacar cómo en la correspondencia mantenida entre el Comité organizador y el Presidente de la República hay un espíritu patriótico de vinculación con España y el deseo de fomentar los lazos hispánicos; espíritu que había sufrido un duro golpe en el 98 y que se encontraba en la necesidad de recuperar su orgullo ¡Y qué mejor manera de hacerlo que a partir de una obra literaria universal como lo es el *Quijote*! Así justifica el Comité Cervantino hondureño la necesidad de las celebraciones de mayo de 1905, en la carta que le envía al general Bonilla:

En España, lo mismo que en las Repúblicas de América, sus hijas, se preparan, con igual objeto, grandes festividades. Y no podía ser de otra manera. [...] España fue y es grande. Por su grandeza surgieron de ella emperadores de

---

3 El 5 de mayo de 1905 se puso la primera piedra de la construcción del Teatro en la zona conocida como La Isla. Pero al año siguiente, unas inundaciones destruyeron las paredes y los arcos que se habían construido, por lo que se decidió buscar una nueva ubicación en el Barrio de Moncada. Este nuevo Teatro Nacional fue inaugurado el 15 de septiembre de 1915, pero ahora con el nombre Manuel Bonilla, en recuerdo del presidente que lo propició y que había muerto dos años antes.

Roma, cuando Roma no tenía rival. Por su grandeza conquistó el mundo y en sus dominios hubo un tiempo en que no se ponía el sol. Hoy su dominio político, su fuerza material se han reducido. No importa: Roma cayó, y si de ella queda para memoria imperecedera, la Eneida de Virgilio, España, al perder el poderío que tuvo en el siglo de Carlos V, tiene para asombrar al mundo, a Don Quijote de la Mancha, y el sol de esta gloria no se ha puesto ni se pondrá jamás en sus dominios intelectuales.

Digno es, pues, de celebrarse el aparecimiento de esta obra magna, escrita en la lengua española, que hablamos, de donde las demás naciones, para gozar de sus encantos, han venido a tomarla, llevándola a sus lenguas.

Y nosotros debemos celebrarlo, no solo por el orgullo de ser una obra escrita en nuestra lengua, sino porque España, que se engríe de ella, olvidando los resentimientos que trajo la Independencia, acredita que se interesa por nuestra prosperidad con el hecho elocuentísimo de estar hoy para resolver, de modo que no sea preciso acudir a las armas, nuestro conflicto con límites territoriales, quedando a salvo nuestra honra y lo que nos pertenece conforme a la ley de las naciones.<sup>4</sup> (*En honor de Cervantes* 19-20)

En este contexto de límites territoriales y de un patriotismo que busca sus raíces en sus orígenes españoles, hemos de leer y entender las celebraciones hondureñas en 1905, así como la mitificación de la obra cervantina, convertida —como se ha visto en la cita anterior—, en una de las mayores glorias del hispanismo, de aquello de lo que cualquier hablante del español, amante de la cultura y de la literatura, tiene que sentirse orgulloso. Don Quijote —como ya se vio en las caricaturas y dibujos alegóricos durante el 98— se vuelve símbolo de España y de lo hispánico, y el *Quijote*, como obra literaria, en uno de sus hitos. Esta es la imagen y la idea que el general Bonilla tiene de la obra cervantina, que es espejo de cómo es leída y recibida la obra cervantina en Honduras en estos años:

Sobre todas las obras literarias y sociales de los tiempos antiguos y modernos, brillará siempre la del Quijote, porque no solamente supo recoger toda la

---

4 Hace alusión al conflicto entre Honduras y Guatemala; los trabajos de la comisión creada para solucionar los límites territoriales acaban sin llegar a un acuerdo en octubre de 1904, por lo que se le solicita al Rey de España que haga de árbitro y, en abril de 1905, se crea una Comisión de Examen, que emitirá un Laudo arbitral el 23 de diciembre de 1906.

sublime poesía y singular belleza de la lengua de Castilla, para presentarla a la consideración de todas las razas y de todas las lenguas, sino también las hondas verdades que el mundo, en su larga y fatigosa experiencia, ha conquistado, y que Cervantes escribió con pluma inimitable. Para que los tres siglos que han transcurrido desde el aparecimiento del Quijote no tuvieron más noble y digna ocupación que la de cubrir [sic] de gloria las páginas escritas por Miguel de Cervantes Saavedra. (*En honor de Cervantes* 21)

Como veremos a continuación, las celebraciones quijotescas de 1905 vinieron a imponer una imagen hiperbólica de la obra cervantina, donde se deja poco espacio para la crítica literaria o el análisis científico. Es el triunfo y la glorificación del mito. El mito Cervantes, que todo lo ve desde el “pedestal de tu gloria”, tal y como se escuchó en el *Himno a Cervantes*, escrito por Froilán Turcios, director de *El Tiempo*, y uno de los escritores y periodistas más afamados del momento, y que se repitió en más de una ocasión durante las celebraciones:

*Coro*

*Gloria al genio de sangre latina  
que, con pluma divina, escribió  
el simbólico poema profundo,  
alta cumbre del verbo español.*

A través de los siglos tu nombre  
la victoria en sus himnos aclama,  
y el sonoro huracán de la fama  
sobre el mundo tu historia llevó.

Fiel pintor del anhelo del Hombre  
tu creación soberana fulgura,  
y el Hidalgo de Triste Figura  
es Ideal coronado de sol!

*Coro*

*Gloria al genio, etc.*

Inmortal paladín de la Idea,  
fue tu vida de lucha y quebranto:  
ofrendaste tu sangre en Lepanto,  
de la Patria en el mágico altar.

Fue el honor tu gentil Dulcinea  
de la vida en el ancho proscenio,  
y en el arte más puro tu genio  
modeló su ilusión inmortal.

*Coro*

*Gloria al genio, etc.*

Une Honduras sus cantos vibrantes  
al concierto grandioso del mundo,  
que hoy ofrece a tu genio fecundo  
su brillante tributo de honor.

¡Fama eterna al insigne Cervantes,  
paladín de su pueblo y su raza,  
cuya sombra quimérica pasa  
del aplauso entre el vasto clamor!  
(*En honor de Cervantes* 107-108)

### 3. La programación: la fiesta popular

En su artículo programático de 1903, Mariano de Cavia ya establecía la necesidad de que las celebraciones cervantinas tenían que mantener un equilibrio entre lo popular y lo aristocrático; evitar que las fiestas y espacios más oficiales se convirtieran en los únicos a los que se prestara atención, con el agravante de que son pocos quienes realmente los podrían disfrutar.<sup>5</sup>

---

5 “La parte oficial, en esta como en las demás solemnidades y conmemoraciones semejantes, viene a ser siempre la misma. [...] Figura tan popular, tan *al aire libre*, por decirlo así, y tan ajena a las pompas y vanidades mundanas, como la de Cervantes, pide principalmente

A pesar del poco tiempo que tuvo el Comité Cervantino de Honduras para organizar las fiestas en Tegucigalpa, lo cierto es que consiguieron transformar su cotidianidad durante tres días, convirtiéndola en una ciudad que giraba en torno a la vida y la obra de Cervantes. Tres días en que, junto al programa oficial, con sus discursos e inauguraciones —como fueron la colocación de la primera piedra del citado Teatro Cervantes, o el bautismo de la Tercera Avenida como Avenida Cervantes, con sus respectivos y repetidos discursos—, se potenciaron las actividades de carácter popular y callejero. Veamos algunos ejemplos.

Los días 5 y 7 de mayo comenzaron con una gran “alborada”. Nadie en Tegucigalpa podía quedar al margen de lo que se iba a celebrar, del acontecimiento histórico que se iba a producir en la ciudad durante estos días. Así se describe en la crónica periodística del momento, que da cuenta de la implicación de toda la población en las celebraciones:

La alborada del 5 de mayo despertó a los tegucigalpenses al eco atronador de las carreras de bombas, al repique de las campanas de todas las iglesias de Tegucigalpa, a la detonación imponente de las salvas de artillería y a las notas de la música que recorrió las calles de la capital y de Comayagüela.  
(*En honor de Cervantes* 12)

Además de los conciertos, la gran serenata, los bailes nocturnos y los fuegos artificiales lanzados desde el Parque Morazán,<sup>6</sup> las calles de Tegucigalpa y de la (en aquellos momentos) ciudad vecina, Comayagüela, se llenaron de desfiles y de carrozas alegóricas que son una manera artística de ver la

---

los alegres, los estruendosos, los alborozados homenajes de las muchedumbres en la vía pública. Por eso, en el Centenario del *Quijote*, *lo oficial* debe ser —después de las fastuosas ceremonias en que viene obligado en primer término— un activo, eficazísimo y desinteresado servidor de *lo popular*, en todos los grandes, típicos y pintorescos festejos que se organicen” (Sawa-Becerra 99).

- 6 Los fuegos artificiales se enriquecerán con proezas de proyecciones de luz eléctrica, una de las novedades tecnológicas del momento, como se describe lo acontecido el día 6 de mayo: “Por la noche hubo fuegos artificiales y por medio de proyecciones de luz eléctrica se dieron exhibiciones del retrato de Cervantes, del retrato del joven rey de España, del cuadro fotográfico en que figuran los individuos de la junta organizadora de las fiestas y de varias escenas ilustrativas de la obra del *Quijote*. A la vez contribuía a la animación el gramófono de D. Emilio Hug” (*En honor de Cervantes* 13).

recepción y la forma de leer y entender los episodios más interesantes del *Quijote* a la altura de 1905.

El 5 de mayo, a las cuatro de la tarde, le tocó el turno a Comayagüela: desde su plaza de la Libertad salió una carroza alegórica, que recorrió las principales calles de las dos poblaciones:

En la parte alta de ella se veían a España y Honduras, representadas por dos señoritas, vestidas con los colores nacionales, y con los pabellones respectivos: Honduras iba en actitud de colocar una corona de laurel sobre el retrato de Cervantes, que sujetaba España con su mano izquierda. En la parte inferior se representaba al vivo y con mucha gracia el precioso pasaje o aventura de Clavileño. Durante la procesión, se elevaron varios globos. (*En honor de Cervantes* 13)

El 6 de mayo estuvo consagrado a las escuelas: por la mañana, desfile de las escuelas y colegios de Tegucigalpa “conduciendo los pabellones de Honduras y España”. Para hacer más vistoso el cortejo se decidió que “en el uniforme llevarán escarapelas con los colores nacionales de aquellas dos Naciones”. El desfile terminó en el Parque Morazán, y por la tarde, dos escuelas entonaron en el parque Central el himno en homenaje a Cervantes compuesto por Froilán Turcios, con música de don Carlos Haertling. El día terminó con una nueva carroza: “que este día representaba la aventura del barco encantado, y hace honor, lo mismo que la del día antecedente, al artista que la trabajó” (*En honor de Cervantes* 13).

En una nota publicada en el periódico *El Estado* sobre el desfile de los estudiantes podemos recuperar ese tono patriótico de la hispanidad que sobrevuela por encima de todas las celebraciones: una hispanidad que necesita reafirmarse frente a la presencia cada vez más totalizadora de los anglosajones del norte.

Una de las ceremonias más simpáticas y solemnes de estas fiestas será el desfile de los niños de la capital, el día seis a las nueve a.m., conduciendo los pabellones de España y Honduras entrelazados.

En los uniformes llevarán escarapelas con los mismos colores nacionales de la madre patria y de nuestra República, una de las más agradecidas de

las hijas de aquella ilustre nación, cuyas glorias el mundo recuerda con admiración y aplauso.

Esos dos pabellones unidos son el símbolo de las nobles aspiraciones de la raza; y las innumerables cabecitas de niños representarán el porvenir de ambos pueblos, con sus esperanzas e ideales, en armonioso concierto de sentimientos. Nada más bello que la niñez y nada más noble que el agradecimiento. Todo ello se junta en esta ceremonia, y todo demuestra que renace el pueblo hispano y que en este momento histórico está como estregándose los ojos para poner el pie con más firmeza en lo futuro. (*En honor de Cervantes* 64)

Sin duda, la mención más clara de la necesidad de potenciar la hispanidad como un medio de luchar contra el “Dios Dollar”, se oyó en el discurso del presidente de la Comisión Organizadora, don José Manuel Gutiérrez Zamora, en la tarde del 7 de mayo. Después de destacar a los mejores escritores de todos los tiempos, desde los clásicos, hasta los

latinos, desaparecidos ya tras de la gloria de sus sepulcros luminosos, o presentes todavía en los palenques intelectuales de hoy, gallardos trovadores de cítara de marfil y cuerdas áureas, o de liras de bronce y clarines de acero, que cantaron y cantan a la gloria, a la patria, a la libertad, a la humanidad, a la ciencia y al amor [...]

y cuantos más hijos predilectos de Apolo forman la radiosa constelación, la vía láctea brillantísima del cielo de la poesía americana, descendientes directos de aquellos semidioses del Olimpo helénico, y, más posteriormente, del Parnaso hispánico, que desde el siglo de oro, en que culminaron por su excelsitud las letras españolas, siendo la admiración y el modelo de extranjeras literaturas, hasta nuestros amargos días, de materialismo desconsolador y de grosero culto al *Dios Dollar*, rey y tirano del mundo, han fatigado y fatigan con sus nombres gloriosísimos los ecos de las trompetas de la Fama. (*En honor de Cervantes* 119)

Ahora bien, con este mismo espíritu épico, no podía dejar de admirarse a España entre todas las naciones, y a Cervantes, como el mejor de los escritores en su lengua. Todo en un discurso lleno de exclamaciones que haría las delicias de los oyentes en este inicio de la gala lírico-literaria del último día de las celebraciones hondureñas:

¿Qué otro país, cuál nación cuenta en el catálogo de sus hijos preclaros alguno como el divino manco Cervantes, que haya escrito con la sal de sus lágrimas amargas, libro más dulce y más regocijado? No con llanto de infortunio inmerecido, como el que flajeló constantemente al portentoso Genio de Alcalá de Henares, sino con tinta indeleble de perpetuo brillo, quedó impreso para siempre el Quijote, monumento inmaterial y gigantesco de la gloria de España! ¡España! ¡País de leyenda, región maravillosa de colosales grandezas; tierra de ensueño y de heroicidades; hija, en otro tiempo, mimada, del Triunfo y de la Fama; España hidalga, España buena, España inmortal, sublime España, madre de Cervantes, bendita, bendita seas, hasta la consumación de los siglos! (*En honor de Cervantes* 120)

Para terminar este repaso por las celebraciones más populares, la mañana del día 7 se dedicó al concurso y exhibición de ramos y ramilletes, en la Universidad Central. Esta fue la única actividad en la cual la mujer tuvo un cierto protagonismo. Imagen de aquellos tiempos, sin duda, y de la situación de la mujer en la sociedad del momento.

#### **4. La velada lírico-literaria: el espacio de las letras**

La última de las actividades programadas fue un acto oficial: una velada lírico-literaria en el Salón de Retratos del Palacio Nacional. No se escatimaron gastos ni sorpresas. Pedro Nufio, acompañado de Rafael Ugarte y Julio Villars fueron los responsables de los espectáculos de luz eléctrica y de fotografía que hicieron las delicias de los hondureños que participaron de las actividades nocturnas los días anteriores. Pero aún les tenían reservada una sorpresa a los asistentes a la velada: un retrato de Cervantes, fotografiado a partir del retrato de Madrazo y revelado en un cristal, para así poder ser iluminado mostrando la luz eterna de su genio. Como no podía ser de otro modo —y como dejan constancia las crónicas del momento—, el acto comenzó con toda la solemnidad que merecía el momento y con todo el simbolismo de la unión de Honduras y España que pudieron imaginar... y siempre a partir de Cervantes:

Al entrar al salón, todo era luz y vida. Frente a la tribuna, el retrato de Cervantes, entre el escudo de España, hecho de flores, obra de la señorita Leonor Alvarado, y una lira, de flores también, precioso trabajo artístico.

El señor General Ordóñez, con los señores Ministros Medal y Vásquez, se presentó entre la comisión encargada de acompañarle. Al empezar el desarrollo del programa de la velada, todos los concurrentes ostentaban en el pecho cintas conmemorativas, con los colores de las banderas de España y Honduras, y botones con el retrato de Cervantes. (*En honor de Cervantes* 14)

En la gala se iban alternando discursos, conferencias, recitación de poemas, con obras musicales o pequeñas piezas de teatro con algún tema cervantino. El periodista, autor anónimo de la crónica que encabeza el libro *En honor a Cervantes*, lamenta que por enfermedad no pudieron escuchar el discurso de la pastora Marcela, el cual debía recitar Purita Alvarado: “la niña se hallaba enferma; la influenza hizo que quedáramos privados de los encantos de su voz y de su gracia” (*En honor de Cervantes* 15).

Froilán Turcios leyó el soneto que Valentín Durón había dedicado a Cervantes, donde se repiten todos los tópicos que venimos presentando en este comentario a las fiestas de 1905, y sobre todo, se vuelve verso uno de los tópicos biográficos más difundido del siglo XIX, el de Cervantes que no fue comprendido en su tiempo y no recibió la gloria que sus escritos merecían; gloria que solo el paso de los siglos ha sido capaz de reconocerle con creces:

#### A Cervantes

De Lepanto la espléndida victoria  
En que humillando al brioso sarraceno  
El gran don Juan, de bizarría lleno,  
Grabó de España en la sublime historia;

No es quien te dio las palmas de la gloria,  
Justo honor de la espada, mas ajeno  
A la pluma genial con que, sereno,  
Vives del tiempo en la íntegra memoria.

Otra es tu gloria, Manco sin segundo,  
Gloria resplandeciente y sin mancilla;  
Y es tu libro inmortal, tremendo azote

De las malas costumbres; juez del mundo  
Que ante el ara del arte se arrodilla  
y canta loor eterno a don *Quijote*. (*En honor de Cervantes* 124)

De los diferentes discursos y conferencias que allí se pronunciaron<sup>7</sup> quiero detenerme en la conferencia que ofrece un material más novedoso: la que el general Fernando Somoza Vivas dedicó al tema de “Don Quijote y los libros de caballerías”, un tema no muy apreciado por los estudiosos y eruditos del momento. A juzgar por los comentarios del periodista que hace la crónica del evento, fue muy bien recibida por los oyentes: “discurso que le honra porque revela sus grandes estudios literarios, su elevado criterio y su imparcialidad al juzgar las diferentes escuelas” (*En honor de Cervantes* 15). A pesar de que el general Somoza le dedique el estudio “al notable poeta y erudito don Marcelino Menéndez y Pelayo”, por quien siente verdadera devoción,<sup>8</sup> muchas de las ideas que irá desarrollando en su estudio se alejan de algunos de sus postulados más ortodoxos, que le llevaron al erudito cántabro al desprecio de la literatura caballeresca (de ahí también los escasos estudios que dedicó al *Quijote*).

Todo lo contrario de la posición del general Somoza, que encuentra, precisamente, en la pervivencia de lo caballeresco una de las razones esenciales de la importancia del *Quijote* a lo largo del tiempo. Así comienza su conferencia, con una pregunta que adelanta en muchos años el análisis del tema en otros territorios críticos del cervantismo mundial:

---

7 Discurso de José Manuel Gutiérrez Zamora (que no pudo asistir por enfermedad, pero el discurso se reproduce en la memoria de las fiestas), “Elogio a Cervantes” de Rómulo E. Durón y el discurso, en nombre del gobierno, del licenciado Esteban Guardiola.

8 Devoción que le expresa en la carta que le envía el 5 de agosto de 1905, con un ejemplar de *En honor de Cervantes*, donde se ha publicado su conferencia, y que se conserva en el archivo digitalizado de Menéndez Pelayo: “Tegucigalpa, 5 agosto 1905 / Excelentísimo Señor: Amante de las glorias de la madre patria, de la que sois uno de los más preclaros hijos, y justo admirador de nuestro inmortal Cervantes, fui uno de los iniciadores de las fiestas cervantinas en esta República, las que como veréis en el libro adjunto, tuvieron el mejor éxito. Mis compañeros del Comité hondureño, haciendo exagerado honor a mis conocimientos y facultades, me señalaron para disertar sobre los libros de Caballería y Don Quijote, estudio que requería tiempo y erudición de que en absoluto carecía; pero no debiendo excusarme acepté gustosamente y, como testimonio de admiración al más erudito de nuestros contemporáneos escritores en la hermosa habla Castellana, me permito dedicaros el insignificante trabajo con que terminaron las fiestas cervantinas en esta ciudad y el cual encontrareis al final del libro que acompaño a estas letras. Rogándoos perdonéis la demeritada obra y con el testimonio de mi aprecio y admiración, soy vuestro Att.º S.S. *Fernando Somoza Vivas*”. Biblioteca Virtual Menéndez y Pelayo, Volumen 18, carta n.º 365.

¿Cuál es la importancia del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha y por qué, sobre todos los libros de su jaez ha podido sobrevivir a los embates del tiempo, haciendo de su autor como una montaña de luz y de granito, cuyo tamaño crece a medida que nos alejamos de su época? Porque si por caballeresco entendemos lo que es heroico, el afán de distinción por el ideal o por la realidad, por el amor o la ambición, esos sentimientos han existido y han sido descritos desde los más remotos tiempos, tanto en el viejo Oriente como en la Moderna Europa, y para probarlo, recordemos únicamente algunos ejemplos. (*En honor de Cervantes* 148)

Y después de recorrer la India, Grecia, Roma o de detenerse en las obras medievales francesas o alemanas, llega a la producción castellana de los libros de caballerías, desde finales del siglo xv hasta bien entrado en xvi, en un amplio conocimiento de la materia:

Resumimos, pues: creada la escuela caballeresca, España, nació esencialmente valiente y generosa hasta la abnegación, casi hace suya semejante literatura, y bien en forma de obras originales, bien como traducciones, los libros de caballerías son el deleite y el entretenimiento de grandes y chicos, de ricos y pobres. (*En honor de Cervantes* 159)

Entonces, situada ya la materia caballeresca en suelo peninsular, Somoza hace una análisis de algunos de los episodios más conocidos de la dos partes del *Quijote* con la intención de defender su tesis, que, en su esencia, es la de los estudiosos de la obra cervantina, con Menéndez y Pelayo y Juan Varela a la cabeza (Cacho Blecua, 166): el *Quijote* es un parodia de los libros de caballerías, a los que quiere destruir, convirtiendo en un dogma literario un comentario con muchos matices y lecturas en el prólogo de la primera parte.

Como decíamos anteriormente, hay varias pruebas para demostrar que el libro que más sirvió a Cervantes para inspirarse, escribiendo el *Quijote*, fue *Amadís de Gaula*; la primera es que en aquel tiempo era conocido como ahora, que ese libro de caballerías es el mejor de su índole; y la segunda la semejanza de plan en el desarrollo de la obra, aunque mucho más elevada la inteligencia de Cervantes que la del de *Amadís*, y proponiéndose matar ese género de literatura lo que *Amadís* cuenta en serio, el autor del Ingenioso

Hidalgo lo dice en son de burla, aunque empleando igual forma. (*En honor de Cervantes* 162-163)

Pero si la conclusión termina siendo la misma —¿cómo escapar de la sombra alargada de la autoridad de Menéndez Pelayo!—, no ocurre lo mismo con el tono del análisis, que ocupa 22 páginas, ni con la visión general que se ofrece del género caballeresco. Se buscan las relaciones con el *Amadís*, pero sin negar o vituperar el resto de la producción caballeresca, de modo que no se convierta en un dogma literario otra de las frases que aparecen en el *Quijote*: “son todos una misma cosa”.

Lo caballeresco, ese modelo de comportamiento, del que termina por renegar Alonso Quijano cuando recobra la cordura, en realidad termina siendo la respuesta a la pregunta con la que Somoza comenzó su intervención: ¿Cuál es la importancia del *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*?

Sublime hasta donde las obras humanas pueden alcanzar es la tranquila muerte de don Quijote, y tiene una dulzura infinita esa vuelta a la luz de la razón, confesando que eran mentirosos y abominables los libros de caballerías por los cuales durante tanto tiempo perdiera su razón y juicio.

Y sin embargo, señores, a despecho de las últimas confesiones de aquel héroe Manchego, el espíritu de don Quijote palpita entre nosotros y en nosotros, porque en la lucha por esos ideales generosos vive su alma, así como en todas las satisfacciones materiales y bajas de la vida existe Sancho; porque mientras haya luz, sangre y belleza, no morirá en nuestros corazones esa sombra de dicha que llamamos ambición, gloria o Dulcinea. (*En honor de Cervantes* 184)

Así terminaron los tres días que en Tegucigalpa dedicaron “en honor a Cervantes”, para recordar el tercer centenario de la publicación del *Quijote*. Con esta “Dulcinea” que termina siendo un sueño compartido, una posibilidad comunitaria, un necesario desafío para poder seguir mirando el futuro con cierta esperanza. Un futuro en el que las sombras del pasado del 98 están todavía muy cercanas a la altura de 1905, pero que otean otros horizontes de posibilidades siempre que lo hispano termine por convertirse en una unidad. Ni entonces era posible. Tampoco en estos más de cien años que han transcurrido desde estas fiestas lo hemos hecho una realidad. ¿Y dentro de los próximos años?

Como nos recuerda el anónimo cronista de las fiestas de mayo de 1905 en Tegucigalpa, no todo terminó al escucharse la palabra Dulcinea y los aplausos tras la conferencia del general Somoza. Aún quedaba algo más:

Después de esto, ¡el baile!

¿Qué decir del baile? Que duró hasta las cinco de la mañana y todos deseaban que la noche fuera interminable para que interminables fueran los encantos con que nos brindaba. (*En honor de Cervantes* 15)

## Obras citadas

- Álvarez Junco, José. “Cervantes y la identidad nacional”, En *Miguel de Cervantes: de la vida al mito (1616-2016)*. Madrid, Biblioteca Nacional – Acción Cultural Española, 2016, págs. 185-199.
- Cacho Blecuá, Juan Manuel. “Novelas de caballerías”. *Orígenes de la novela: estudios*. Coordinado por Raquel Gutiérrez Sebastián, Borja Rodríguez Gutiérrez, 2007, págs. 133-224.
- Close, Anthony. *La concepción romántica del ‘Quijote’*. Barcelona, Crítica, 2005. *En honor de Cervantes. Fiestas celebradas en Honduras con motivo el tercer centenario de la publicación del Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Tegucigalpa, Tipografía Nacional, 1905.
- Gutiérrez, Carlos M. “Cervantes, un proyecto de modernidad para el Fin de Siglo (1880-1905)”, *Cervantes*, núm. 19, vol. 1, 1999, págs. 113-124.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid, Cátedra, 2004.
- Moreno Luzón, Javier. “El genio de la raza”. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, núm. 50, vol.2, 2020. Web. 22 de enero de 2024.
- Núñez Seixas, Xosé M. “La(s) lengua(s) de la nación”. *Ser españoles: imaginarios nacionalistas en el siglo XX*. Editado por Javier Moreno Luzón y Xosé M. Núñez Seixas. Barcelona, RBA, págs. 246-286.
- Sawa, Miguel, Becerra, Pablo (1906), *Crónica del Centenario del Don Quijote*, Madrid.
- Shoemaker, William H. *Los artículos de Galdós en “La Nación”*. Madrid, Ínsula, 1972.
- Storm, Eric. “El tercer centenario del *Don Quijote* en 1905 y el nacionalismo español”. *Hispania*, núm. 58, volumen 199, págs. 625-654.

Valero, Eva María. “Introducción: El *Quijote* en los albores del siglo xx hispanoamericano”. *El «Quijote» en América*. Centro Virtual Cervantes, 2004. Web, 2 de mayo de 2024.

### **Sobre el autor**

José Manuel Lucía Megías (Ibiza, 1967) es un profesor y escritor español. Nacido en 1967 en Ibiza, es catedrático de Filología Románica de la Universidad Complutense de Madrid y titular de la Cátedra Cervantes de la Universidad Nacional del Centro (Argentina), y Padrino del Festival Cervantino de Azul (Argentina). Ha ocupado varios cargos académicos y de gestión, entre los que destaca el de Coordinador Académico del Centro de Estudios Cervantinos (desde el año 1999 hasta el 2014) y Vicedecano de Biblioteca, Cultura y Relaciones Institucionales de la Facultad de Filología de la ucm (desde 2014 al 2022) y Presidente de la Sección de Literatura del Ateneo de Madrid (2023-2024).

Como Filólogo Románico, se ha especializado en libros de caballerías, crítica textual, humanidades digitales, la biografía de Cervantes y en iconografía del Quijote, siendo el director del Banco de imágenes del Quijote: 1605-1915.

Como traductor, ha traducido textos medievales (“Perceval” de Chrétien de Troyes y la poesía italiana de los orígenes), así como a los poetas Cesare Pavese y Mihai Eminescu.

Más información: <https://www.ucm.es/jmluciamegias/>



# Del Guacanayabo “arrogante y frondoso”: el quijotismo amable y correctivo de Luis Otero y Pimentel

María de los Ángeles González Briz

Universidad de la República, Montevideo, Uruguay

[mariangelesgbriz@gmail.com](mailto:mariangelesgbriz@gmail.com)

Las *Semblanzas caballerescas* (1886), del gallego Luis Otero y Pimentel, proponen nuevas aventuras de los personajes cervantinos migrados a Cuba. Paisajes y dones de la naturaleza manifiestan una abundancia edénica. La representación de los nativos retoma el anterior indigenismo, pero la romantización del indio funciona en este caso a favor de la prédica de la integración armoniosa de lo hispanocubano, para lo cual Don Quijote será una figura conciliadora de las diferencias. También las lenguas y dialectos han de subsumirse a un fin superior (la tan mentada “lengua de Cervantes”), para abonar la fortaleza de un proyecto político unitario. Este artículo se propone analizar un caso particular de reescritura del tipo continuación correctiva o de enmienda, o una reescritura amable que, valiéndose de la popularidad y aceptación generalizada de *Don Quijote*, atenúa los rasgos satíricos para promover un pacto cultural conciliador y perpetuador de la hegemonía española en la isla.

*Palabras clave:* Quijote; continuaciones; nuevas aventuras; Cuba; Luis Otero y Pimentel.

Cómo citar este artículo (MLA): González Briz, María de los Ángeles. “Del Guacanayabo ‘arrogante y frondoso’: El quijotismo amable y correctivo de Luis Otero y Pimentel”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 26, núm. 2, 2024, págs. 41-63.

Artículo original. Recibido: 30/11/23; aceptado: 20/03/2024. Publicado en línea: 01/07/2024.



### **The Guacanayabo “Haughty and Lush”. The Kind and Corrective Quixotism of Luis Otero and Pimentel**

The *Semblanzas caballerescas* (1886), by the Galician Luis Otero y Pimentel, proposes new adventures of the Cervantes characters that migrated to Cuba. Landscapes and gifts of nature manifest an Edenic abundance. The representation of the natives resumes the previous indigenism, but the romanticization of the Indian plays in favor of the preaching of the harmonious integration of the Hispano-Cuban. Don Quixote will be a conciliatory figure for differences. Languages and dialects must also be subsumed to a higher purpose (the much-mentioned “lengua de Cervantes”), to support the strength of a unitary political project. This article aims to analyze a particular case of rewriting of the corrective continuation or amendment type, or a benevolent rewriting. Using the popularity and widespread acceptance of Don Quixote, he tones down the satirical features to promote a conciliatory cultural pact that perpetuates Spanish hegemony on the island.

*Keywords:* Quixote; continuations; new Adventures; Cuba; Luis Otero y Pimentel.

### **Do “arrogante e frondoso” Guacanayabo: o gentil e corretivo quixotismo de Luis Otero e Pimentel**

As *Semblanzas caballerescas* (1886), do galego Luis Otero y Pimentel, propõe novas aventuras dos personagens de Cervantes que migraram para Cuba. Paisagens e dádivas da natureza manifestam uma abundância edênica. A representação dos indígenas retoma o indigenismo anterior, mas a romantização do índio funciona neste caso a favor da pregação da integração harmoniosa do hispano-cubano, para a qual Dom Quixote será uma figura conciliadora das diferenças. As línguas e os dialetos também devem ser subsumidos a um propósito superior (a tão mencionada “língua de Cervantes”), para apoiar a força de um projeto político unitário. Este artigo tem como objetivo analisar um caso particular de reescrita do tipo continuação ou emenda corretiva, ou reescrita benevolente que, valendo-se da popularidade e ampla aceitação de Dom Quixote, atenua os traços satíricos para promover um pacto cultural conciliatório que procura perpetuar a hegemonia na espanhola ilha.

*Palavras-chave:* Quixote; continuações; novas aventuras; Cuba; Luis Otero y Pimentel.

**T**ODA REESCRITURA IMPLICA MIGRACIÓN DE un producto cultural, pero considerar sus implicancias se vuelve más complejo cuando dicha reescritura incorpora una diferencia o distancia entre lugares de enunciación, como pueden ser las reescrituras del *Quijote* nacidas en Latinoamérica. Las diferencias y distancias abren preguntas acerca de los destinatarios y públicos, de los contextos propicios para su aparición. A su vez, la migración del personaje de Don Quijote a otra época invita a explorar la reescritura como uso en función de un propósito personal o político, ya sea de exaltación anacrónica o como vehiculización de un proyecto reformista, sea para refugiarse al amparo de una autoridad inapelable o para desarrollar una corrección o enmienda a la propuesta cervantina.

Las reescrituras del *Quijote* (continuaciones, nuevas aventuras, recreaciones) reúnen ya un enorme campo de la crítica cervantina en todas las lenguas y campos culturales, pudiendo considerarse un subgénero consolidado y codificado. Unas estelas contemporáneas pueden seguirse en los estudios de Pardo García (2019, 2023) para tomar contacto con el estado de la cuestión respecto a las reescrituras y recreaciones en lenguas europeas modernas. También se puede explorar el campo a partir de los estudios y compilaciones de Hagedorn (2007, 2009, 2011), que abordan el asunto de un modo transdisciplinario y en un arco internacional.

En el ámbito hispánico, López Navia ha recabado desde 1992 casos y familias de recreaciones del *Quijote*, en particular las que llama “resurrecciones”, estableciendo panoramas muy documentados, destacando la impronta politizada que caracterizó al género en España y en América, y llamando la atención sobre la tendencia conservadora e incluso reaccionaria de muchas de estas recreaciones, a fines del siglo XIX y a inicios del XX (López Navia 2005 y 2021). Es en ese período —entre 1892 y 1916— cuando se propicia una reconciliación simbólica de las ex colonias con España, y en el auge de la hispanofilia Zorrilla de San Martín, Rubén Darío, José Enrique Rodó, José Varona y otros retornan al *Quijote* para ejemplificar una identidad común (lengua y cultura) que se percibiera como indiscutida (González Briz 2000-2001; 2017). Por otra parte, he relevado con más atención los usos y reapropiaciones del mito *quijotesco* desde perspectivas liberales e izquierdistas en Latinoamérica desde el siglo XIX (González Briz 2017).

## Un Quijote en Cuba: semejanzas y analogías

Es claro que la tradición de las continuaciones de aventuras quiijotescas como subgénero consolidado —e, incluso, bastante codificado—, por un lado, suponga la reiterada existencia de personajes de nombre Don Quijote en diversos textos y, por otro, conduzca a considerar el problema de aceptar el mismo nombre para personajes diferentes de variados autores. Esto último implica un “sistema inestable”, tal como lo denomina Nicolás Rosa, quien lo considera una característica enraizada en la organización misma de la obra cervantina (Rosa 143). Dicha característica pone en cuestión “la inestabilidad del concepto de verdad discursiva” (Rosa 142). Rosa insiste en recordar que en el *Quijote* de Cervantes

la verdad del sujeto que soporta la ficción es siempre infiel, los “mundos posibles” son reemplazados por “mundos erráticos”, [...] el valor de la verdad que legitima al mundo es doble y engendra la suspicacia de la mentira que se hace pasar por verdad. (142)

Esto se da no solo porque el universo del libro se fundamenta en la locura, sino porque los mundos que ingresan al relato también son “mundos traducidos de otros mundos” (Rosa 142).

Rosa menciona que, en el *Quijote* de Cervantes:

el “semblante” de la verdad, y aquí semblante quiere decir parecer-aparecer de la verdad, que como dice la doxa tiene dos caras, es el hacer parecido. El *Quijote* de Avellaneda no es la copia, ni el facsímil, es una nueva aparición del semblante substancial del *Quijote*, reniega del valor jurídico de la falsificación [...], recubre y exalta al *Quijote* y lo exonera de cualquier valor legislativo. La única ley evidente de prioridad es la que antecede a los que marcarán la sucesión. (Rosa 143)<sup>1</sup>

Con base en estas consideraciones reconocemos los parentescos y, en concreto, la filiación intertextual tanto en el nombre como en el “hacer parecido” de los diversos *Quijotes*, por diferentes que puedan ser los efectos

---

1 Énfasis añadido.

de lectura y recepción. Luego, cada siglo, cada época y cada contexto geopolítico manifiestan modos dominantes —o, también, por considerar otras posibilidades, la polarización del campo en dos modos dominantes— en la forma en que reaparece de ese personaje que se llama Don Quijote y en la manifestación de variantes del “semblante substancial”<sup>2</sup> (que incluye, como se dijo, la problematización del estatuto de verdad). A su vez, la consideración generalizada del *Quijote* como libro sagrado (Close 62)—casi en paralelo con la consolidación del personaje Don Quijote como mito en los últimos tres siglos (Canavaggio)—, hace necesario tomar en cuenta algo más que la sucesión para considerar las series de continuadores. Aceptemos —al menos hasta las osadías de Borges, que pueden admitir la ambivalencia— la reverencia generalizada a la creación cervantina como *modelo* y como ejemplo persistente de reivindicación de un *aura* que lo singulariza (Benjamin) y, por lo tanto, el hecho de que sus numerosas continuaciones acatan el presupuesto de la subordinación a una jerarquía, sin reclamar competencia.

Consideraremos en esta oportunidad las *Semblanzas caballerescas o las nuevas aventuras de Don Quijote de la Mancha*, libro publicado en La Habana, en 1886, por una casa tipográfica del periódico *El Eco Militar* (hasta este dato, que puede parecer curioso, aunque no extrañará demasiado al conocedor de la industria del libro en esas épocas, quizá contribuya a explicar alguna de sus particularidades).<sup>3</sup>

La obra fue escrita por un soldado y luego funcionario español que concibió la continuación del *Quijote* durante su larga estadía en Cuba, cuando el regreso no parecía un horizonte imaginable. En la medida en que integraremos a la perspectiva de análisis literario el enclave geopolítico de su producción, habrá que tomar en cuenta que, por un lado, mientras en la mayor parte del subcontinente las repúblicas independientes llevaban más de medio siglo de agitado desarrollo, Cuba sobrevivía jurídicamente como provincia española, y que, por otro, la isla fue altamente apreciada como lugar simbólico asentado del coloniaje más rancio. El autor de las *Semblanzas*, Luis Otero y Pimentel, combatió en el bando peninsular en

---

2 En ocasiones anteriores he abordado casos específicos de reescrituras quijoteriles en el Río de la Plata y la región pampeana (González Briz 2014 658-668; González Briz 2017 263-288; González Briz 2023 73-92).

3 Durante 2024-2025 prepararé una edición anotada y comentada de esta obra, en el marco del Proyecto Quijote Transnacional, qT(<https://www.quijotetransnacional.es/>), dirigido por Javier Pardo García (Universidad de Salamanca).

las dos guerras independentistas cubanas: en la primera, formó parte del Cuerpo de Voluntarios, llegando a capitán, y, en la segunda fue teniente coronel y gobernador de Manzanillo, tal como consta en sus relatos autobiográficos (*Memoria sobre los voluntarios de la Isla de Cuba*, 1876; y *Reflejos de la vida militar*, 1862).

El *Quijote* de Otero y Pimentel es considerado por Lizandro Arbolay, especializado en la repercusión del *Quijote* en Cuba, como uno de los casos “de recepción artística más complejos del siglo diecinueve” (Arbolay 200). Él mismo explica el silencio crítico alrededor de la obra, pues los valores culturales y patrióticos “que defiende la novela [...] quedaron en el lado equivocado de la historia” (200). En efecto, muchos de los asuntos que relata el libro se zanjaron con el desenlace desfavorable a España en la Guerra de Independencia cubana; además, las referencias a hechos del presente quedaron disimuladas e invisibles para lectores posteriores.

El valor instrumental quedó desfasado del contexto sociopolítico y el valor estético no quedó. Rápidamente [un texto significativo] se convertiría en acotación borrosa en el siglo veinte, en un texto que a ninguna tradición crítica nacional le interesaría reclamar y analizar a profundidad. La supuesta ausencia de valor estético no es origen sino justificante del repudio. (Arbolay 200)

Sin embargo, luego de este balance, Arbolay también aporta una advertencia para acercarse a esta y otras obras similares: “A estas alturas debería quedar claro que el factor determinante en la recepción de Cervantes siempre ha sido el valor instrumental por su utilidad para las dinámicas de emulación internas y externas” (Arbolay 201). Este punto de vista es consonante con los abordajes que se procuran en este artículo.

Para nuestros propósitos, esta extensa reescritura reúne varias condiciones, las cuales, si bien están muy tipificadas, configuran un peculiar interés: el tipo “nuevas aventuras” como forma de continuación; la reanudación de las hazañas de Don Quijote actualizadas a la época contemporánea, trasladadas a tierras americanas y además imaginadas por un autor no nacido en América, sino reinstalado. Esa condición migrante del autor añade, entre otras cosas, una consideración o mirada peculiar sobre el paisaje y la supuesta identidad americana —incluyendo las variantes del lenguaje y las asimilaciones de vocabulario— a la que se *enfrenta* Don Quijote (o a la que se *enfrenta* a Don

Quijote e, incluso, Sancho). Esta condición afecta el modo de relación paterno filial entre textos, ofreciendo un ángulo específico para reflexionar sobre el grado de dependencia, así como de novedad o ruptura, que toda reescritura implica.

Desde las primeras líneas de un prólogo-dedicatoria, el autor se configura mediante la sugerencia de un paralelismo con Cervantes, con la prudente y necesaria modestia retórica, a partir de los “estrechos vínculos de origen, destino y pensamiento entre el fecundo autor de aquella peregrina historia y el infecundo narrador de las *Semblanzas Caballerescas*” (Otero y Pimentel 5). Específicamente, se señalará la identificación en la “humilde cuna, triste orfandad y modesto soldado de la amada patria en los mejores años de mi vida” (5). Es decir, la autorrepresentación se respalda tanto en las armas como en las letras, en un gesto que, de paso, significa un pronunciamiento patriótico. Entonces, se presenta un personaje semejante análogamente (en espejo) a un escritor semejante (lo cual se puede interpretar, a su vez, en uno de los significados del título: las semblanzas como semejanzas).

Aun asumiendo el aura y la distinción concedida al libro de Cervantes por sus herederos literarios, puede aceptarse que las reescrituras del tipo *nuevas aventuras* ponen de manifiesto cierta pretensión —reñida con la modestia— de agregar algo al predecesor, como declara de manera explícita Juan Montalvo en el título de sus célebres *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* (1895). Estas empresas podrían también incluir la proposición de cambiar, enmendar o corregir lo ya escrito, especialmente, en aquellas obras en las cuales predominan los fines moralizantes o didácticos (como es el caso de la obra de Otero y Pimentel). Lo anterior no va en desmedro de la reverencia al *original* y su *aura* —en el principio de la posible saga en que se inscribe— que toda continuación implica (también Montalvo lo manifiesta en el subtítulo elegido: *Ensayos de imitación de un libro inimitable*). Difícilmente podría encararse una continuación como una mera *variación* de una historia, de un personaje o del “semblante substancial”, en la medida en que se supone que toda escritura tiene algo más que decir. Más allá de esto, podemos aventurar que cierto complejo de inferioridad opera en la concepción misma de la obra y la produce como reacción admirativa.

En el caso del escritor latinoamericano que elige reescribir sobre el modelo de Cervantes, ya sea que relocalice o no las acciones ficticias, el complejo está acentuado por una distancia simbólica marcada por el prestigio y superioridad que la tradición concede a lo europeo. La conciencia

latinoamericana de una subalternidad histórica agudiza la tensión entre el homenaje y la diferencia, en su desobediencia o irreverencia.<sup>4</sup> Cuando se trata específicamente de *nuevas aventuras* parecen abundar más imitaciones o continuaciones que crecen en la búsqueda de un amparo que prestigie, en la apelación al reconocimiento de ascendencia como legitimación que sobreentiende la subordinación de un modo rigidizado,<sup>5</sup> cuando no se advierte de manera muy tosca el valor instrumental de utilidad circunstancial que destacaba Arbonay.

El preciso momento en el que Otero y Pimentel escribe (en Cuba) es cuando se da el quiebre del sentido de pertenencia, basado únicamente en la genealogía y cuando el principio de autoridad resulta muy tensionado por las disputas acerca de la nación y los componentes que la definen, algo particularmente significativo en el periodo en que esta reescritura se publica, entre la primera y la segunda guerra de Independencia cubana.

En las nuevas repúblicas hispanoamericanas aparece la apelación a Cervantes y el *Quijote* como patria *común* en el periodo de entresiglos XIX y XX. Además, resulta frecuente que la prelación como linaje habilitante aparezca en textos de *origen* americano, en tanto *reclamo* de reconocimiento hispánico (González Briz 2017). En las *Semblanzas* de Otero y Pimentel se hace un distinguo más, ya que el autor se alinea con Cervantes por derecho

---

4 Cervantes y el *Quijote* no suelen ser discutidos ni siquiera por los antihispanistas, ni resistidos por las perspectivas descolonizadoras, más bien quedan a salvo de las discrepancias y de los embates anticanónicos (Arbonay 26). Entonces, señalaría esa posible irreverencia en las continuaciones que rompen con los moldes lingüísticos peninsulares, que se desvían por el camino del lenguaje, o en algunas apropiaciones populares (desarrollo más este punto en González Briz 2023). Algo distinto ocurre cuando se conoce el modelo y se apropia para una escritura *otra*. Un caso absolutamente singular se da en la forma en que Joaquim Machado de Assis incorpora el *Quijote* en su obra, algo que ha sido estudiado por Da Costa Vieira en *Memorias póstumas de Blas Cubas* (1881) y en *Quincas Borba* (1891) (2004, 2010). Ya en el siglo XX, Juan Carlos Onetti confiesa haber “entrado a saco” en el *Quijote*, y quizás *La vida breve* y *Dejemos hablar al viento* resistan su puesta a prueba como casos muy heterodoxos de reescritura (González Briz 2020). Para seguir pensando estos fenómenos resulta interesante el caso de las rupturas y transformaciones que ocurren en *Dulcinea encantada* (1992), de Angelina Muñoz-Huberman, o en el mucho más reciente *Quijote*, de Salman Rushdie (2020), por tratarse de nuevas aventuras dislocadas y actualizadas, concebidas por dos actores también trasladados (o exiliados) ellos mismos.

5 He considerado reescrituras más contemporáneas, como las “nuevas aventuras” de Marcelo Estefanell (*Don Quijote caballero de los galgos*, Buenos Aires, 2004) o el aprovechamiento de intertextualidades que ocurre en *Los pelagatos* (Buenos Aires, 1997), de Alberto Gallo, destacando en ambos casos el afán de inscripción del narrador que asume la voz autoral en una genealogía de ascendencia española.

de cuna (para proponer a los americanos la adhesión a una idea más amplia de nación simbólica). Aun así, pone en juego una carta de identidad que lo coloca en una posición privilegiada frente a otras posibles apropiaciones, postulándose como habilitado por esas condiciones de semejanza que son parte de la fundamentación de su escritura.

El lugar de enunciación está dicho en la primera línea de “este libro, ideado y compuesto bajo el espléndido cielo de la América Española” (Otero y Pimentel 1886 5). En este caso, la forma de nombrar —cuando se escribe desde un país que es colonia— implica un posicionamiento. De modo que, desde el inicio, se despliega esa doblez geográfica que implica escribir desde América, pero con el distingo de *otro* lugar de origen, y señalando explícitamente la distancia y la diferencia. De hecho, otra singularidad de la narración está dada en que Don Quijote y Sancho se trasladan a América en el transcurso de la ficción, algo distinto de otras reescrituras en las que los personajes simplemente aparecen en otro contexto espaciotemporal —tal es el caso de las “resurrecciones” que identifica López Navia (2005 y 2021)—.

En efecto, de allí a 15 días, uno de los más rápidos y veleros vapores que cruzan el Océano Atlántico, admitía como pasajeros incógnitos a dos caballeros con sus cabalgaduras y en uno de los puertos de escala los desembarcó, después de sufrir una gran tempestad. (Otero y Pimentel 1886 53)

Como en la mayoría de los relatos migratorios más estudiados, el viaje está casi elidido o es narrado a partir de tópicos tradicionales, entre los cuales no falta la tormenta, como momento de peligro que metaforiza la crisis y el pasaje a lo temido desconocido (Clifford 416). La llegada y los primeros días de permanencia en el puerto de arribo estarán signados también por “tempestad de agua, truenos, rayos, centellas y relámpagos” (53), un lugar al que llamará “Ínsula”, con lo cual establece una directa interrelación con el texto cervantino, que auspicia asociaciones e interpretaciones varias.<sup>6</sup> También se denominará “tierra prometida” a la que está momentáneamente anegada, pero de la cual se señalan unas condiciones favorables que enaltecen una especie de paraíso debajo de las aguas: “verdes valles, risueñas vegas

---

6 Arbonay señala que las alusiones al gobierno de Sancho y a la ínsula Barataria son especialmente reiteradas en las referencias cubanas al *Quijote*, por la facilidad con que se podían establecer las semejanzas para promover la sátira política, la crítica o la arenga.

y poéticas selvas de aquella encantadora mansión” (Otero y Pimentel 54). Estas otras posibilidades disparan las significaciones hacia lo posible más utópico, que corresponde probablemente a lo que se espera de la tierra de llegada, de acuerdo a un imaginario previo, o a una experiencia posterior al viaje que se incorpora al relato —o incluso, quizás, hasta en relación con lo que se ha dejado atrás—.

### **Una nueva salida en épocas “ilustradísimas”, aunque inestables<sup>7</sup>**

Este *Quijote* de Otero y Pimentel se propone desde un tópico mesiánico: ciertas circunstancias del presente (una “humanidad que marcha descarriada”, 32) justifican la escritura y sostienen la nueva ficción derivada. El segundo capítulo se titula: “Donde se ve la necesidad de la resurrección de los antiguos caballeros andantes, con el caudal de ciencias y teorías modernas, que han transformado el mundo en un inmenso campo de Montiel” (23). El desarrollo de la ciencia, la técnica, las especializaciones, las “teorías enciclopédicas” venía corriendo paralelamente a cambios políticos sustanciales desde fines del siglo XVIII. Para alguien como Pimentel, educado en Galicia en los valores de la vieja monarquía, estos movimientos desafían los modelos tradicionales de saberes valiosos y útiles, haciendo necesario redefinir el sistema de distinciones sociales que el conocimiento habilita, y ofrecen escasos o frágiles insumos para el discernimiento ético. El autor busca dar vida a un nuevo Quijote y un nuevo Sancho que, acordes a estos tiempos, reorienten un sistema de prioridades y aporten criterios de legitimación. De hecho, Don Quijote personifica un territorio de incertidumbre y contradicción difícil de explicar, al punto de definirse él mismo, ya muy avanzada la obra, como un “apóstol de las ideas liberales y demócratas” (187), aun con ser hidalgo.

De modo que, en este libro, ocurrirá la puesta en escena (“en el año de gracia de 1885”, Otero y Pimentel 41) de un Sancho que ha aprendido a leer; un Sansón Carrasco licenciado en tres facultades (41); un Don Quijote que ha pasado por Salamanca y “no ha permanecido refractario a las ideas

---

7 “Todos hoy son personas ilustradísimas. ¡Loado sea Dios!”, dice el alarmado narrador, describiendo el panorama de su época (Otero y Pimentel 33). La expresión es irónica en su contexto y evidencia las contradicciones de Otero y Pimentel y la difícil conciliación de algunos valores de su propia formación con los adelantos innegables del conocimiento y la ciencia a partir de la Ilustración.

del progreso” (39), habiendo estudiado “toda clase de cosas”, entre las que se destacan las matemáticas por sobre los saberes humanísticos (“ciencias exactas, algebraicas, logarítmicas, geométricas y metafísico-guerreras” 47). Pero, sobre todo, la presentación se diferencia en que los protagonistas llevan consigo un gran cargamento de libros y mapas. Además, reciben consultas y responden consejos por correspondencia, lo cual refrenda una nueva forma de la popularidad en espejo de los personajes en el libro de 1615 (quienes se encuentran con muchos que ya los han leído), aunque dicha fama está acompasada a los nuevos tiempos (generalización de la imprenta; acortamiento de las distancias gracias al desarrollo de medios de transporte rápido; ascenso social y político a través de la educación). En las *Semblanzas*, el conocimiento libresco no solo ha dado lugar a la creación de un personaje como el Don Quijote de 1605 —el lector que sale de su lugar para accionar en el mundo, llevando en su memoria las situaciones leídas, para refrendar su pertinencia o verdad—, sino que requiere que los libros estén al alcance de la mano y que el papel y la tinta se hallen disponibles.<sup>8</sup>

Además del conocimiento de la letra impresa, este nuevo Sancho ha incorporado otros saberes, los cuales ejemplificarían un sincretismo o mestizaje cultural, cuya verosimilitud quiere salvar el autor diciendo que Sancho habría pasado “antes” su juventud en La Habana (en un tiempo anterior al de la historia contada). Así, en el capítulo IX, Sancho intenta animar a Don Quijote cantando una cuarteta popular cubana: Cuando la luna declina / Debajo de los mameyes / Me pongo a enyugar mis bueyes / Porque es hora de fajina (Otero y Pimentel 106).

Estos versos eran muy conocidos en Cuba, con gran difusión popular, y fueron atribuidos a Cucalambé, seudónimo del poeta romántico Juan Cristóbal Nápoles Fajardo (1829-1861[?]), muy estimado por Otero y Pimentel y citado más de una vez en las *Semblanzas*. Según Zenaida Echevarría, se le atribuyen a Cucalambé muchas poesías populares anónimas (Echevarría 73). Correspondió a poetas de la generación de Nápoles Fajardo cantar al paisaje, los vocablos y los tipos cubanos, fortaleciendo la idea de una cultura

---

8 La biblioteca ambulante y portátil de este Don Quijote, incómoda, utilitaria y popular, sería lo opuesto a la biblioteca “como lugar eidético del arte de vivir”, según lo propone Barthes (220). Esto es “la biblioteca + sus accesorios (sobre todo sus accesorios: la lámpara, el café, la buena distancia de la presencia humana, los perfumes y lo indirecto de los libros: inteligencia, ironía, delicadeza, etc.). En suma, la biblioteca despojada de moral y sensualizada” (Barthes 220).

nacional insular autónoma, especialmente a aquellos que se agrupó como siboneyistas. Estos buscaron rescatar el pasado indígena con ingredientes románticos —lo que en los otros países de América correspondió al llamado indianismo—, que ayudaron a expresar las reafirmaciones nacionalistas independentistas, procurando distanciarse y diferenciarse de la centralidad española.<sup>9</sup>

A menudo, como señala Echevarría (73), estos poetas se basaban en cuartetos populares para desarrollar sus décimas, como la que incluye a continuación Otero y Pimentel en boca de Sancho:

Con sus aguas fecundantes  
Tenemos aquí el octubre  
Y ya la tierra se cubre  
De bellas flores fragantes.  
Los jobos se ven boyantes  
En las corrientes del río;  
El guajiro en su bohío  
Canta con dúlcido afán,  
Y pronto se acabarán,  
Los calores del estío. (Otero y Pimentel 106)

Los versos escogidos funcionan como guiños a las expresiones del americanismo literario, basados en la celebración de lo que se va gestando como propio, y perfilan quizás el público al que Pimentel aspira a llegar, para incorporarlo a su proyecto cultural “integrista” (Arbolay 196-200). En ese sentido, corresponde a Sancho el nexo con lo americano popular (del cuarteto) y con lo americano culto criollo (cubano) que busca raíces indígenas para su autoafirmación.

En una relación de contigüidad significativa, los capítulos siguientes desarrollan una cierta idea de patria o unidad “nacional”. De hecho, el epígrafe del Capítulo XI, que es cita del cubano español Teodoro Guerrero,

---

9 Apelo aquí a la distinción que recoge Campa, considerando “indianistas las obras en las que el personaje indígena se presenta, al estilo romántico, exotizado y estilizado; e indigenistas, aquellas en que el tema indígena empezó a recibir un tratamiento más sociológico, estilo asociado con las corrientes realistas y que se impuso a lo largo del siglo xx” (114).

hallamos una línea significativa en ese sentido: “La patria es la bandera a cuya sombra se nace” (111). Esto lo hace con el fin de desarrollar, a partir de una pelea trivial entre un gallego y un asturiano en la que se entromete Don Quijote, las cuestiones nacionalistas en relación con las identidades lingüísticas, a las cuales se refiere en un largo debate entre lo que llama “idioma castellano” y los “dialectos provinciales” (125-131).

Los dictámenes sobre la cuestión lingüística están puestos en boca de Don Quijote. Este valora el desarrollo de los dialectos regionales en la medida en que “enriquecen el caudal de conocimientos que ya la misma [patria] atesora, puesto que se recogen y utilizan los esparcidos en el seno de las masas populares” (126). En particular, destaca la “brillante pléyade de jóvenes gallegos que [...] nos ofrecen hoy sus inspiraciones poético-literarias en su dulce, pero pobre lengua provincial” (126).

Teniendo en cuenta que el autor publicó luego varias obras en gallego, el posicionamiento dominante en estas páginas es que esas lenguas locales deben subordinarse al “idioma castellano”, alimentándolo a favor de la grandeza de una “patria común” que se unifica en la “rica y sonora lengua de Cervantes” (127) (esta observación le permite introducir la pregunta de Sancho acerca de quién es Cervantes, la cual incorpora un metadiscurso muy cervantino). Si no medió un cambio de ideas en unos pocos años, posiblemente la circunstancia de enunciación y el público objetivo sean determinantes para explicar el posicionamiento sobre los usos literarios de la lengua. Desde América y dirigiéndose a un público latinoamericano, parece políticamente más útil reivindicar el castellano, especialmente si la prédica fuerte es que la patria no es un lugar de nacimiento, ni un “pueblo”, o una “casa”, ni “varias provincias unidas por tales y cuales leyes, o vínculos de íntimos afectos”, sino algo “más amplio, más respetable y más glorioso que todo eso”. La patria española es un concepto político: “es una e indivisible”, “es la bandera a cuya sombra se nace” (121).

Entiendo que la aparente digresión sobre el lenguaje y las variantes idiomáticas está al servicio de esa premisa, pero además refuerza un proyecto estético “integrista”: el que implica la reescritura del *Quijote* en escenario americano, recurriendo para esto a la incorporación de una enorme cantidad de americanismos y cubanismos. La mayoría de los vocablos americanos corresponden a topónimos (no todos cubanos, algunos que pertenecen incluso a una región más amplia de México y el Caribe) y a referencias a la

flora y fauna.<sup>10</sup> Además, se introducen voces como *aguaytar* (65) o *tarrudo* (168), las cuales se integran a la expresión de los personajes para consolidarlos convincentemente en su variante o reapropiación americana.

### **Indios fuertes, indianas agrestes, resoluciones abruptas y felices**

El capítulo XIV determina un eje de la reescritura pimenteliana, ya que da inicio al hilo narrativo fundamental de las nuevas aventuras. La ambientación previa destaca un entorno natural apacible en el que coinciden el tradicional tópico de *locus amoenus* con las representaciones edénicas de lo americano, a la vez que se incorporan acentos de la proyección sentimental y mística que el Romanticismo imprimió al paisaje. Es la noche idealizada, la “hora en que todo descansa en la naturaleza” (141), en que el “grato rumor de aguas” (142) es marco sonoro de los “espléndidos paisajes de la Ínsula encantada”, con sus “vírgenes y exuberantes bosques” y “misteriosas sombras del frondoso ramaje, que proyectan mil artísticas figuras” (141).

En ese contexto, la aventura se anuncia por el oído, primero como un rumor de pasos, luego como un murmullo, y al fin mediante el canto (“las amorosas trovas”) de un “mancebo enamorado” (141). Hay una evidente réplica del modo cervantino —con los aditamentos y variantes ya señaladas— en una contrafactura “a lo americano” y en cierta forma “a lo romántico”, porque el mancebo se presenta como “el indio más fuerte/ de las lomas de Maniabo/ [viniendo] al Guacanayabo, / Indiana, solo por verte” (142).

Dos o tres aspectos me interesan de este pasaje. En primer lugar, la traslación del tipo de trama y de los prototipos amorosos que se retoman sin traducción cultural, es decir, trasplantados mecánicamente, como continuadores de los usos y sentires amorosos de las ficciones idealizantes de los siglos de Oro (en especial, la pastoril). Esto coincidiría con el artificio convencional de que los personajes se expresaran en verso dentro de un texto en prosa (una diferencia con los poemas narrativos “épicos” del siglo XVI, cuyo modelo enraizó incluso en el proceso de colonización, de lo cual es un ejemplo *La Araucana*, de Ercilla).

---

10 Algunos ejemplos ilustrativos son bejuco (75); ceiba (76); jutía, boniatos y guayabas (126); bohío (del taíno); tibisí (del castellano, pero de uso frecuente en Cuba, 142); tamarindo (141); calabazas, tatagua (143), piragua (del taíno, 143); mameyes y mangos (144); sinsontes y papagayos (147).

Un segundo aspecto es la forma en que Otero y Pimentel integra la materia americana, a partir de otro texto del cual toma los nombres, los lugares y el conflicto central. La voz incautada corresponde a un personaje que resultará central, quien se presenta como “Narey, indio fuerte de Maniabo” (143). Como indica el modelo de género, la doncella (a la que el galán se refiere como “indiana”) está enterada del cortejo y, como otra Marcela (aunque esta sí captada por el “amor forzoso”),<sup>11</sup> responde agriamente a los requiebros (aunque “con deliciosa voz”), valiéndose de los siguientes versos:

Si en tu corazón encierras,  
Tanto amor, tal frenesí,  
Si tienes piedad de mí  
Vuélvete, indiano, a tus tierras:  
¡Oh, yo no dejo mis sierras  
Por las lomas del Maniabo,  
Jamás de Guacanayabo  
Podré dejar los caneyes  
De los montes de Cujabo.  
Guárdate allá tu piragua  
Tu riqueza y tu valor,  
Que ya es dueño de mi amor  
El gran cacique de Jagua.  
Yo soy la débil tatagua  
De su ardorosa pasión,  
Por él mis suspiros son,  
Y a sus obsequios rendida,

---

11 En algunas líneas de las *Semblanzas* resuena la voz de la Marcela del *Quijote*: “Nadie tiene derecho a turbar el reposo de mi augusta soledad, y menos para herir el aire que respiro. [...] La India de esta floresta duerme más segura en su hamaca solitaria, que vuestras cortesanas en las celdas de sus castillos” (Otero y Pimentel 46). La soledad elegida de Marcela en el *Quijote* de Cervantes, su aspiración a la autonomía, la prescindencia de lo masculino que declara en su célebre discurso (Cervantes I, 14 118-119) ha llamado reiteradamente la atención de la crítica, que vuelve a revisar el pasaje una y otra vez, desde distintos puntos de vista. En las últimas décadas cobró gran fuerza la reivindicación de Marcela por parte del feminismo y los estudios de género (El Saffar; Bernárdez Rodal; Lorenzo Arribas). Sin embargo, Otero y Pimentel retoma la alusión a Marcela dándole un giro que evoca más bien el “Discurso de la Edad de Oro” de Don Quijote (Cervantes I, 11 92-94).

Le consagré con mi vida  
La fe mi corazón. (143)

Algunas vueltas de tuerca hacen interesante el episodio. En este pasaje en concreto, el autor introduce una nota al pie, en la que hace constar que el autor de los versos es el ya mencionado Nápoles y Fajardo. Por lo tanto, se incorpora lo americano en dos niveles: aparece la materia americana en el asunto y la literatura americana propiamente dicha, deglutida y resignificada.

Otro aspecto a destacar es la vacilación en la forma de nombrar indio/indiano e india/indiana a los dos personajes cuyos enamoramientos andan al parecer desencontrados, a los que se sumará de inmediato la figura del gran Hatuey, cacique de Maniabo, el tercero en discordia. Don Quijote media en el conflicto y logra disuadir a los contrincantes de entablar batalla (146), lo cual corresponde a un estilo de reescritura que llamaremos *amable* o *benévola*, que adelantamos como *correctiva* o *de enmienda*, en la introducción, en cuyo tipo el hidalgo casi nunca es derrotado; de este modo, se atenúan los fracasos y las situaciones ridículas, se tiende a resoluciones positivas que cambian en alguna medida el signo del *quijotismo*, volviéndolo más eficaz. Este es uno de los rasgos de esa variación en la que predomina la intención moralizante, didáctica, funcional a un propósito reformador de costumbres, como señalamos al inicio. A su vez, de cierta manera la hibridez —o el mestizaje cultural— es promovida y celebrada en el pasaje (veremos enseguida con qué resultados en el plano de la ficción y con qué consecuencias en el plano de la historia). En efecto, Otero y Pimentel incluye en el mismo nivel poemas de Nápoles y Fajardo junto versos a suyos, como puede notarse en esta *intervención*:

Con el que en ruda algarada  
por los montes y sabanas  
Dispersan las caravanas  
Del gran Cacique de Jagua  
Que con arco de Majagua  
Y sus flechas de jiquí,  
Nadie se le impone aquí  
Ni en el Guacananayabo,

Sin que sienta el fiero golpe  
Del cacique de Maniabo. (145)

Ni siquiera falta una respuesta en verso de Don Quijote, obvia incorporación del escritor español:

Pláceme, noble Indio fiero  
De oír vuestra altanería  
Pero ella bien cuadraría  
En más propicio torneo  
Si el luchar, según infero,  
Es de vuestra condición,  
Ved si tenéis corazón  
De sostener la avalancha:  
Don Quijote de la Mancha  
Os impone rendición. (146)

Con el correr de los acontecimientos, se explica que este indio/indiano y esta india/indiana son en verdad criollos vestidos de indios (remedos de los pastores por elección del *Quijote* de Cervantes). Además, ellos son padre e hija (padre que busca hija en la selva, fingiéndose cacique y enamorado), por lo cual la posible Marcela se convierte en una Gitanilla o más bien (o también) en una Constanza.<sup>12</sup>

Casi todo lo que sigue en las *Semblanzas* guarda alguna relación con este episodio que abre la serie de lo que será la estancia en el Condado de Vegas Dulces, semejante al lugar y función que ocupa el Palacio Ducal en el *Quijote* de Cervantes. Sin embargo, la operación de Otero y Pimentel es de índole suavizadora y correctiva, por sobre la forma imitativa. El reconocimiento de padre e hija se transitará sin conflictos, como en *La Gitanilla* o en *La ilustre fregona*, pero sin los asomos de ironía o las ambivalencias humorísticas que en los textos de Cervantes impiden clausurar la interpretación de los textos para fijarlas a la consagración de una ideología dominante; sin que ello implique forzamientos, con lo que han de quedar necesariamente abiertos en muchos aspectos (Márquez Villanueva 47).

---

12 Tan Constanza como la protagonista de *La ilustre fregona*, fregona de ocasión e ilustre por nacimiento (en las *Novelas Ejemplares* de Cervantes).

En las *Semblanzas*, la india resulta indiana —que será María, para más señas, y es hija de una española muerta en una guerra civil entre defensores de distintas divisas, “rojos” y “azules”—<sup>13</sup> y el lector se entera de que nunca ha desconocido ni renegado de su origen. Apenas se resiste un breve momento, por educación y cortesía, a volver al redil y aceptar el amparo paterno, reapareciendo al final como *deus ex maquina*, en una figuración casi angelical, para defender a Don Quijote de un posible problema con la ley. Nada más se sabe del enigmático Hatuey, cacique de Maniabo, como si se lo tragara la tierra que lo vio nacer. En territorio extraliterario sabemos que Hatuey toma el nombre (personifica el *semblante esencial*) del célebre cacique taíno contemporáneo a la Conquista, quien fue mitificado como el primer líder de la resistencia española anticontinental. Nacido en la isla entonces llamada “La Española”, habría combatido allí y en Cuba, donde murió quemado en la hoguera en 1513 (De Las Casas 36-41).

Respecto al lugar del indio en los proyectos modernizadores, para ponderar el modelo “integrista” que Otero y Pimentel plasma en las *Semblanzas caballerescas* pueden servir los procedimientos comparativos. Para una aproximación, tomaremos en cuenta lo que se está escribiendo en forma casi simultánea en el otro extremo de Hispanoamérica, en Montevideo, la capital más austral del continente. En 1888, Juan Zorrilla de San Martín publica *Tabaré*, una inventada leyenda en formato de poema épico con más de cuatro mil versos, de acentos trágicos y románticos, destinada a constituir uno de los pilares del canon patriótico nacional uruguayo. Tabaré es hijo de un cacique indígena y una española blanca que había sido cautiva por los nativos durante el proceso colonizador del Río de la Plata. El poema rinde culto a la visión romantizada del indio, considerado como una noble *raza* salvaje ya extinguida. Incluso la muerte del mestizo Tabaré, indio de ojos azules, abatido por defender a una mujer blanca que le recuerda a su madre, funciona como una sublimación del *sacrificio* necesario para la constitución

13 Si el rojo fue emblemático de las revoluciones, el azul fue el color monárquico conservador. También el color del uniforme veraniego del ejército español en ultramar, aunque el pantalón del uniforme clásico español era rojo, siendo la chaqueta azul. Asimismo, el uniforme oficial del ejército revolucionario cubano era, al parecer, azul, aunque la mayoría de los combatientes no estuvieran uniformados. Supongo que con el enfrentamiento de bandos entre hermanos, Otero y Pimentel hace una alusión a las guerras civiles que cundieron en Hispanoamérica durante todo el siglo XIX y que los colores son genéricos, por corresponder a los propios de la Revolución francesa y las revoluciones independentistas en América.

de una nación civilizada y moderna, que honra en su naciente pujanza aquello que se ha dejado definitivamente atrás, transfigurándolo en mito.

Uruguay había *resuelto* el problema del indio negando su mestizaje étnico y reforzando la idea de la desaparición o migración de los nativos, incluso fechando el cierre de la etapa aborígen en la matanza de un gran contingente de indígenas de distintas tribus reunidas en la localidad de Salsipuedes, en abril de 1831, durante un operativo organizado por el primer gobierno constitucional republicano (el proceso independentista uruguayo se inició en 1811 y culminó en 1825).

## Conclusiones

En Cuba, que aún no había dirimido la independencia política, el indio aparecía como una figura muy necesaria para la construcción simbólica de una identidad integrista hispanoamericana, ya que la diferencia racial predominante estaba marcada por la presencia del negro africano. Como bien lo explica Arbolay (138), en el último tercio del siglo XIX un proyecto de mantenimiento del control español en Cuba solo podía sostenerse mediante la integración del elemento indígena en una solución de continuidad mutuamente aceptada.

La ficción de Otero y Pimentel es una apuesta fuerte en este sentido, porque retoma un mito netamente español como Don Quijote, incorporando los escenarios geográficos, históricos y sociales cubanos. Sin embargo, se trata de una adaptación cultural con el mínimo costo: la creación cervantina y la popularidad del personaje parecen excelentes mediadores para vehicular mensajes de concordia que no logran disimular totalmente la funcionalidad a un proyecto político subordinado a España.

La opción por un quijotismo amortiguado en su carácter satírico, la resolución de las aventuras con el triunfo de la armonía y el acercamiento de las divergencias por la mediación de un sensato y conciliador Don Quijote, funcionan como una recreación didáctica y amablemente correctiva. Ello apunta a un público proclive a dejarse convencer de las bondades del modelo que respalda Cervantes, aunque para eso se desvíe el sentido con un forzamiento utilitario.

En este contexto, la desaparición del Hatuey no es solo un hueco que afecta la verosimilitud de la trama. También es la huella de una cicatriz o

aun herida todavía abierta —unos fantasmas que rondan por esas selvas americanas—, y poco considerada al momento de proponer resoluciones. Estas carencias, sumadas al final abrupto e ingenuamente feliz de las andanzas quijoteriles en Cuba, ponen al descubierto —más allá de los denodados esfuerzos para sostenerlo simbólicamente mediante la escritura y los medios de comunicación y propaganda (Mazorra Ruiz)—, la fragilidad del proyecto español en la isla, que venía cayendo por su propio peso.

## Obras citadas

- Arbolay Alfonso, Lizandro. *Cervantes y la independencia cubana: historia cisatlántica de una recepción*. Tesis de doctorado, Department of Languages, Literatures and Cultures McGill University, Montreal, 2016.
- Barthes, Roland. *El léxico del autor. Seminario en la Écolepratique des haute études, 1973-1974*, traducción de Alan Pauls. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2023.
- Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Discursos interrumpidos I. Filosofía y arte de la historia*. Buenos Aires, Taurus, 1989, págs. 15-60.
- Bernárdez Rodal, Asunción. “Marcela, el sueño de libertad de las mujeres”. *El Quijote en clave de mujer/es*. Madrid, Universidad Complutense, 2005, págs. 283-304
- Campa Mada, Roberto. “Una variante rioplatense del indianismo hispanoamericano: el Tabaré de Juan Zorrilla de San Martín”. *Connotas. Revista de Crítica y Teoría Literarias*, núm. 16, 2016, págs. 113-136.
- Canavaggio, Jean. *Don Quijote, del libro al mito*. Madrid, Espasa-Calpe, 2006.
- Cervantes, Miguel. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Editado por Isaiás Lerner, Celina Sabor de Cortázar y Marcos Morínigo. Buenos Aires, Eudeba, 2005.
- Clifford, James. “Las culturas del viaje” y “Prácticas espaciales: el trabajo de campo, el viaje y la disciplina de la antropología”. *Itinerarios Transculturales*. Barcelona, Gedisa, 1995.
- Close, Anthony. *The Romantic Approach to Don Quixote*. Cambridge University Press, 1978.
- Da Costa Vieira, María Augusta. “El Quijote en la prosa de Machado de Assis”. *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 81, núm. 4-5, 2004 (Ejemplar dedicado a: Cervantes: *Essays in Memory of E. C. Riley on the Quatercentenary of Don Quijote*, coord. por Jeremy Robbins y Edwin Williamson), págs. 441-450.

- . “Diálogo textual: el Quijote y la obra de Machado de Assis”. *Foro Hispánico*, Leiden, núm. 40, jul. 2010, págs. 145-159.
- De las Casas, Bartolomé. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Editado por André Saint-Lu. Madrid, Cátedra, 1996.
- Echevarría Hidalgo, Zenaida. *Francisco Pobeda: el trovador cubano*. Madrid, Verbum, 2014.
- El Saffar, Ruth y Diana de Armas Wilson, eds. “In Marcela’s case”. *Quixotic Desire: Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*. New York, Cornell University, Ithaca, 1993.
- Estefanell, Marcelo. *Don Quijote, caballero de los galgos*. Buenos Aires, Ediciones Carolina, 2004.
- Gallo, Alberto. *Los pelagatos*. Buenos Aires, Planeta, 1997.
- González Briz, María de los Ángeles. “Cuatro lecturas uruguayas de Rodó (las perspectivas de Zorrilla de San Martín, Rodó, Reyles y Nin Frías)”. *Angélica: Revista de Literatura*, núm. 10, 2000-2001, págs. 151-194.
- . “Claves de España: ficciones cervantinas en la literatura uruguaya”. *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Coordinado por Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro. Oviedo, 11-15 de junio de 2012, 2014, págs. 658-668.
- . *El Quijote en Uruguay: mito y apropiaciones*. Montevideo, Universidad de la República/ Comisión Sectorial de Investigación Científica, 2017.
- . “Onetti, lector de Cervantes. Secretos ‘de autor’ guardados en Santa María”. *Hispanérica: Revista de Literatura*, núm. 146, 2020, págs. 2-13.
- . “Literatura criolla, arte popular: nuestros Quijotes y Sanchos”. *Don Quijote en Azul 12: Actas selectas de las XII Jornadas Cervantinas celebradas en Azul, Argentina, en 2020*. Editado por Julia D’Onofrio, Clea Gerber y Noelia Nair Vitali. Tandil, Editorial UNICEN, 2023, págs. 73-92.
- Gudyna, Eduardo. “Imágenes, ideas y conceptos sobre la naturaleza en América Latina”. *Cultura y Naturaleza*. Editado por Leonardo Montenegro. Bogotá, Jardín Botánico J. C. Mutis, 2010, págs. 267-292.
- Hagedorn, Hans Christian (coord.). *Don Quijote en su periplo universal. Aspectos de la recepción internacional de la novela cervantina*. Cuenca, Ediciones de la UCLM, 2011.
- . *Don Quijote, cosmopolita. Nuevos estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina*. Cuenca, Ediciones de la UCLM, 2009.

- . *Don Quijote por tierras extranjeras. Estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina*. Cuenca, Ediciones de la UCLM, 2007.
- López Navia, Santiago. *Inspiración y pretexto. Estudios sobre las recreaciones del Quijote*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2005.
- . *Inspiración y pretexto II: nuevos estudios sobre Cervantes, su obra y su recepción*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2021.
- Lorenzo Arribas, José Miguel. “El discurso feminista de la pastora Marcela”. *Rinconete*, 2 de abr. de 2008.
- Márquez Villanueva, Francisco. *Cervantes en letra viva: estudios sobre la vida y la obra*. Barcelona, Reverso, 2005.
- Mazorra Ruiz, Danislady. “La imagen de Cuba en la guerra de 1898”. *Naveg@ mérica. Revista Electrónica Editada por la Asociación Española de Americanistas*, núm. 28, 2022. <https://revistas.um.es/navegamerica/article/view/504221/315451>
- Nápoles Fajardo, Juan Cristóbal (El Cucalambé). “A Rufina. Invitación segunda”.
- Otero y Pimentel, Luis. *Reflejos de la vida militar*. La Habana, Imprenta y Papelería Universal de Ruiz y Hermano, 1862.
- . *Memoria sobre los voluntarios de la Isla de Cuba: consideraciones relativas a su pasado, su presente y su porvenir*. La Habana, La Propaganda literaria, 1876.
- . *Semblanzas caballerescas o Las nuevas aventuras de Don Quijote de la Mancha*. La Habana, Tipografía El Eco Militar, 1886.
- Pardo García, Javier. “Cervantes más allá de Cervantes: el Quijote transnacional”. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, vol. 99, año 2 (Ejemplar dedicado a: Miguel de Cervantes: más allá de la obra maestra), 2023, págs. 499-526.
- . “El Quijote transnacional. Hacia una poética del mito quijotesco”. *Cervantes y la posteridad: 400 años de legado cervantino*. Coordinado por Alfredo Moro Martín, págs. 19-63.
- Rosa, Nicolás. “Estaciones del Quijote en América: Montalvo, Groussac, Borges, Piglia”. *Relatos críticos: cosas, animales, discursos*. Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006, págs. 141-170.

### **Sobre la autora**

María de los Ángeles González Briz es doctora en Letras Españolas e Hispanoamericanas por la Universidad de Buenos Aires (UBA), profesora adjunta de Literatura Española en la FHCE, UDELAR (Montevideo) e investigadora de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII, Uruguay). Se ha dedicado, especialmente, al estudio de la obra de Cervantes y a los efectos de su lectura y difusión en Uruguay y Latinoamérica. Varios de sus proyectos de investigaciones y publicaciones se ocupan de los variados cruces entre la literatura española y uruguaya: migraciones y viajes de textos, obras y autores, exilios, reescrituras y versiones, contactos, recepción e intercambios. Además, ha publicado artículos en revistas arbitradas, capítulos en libros colectivos y libros como: *El Quijote en Uruguay: mito y apropiaciones* (2017); *Onetti: las vidas breves del deseo* (2015); *Poesía, exilio y contactos de la generación del 27. Uruguay lee a España* (2011); *De España al Río de la Plata: escritores migrantes en el siglo XX* (2009); *Tradición hispánica en el siglo XX: vigencia y polémica* (2008).



# Ecoss cervantinos e intervenciones textuales en *Don Quijote en Yanquilandia* (1921) de Juan Manuel Polar

Richard Leonardo-Loayza

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), Lima, Perú

pchurile@upc.edu.pe

El artículo analiza los tipos de relación textual que se presentan entre *Don Quijote en Yanquilandia* (1921) de Juan Manuel Polar y *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605-1615) de Miguel de Cervantes Saavedra. En el texto se estudian las relaciones de intertextualidad (Bajtín/Kristeva), hipertextualidad (Genette) y transducción (Doležel) que se establecen entre ambas obras. La novela de Polar no recrea la obra de Cervantes como un mero acto lúdico, sino que, utilizando un pastiche, se sirve de la figura del Quijote para esbozar una crítica feroz en contra de la ética consumista del capitalismo, representada en el relato como Yanquilandia, lugar que evoca los Estados Unidos. Las contribuciones principales de este texto son abordar y mostrar las particularidades de una obra que ha sido mínimamente estudiada; así como ampliar el conocimiento sobre el corpus de las obras inspiradas en los aportes de Cervantes en América Latina. Resulta de interés para el lector porque no solo amplía el conocimiento sobre el corpus de las obras que se han inspirado en los aportes de Cervantes en el continente, sino que muestra las peculiaridades de un texto vigente como *Don Quijote en Yanquilandia*.

*Palabras clave:* Juan Manuel Polar; literatura peruana; Cervantes en América; intertextualidad; hipertextualidad; transducción.

Cómo citar este artículo (MLA): Leonardo-Loayza, Richard. "Ecoss cervantinos e intervenciones textuales en *Don Quijote en Yanquilandia* (1921) de Juan Manuel Polar". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 26, núm. 2, 2024, págs. 65-95.

Artículo original. Recibido: 25/01/24; aceptado: 20/03/2024. Publicado en línea: 01/07/2024.



**Cervantine echoes and textual interventions in *Don Quijote en Yanquilandia* (1921)  
by Juan Manuel Polar**

The article analyzes the types of textual relationship that arise between *Don Quijote en Yanquilandia* (1921) by Juan Manuel Polar and *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605-1615) by Miguel de Cervantes y Saavedra. The text studies the relationships of intertextuality (Bajtin/Kristeva), hypertextuality (Genette), and transduction (Doležel) that are established between both works. Polar's novel does not recreate Cervantes' work as a mere playful act, but rather, using a pastiche (Jameson), it uses the figure of Don Quixote to outline a fierce criticism against the consumerist ethics of capitalism, represented in the story like Yanquilandia, a place that evokes the United States. The main contribution of the article is to address a work that has been minimally studied, if not made invisible by Peruvian and Latin American literary criticism. It is of interest to the reader because it not only expands knowledge about the corpus of works that have been inspired by Cervantes' contributions on the continent, but also shows the peculiarities of a current text as *Don Quijote en Yanquilandia*.

*Keywords:* Juan Manuel Polar; Peruvian Literature; Cervantes in America; Intertextuality; Hypertextuality; Transduction.

**Ecos cervantinos e intervenções textuais em *Don Quijote em Yanquilandia* (1921) de  
Juan Manuel Polar**

O artigo analisa os tipos de relação textual que surgem entre *Don Quijote en Yanquilandia* (1921) de Juan Manuel Polar e *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605-1615) de Miguel de Cervantes Saavedra. O texto estuda as relações de intertextualidade (Bajtin/Kristeva), hipertextualidade (Genette) e transdução (Doležel) que se estabelecem entre as duas obras. O romance de Polar não recria a obra de Cervantes como um mero ato lúdico, mas, valendo-se de um pastiche (Jameson), utiliza a figura de Dom Quixote para delinear uma crítica feroz à ética consumista do capitalismo, representada na história como Yanquilandia, um lugar que evoca os Estados Unidos. As principais contribuições do artigo são abordar uma obra minimamente estudada, bem como ampliar o conhecimento sobre o corpus de obras inspiradas nas contribuições de Cervantes na América Latina. Interessa ao leitor porque não só amplia o conhecimento sobre o corpus de obras que se inspiraram nas contribuições de Cervantes no continente, mas também mostra as peculiaridades de um texto atual como *Don Quijote en Yanquilandia*.

*Palavras-chave:* Juan Manuel Polar; Literatura Peruana; Cervantes na América; Intertextualidade; Hipertextualidade; Transdução.

## Introducción

JUAN MANUEL POLAR VARGAS (1868-1936) es uno de los nombres más representativos de Arequipa (la segunda ciudad más importante del Perú), no solo porque perteneció a “una familia influyente en el sur peruano” (Carrillo 1), tanto política como culturalmente, sino que su obra es considerada parte del patrimonio de su ciudad. Destaca el haber organizado, promovido y protagonizado tertulias para fomentar el ambiente cultural en Arequipa. Dicha tertulia recibió el nombre de la *Pacpaquería* (en alusión a los búhos) y los contertulios los *pacpacos* (Carpio Muñoz 215), espacio al que asistía “cuanto personaje intelectual o político llegaba de visita a la ciudad” (Bustamante de la Fuente 137).<sup>1</sup> Según Vladimiro Bermejo, Polar fue “Secretario y Consejero de la Compañía de teléfonos, sociedad eléctrica y del tranvía eléctrico” (114). También ejerció la docencia en centros educativos particulares y en el Colegio Nacional de la Independencia (Arce, *Arequipeños* 225). Aunque no realizó estudios superiores, la Universidad Nacional de San Agustín le confirió el grado de doctor *honoris causa* y lo invitó a dictar las cátedras de Literatura Antigua y Literatura del Perú. Colaboró con los periódicos arequipeños: *La Bolsa*, *El Deber*, *El Pueblo*, *Cosmos*, y los periódicos y revistas de Lima: *El Comercio*, *La Crónica* y *El Mercurio Peruano*. Entre sus publicaciones se encuentran los libros: *Blanca. Drama original en tres actos y en prosa* (1890), *Al margen* (1929) y *Comentarios* (1934). *Pliegos al viento* (1908), antología realizada por Francisco Mostajo, incluye cuatro relatos suyos: “Un oficial de herrería”, “El rapto de Miz-Miz”, “Después de la derrota” y “El santuario de Chapi”.

*Don Quijote en Yanquilandia* apareció por vez primera bajo el formato de novela de folletín en la revista *Mercurio Peruano. Revista Mensual de Ciencias Sociales y Letras*, entre 1920 y 1921 (desde el número 22 hasta el 35). La primera edición como libro se publicó en la ciudad de Cartagena, España, en 1925, la cual añadió una introducción del autor, firmada por J. M. Polar; posteriormente, se realizó una reedición en dos volúmenes en la ciudad del Cusco con motivo del Primer Festival del Libro Sur-Peruano

---

1 Allí se reunió con gente notable de la ciudad como Juan Barclay, Gustavo Landázuri y Luis Ricketts Murga (Arce, *La república* 175).

(1958).<sup>2</sup> En 2022 se publicó una nueva edición en Arequipa, a cargo de la editorial Trilobites.<sup>3</sup>

Debe decirse que esta obra de Juan Manuel Polar no ha sido abordada por la crítica especializada peruana. Quizá, como señala Alonso Lázaro, porque: “lamentablemente su difusión en el ámbito literario peruano dio poco que hablar, y considerando la poca producción de este insigne arequipeño, con el tiempo, quedó fuera del tendencioso estudio de los críticos” (19). Más que tendencioso, tal vez esto se deba a que Polar fue un escritor de provincia y, por lo tanto, casi inexistente para el radar de la crítica peruana, que se centra, sobre todo, en las producciones literarias de Lima. La ausencia de este autor en las historias de la literatura escritas en el Perú —como las de Luis Alberto Sánchez, Augusto Tamayo Vargas, Alberto Tauro del Pino, Washington Delgado, Antonio Cornejo Polar o la de Carlos García Bedoya—, pareciera demostrar lo dicho. En otros textos menores apenas se hacen menciones, pero sin llegar a profundizar en el contenido de la novela como Mario Castro Arenas, quien califica la obra como “un fracaso literario” (207) o Tito Cáceres Cuadros, que la considera un ensayo novelístico, “un momento curioso” (124-125). De este último grupo, es necesario resaltar la opinión de Raúl Porrás Barrenechea, quien afirmó que *Don Quijote en Yanquilandia* todavía no ha sido “debidamente valorizada por la crítica” (100); la de Daniel Carrillo, autor del estudio preliminar que acompaña la digitalización de esta novela, como parte de un proyecto promovido por el Centro de Estudios Latinoamericanos Antonio Cornejo Polar, y que aborda el texto de manera sugerente, incidiendo en su aspecto ideológico; y la de Alonso Lázaro, quien escribe “Notas preliminares”, una introducción breve que acompaña la más reciente edición del texto de Juan Manuel Polar, pero en la que tampoco se incide profundamente en la novela. Por ejemplo, Lázaro afirma que *Don Quijote en Yanquilandia* es un “texto ficticio” (19) o “fantasía novelesca” (23), sin ahondar más en lo dicho.

---

2 No debe confundirse el texto de Polar con el que publicó Kenneth Graham, en 1955, y que ese mismo año fue traducido al castellano, cuyo título también es *Don Quijote en Yanquilandia*. Debe decirse que el texto de este último tiene más de una similitud con el del arequipeño.

3 Para facilitar el manejo de las citas se trabaja con esta edición. Sin embargo, se tiene en cuenta la publicación original realizada por *El Mercurio Peruano*, ya que esta no incluye el texto introductorio realizado por el autor en 1925, dicho paratexto es fundamental para entender el sentido de la obra de Polar.

Fuera del Perú, la recepción del libro de Juan Manuel Polar ha corrido con mejor suerte. Si bien no son trabajos extensos, lo cierto es que han valorado de mejor manera *Don Quijote en Yanquilandia*. En 1928, Bárbara Matulka considera la novela del arequipeño entre otras obras que desarrollan temas relacionados con Cervantes. Menciona el texto de Fielding, *Don Quixote in England* de 1754; el de Charlotte Lennox, *Female Don Quixote* del siglo XVIII; el de Alberto Insua, *Don Quijote en los Alpes*, de 1907; el de Andre Soares, *Don Quichotte en France*. Matulka resalta de la novela de Polar lo cerca que está de la sensibilidad cervantina, la cual se yergue como una “sátira amarga e incisiva de la civilización americana dominada por el materialismo” (76). Howard Mancing menciona la novela en su *The Cervantes Encyclopedia* (2004), pero lo curioso es que no la toma en cuenta en un artículo posterior “Los embrujos del Quijote” (2005). Katalin Jancsó apenas hace referencia al texto, llamándolo “novela de fantasía” (83) y equivocándose en la fecha de la primera edición en libro, que para ella es 1926.

El autor que más ha abordado el libro de Polar es Santiago López Navia, quien lo clasifica como una “continuación heterodoxa” (“Quijotes en Yanquilandia” 1126); también destaca su carácter lúdico y metatextual: “Es, desde luego, innegable, que Polar aprovecha con gracia las posibilidades del juego que inventó magistralmente Cervantes” (López Navia, *La ficción autorial* 204). Sin embargo, el acercamiento crítico que se realiza no profundiza en el contenido del texto. Para este autor, la intención de Juan Manuel Polar al escribir este texto es de carácter lúdico (“Quijotes en Yanquilandia” 1126), burlesco (lo que no significa que considere que su intención sea exclusivamente lúdica o paródica). Esta conclusión pareciera ser extraída del texto introductorio que acompaña la primera edición en libro de *Don Quijote en Yanquilandia*. Pero no debe olvidarse que dicha introducción es un texto metaficcional, que replica el juego que el propio Polar plantea en su novela (aquí el autor de este texto introductorio, por ejemplo, manifiesta que lo que está contando no es de su invención, sino que ha recibido el encargo de parte de Cide Hamete Benengeli, quien le ha enviado unos materiales por correo).

El objetivo del presente artículo es estudiar las relaciones de intertextualidad, hipertextualidad y transtextualidad que se establecen entre *Don Quijote en Yanquilandia* de Juan Manuel Polar y *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra. La intención es evidenciar dichas relaciones y, además, demostrar que la novela del arequipeño no parodia,

en un sentido clásico, a la del español; tampoco es una mera continuación, sino que, haciendo uso de un código cero, mediante el pastiche, se sirve de la figura del Quijote para esbozar una crítica en contra de la ética consumista del capitalismo, representada en el relato como Yanquilandia (Estados Unidos). Para lograr nuestro propósito empleamos los aportes de Mijail Bajtin, Julia Kristeva, Gerard Genette, Lubomir Doležel, Fredric Jameson, entre otros teóricos.

## Marco teórico

Para desarrollar el análisis de las relaciones textuales entre *Don Quijote en Yanquilandia* de Juan Manuel Polar y *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*<sup>4</sup> de Miguel de Cervantes Saavedra debemos hablar acerca de la intertextualidad. Julia Kristeva es quien formaliza esta categoría, sobre los aportes de Mijaíl Bajtín. Para Kristeva, “la palabra literaria no es un punto (un sentido fijo), sino un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural anterior o actual” (Leonardo-Loayza, “Relaciones intertextuales” 4). De este modo, todo texto literario “se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad” (Kristeva 190). En palabras de Martínez Fernández, la intertextualidad es “la relación de un texto con otro u otros textos, la producción de un texto desde otros precedentes, la escritura como palimpsesto, en cuanto supone la preexistencia de otros textos, la lectura interactiva, lineal y tabular a la vez” (37). Gérard Genette (1982), redefine la categoría y la amplía. Así establece cinco tipos de relaciones transtextuales: 1) la *intertextualidad*, como una relación de copresencia entre dos o más textos; la presencia efectiva de un texto en otro; 2) la *paratextualidad*, relación que se mantiene con su paratexto: título, subtítulo, intertítulo, prefacio, prólogo, epílogo, advertencia, notas al margen, al pie, al final; epígrafes, ilustraciones, sobrecubiertas, fajas, entre otros; 3) la *metatextualidad*, relación del texto con otro que habla de él; 4) la *hipertextualidad*, relación que se une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto); hipertexto es todo texto derivado de otro anterior; y 5) la *architextualidad*, conjunto de categorías generales de las que depende

---

4 A partir de ahora en el texto se le denominará *El ingenioso hidalgo*.

todo discurso (tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, por citar los más comunes) (Genette 10-14).

El autor lituano Lubomír Doležel ha potenciado la categoría, al considerar que solamente se ha estimado un lado del fenómeno: la entrada del material textual existente en la formación de los textos derivados. El problema radicaría en que únicamente se ha estudiado lo que se hace con ese material, cómo se modela e integra en la totalidad del texto resultante. Para solucionar este impase elabora una categoría más integradora: la transducción, “que explicaría el proceso de trasmisión y transformación de sentido en el que se prologan en el tiempo los textos literarios” (Leonardo-Loayza, “Relaciones intertextuales...” 5). La transducción implica “un doble mecanismo interconexionado: trasmisión y transformación del sentido o, mejor, trasmisión con transformación” (Martínez 90). En términos de Doležel:

La transducción literaria, en sentido lato, abarca fenómenos tan diversos como la tradición literaria, la intertextualidad, la influencia y la trasferencia intercultural. Las actividades de transducción incluyen la incorporación de un texto literario (o de alguna de sus partes) en otro texto, las transformaciones de un género en otro (novela en teatro, cine, libreto, etc.), traducción a lenguas extranjeras, crítica literaria, teoría e historia literarias, formación literaria y otras. En estos distintos “canales” de transducción se producen transformaciones textuales que abarcan desde citas literales hasta textos metateóricos substancialmente diferentes. (*Historia breve* 231-232)

La recepción crítica y la adaptación literaria son dos modos de trasmisión literaria a los que Doležel le pone atención. Interessa el segundo, que debe ser entendido como un modo de procesamiento activo, en el que un texto literario se transforma en otro texto de igual tipo. En tal proceso se producen acciones como citar, aludir, imitar, reescribir en un género literario distinto, traducir, parodiar, plagiar y otras fuentes de intertextualidad literaria.

### **Intertextualidad, hipertextualidad y transducción en *Don Quijote en Yanquilandia***

Para entender mejor las relaciones que se establecen entre *Don Quijote en Yanquilandia* de Juan Manuel Polar y *El ingenioso hidalgo* de Miguel de

Cervantes Saavedra es pertinente referir los argumentos de ambos textos, pero obviaremos el del segundo por ser hartamente conocido. Así que nos concentraremos en el argumento de la obra de Juan Manuel Polar, porque, como se dijo, es un libro que se conoce poco. Esta novela cuenta la historia del Tío Samuel, el presidente de Yanquilandia, quien, una tarde, en plena lectura de *El ingenioso hidalgo*, se queda dormido, pero en sueños ha sido retado por el protagonista de la obra de Cervantes para que lo resucite junto a su fiel escudero. Asistido por una serie de científicos, espiritistas y nigromantes, que trabajan para él, logra que aparezcan don Quijote y Sancho Panza. Ante el desconcierto que le produce la situación, don Quijote reacciona mal, porque cree que ha sido presa de un encantamiento. Precisamente, confunde a su anfitrión con Merlín, el supuesto causante de toda esta confusión. Las cosas se agravan porque don Quijote también cree que la hija del Tío Samuel, la joven Águila Americana, es Dulcinea del Toboso. Don Quijote intenta atacar al Tío Samuel, pero los sirvientes de este último terminan reduciéndolo tanto a él como a Sancho con chorros de manguera. Mojados y humillados, son llevados por su obligado anfitrión a unas habitaciones para que descansen, pero lo que desea el Tío Samuel es evitar que escapen. Sin embargo, ya caída la noche, don Quijote y Sancho logran fugarse. En su huida, se topan con dos jóvenes jinetes, a quienes les quitan sus caballos pensando que se trata de Rocinante y rucio. De esta forma se encuentran con unos huelguistas que están protestando frente a una fábrica. Don Quijote asume la defensa de estos y le reclama al dueño, a quien derriba con su lanza. Ante el alboroto, llegan algunos policías a poner orden y don Quijote ataca a uno de los custodios, lo que provoca que sea detenido y encarcelado junto a su escudero. Mientras tanto, el Tío Samuel descubre la fuga de los recién llegados. Se entera de que han sido arrestados, y fragua un plan para evitar otra desavenencia con don Quijote: el jefe de policía les dirá que otro encantador, quien siente simpatía por el Quijote, lo ha liberado del embrujo en que se encontraba y que será conducido a un lugar donde no podrán perjudicarlo más. Entonces, el Tío Samuel prepara una serie de aventuras para el Quijote. Antes, hace que ambos personajes se tropiecen con un caballo y un burro, que han sido dispuestos oportunamente en el camino para que los recién llegados piensen que son los auténticos Rocinante y rucio.

La primera aventura consiste en el enfrentamiento con el Caballero del Dólar, quien dice haber salido a buscar a otro caballero, llegado de tierras lejanas y que arguye que es invencible. Don Quijote intuye que están hablando de él y decide luchar contra su retador, a quien vence de manera sencilla (dicho caballero es un sirviente del Tío Samuel). Luego, don Quijote y Sancho llegan a una tétrica laguna y descubren a un barquero, el cual les relata que los estaba esperando desde hace siglos, porque las profecías anuncian que será don Quijote el responsable de desencantar el reino de Quivira. Ante la renuencia de Sancho, lo cual es una constante en la obra, ambos personajes desembarcan en dicho reino. Los protagonistas son recibidos por la “romería de las dueñas”, que urgen a don Quijote a salvar a la princesa. De este modo, son llevados ante el alcaide del lugar, el cual certifica lo dictaminado por la profecía: que es don Quijote el que deberá, junto a su escudero, desencantar el reino, para lo cual deberá enfrentarse a un terrible monstruo. Antes de que ocurra este evento, los recién llegados se topan en el camino con un pequeño ejército que no les permite el paso libre. Pese a la desventaja numérica, don Quijote lidia con ellos. Se produce entonces una especie de escaramuza, en la que el polvo impide la visibilidad, pese a ello se realiza el enfrentamiento. Después de unos minutos, don Quijote ve cómo el ejército rival huye, lo que hace suponer que otra vez se ha impuesto (lo curioso es que no hay sangre ni cuerpos en el campo de batalla). Acto seguido, el Tío Samuel hace que don Quijote y Sancho se encuentren con una pastora, quien les ofrece cobijo en una granja. Don Quijote se niega, pero por petición de la pastora y la insistencia de Sancho, acepta la posada. Allí el administrador del lugar, don William, les comenta que, al día siguiente, luego de comer y haber descansado, deberán enfrentar al monstruo. En efecto, a la mañana siguiente, por fin, será la batalla contra el monstruo, con el que don Quijote se encontrará en la ruta de los Desafueros. En realidad, se trata de un tren, “como bestia monstruosa, que echaba espesa y temerosa humareda”. Don Quijote enfrenta a la locomotora y pese a que en repetidas veces no logra hacerle nada, no cesa en sus intentos (la locomotora avanza y retrocede para no poner en peligro al protagonista). Sin embargo, en una carga final, don Quijote se estrella contra el tren y resulta herido. Aun así, es declarado vencedor, concediendo que su acción ha logrado liberar al reino de Quivira. Don Quijote es conducido ante “Su Majestad el Rey de Quivira y Yanquilandia y Señor de los Estados Unidos y sus dominios en las Américas”, que es el Tío

Samuel disfrazado. Una multitud, salida de los árboles aledaños, lo aclama. Al final el Tío Samuel y don Quijote estrechan su mano y el primero ofrece al segundo acompañarle a bordo de un lujoso vagón del mismo tren que antes enfrentó. Ante la sorpresa de don Quijote y Sancho, el Tío Samuel explica que el mismo encantador, que anteriormente ayudó al Quijote, ha hecho que la bestia se transforme en un medio de transporte para beneficio de las personas del mundo.

Ahora bien, un primer elemento que debe tenerse en cuenta para analizar las relaciones intertextuales entre el texto de Juan Manuel Polar y el de Cervantes es el paratexto del título: *Don Quijote en Yanquilandia*. Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes explican que la relación del título con la narrativa se establece muchas veces en función “de la posibilidad que posee de destacar, por la denominación atribuida al relato, cierta categoría narrativa, desde luego colocada así con realce” (245-246). En el caso del libro de Polar, el paratexto realza al personaje principal del texto, que evoca al de la novela de Cervantes, aunque situado en un espacio diferente al que aparece en su versión original. Esta situación se constata a medida que trascurren los hechos en la diégesis de *Don Quijote en Yanquilandia*. Precisamente, cuando el alcaide de Quivira le comunica su misión a don Quijote, este último le pregunta en qué tiempo y lugar se encuentran:

“El día es domingo, el mes el de Junio y el año el de mil y novecientos y tantos.”—“Según eso—dijo Don Quijote sin manifestar sorpresa—son corridos algunos años y siglos de estar yo encantado.”—“Así es la verdad”—repuso el alcaide, y luego de una pausa, agregó Don Quijote:—“Huélgome en gran manera, señor alcaide, de volver en el siglo vigésimo y en aquestas tierras americanas, según lo que vuesa merced afirma, a dar nueva muestra de la Andante Caballería, que ya se trate del año uno o del año mil, bien de la virgen América o de la vieja Europa”. (146)

Por lo que dice este personaje, se puede señalar que se trata del mismo de la novela de Cervantes, pero ahora ya no se ubica en España, en Europa, sino en Yanquilandia, en América. Y tampoco está en el siglo xvii, sino en el siglo xx. Esta eventualidad es compartida por su escudero Sancho Panza. Una peculiaridad importante es que ambos personajes son perfilados con los mismos rasgos que presentan en *El ingenioso hidalgo*. Por una parte, don Quijote sigue siendo el hombre soñador, romántico, idealista, mientras que

Sancho se presenta como el personaje práctico, realista, pegado a lo material. Rasgos que permiten reconocer en ellos a los dos personajes principales de la célebre novela de Cervantes.

De otra parte, las operaciones intertextuales se presentan a lo largo de la novela, pero ya a nivel de los acontecimientos narrados en la historia del relato. Si bien *Don Quijote en Yanquilandia* cuenta hechos diferentes a los de su predecesor, lo cierto es que en muchos pasajes de la novela de Polar se hace referencia a los que son parte de la novela de Cervantes. En el texto de Polar, cuando don Quijote sospecha que haber sido revivido es producto de un encantamiento, reacciona de forma violenta, tanto así que el Tío Samuel ordena a sus operarios que apacigüen al hidalgo y a Sancho con chorros de agua. Así los dos personajes quedan maltrechos. Ante las quejas del escudero, don Quijote le reclama que no es de caballeros expresarse en tales términos, pero Sancho le replica:

“Mal o bien pueden parecer a los demás [...]; pero a mí me parece peor dar con mi cuerpo en tierra y descoyuntarme algún hueso sin que haya aquí un físico ni una mala curandera para componer canillas y poner bizmas.”—“Temores pueriles son esos—dijo Don Quijote—, que bien sabes que dándote a beber un trago de bálsamo que yo compongo y que en llegando al primer castillo he de preparar, se curan como por ensalmo esos achaques.” —“Líbreme Dios de volver a catar tan endiablada melecina—dijo Sancho—. Qué, ¿ya no se acuerda vuesa merced de la gracia que ella tiene? (109)

Sancho hace alusión a una experiencia desagradable respecto a una “melecina” que don Quijote alguna vez preparó y le dio de beber a Sancho, pero en el texto de Polar no hay mayor referencia a tal hecho. Para entender cabalmente lo sucedido se debe acudir al capítulo VII, de la primera parte de *El ingenioso hidalgo*, en el que se narra cómo don Quijote le pide a Sancho que vaya a buscar unos ingredientes para preparar un brebaje que lo reponga de los golpes recibidos días antes. Sancho cumple con la misión y don Quijote elabora dicho remedio, y luego de beberlo se recupera asombrosamente. Así:

Sancho Panza, que también tuvo a milagro la mejoría de su amo, le rogó que le diese a lo que quedaba en la olla, que no era poca cantidad. Concedióselo Don Quijote, y él tomándola a dos manos, en buena fe y mejor talante se la echó a pechos y envasó bien poco menos que su amo. Es pues el caso que el estómago

del pobre Sancho no debía de ser tan delicado como el de su amo, y así primero que vomitase le dieron tantas ansias y bascas, con tantos trasudores y desmayos, que él pensó bien y verdaderamente que era llegada su última hora; y viéndose tan afligido y congojado maldecía el bálsamo y al ladrón que se lo había dado. Viéndole así don Quijote le dijo: Yo creo, Sancho, que todo este mal te viene de no ser armado caballero, porque tengo para mí que este licor no debe de aprovechar a los que no lo son. Si eso sabía vuestra merced, replicó Sancho, mal haya yo y toda mi parentela, ¿para qué consintió que lo gustase? En esto hizo su operación el brebaje, y comenzó el pobre escudero a desaguarse por entrambas canales con tanta priesa, que la estera de enea sobre quien se había vuelto a echar ni la manta de angeo con que se cubría fueron más de provecho: sudaba y trasudaba con tales parasismos y accidentes, que no solamente él, sino todos pensaron que se le acababa la vida: durole esta borrasca y malandanza casi dos horas, al cabo de las cuales no quedó como su amo, sino tan molido y quebrantado que no se podía tener. (Cervantes, *El ingenioso hidalgo* I 102)

Como se aprecia, el texto de Polar obliga a que su lector conozca, o, en todo caso, consulte la novela de Cervantes. Solo así, dicho lector podrá entender el sentido de lo que Sancho quiere expresar con esa referencia a la “melecina”. Esta operación es importante, porque el texto de Polar le otorga un papel más activo a su lector, lo compele a revisar el texto de Cervantes. En la misma línea, puede citarse el siguiente fragmento de *Don Quijote en Yanquilandia*, en el que don Quijote, en la creencia de que ya fue liberado de la influencia del mago Merlín, se apresta a salir a una nueva aventura. El narrador dice:

No bien derramó el sol por el ancho espacio la abundante cabellera de sus dorados rizos, y las pintadas avecillas, saltando de rama en rama, saludaron el amanecer con la concertada música de sus trinos y gorjeos, y los rebaños, saliendo de las alquerías, se derramaron de loma en loma y de prado en prado, y el humo de las chimeneas, en graciosas espirales, fue a perderse en el matutino cielo, y los honrados labradores y los modestos obreros acudieron solícitos a la cotidiana labor para ganarse el sustento; cuando Don Quijote, armado de todas armas, caballero en Rocinante, seguido de Sancho y más gozoso y satisfecho que en la ocasión aquella en que por vez primera cruzara el campo de Montiel, salió del chalet que él imaginaba ser el primer fortín o castillejo del encantado reino de Quivira. (155)

Nuevamente, para entender el estado de gozo y satisfacción que experimenta don Quijote al enfrentar su nueva misión, debe conocerse cuál es la trascendencia del Campo de Montiel en la vida de este personaje. El Campo de Montiel es el primer escenario en el que se desarrollan las aventuras de don Quijote (en las dos partes de *El ingenioso hidalgo* se menciona cinco veces).<sup>5</sup> Esto no solo tiene una función referencial, un efecto de realidad textual, es decir, de hacer creíble que se está efectivamente ante el Quijote de Cervantes, sino que también puede decirse que dicha alusión sirve para darle una idea al lector sobre la enorme emoción que siente don Quijote de regresar a la acción. Puede afirmarse que solo aquel que conoce lo que significó para don Quijote el Campo de Montiel (para eso debe haber leído la novela de Cervantes) puede comprender la emoción que muestra el personaje de Polar.

Una situación similar se produce cuando ambos personajes están en los prolegómenos de enfrentar al monstruo que tiene cautiva a Quivira. Como es evidente, el hecho implica una serie de peligros. Sancho no quiere enfrentarlos y le sugiere a don Quijote que no lo hagan, pero que les cuenten a todos que sí lo hicieron con gran éxito:

Observe mi Señor Don Quijote que aquí estamos los dos solos, que nadie nos ve y que a estos parajes, por ser encantados, no llega ningún caminante ni de día ni de noche. Pues digo yo, ¿quién nos impide descansar aquí una buena pieza y luego volvernos por donde vinimos y contarles allá, a las gentes del castillo, que hemos topado con millares de gigantes y vestiglos y que vuesa merced los ha vencido a todos en un dos por tres y que yo he hecho tales atrevimientos con escuderos y servidores que no he dejado uno ni por remedio? Ya verá vuestra merced qué cosas las que contamos. No tengo yo poca inventiva y a buen seguro que me dejo muy por debajo todos aquellos embustes y maravillas de la cueva de Montesinos y de los encantamientos de mi Señora Dulcinea. (158)

Como puede notarse, Sancho está haciendo referencia a los hechos ocurridos en el capítulo XXIII de la segunda parte de *El ingenioso hidalgo*, capítulo en el que don Quijote desciende a una cueva, pero se queda dormido. Don Quijote sueña que se ha encontrado con el legendario Montesinos y que ha sido testigo de una serie de situaciones asombrosas y criaturas

5 Un interesante artículo sobre este aspecto es el de Justiniano Rodríguez Castillo: "El Campo de Montiel y don Quijote" (1998).

extraordinarias, que posteriormente le cuenta a Sancho como si fueran parte de la realidad y no del sueño. Nuevamente es necesario conocer lo escrito por Cervantes sobre la cueva de Montesinos para así calar la magnitud de la capacidad de inventiva que puede manifestar Sancho al momento de contar una historia o una mentira. Como se dijo, estas operaciones intertextuales obligan al lector a revisar *El ingenioso hidalgo*. De no hacerlo, las referencias pierden sentido, se vuelven inútiles, vacías, intrascendentes. Pero si el lector lo hace, no solo entiende lo que está leyendo, sino que está actualizando la lectura de la célebre novela de Cervantes.

Ahora bien, en el texto de Polar las operaciones textuales no son simples referencias que remiten al texto anterior, sino que conllevan una intervención.<sup>6</sup> En la diégesis de *Don Quijote en Yanquilandia*, el Tío Samuel prepara una serie de aventuras que mantengan ocupado a don Quijote. Para ello se inspira en lo escrito por Cervantes. Una de estas aventuras es el encuentro que don Quijote sostiene con unos caballeros andantes, que se produce en el capítulo XII del libro de Polar. Del grupo destaca el Caballero del Dólar, con quien don Quijote sostiene un diálogo:

“Antes de pasar adelante, bueno será que sepa vuesa merced (que dudo que lo ignore) que yo soy el Caballero del Dólar a quien pregona la fama como el más gentil y más gallardo de los modernos tiempos.”—“A fe que nunca oí nombrar a tal caballero—dijo Don Quijote no sin cierto menosprecio [...]. Echose atrás en la montura el llamado del Dólar y contestó con sobrado énfasis:—“Es el caso, señor mío, que yo y los que me acompañan y que, sea dicho de paso, pudieran habérselas con los Doce Pares de Francia, hartos de oír hablar de cierto malhadado o malandante caballero que se dice invencible, andamos buscándolo por estos mundos y ¡pese a tal que habremos de encontrarle hasta vencelle y rendille.”—“¿Os hizo algún agravio?”—preguntó Don Quijote calmadamente.—“No uno sino muchos, pues es fama que anda retando en desafío a cuantos encuentra al paso y dejándose decir que de

---

6 En otros textos de la literatura peruana, en los que se emplea la figura de don Quijote, no hay precisamente una intervención, sino que se produce un uso de los referentes cervantinos para caracterizar a los personajes de dichos textos. Ejemplo de lo dicho es el cuento “Historia de Cifar y Camilo” (1999), de Edgardo Rivera Martínez. En la misma literatura peruana, un texto que puede clasificarse en la línea de lo hecho por Polar es “Cide Hamete Benengeli: coautor del ‘Quijote’” (2011), de Luis Enrique Tord, que se alzó con el Premio Copé de Cuento, en 1987.

nadie será vencido, con muchas otras balandronadas y embustes que no son para contarse. Y no paran en esto sus desmanes y atrevimiento, sino que el tal demonio (que parece serlo más que caballero) estuvo encantado luengos años en poder del sabio Merlín para tranquilidad del universo mundo; pero es el caso que, merced a la amistad y protección de cierto hechicero, llegó ha pocos días al extremo de burlar a Merlín y desbaratar el ya dicho encantamento y anda por estas tierras cometiendo toda suerte de desaguisados y blandiendo espada o lanza por sinrazones y bellaquerías”. (112)

El encuentro con este personaje evoca otro encuentro que tiene don Quijote con dos personajes que aparecen en la segunda parte de *El ingenioso hidalgo*: el Caballero de los Espejos, en el capítulo xv y el caballero de la Blanca Luna, en el capítulo LXIV. El ejercicio intertextual queda corroborado en el propio texto de Polar cuando el narrador señala al responsable de tal encuentro:

El Tío Samuel y los de su corte, que eran los que habían urdido el encuentro, en la seguridad de que entre los muchos jinetes de la comitiva atinarían sin peligro alguno a repetir una escena semejante a la del Caballero de la Blanca Luna, no volvían de su sorpresa, pues creyendo correr a Don Quijote, resultaban ellos los corridos y hasta avergonzados y con grande sobresalto de haber expuesto a tal peligro al llamado Caballero del Dólar, que no era otro que el mismo mozo y buen mozo del ocurrente Tío Samuel, Señor de los Estados Unidos. (115)

Como se observa, en el texto de Polar se menciona de manera explícita al Caballero de la Blanca Luna. Nuevamente, para entender la referencia el lector de *Don Quijote en Yanquilandia* debe conocer o consultar el texto de Cervantes. En el capítulo LXIV, don Quijote se enfrenta al caballero de la Blanca Luna, quien es su vecino Sansón Carrasco. Este último ha asumido la identidad de dicho caballero para obligar a que don Quijote regrese a su lugar de origen y descanse. El caballero de la Blanca Luna le confiesa a Antonio Moreno, personaje que lo ha perseguido luego de derrotar a don Quijote:

Soy del mismo lugar de Don Quijote de la Mancha, cuya locura y sandez mueve a que le tengamos lástima todos cuantos le conocemos, y entre los

que más se la han tenido he sido yo; y creyendo que está su salud en su reposo, y en que se esté en su tierra y en su casa, di traza para hacerle estar en ella, y así habrá tres meses que le salí al camino como caballero andante, llamándome el caballero de los Espejos, con intención de pelear con él y vencerle, sin hacerle daño, poniendo por condición de nuestra pelea que el vencido quedase a discreción del vencedor: y lo que yo pensaba pedirle, porque ya le juzgaba por vencido, era que se volviese a su lugar, y que no saliese del en todo un año, en el cual tiempo podría ser curado; pero la suerte lo ordenó de otra manera, porque él me venció a mí, y me derribó del caballo, y así no tuvo efecto mi pensamiento: él prosiguió su camino, y yo me volví vencido, corrido y molido de la caída, que fue además peligrosa; pero no por esto se me quitó el deseo de volver a buscarle y a vencerle, como hoy se ha visto. Y como él es tan puntual en guardar las órdenes de la andante caballería, sin duda alguna guardará la que le he dado en cumplimiento de su palabra. (Cervantes, *El ingenioso hidalgo II* 412)

Lo interesante es que, a diferencia de lo que sucede en el texto de Cervantes, en el que don Quijote es derrotado y forzado a marcharse a casa, en el de Polar, don Quijote sale airoso. Lo que implica que ya no se está solo ante un simple ejercicio de intertextualidad, que reitera lo que ya se sabe del personaje de Cervantes, sino que hay una intervención sobre la historia original. Don Quijote no es solo un simulacro de héroe, sino que se ha convertido en uno de verdad.

De otra parte, un recurso intertextual que merece una especial atención es el que se refiere al hecho de que el texto que presenta Juan Manuel Polar sería una especie de transcripción de otro texto anterior elaborado por Cide Hamete Benengeli, el mismo autor al cual correspondería la historia original narrada por Miguel de Cervantes Saavedra. En el capítulo x, se lee:

Cuenta Cide Hamete Benengeli que, luego que desaparecieron los automóviles, sentáronse un buen rato sobre la fresca hierba Don Quijote y su escudero y que Don Quijote dijo:—“Ya ves, Sancho hermano, que si enemigos tenemos, no nos faltan amigos y tan poderosos, que en un quita allá esas pajas han deshecho la endemoniada tramoya del maligno Merlín”. —“Así lo voy viendo—dijo Sancho—, aunque mucho me temo que esto no pare en bien, porque a perro viejo no hay tús tús y bien venido seas mal si vienes solo”. (100)

Sin mediar mayor explicación, la voz encargada de narrar la historia de *Don Quijote en Yanquilandia* señala que lo que está narrando lo ha contado el mismo autor que se supone compuso *El ingenioso Hidalgo*: Cide Hamete Benengeli. A diferencia de los primeros nueve capítulos de la novela de Polar, en la que la narración está a cargo de un narrador heterodiegético anónimo, a quien supuestamente pertenece la historia que se está relatando, ahora se declara que la narración no es del todo original, sino que es producto de otro autor, quien la elaboró previamente. Resulta significativo notar que la segunda parte de *El ingenioso Hidalgo...* inicia con la fórmula: “Cuenta Cide Hamete Benengeli...” (Cervantes, *El ingenioso Hidalgo* II 1). Como puede apreciarse hay una clara intención de relacionar el texto con el de Cervantes. Situación parecida se produce en el capítulo XIX:

Grandes encarecimientos hace Cide Hamete Benengeli al llegar a este punto de la historia de Don Quijote, y se advierte que guiada su pluma por el natural entusiasmo que le inspiraba el andante caballero, trazó tan apriesa los signos arábigos con que el narrador escribía, que ha sido menester consultar calígrafos y peritos para poner en claro, si no el todo, al menos lo más substancial y de mayor interés de esta parte de nuestro relato. (163)

Si seguimos la lógica que presenta el texto de Polar, la voz encargada de la narración es una entidad que está basando su narración en un texto previo, que habría sido escrito por Cide Hamete Benengeli. Este segundo narrador, transcriptor y traductor, confiesa que, de algún modo, también ha redactado el relato del Quijote. El lector de *El ingenioso hidalgo* puede reconocer en este gesto una estrategia que ya utilizó el propio Cervantes cuando su narrador en reiteradas veces indicaba que aquello que estaba narrando no estaría completo, ya que no poseía el material claro para hacerlo.

Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de Don Quijote, de las que deja referidas. Bien es verdad que el segundo autor desta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha, que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que deste famoso caballero tratasen; y así

con esta imaginación no se desesperó de hallar el fin desta apacible historia, el cual, siéndole el cielo favorable, le halló del modo que se contará en la segunda parte. (Cervantes, *El ingenioso hidalgo* I 46)

El ejercicio metaficcional que realiza Polar replica el que Cervantes hizo al contar que su novela sería una transcripción de un texto anterior. Si bien no hay más explicación en *Don Quijote en Yanquilandia*, lo cierto es que de alguna manera debemos aplicarle la lógica que Cervantes le imprimió a sus textos originales, es decir, que se trata de transcripciones, traducciones.<sup>7</sup> Por eso, este autor segundo, el de Polar, puede ser considerado el escritor final de la historia del caballero manchego en las tierras de Yanquilandia, el que fija de manera definitiva la historia. Esto significa que la versión a la que accede el lector no es la de Cide Hamete, sino la de este autor, narrador, presentador y redactor último de la historia. Lo escrito por Cide Hamete está mediatizado por la escritura del segundo autor. El lector no se encuentra con la versión del historiador árabe, sino con un texto intervenido, trabajado, por una segunda entidad narrativa, que lo adecúa a sus fines, a su proyecto escritural. No se está ante una transcripción propiamente dicha, sino frente a una adecuación de la historia primigenia, una adaptación o, en palabras de Doležel, “una transducción” (*Heterocósmica* 240).

Por otra parte, el hecho de que Cide Hamete sea el compositor original no solo de lo que se narra en *El ingenioso hidalgo*, sino también de lo que sucede en *Don Quijote en Yanquilandia*, implica que este personaje ha presenciado, o en todo caso, conoce de primera fuente los hechos que son materia de ambos relatos. Esto significa que Cide Hamete es una especie de ser extraordinario, porque no solo vivió a finales del siglo XVI, sino que también lo ha hecho en las primeras décadas del siglo XX, época en la que transcurre la novela de Polar. O sea, se está ante un personaje cuya vida se ha prolongado por más de cuatrocientos años. Este hecho corrobora el carácter del texto del arequipeño que desde el inicio de la novela se impone: se está ante un texto contrafáctico, fantástico. Recuérdese que en la historia del relato don Quijote y Sancho Panza son resucitados. Se trata de un evento que rompe con las reglas propias del mundo fáctico.

---

7 J. Ángel Ascunce aborda este tema en *El ingenioso Hidalgo*. Consultar “Autorías y manuscritos del ‘Quijote’ en el ‘Quijote’” (2007).

Esto último no es una cosa menor, ya que implica que *Don Quijote en Yanquilandia* más que ser solamente una recreación, o un uso de la obra de Cervantes, se constituye como una intervención que llega al punto de modificar el texto original, su hipotexto. El texto de Polar, el hipertexto, es contrafáctico, a diferencia del de Cervantes que es fáctico. *El ingenioso hidalgo* es una novela realista en la que se exponen los infortunios de un hombre que pierde la razón debido a la lectura de novelas de caballería. Si ocurren situaciones fantásticas en la novela, solo se producen en el ámbito de la imaginación de don Quijote. El texto es de carácter realista. Incluso se afirma que Cervantes es el fundador del realismo literario (Pedraza 697). En cambio, el de Polar es fantástico, no solo porque en dicho texto las personas pueden ser resucitadas mediante una serie de ciencias y disciplinas, sino que también porque hay algunos personajes, como Cide Hamete Benengeli, que tienen la capacidad de vivir mucho más tiempo que un ser humano común y corriente.

Ahora bien, debe señalarse que todo lo anterior puede ser deducido de la publicación original de *Don Quijote en Yanquilandia*, producida mediante el sistema de folletín, de 1920 a 1921. Sin embargo, como ya se dijo, la primera edición de este libro, aparecida en 1925, vino acompañada por una especie de texto introductorio que lleva por título “Al que leyere”. En dicha introducción puede encontrarse la explicación de algunas cuestiones relativas a la novela. No se trata de una introducción propiamente dicha, sino que es parte del juego metaficcional con el que Polar apuntala la escritura de su libro. En esta introducción, firmada por un tal J. M. Polar, ubicado en “una ciudad serrana del antiguo Tahuantinsuyo” (29), se aclara una serie de aspectos sobre el libro:

Dicho se está, pues, lector curioso, que esta no es una novela sino historia, cuyos datos y apuntes tómelos de un cierto manuscrito arábigo que no sé cómo ni cómo no vino a mis manos traído por el correo que llaman de la “mala real”; y a la luz la historia de la resurrección de Don Quijote, empresa que habrá de pesarme como mis propias culpas, pues dáselas de escritor en esta nuestra edad crítica (que tal nombre merece por abundar en ella críticos más doctos que el cura de “un lugar de la mancha” y de ingenio más avisado que el del bachiller Sansón Carrasco), trae desazones y contratiempos de que no había menester quien como yo blasona de burgués y buen vecino;

pero es el caso que con el manuscrito venía una carta o misiva de Cide Hamete Benengeli, el cual con muchos encarecimientos y exhortaciones me apremiaba para que viese de componer este libro con los datos y apuntes del manuscrito arábigo que antes dije; y mal año para mí por descortés y majadero si anduviese con excusas y reparos cuando historiador de tanta fama y nombradía me hacía la merced de tomarme por traductor y copista. (24-25)

Aquello que ya el lector infería cuando leyó la versión del libro publicado mediante folletín, lo corrobora con este texto introductorio. *Don Quijote en Yanquilandia* no es una historia original, sino la transcripción de otra historia anterior, previamente escrita por el mismo autor que inspira *El ingenioso hidalgo*. Este segundo autor, J. M. Polar, se cuida en explicar que Cide Hamete no es novelista, sino un historiador, lo que implica que lo que narra acerca de don Quijote tampoco pertenece a la literatura, sino a la historia, por lo tanto, no es fantasía, creación, más bien es parte de lo que supuestamente sucedió, de la realidad. Situación que, a lo largo del texto, el narrador de *Don Quijote en Yanquilandia* remarca. Por ejemplo, el título del capítulo v: “Que trata de las razones que pasaron entre el Tío Samuel y sus huéspedes con otras cosas dignas de ser contadas para la mejor inteligencia de esta verídica historia” (64). Lo mismo en el título del capítulo XIX: “Donde se refiere la batalla que tuvo Don Quijote con un poderoso ejército y se da cuenta y razón de otros sucesos de mucha trascendencia en el curso de esta verídica historia” (163). Se asume que no es ficción lo que cuenta *Don Quijote en Yanquilandia*, sino parte de la realidad real, de lo fáctico. Debe explicarse que todo esto es parte del juego literario metaficcional planteado por Polar, orientado a crear una ilusión de realidad, lo que está en consonancia con el recurso a la pseudohistoricidad propio de la literatura caballerescas.

Este segundo autor también justifica la naturaleza de los hechos contra-fácticos que aparecen en *Don Quijote en Yanquilandia*. Menciona:

Sabrás, lector amigo, cómo, aunque parezca cosa de fantasía o de cuento, no es sino mucha de verdad la peregrina historia que en este libro se contiene, pues si antaño podía suponerse embeleco o truhanería la resurrección del Hidalgo Don Quijote de la Mancha y la de su gracioso y nunca bien ponderado escudero Sancho Panza (cosas de que este libro trata), nada es de extrañar en estos tiempos que corren, que lo son de singulares prodigios

y de sucesos jamás vistos ni oídos, y más si tales sucesos se cuentan del país de Yanquilandia, el cual ha venido a ser, según sus invenciones y novedades, el más famoso que existe en toda la redondez de la tierra. (24)

Según la lógica de este segundo narrador, la resurrección de los personajes de Cervantes no debería llamar la atención porque prodigios mayores se producen en la época en que se produce este texto, más aún si se llevan a cabo en Yanquilandia. Nótese que no se refiere a Estados Unidos, sino al mismo lugar en el que se desarrolla la diégesis de la novela de Polar, esto hace suponer que no se está en el plano de la realidad real, sino en un plano textual que funge como la realidad, pero que en verdad se trata de una segunda instancia ficcional que contiene una tercera instancia en la que se desarrollan los hechos materia del relato de Polar. Ahora bien, ¿puede decirse que esta recreación de la obra de Cervantes es simplemente un acto lúdico, un homenaje al gran escritor español? Lo que sostenemos es que en realidad la escritura de *Don Quijote en Yanquilandia* obedece a un propósito mayor. Para explicar esto debemos referirnos al término pastiche.

El pastiche puede ser considerado como uno de los productos más representativos de la experiencia artística posmoderna, pero no es algo nuevo. Como señala Irina Vaskes Santches, apareció en Francia a finales del siglo xvii y significaba un recurso que está relacionado con la imitación o mezcla de diferentes estilos del arte del pasado. En el siglo xviii se le otorgó el significado de plagio, que consistía en tomar determinados elementos característicos de la obra de un artista o hasta de varios y combinarlos de tal manera que parecieran una creación original. A finales del siglo xix, el término obtuvo un carácter irónico: pastiche como parodia de los temas y los estilos literarios, musicales o plásticos. A finales del siglo xx, el pastiche comienza a implicar una serie de significados: la imitación de un estilo, la apropiación de un elemento presente en una obra ajena a modo de una cita textual o, incluso, aunque no necesariamente, la copia exacta de una creación ajena (Vaskes Santches 64-65).

Para Fredric Jameson, el pastiche constituye una especie de parodia, pues ambos “implican la imitación o, mejor aún, el remedo de otros estilos y, en particular, de sus manierismos y crispamientos estilísticos” (Jameson, “El posmodernismo” 18). El pastiche es: “la simulación del pasado y de sus estilos muertos” (Jameson, “La estética” 114). Como explica Vaskes

Sanches, a quien seguimos en estas líneas, para determinar la especificidad del pastiche como forma de parodia resulta necesario aclarar el sentido de esta. La parodia se entiende como una imitación satírica e irónica de un texto. De tal manera, la parodia comprende la existencia simultánea de dos textos: un parodiante y un original parodiado, donde ambos se distinguen por una distancia crítica impregnada de ironía. Instituyendo un juego de comparaciones y comentarios con la obra parodiada, la parodia constituye un metadiscurso crítico de la obra original. Para que una parodia, o sea, una imitación que se burla de un texto original, sea exitosa es necesario que el lector conozca el original, el carácter único de su estilo, su ideología implícita y las fronteras establecidas. De lo contrario, la parodia no será comprendida y será interpretada sólo “como una mala obra” (Bajtín 258). El pastiche, en cambio, si bien es una parodia, no busca imitar satíricamente ni burlarse del texto original. El pastiche es un discurso que habla una lengua muerta, una “parodia vacía” o “neutra”, un gesto imitador sin intención satírica, despojado de risas y fe en “una saludable normalidad lingüística” (Jameson, *El posmodernismo o la sociedad* 43-44). El pastiche es una apropiación de un signo al que se le ha expropiado su significante.

A partir de lo dicho, ¿puede decirse que *Don Quijote en Yanquilandia* es una parodia de *El ingenioso hidalgo*? Lo es, pero no en su sentido clásico, sino en el que le da Jameson, es decir, se trata de un pastiche, debido a que si bien se toma algunos elementos del texto base (el hipotexto), lo que se narra en el texto de Polar (el hipertexto) no conlleva una burla del texto original. Lo que se hace, más bien, es utilizar los códigos propios de este texto primero y prolongarlos en el segundo texto, el de Polar, los que son utilizados para esbozar una especie de crítica a la modernidad, y al sistema ideológico que la representa: el capitalismo. Por una parte, no solo se tiene la caracterización de los personajes originales como don Quijote y Sancho, con todo su sistema de valores incluido, sino también el uso lingüístico de los mismos y que se extrapola a otros personajes de la novela como el propio narrador, el Tío Samuel o el jefe de policía, quienes utilizan hábilmente el castellano propio de la época de finales del siglo XVI. El Tío Samuel, por ejemplo, se dirige en estos términos al hidalgo: “¡Saludo al Señor Don Quijote de la Mancha, honra y prez de la Andante Caballería, y huélgome en gran manera de haber salido victorioso en reto tal como el que vuesa merced me fizo!” (40). Podría pensarse que este recurso lingüístico es

usado para poder comunicarse con los personajes resucitados y venidos del pasado, pero resulta más que curioso que tanto el Tío Samuel como el jefe de policía lo usen cuando no tienen necesidad de hacerlo. Ahora bien, ¿eso significa que lo que se presenta en la novela del arequipeño es una continuación del texto original? No, porque los personajes originales son ubicados en otro contexto, no solo espacio-temporal, sino ideológico. Además, y mucho más importante, la novela original, *El ingenioso hidalgo*, es una parodia de las novelas de caballerías, mientras que *Don Quijote en Yanquilandia* no pretende tal fin respecto al texto de Cervantes. Una cuestión más a este respecto, mientras *El ingenioso hidalgo* se constituye en una novela realista, *Don Quijote en Yanquilandia* es plenamente un texto contrafáctico, fantástico. Todo esto hace que se pueda afirmar que la operación intertextual que se ha realizado sobre el texto de Cervantes es la transducción, lo que lo convierte en un pastiche.

### **Una crítica al capitalismo**

La novela puede ser leída como un intento por cuestionar y deslegitimar la ética consumista de Estados Unidos. En la diégesis del relato, Estados Unidos está representada por Yanquilandia. No resulta para nada gratuito que el presidente de dicho país sea el Tío Samuel, que hace alusión a la figura del Tío Sam, personificación de los Estados Unidos de América y, específicamente, del gobierno estadounidense. Tampoco es casual que la hija del Tío Samuel sea la joven Águila Americana, personaje cuyo nombre evoca el símbolo nacional de Estados Unidos. Juan Manuel Polar contraponen la ética de su personaje con la ética de Yanquilandia, la cual es descalificada por don Quijote. En el relato, el Tío Samuel hace gala del poder de Yanquilandia. Por ejemplo, este personaje se dice a él mismo que la empresa de resucitar a don Quijote no es algo que no pueda realizar, ya que ha llevado a cabo acciones de mayor envergadura.

Poder tengo de sobra para prodigios mayores; abundan en mis Estados los más sesudos alquimistas; sobran los físicos y no escasean los metafísicos; súbditos tengo dados al espiritismo y a la nigromancia; poseo la flor de los electricistas y los mecánicos de mayor atrevimiento; tengo médicos de fama y millares de ingenieros de toda suerte de ingenio, amén de sabios y

eruditos en industria, ciencia y arte que aportarán a la empresa sus doctos conocimientos. ¡Sepa, pues, mi Señor Don Quijote, que no soy ningún molino de viento ni menos un mal odre de vino y que, ¡voto al gigante Malambruno y a las dueñas barbadas!, he de resucitar al Andante Caballero para asombro de mis contemporáneos y regocijo de mis súbditos! (32-33)

El Tío Samuel se autopercebe como un ser omnímodo, a cuyo servicio se encuentra toda una laya de súbditos con habilidades excepcionales, superdotadas. Ahora bien, en el texto se evidencia qué hace Yanquilandia con ese poder. Cuando el Tío Samuel muestra su casa a don Quijote y Sancho, los tres ingresan a una sala especial repleta de objetos antiguos:

“Lujosa es vuestra morada, señor caballero, y vendría aquí como de molde aquello de *sicut domus homo*”—; mas cayendo en la cuenta de que se las había con un encantador de malas artes, añadió en son de reproche:—“Bien se ve que estas prendas no son del que las posee sino de príncipes y magnates, según se advierte por su antigüedad y riqueza”.—“No me hace honor el Señor Don Quijote—apuntó el Tío Samuel—“El que vuesa merced merece y nada más, pues por subidas se callan las malas artes de que se valen los hechiceros para despojar a los hidalgos de su hacienda y aun de sus trofeos y armerías. Qué mucho, pues, que vuesa merced por botín de guerra (que dudo que la hubiese) o por astucias y embelecocos haya afanado el lujo de la antigua Bizancio o las joyas nunca vistas del imperio de Trapisonda.”—“Si tal origen tienen estas riquezas—dijo Sancho a este punto— a buen seguro que en esa trapisonda no hubieron trapos, pues en su vida ha visto vuesa merced mayores maravillas que las que aquí se ven. (45-46)

Como puede apreciarse, se hace mención del carácter ilícito de las riquezas que posee el Tío Samuel, que son producto de robos y saqueos. He aquí una crítica al modo en que esta nación ha conseguido su opulencia. El texto no solo cuestiona a Yanquilandia, sino la forma de vida de sus habitantes que pretenden ser modelos de un mundo nuevo. Para poder criticarlos, se apela a los estereotipos. Por ejemplo, cuando los sabios llegan a resucitar a don Quijote, el narrador dice de ellos:

Con grandes cabezadas recibía a todos el Tío Samuel, y sin hablar mucho ni poco, hacía señas para que pasasen. No se mostraban ellos más corteses: unos se paseaban de arriba para abajo; otros estaban sentados, con el sombrero puesto, apoyando los enormes pies en el respaldo de la silla del vecino; estos fumaban; aquellos resoplaban como máquinas pletóricas, y mientras discurrían a sus anchas, todos o casi todos mascaban tabaco y escupían en tal abundancia que era aquello un diluvio de saliva. (34)

En el fragmento citado se alude al carácter práctico de los habitantes de Yanquilandia, los cuales no pueden perder el tiempo en cortesías. El símil que se usa para describirlos es preciso, son “como máquinas pletóricas”. Fríos, no humanos, solo piensan en trabajar, en producir. Tampoco es extraño el estereotipo de mascar tabaco y arrojarlo al piso. El narrador los sigue describiendo, pero ahora es más crítico, pues hace referencia al estilo de vida de Yanquilandia:

Es cosa sabida que, para la gente yanqui, hablar de negocios es como rascarse la comezón; de manera que, puestos sobre la pista los concurrentes a la asamblea, el vocerío aumentaba de rato en rato, se iban perdiendo los estribos, y las cabezas recalentadas con el ansia de la especulación, forjaban combinaciones y prospectos de lo más enrevesados para negociar por millones con la nueva idea del Tío Samuel que todos ignoraban; llegando el tumulto a tal extremo, que, más que docta asamblea, parecía aquello feria de mercaderes entregados al trato y granjería. En tan grande confusión, oíase por todas partes el repiqueteo de las campanillas eléctricas, el vocear de las gentes en los teléfonos, el ir y venir de los bolsistas hablando hasta por los codos, las hipótesis que hacían los políticos en discursos vacíos de sentido y el preguntar de los periodistas que de todo tomaban nota; formándose de este modo y sin que nadie se entendiese la más agitada batahola que jamás se haya visto y que, repercutiendo en todos los Estados, redoblaba la nunca bien ponderada actividad de aquel activísimo reino. (34-35)

Los habitantes de Yanquilandia son definidos por dedicarse a los negocios (actividad tan natural entre ellos que es como “rascarse la comezón”). Llama la atención que ninguno de los concurrentes sepa bien para qué ha sido convocado, pero intuyen que se trata de un jugoso negocio, el

cual les reportará grandes dividendos. Lo curioso es que los concurrentes son académicos, pero aun así no pueden abstraerse de pensar como el común de los habitantes de Yanquilandia. Resulta ilustrativo que dicha asamblea docta sea comparada con una feria de mercaderes entregados al trato y la granjería. Puede notarse una degradación del uso intelectual de los sabios de Yanquilandia, que pese al estatus al que pertenecen siguen siendo comerciantes. Debe resaltarse que la descripción anterior puede ser considerada un halago, por lo de “activísimo reino”, pero en realidad se trata de una ironía sobre la forma de vida de los ciudadanos de Yanquilandia y, en especial, de sus intelectuales. Sin embargo, ahora el texto no solo critica esta perspectiva económica de la vida de este reino, sino que pone atención a su ética. Para esto, el narrador opone la ética de don Quijote a la que detentan Yanquilandia y sus habitantes.

Al acabar la cena, quiso informarse Don Quijote de los usos y costumbres de aquellos Estados, y el Tío Samuel encareció en gran manera la actividad y el trabajo de sus súbditos. —“Buena cosa es el trabajo—dijo Don Quijote—, siempre que no se tome por norte y guía de las acciones humanas, que en tomándolo de esa suerte, es más bien ambición que empequeñece el ánimo, robándole a la inteligencia sus naturales miras y al corazón sus instintos generosos. Medio, que no fin, es el trabajo, y no para alcanzar las riquezas que hacen menguados y egoístas, sino para atender al sustento con honra y al bien de los menesterosos y necesidades. Ley de la humana especie es esta de que hablamos, pero son pocos a la verdad los que la cumplen fielmente y muchos los que abusan de ella con el inmoderado afincamiento de allegar tesoros para el propio beneficio y sin atender a la equitativa distribución de los frutos de la tierra. Alabanza merece el que come el pan con el sudor de su rostro, pero digno de vituperio el codicioso y avariento que pone todo su conato en el lucro y la ganancia como si para tan bajo menester hubiese sido puesto el hombre sobre la tierra”. (75-76)

En el comentario se esboza una crítica feroz a la ética de trabajo que se practica en Yanquilandia. Don Quijote pone en evidencia que dicha ética no tiene como finalidad el engrandecimiento del ser humano, sino la codicia desmedida y el lucro. He aquí una crítica que Polar hace a los Estados Unidos.

Ahora bien, si bien el texto de Juan Manuel Polar se erige como una crítica despiadada a la manera de ser de Yanquilandia, que es presentada como un espacio que evoca el capitalismo, lo cierto también es que dicho texto presenta una imagen desesperanzadora respecto a este sistema. En la parte final de la novela, don Quijote debe enfrentar a un monstruo para liberar de un encantamiento al reino de Quivira. Este monstruo resulta ser un tren, símbolo inequívoco de la modernidad. Aunque don Quijote es declarado vencedor del lance, el lector sabe que en realidad el hidalgo ha sido derrotado, pues por más esfuerzos que ha realizado este personaje no ha podido en contra de su oponente mecánico. Es como si el texto sugiriera que no puede hacerse nada en contra de la modernidad, en su versión del capitalismo, ya que esta es invencible; ni siquiera el más grande héroe de la historia, el más puro, ha podido doblegarla. Es un poco la constatación del poder avasallante de la modernidad, en su rostro más cruel que es el capitalismo. Ahora bien, en esa lógica también debe leerse el gesto del Tío Samuel de invitar a don Quijote a subirse al tren que supuestamente acaba de derrotar, y que se ha convertido en una máquina para beneficio de los seres humanos. Puede leerse este final como que la modernidad, el capitalismo, tiene el poder de incorporarlo todo, succionarlo, incluso la figura de este intemporal paladín de la justicia que es don Quijote.

## Conclusiones

*Don Quijote en Yanquilandia* es un hipertexto, pero que no se dedica solamente a continuar las peripecias de los personajes de Cervantes, sino que interviene en la historia que protagonizan. No se trata de una parodia clásica o una burla, sino de un pastiche que permite a Juan Manuel Polar esbozar una crítica sobre el sistema ético que dirige la sociedad de Yanquilandia, *alter ego* de Estados Unidos, lugar que representa por antonomasia la modernidad, pero también el rostro más fiero de esta, el capitalismo. Sin embargo, tal pastiche pone en evidencia el poder de esta modernidad, del capitalismo, que tiene la capacidad de lograr lo imposible: resucitar a un héroe, pero también que puede someterlo. De ese modo, debe leerse el final de la novela en la que don Quijote es derrotado por la locomotora del tren.

Debe indicarse que el texto es satírico, pero de la realidad en la que se instala a don Quijote y Sancho. No hay una burla de estos personajes, pero

sí de la sociedad de Yanquilandia, preocupada por amasar dinero, negociar, lograr ganancias. No se trata de un texto que añora los valores del pasado, pero sí de uno que cuestiona que la ética del capital sea lo más provechoso para el ser humano.

*Don Quijote en Yanquilandia* inaugura una serie de textos en la literatura peruana que critican la modernidad como son *La casa de Cartón* (1928) de Martín Adán, o *Mosko Strom* (1933) de Rosa Arciniega. Con este último comparte el uso del código contrafáctico (Leonardo-Loayza, “Distopia” 129). Estos textos, desde sus poéticas disímiles, encaran un mundo en el que la modernidad está en expansión gracias al capitalismo, en el que la premisa del progreso se traduce en la posibilidad del consumo interrumpido y creciente, en el que el papel del ser humano es servirle pese a poner su existencia en riesgo. Lo que hace *Don Quijote en Yanquilandia* es poner esa visión bajo una mirada crítica, corrosiva. Desnuda así la impostura con la que pretende convencer al resto sobre la eficacia de este modelo, su poder y alcance. En ese sentido, el texto de Polar es fundador, pero a diferencia de otras obras, la perspectiva de su autor es de naturaleza pesimista. Ni el más grande paladín de la historia puede con la modernidad capitalista.

## Obras citadas

- Arce, Mario. *Arequipeños que hicieron historia*. Arequipa, Universidad Católica de San María, 2007.
- . *La República de las letras en Arequipa. El diálogo de los intelectuales entre los siglos XIX y XX*. Arequipa, Universidad Católica de San María, 2022.
- Ascunce, J. Ángel. “Autorías y manuscritos del ‘Quijote’ en el ‘Quijote’”. *Rilce. Revista De Filología Hispánica*, vol. 23, núm. 1, 2006, págs. 41-59. DOI: <https://doi.org/10.15581/008.23.26373>
- Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Bermejo, Vladimiro. *Arequipa: Bio-bibliografía de Arequipeños contemporáneos*. Arequipa, Estudio Gráfico La Colmena s. A., 1954.
- Bustamante de La Fuente, Manuel J. *La monja Gutiérrez y la Arequipa de ayer y de hoy*. Lima, Fundación Manuel J. Bustamante de la Fuente, 2005.
- Cáceres Cuadros, Tito. *Literatura arequipeña*. Centro de Ediciones Universidad Nacional de San Agustín, 2003.

- Carpio Muñoz, Juan Guillermo. *Texao. Arequipa y Mostajo. La Historia de un Pueblo y un Hombre*, t. VII. Arequipa, Universidad Católica Santa María, 2019.
- Carrillo, Daniel. “‘El dólar es el amo del mundo’: Antiimperialismo en *Don Quijote en Yanquilandia* (1925)”. Estudio preliminar de *Un Quijote en Yanquilandia*. Web 8 de enero de 2024.
- Castro Arenas, Mario. *La novela peruana y la evolución social*. Lima, José Godard Editor, 1967.
- Cervantes Saavedra, Miguel. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Primera parte. Barcelona, Imprenta de Tomás Gorchs, 1859.
- . *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Segunda edición. Barcelona, Imprenta de Tomás Gorchs, 1859.
- Cornejo Polar, Antonio. “Historia de la literatura del Perú republicano”. *Historia del Perú*, t. VIII. Lima, Editorial Juan Mejía Baca, 1980.
- Doležel, Lubomír. *Historia breve de la poética*. Madrid, Síntesis, 1997.
- . *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid, Arco/Libros, 1999.
- García-Bedoya, Carlos. *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima, Latinoamericana Editores, 1990.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.
- Graham, Kenneth. *Don Quijote en Yanquilandia*. Madrid, Ediciones Ensayos, 1955.
- Jameson, Fredric. “Una estética de la singularidad”. *New Left Review*, núm. 92, 2015, pp. 109-141.
- . “El posmodernismo y la sociedad de consumo”. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires, Manantial, 2002, págs. 14-38.
- . *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1995.
- Jancsó Katalin. “Don Quijote en el nuevo mundo y en el Perú”. *Acta Hispánica*, núm.10, 2005, págs. 79-87.
- Kristeva, Julia. *Semiótica 1*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1981.
- Lázaro, Alonso. “Notas preliminares”. *Don Quijote en Yanquilandia*. Edición anotada. Arequipa, Trilobites, 2022, págs. 11-23.
- Leonardo-Loayza, Richard. “Relaciones intertextuales entre ‘Alienación’, cuento de Julio Ramón Ribeyro, y ‘Alienación’, cortometraje de Alex Fischman”. *La Palabra*, núm. 40, 2021. DOI: <https://doi.org/10.19053/01218530.n40.2021.13274>

- . “Distopia, futurisme i mecanització a Mosko-Strom de Rosa Arciniega”. *Lectora: revista de dones i textualitat*, núm. 28, 2022, págs. 113-132.
- López Navia, Santiago. *La ficción autorial en el “Quijote” y en sus continuaciones e imitaciones*. Universidad Europea de Madrid–CEES Ediciones, 1996.
- . “Quijotes en Yanquilandia: entre la gravedad y la burla”. *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, vol. 9, núm. 1, 2021, págs. 1123-1139.
- Mancing, Howard. *The Cervantes encyclopedia*, vol. 11. Greenwood Press, 2004.
- . “Los embrujos del Quijote”. *Estudios Públicos*, núm.100, 2005, págs. 153-168.
- Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria. Base teórica y práctica textual*. Madrid, Cátedra, 2001.
- Matulka, Barbara. “Don Quijote en Yanquilandia. Cartagena (España), Editorial Juvenilia, s. f., 164 págs.”. *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 1, núm. 1, 1928, págs. 75-76.
- Mostajo, Francisco (Ant.). *Pliegos al viento*. Arequipa, Tipografía Quiroz, 1908.
- Pedraza Jiménez, Felipe. “El Quijote, el realismo y la realidad”. *Príncipe de Viana*, vol. 6, núm. 236, 2005, pp. 695-712.
- Polar, Juan Manuel. *Don Quijote en Yanquilandia*. Edición anotada. Arequipa, Trilobites, 2022.
- . *Don Quijote en Yanquilandia*. Edición digital de los folletines aparecidos en la revista *El Mercurio Peruano* (números 22 a 35), 1920-1921.
- Porras Barrenechea, Raúl. “Cervantes en el Perú”. *Cervantes en el Perú*. Editado por Carlos Eduardo Zavaleta. Lima, Fondo Editorial de la BNP, 2009, págs. 100-107.
- Reis, Carlos y Lopes, Ana Cristina M. *Diccionario de narratología*. Salamanca, Ediciones Almar, 2002.
- Rivera Martínez, Edgardo. “Historia de Cifar y de Camilo”. *Cuentos completos*. Edgardo Rivera Martínez, Lima, Alfaguara, 1999, págs. 201-221.
- Rodríguez Castillo, Justiniano. “El campo de Montiel y Don Quijote”. *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Coordinado por Antonio Pablo Bernat Vistarini.. Cala Galdana, 1998, págs. 235-251.
- Sánchez, Luis Alberto. *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú*, quinta edición. Lima, Editorial Juan Mejía Baca, 1981.
- Tamayo Vargas, Augusto. *Literatura peruana*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1965.
- Tauro del Pino, Alberto. *Elementos para una literatura peruana*. Lima, Editorial La Palabra, 1946.

Tord, Luis Enrique. “Cide Hamete Benengeli, coautor del ‘Quijote’”. Lima, Premio Copé 1987, págs. 249-264.

Vasquez Sanches, Irina. “Posmodernidad estética de Frederick Jameson: pastiche y esquizofrenia”. *Praxis Filosófica*, núm.33, 2011, págs. 7-16.

### **Sobre el autor**

Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) (Lima, Perú). Ponente en eventos nacionales e internacionales. Es autor de *La letra, la imagen y el cuerpo. Ensayos sobre literatura, cine y performance* (2012) y *El cuerpo mirado. La narrativa afroperuana en el siglo XX* (2016, 2017). Editor de *Poéticas sobre lo negro: literatura y otros discursos sobre lo afroperuano en el siglo XX* (2013), *Palabra de negro. 9 asedios a la narrativa afrolatinoamericana* (2015) y *Sobre la piel. Asedios a la literatura afrolatinoamericana* (2019). Acaba de publicar la *Edición crítica de Jorge o El hijo del pueblo* de María Nieves y Bustamante. También ha publicado artículos en diferentes revistas indexadas en América Latina, Europa y Estados Unidos. Actualmente es investigador RENACYT, calificado por CONCYTEC. Nivel II.

### **Agradecimientos**

Agradecimiento a la Dirección de Investigación de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas por el apoyo brindado para la realización de este trabajo de investigación a través del incentivo UPC-EXPOST-2024-1.



# Fighting Windmills: Quixotism and Old/New Issues Facing Humankind

**Andrii Bezrukov**

*Ukrainian State University of Science and Technologies, Dnipro, Ukraine*  
a.v.bezrukov@ust.edu.ua

**Oksana Bohovyk**

*Ukrainian State University of Science and Technologies, Dnipro, Ukraine*  
o.a.bohovyk@ust.edu.ua

The most recent reimagining of Miguel de Cervantes's *Don Quixote* (1605) —Salman Rushdie's *Quichotte* (2019)— represents the volatile identities in American society under the conditions of blurring a line between fact and fiction. Exploring quixotism as the conflict of *idealism vs realism* elucidates the idea of humans who fight with the windmills in their heads. Against the background of this conflict, topical concerns are vividly highlighted to remain constant throughout the centuries, considering specific historical and sociocultural circumstances. The impact of this binary opposition on the worldview of the people of that time and the modern ones, created by Cervantes and Rushdie correspondingly, is a primary focus of the article. Both novels share a symbolic reflection of the world through the distinct aesthetics of a work of fiction that moves them beyond metafictional narration. A comparative study of the diachronically different stories emphasises a similarity of the strong questions raised about the societies whose ideals quixotes reflect.

*Keywords:* conflict; reality; idealism; human; quixotic worldview.

Cómo citar este artículo (MLA): Bezrukov, Andrii y Oksana Bohovyk. "Fighting Windmills: Quixotism and Old/New Issues Facing Humankind". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 26, núm. 2, 2024, págs. 97-121.

Artículo original. Recibido: 07/07/23; aceptado: 20/03/2024. Publicado en línea: 01/07/2024



### **Luchando contra los molinos de viento: el quijotismo y los viejos/nuevos problemas que enfrenta la humanidad**

La reinención más reciente del *Don Quijote* (1605) de Miguel de Cervantes —*Quichotte* (2019) de Salman Rushdie— representa las identidades volátiles de la sociedad estadounidense en condiciones de difuminar la línea entre realidad y ficción. Explorar el quijotismo como el conflicto entre *idealismo* y *realismo* aclara la idea de los humanos que luchan contra molinos de viento en sus cabezas. En este contexto, se destacan preocupaciones constantes a lo largo de los siglos, considerando circunstancias históricas y socioculturales. El presente artículo se enfoca en dicha oposición binaria existente en las cosmovisiones de la gente de las épocas de Cervantes y de Rushdie. Ambas novelas comparten un reflejo simbólico del mundo, mediante la estética distintiva de una obra de ficción que trasciende la narración metaficcional. Un estudio comparativo de las historias diacrónicamente diferentes enfatiza la similitud entre las fuertes preguntas planteadas sobre las sociedades cuyos ideales reflejan los Quijotes.

*Palabras clave:* conflicto; realidad; idealismo; humano; cosmovisión quijotesca.

### **Lutando contra moinhos de vento: quixotismo e velhos/novos problemas enfrentados pela humanidade**

A mais recente reimaginação de *Dom Quixote* (1605) de Miguel de Cervantes —*Quichotte* (2019) de Salman Rushdie— representa as identidades voláteis na sociedade americana sob as condições de confundir a linha entre fato e ficção. Explorar o quixotismo como o conflito entre *idealismo* e *realismo* elucida a ideia de humanos que lutam com moinhos de vento em suas cabeças. No contexto deste conflito, preocupações são vividamente destacadas ao longo dos séculos, tendo em conta certas circunstâncias históricas e socioculturais. O presente artigo foca na oposição binária existente nas visões de mundo das épocas de Cervantes e Rushdie. Ambos os romances compartilham uma reflexão simbólica do mundo, através da estética distinta de uma obra de ficção que transcende a narração metaficcional. Um estudo comparativo das histórias diacronicamente diferentes enfatiza a semelhança das fortes questões levantadas sobre as sociedades cujos ideais os quixotes refletem.

*Palavras-chave:* conflito; realidade; idealismo; humano; cosmovisão quixotesca.

Maybe this was the human condition, to live inside fictions  
created by untruths or the withholding of actual truths.  
Maybe human life was truly fictional in this sense,  
that those who lived it didn't understand it wasn't real.

Salman Rushdie, *Quichotte*

## Introduction

QUIXOTISM EMPHASISES HUMAN BEHAVIOUR WITH an attitude towards the embodiment of a universal ideal which leads to a conflict with reality. At the same time, today's concept of *quixotism* is not adequate to the semantic potential of Cervantes's hero, although he represents the first personified generalisation of this conflict. The image of Don Quixote summarises the characteristic features of human nature, which are manifested at different ages and in different countries. Miguel de Cervantes (1547-1616) created an image of deep universal meaning that transcended the lines of his era. Quixote has become a symbol of determined properties of the human spirit and an allegory of the human condition (Martinez-Bonati 4), which is why he has been one of the greatest images in the history of literature. Its "timelessness" is due to the features of Quixote that are characteristic of people of different eras.<sup>1</sup> The image of Quixote was perceived by coming generations as an archetype of human nature and interpreted as a psychological category (Pérez-Álvarez 17). However, in the seventeenth century, the success of the novel was not overwhelming, although its sales were considerable (McCrorry 194).

Almost all traditional literary images are separated from their original sources and become the basis for new texts that reflect the original image, endowing it with new meanings, without losing intertextual connections. From this perspective, Cervantes's *Don Quixote* (1605) belongs to the literary phenomena of transnational nature (Boutcher; Childers; D'haen and Dhondt). As Egginton claims, Cervantes's novel "incorporated, reacted to, and was

---

1 McCrorry stresses that a study of interpretations of *Don Quixote* would itself require several volumes: "[...] like the Bible, it has a message and a meaning not only for every age but apparently for every reader, too" (194).

shaped by the myriad changes taking place around him and that led to the modern world. The style he invented was the expression of a world in flux, and he helped give that flux a literary shape” (xxii). Inspired by Cervantes’s *Don Quixote*, Salman Rushdie (1947-) wrote his novel *Quichotte*<sup>2</sup> (2019), a metafiction that exists “as a form of parody or a tool to undermine literary conventions and explore the relationship between literature and reality, life, and art” (Imhof 9). Although metafiction is most often associated with postmodernism, it was Cervantes who was at the origin of this form of fiction<sup>3</sup> as “a precursor to the postmodern novel” (Shikha 32). So, metafictional *Quichotte* appears to be a reinterpretation of metafictional *Don Quixote*. This reimagining occurs in American society with its social, cultural, and political contrasts. The challenges that humans face throughout their history take on a new form and new meanings.

If the image of the hidalgo from La Mancha is characterised by ambiguity, which is not only unexhausted during its long life in art, but also gets further symbolisation associated with the awareness of the mystery of human existence, then the content of this image remains constant, as evidenced primarily by its multiple transformations in world literature —from direct imitation of a prototype to typological correlation with it (e.g. *The History of the Adventures of Joseph Andrews and of his Friend Mr. Abraham Adams* (1742) by Henry Fielding, *The Spiritual Quixote* (1773) by R. Graves, *Our Lord Don Quixote* (1914) by M. de Unamuno, *The Return of Don Quixote* (1927) by G. K. Chesterton, *Pierre Menard, Author of the Quixote* (1939) by J. L. Borges, *Silverlock* (1949) by J. M. Myers, *The Order of Things* (1966) by M. Foucault, *Monsignor Quixote* (1982) by G. Greene, *Don Quixote: Which Was a Dream* (1986) by K. Acker, *Going Bovine* (2009) by L. Bray, *The Shadow Dragons* (2009) by J. A. Owen). This novel influenced writers from its inception (Durán and Rogg 4). *Don Quixote* has become a myth like *Don Juan* and *La Celestina* in Spanish culture: the meaning of this myth varies in each epoch and depends on the epistemology of a period and the ideals of society (Shikha 33; Watt 48). *Don Quixote* problematises not only

2 *Quichotte* is not the only novel by Rushdie to follow Cervantes. His *The Moor’s Last Sigh* (1995), with its central themes of the world being remade and reinterpreted, draws inspiration from Cervantes’s work, as well as names and characters.

3 Researchers insist that *Don Quixote* establishes the very discourse of the novel as a linguistic plurality that cannot be reduced to any single form (Cascardi *Don Quixote and the Invention* 64).

the distinction between what is true and not, “real” experience and delusion, but also the very formal means by which such questions can be raised (Hammond 267). The most significant issue is the internal contradiction of Quixote himself, which can be considered one of the structural features of the conflict of universal significance (Quint 86; Paulson 1). It is a conflict between two halves of earthly consciousness: “the world in a human” and “a human in the world” getting a tragicomic intensity in the image of the protagonist. The lack of correlation between, on the one hand, excessive introversion, focused cultivation of dreams, and even more so, proactive attempts to realise them, and on the other hand, reflective self-awareness mediated by the laws of reality, in particular collective life experience, can be considered quixotism in its social-psychological dimension. Quixotism as “a discourse that describes —or establishes— a stark difference between an ‘us’ and a ‘them’” works as “a performative utterance that marks off an ‘other’” (Gordon 2). Johnson sees Quixote’s “madness” as “the expression of all that is new, the future instead of the past, self-creation instead of determinism, liberation instead of conformism, a slap in the face of the established order”, and as “the source of inevitable conflicts he is destined to lose, because he is heterodox and alone” (11). The attitudes towards the phenomenon of quixotism<sup>4</sup> are variable and can range from apologetic to sarcastic ones, not only in diachronic and synchronic terms of perception but even within one piece, which depends on several factors: the attitude of the author, historical circumstances, and national traditions. Of great significance are the place and the time of the depicted events, provoking the authors to create a special scenario since the sociocultural background dictates the behaviour of the characters.

The most symptomatic conditions for appearing the characters of the quixotic type<sup>5</sup> are the “transitional” periods of history when the traditional ties between humans and the surrounding world are destroyed, and alienated people find themselves in an existential situation of choosing a life orientation, which gets temporal character: either to adapt to the present, or to develop

---

4 Hanlon asserts that “the spectre of quixotism takes on multiple forms and makes numerous representations, beckoning us to make some productive sense of it in the end” (*Toward a Counter-Poetics* 141).

5 In literary and extraliterary contexts, the terms *quixote*, *quixotic* and *quixotism* comprise something like a commonsense criticism of idealism (Britt-Arredondo 12).

an attitude to the future, or to be conserved in the past. The phenomenon of the “again-and-again return” of Don Quixote in culture<sup>6</sup> is related to the archetypal nature of this character. There are many quixotes in world culture, as well as his transformations. It is not only about a literary character or an image. Therefore, quixotism lives as a mode of behaviour, a philosophy, and a principle of human life under cultural contradictions. The choice of life orientation is to one degree or another connected with the ideal.

The ideal of universal significance, attributed to the past, which is generally a property of passionate *quixotism*, is embodied in the “hero of our time” Quichotte, the eponymous protagonist, from Rushdie’s novel. This image perfectly fits into the American context of the twenty-first century, the age of global sociocultural and historical transformations, and in the post-truth world —a hyper-version of the real world that seeks to surpass it (Bezrukov and Bohovyk 206). This bifurcation of the quixotic type is driven by an attempt to implement a “high” ideal into life, ensuring the semantic completeness of the image but leads to connotative changes in the interpretation of the very concept of quixotism.

### **Sociocultural shifts of quixotes in the post-truth world**

Rushdie’s intention is clear: to revive and move Don Quixote into the modern world to show how he survives today, in the post-truth conditions (Majumder and Khuraijam 4). After reading Rushdie’s novel, we concluded: historical and sociocultural landscapes change, but people, albeit with determined transformations, remain the same with their passions, aspirations, and inevitable losses. The style of Rushdie’s *Quichotte* is reminiscent of Cervantes’s *Don Quixote*, especially in the naming of the chapters, cf.: Chapter One: Quichotte, an Old Man, Falls in Love, Embarks on a Quest, & Becomes a Father (Rushdie 3) —CHAPTER I Which describes the condition and profession of the famous gentleman Don Quixote of La Mancha (Cervantes 19). These are not short but accurate titles, that are sometimes perceived as summing up to attract attention and encourage further reading.

The key problem in both novels is the conflict between the ideal and the real. Cervantes’s idealism “is mainly represented by the main character,

---

6 This may be due to “the plurality of discourses in a work like *Don Quixote*” (Cascardi *The Subject of Modernity* 81).

Quixote, as a lover of and believer in chivalric books” (Saoudi 147), and Rushdie’s one —by “the newly named Mr. Quichotte (he did not feel that he had earned or merited the honorific *Don*)” (Rushdie 8). Cervantes’s realism “is mainly represented by Sancho, the novelist himself and other characters that stand firmly against the version of idealism reflected in chivalry books” (Saoudi et al. 151), and Rushdie’s one —“by a New York-based writer of Indian origin who had previously written eight modestly (un)successful spy fictions under the pen name of Sam Du Champ” (Rushdie 21), and somehow by Quichotte’s imaginary son who is closer to real life than the main character himself. Against the background of this conflict, some old/new issues facing people are highlighted; some problems are implicit, and others are explicit. The impact of the binary opposition of *idealism vs realism* on the worldview of then and modern humans is the focus of the article. This article defines idealism as the desire to create a society where everything is subordinated to the ideal world order. Still, the realism of life makes its corrections.

The modern post-truth world<sup>7</sup> is a new setting in which the same people exist as in the age of Cervantes. They face new challenges, but in general, they do not try to change anything, but adapt to the circumstances, even if they go against their beliefs. This is the world of “little men” who find it not incomprehensible and do not want to escape into fantasy. But alongside “little men”, idealists try to *fight windmills*, as the protagonists of both novels whose ideology is embodied in the following phrase: “he did not achieve great things, he died in the effort to perform them” (Cervantes 206). We interpret *fighting windmills* not with the meaning of fighting imaginary evils or opponents, but rather define it as futile efforts in the fight against old/new social and personal problems, that, in our opinion, fits into the semantics of the expression *fighting windmills* but not *tilting at windmills*.

When creating a character, authors use their own experience, considering the mistakes made and sometimes giving their own character traits (positive or negative) to their heroes, or an appearance, adding similar details about the origin, age, hobbies, education, etc. that corresponds to the real vision of life. Cervantes wrote the first chapter of his novel at the age of fifty, creating

---

7 For the concept of the post-truth world in the context of a quixotic worldview, see the article “On the Verge of Moral and Spiritual Collapse: Challenges of a Post-truth World and Hyperreality in Salman Rushdie’s *Quichotte*” (Bezrukov and Bohovyk 205-209).

a main character of the same age, and probably of a build that resembled the writer: “Our gentleman was approximately fifty years old; his complexion was weathered, his flesh scrawny, his face gaunt, and he was a very early riser and a great lover of the hunt” (Cervantes 19). Rushdie’s novel was published in 2019, when the writer turned seventy-two years old, like his hero. The reader learns the age of Quichotte from the thoughts of his imaginary son: “I’m a teenager imagined by a seventy-year-old man” (Rushdie 82). But the appearance was borrowed from the image of Cervantes’s character: “So tall, so skinny, so ancient, and yet you can’t grow anything better than the straggiest of beards” (6). So, there is a some parallel when the authors, identifying themselves with their heroes, entrust the characters with their own innermost thoughts. It is noteworthy that during the age of Cervantes, a fifty-year-old man was considered experienced. The same is true about Rushdie —a modern seventy-year-old man is considered quite experienced too. The origin of fictional characters is the same as their literary “fathers”: the Spaniard Cervantes invents “the Ingenious Gentleman Don Quixote” (Cervantes 19), when *hidalgo* seems to be a member of the lower nobility in Spain; an Indian-born British-American Rushdie creates “a traveling man of Indian origin” (Rushdie 3).

Origin plays a major role in society’s perception of humans, so the authors provide quite detailed information about the origin of their characters. Cervantes’s hero appears to be an impoverished *hidalgo* to provoke a more positive attitude of society towards him, even though he has lost his fortune: “Somewhere in La Mancha, in a place whose name I do not care to remember, a gentleman lived not long ago, one of those who has a lance and ancient shield on a shelf and keeps a skinny nag and a greyhound for racing” (Cervantes 19). The peasant, finding a beaten Don Quixote on the road and realising that he had gone mad, did not abandon him to his will, but accompanied him home:

He managed to lift him from the ground and with a good deal of effort put him on his own donkey, because he thought it a steadier mount. He gathered up his arms, even the broken pieces of the lance, and tied them on Rocinante, and leading the horse by the reins and the jackass by the halter, he began to walk toward his village, very dispirited at hearing the nonsense that Don Quixote was saying. (42)

Rushdie's Mr. Ismail Smile (Quichotte) prided himself in his real life on the fact that "his name was the same as the name of the corporation whose representative he was. The family name. It lent him a certain gravitas, or so he believed" (Rushdie 5). He was a relative of wealthy R. K. Smile, M. D., "a successful entrepreneur, who, after seeing a production of Arthur Miller's *Death of a Salesman* on TV, had refused to fire his relative, fearing that to do so would hasten the old fellow's demise" (12). The status of a man close to a wealthy relative allows Quichotte to hold the position of a sales representative in a recognised company for some time.

The problems of humankind, as they are shown in both novels, are interesting to trace through the prism of quixotism. The authors choose idealistic heroes who, blinded by fictional ideals, in pursuit of a ghost, go in search of the unattainable, which leads to vain hopes and an unjustified and futile sacrifice, placed on the altar of their own life and happiness. It is these postulates that are invested in understanding "of quixotes as mad or deluded, as idealists or dreamers, as figures at odds with reason, but this is not the whole story of quixotism. Understanding the difference between the exceptionalism of quixotes and marginalized madness, delusion, or idealism is essential for understanding how the logic of exceptionalism operates to the advantage of quixotic figures" (Hanlon, *A World of Disorderly Notions* 13).

### **Idealism vs realism: old/new issues through the prism of quixotism**

*Madness in the air.* At the beginning of the novels, the writers identify the primary source of the 'madness' of their main characters, that changes their worldview and pushes them to the impractical pursuit of ideals, lofty and romantic ideas, and extravagant acts of chivalry. In Cervantes's story,<sup>8</sup> an enemy is a book:

In short, our gentleman became so caught up in reading that he spent his nights reading from dusk till dawn and his days reading from sunrise to

---

8 In *Don Quixote*, Cervantes "had sketched out the true nature of insanity long before any biologist had done so; with profound insight he had described how our emotions influence our perceptions" (Lepenies 40).

sunset, and so with too little sleep and too much reading his brains dried up, causing him to lose his mind. (Cervantes 21)

Quixote's obsession with books —chivalric romances— becomes “a sign of mental instability” (Shuger 43). For modern readers, this misfortune seems somewhat weird, but it needs to be considered that reading as entertainment in real life of that age was available only to the wealthy and prohibited for plebs. In Rushdie's novel, the hero's mental condition is caused by TV: “a traveling man of Indian origin, advancing years, and retreating mental powers, who, on account of his love for mindless television, had spent far too much of his life in the yellow light of tawdry motel rooms watching an excess of it, and had suffered a peculiar form of brain damage as a result” (Rushdie 3). That quite agrees with Girard's mimetic theory considering human desire a mimetic process where people imitate models who endow objects with value, so sometimes mimetic desire appears to be the core of man's mental activity: “Man is the creature who does not know what to desire, and he turns to others to make up his mind” (Girard 102).

Both characters find themselves in an ideal world built in their heads because of excessive consumption of entertainment content, making them victims “to that increasingly prevalent psychological disorder in which the boundary between truth and lies became smudged and indistinct” (4), and self-perception is “incapable of distinguishing one from the other, reality from ‘reality’” (4). Like the protagonists of novels, everyone likes to think that inside them lives a strong, admirable person. But, given the strong dependence of the individual on the public opinion, most tend to direct their fantasies of building the ideal world to a stable sense of reality, leaving *fighting windmills* to extraordinary individuals who do not care about the public reaction to their actions. Hence, the eccentricity of quixotes and their recalcitrant nature in the public sphere.

In fact, despite the authors' attempts to create a textbook madman, they seem to simultaneously push the reader to believe that the only sane and realistic characters in novels are the protagonists. Instead, too much passion for anything has a destructive effect, which leads to the inadequate perception of these humans by society. In their works, Cervantes and Rushdie explore the motives of their characters' behaviour by depicting incidents from real life, without hiding positive or negative traits. Their novels deal with taboo

topics —money, crimes and immoral acts. That is, the authors use one of the most important principles of realistic art— showing the literary hero in close connection with the environment.

*Narratives of solitude: I need a 'Panza'*. One of the real problems of humankind, that is crucial for any society and time, and which both novels deal with, is solitude. Failed attempts to find a partner in real life led to creating an ideal image that is far from the truth and endowing it with exaggerated positive features. The search for the beloved lady, which Cervantes's Don Quixote explains: "for the knight errant without a lady-love was a tree without leaves or fruit, a body without a soul" (Cervantes 23), which seems to us somewhat far-fetched by the character himself because it is difficult for a mentally unstable person to interpret his actions. The conformation of our conclusion can be found in Rushdie, who directly mentioned the illness of his character, Mr. Ismail Smile suffering a stroke, because of which "he fell victim to that increasingly prevalent psychological disorder in which the boundary between truth and lies became smudged and indistinct" (Rushdie 4). Thus, in the lives of the two 'knights' appear ghosts —the personification of their ideal love: "Dulcinea of Toboso whose name is based on the word a duke— 'sweet'" (Cervantes 24) and "the beautiful, witty, and adored Miss Salma R" (Rushdie 4).

In Rushdie's novel, we find more detailed explanation of the main character's illness: "He spoke slowly and moved slowly too, dragging his right leg a little when he walked —the lasting consequence of a dramatic Interior Event many years earlier, which had also damaged his memory" (Rushdie 5). With such a disease, a man needed permanent care, but "the truth was that he had almost no friends anymore. There was his wealthy cousin, employer, and patron, Dr. R. K. Smile, and there was Dr. Smile's wife, Happy, neither of whom he spent any time with" (9). Cervantes, on the other hand, did not mention Don Quixote's illness, but noted that "The truth is that when his mind was completely gone, he had the strangest thought any lunatic in the world ever had" (Cervantes 21). He was a lonely old man with only servants around him: "He had a housekeeper past forty, a niece not yet twenty, and a man-of-all-work who did everything from saddling the horse to pruning the trees" (19). Sometimes it seems that the heroes of the novels get some pleasure from their solitude because individuals experience solitude as a positive space rich in opportunity (Long et al. 582). But their mental state

requires care because this kind of loneliness is associated with detrimental solitude or self-isolation and has substantial implications for mental and physical health (Smith and Victor 1710). These realistic depictions of the existing conditions of the heroes are a realistic move by the authors to provoke their readers to develop empathy for the protagonists, conjoined with the mimetic effects of “uneducated” reading.

The desire to appear as a real ideal knight in front of the ideal beloved postponed the meeting of the heroes of both novels: “And so, having completed these preparations, he did not wish to wait any longer to put his thought into effect” (Cervantes 24) — “Therefore it would be necessary for him to prove himself worthy of her, and the provision of these proofs would henceforth be his only concern” (Rushdie 6).

To perform chivalric deeds Don Quixote needs a squire. His choice falls on “a farmer who was a neighbour of his, a good man —if that title can be given to someone who is poor— but without much in the way of brains” (Cervantes 55). Sancho Panza becomes more than a squire. It is to him that Don Quixote confides his thoughts and calls him a friend: “You must know, friend Sancho Panza...” (56). Later, the relationship between master and servant becomes so trusting that the former calls him *my son*: “Here, Sancho my son, help me to undress, for I wish to see if I am the knight foretold by the sage king” (252). Although, most likely, this appeal indicates Don Quixote’s real attitude to Panza as less experienced and intelligent. A lonely soul, misunderstood by others, is looking for a like-minded person who will support him in the most foolish deeds, even “in the fearful and never imagined adventure of the windmills, along with other events worthy of joyful remembrance” (58).

Cervantes’s characters live, as Don Quixote notes, “in an age as despicable as the one we live in now” (333), while Rushdie’s hero lives in “the Age of Anything-Can-Happen” (Rushdie 7). The latter tries to invent himself an ideal partner for heroic deeds, who materialises from his imagination: “The longed-for son, who looked to be about fifteen years old, materialized in the Cruze’s passenger seat” (17). It is this imaginary son who becomes everything to Quichotte:

My silly little Sancho, my big tall Sancho, my son, my sidekick, my squire!  
Hutch to my Starsky, Spock to my Kirk, Scully to my Mulder, BJ to my

Hawkeye, Robin to my Batman! Peele to my Key, Stimp to my Ren, Niles to my Frazier, Arya to my Hound! Peggy to my Don, Jesse to my Walter, Tubbs to my Crockett. (19)

Rushdie exploits some precedent names throughout the novel which are “presented at both the linguistic and cognitive levels, accumulating the characteristics of a stereotype, prototype, metaphor, and intertext, jointly forming the concept of priority that defines a degree of cognitive perception” (Bezrukov and Bohovyk 210). Exploiting precedent names in *Quichotte* provides the reader with some features of the novel’s characters.

Sometimes the awareness of loneliness pushes to search for someone who is able, if not to help, then to sympathise with the grief:

If your misfortune were one that had all doors closed to any sort of consolation, I intended to help you weep and lament to the best of my ability, for it is still a consolation in affliction to find someone who mourns with you. (Cervantes 183)

Perhaps everyone dreams of the support shown by Panza to his master: “God knows I’d be happy if your grace complained when something hurt you” (60). And they are looking for someone who will put an end to their despair in search of their soul mate:

So perhaps he was a visitor from the future, the child of Quichotte’s forthcoming marriage to the great lady, and had traveled back through time and space to answer his father’s need for a son’s companionship, and end his long solitude. (Rushdie 19)

Life is arranged in a way that in pursuit of an ideal, overcoming loneliness, dependence arises, like those “unfortunate men who, against their wills, were being taken where they did not wish to go” (Cervantes 163). In Cervantes, we find the episode in which Don Quixote contemplates “approximately twelve men on foot, strung together by their necks, like beads on a great iron chain, and all of them wearing manacles” (163). The character, an idealistic dreamer, a man with noble intentions, cannot understand for whatever reason “for whatever reason, these people are being taken by force and

not of their own free will” (163). Among the slaves, there are real thieves, those convicted of petty crimes, and those wrongly convicted, but all suffer from cruel treatment equally. Without denying the criminal responsibility for the crimes committed, Don Quixote’s statement “to me it seems harsh to make slaves of those whom God and nature made free” (170). acquires a special sense. The ideal world of the character is collapsed by the reality of the existing order where dependence leads to internal suffering: “To be chained to another human being, like a possession. For this I know what’s the word. Slavery” (Rushdie 83).

*To trust or not to trust?* Throughout its existence, humankind has faced the betrayal of friends, the loved ones, relatives, or colleagues. This form of coexistence is constant and unchanging, ranging from marital fidelity to loyalty to one’s ideals, political beliefs, and country. In Cervantes’s novel, the reader learns the story of the distrustful husband Anselmo, who most of all wanted to test the virtues of his wife Camila, asking his friend Lotario to seduce her. As a result, the husband is punished for his mistrust: “In short the beauty and virtue of Camila, together with the opportunity that her ignorant husband had placed in his hands, overthrew Lotario’s loyalty, and without considering anything but what his longing moved him to do” (Cervantes 288). The wife could not resist the temptation and betrayed her husband with his best friend: “Camila surrendered; Camila surrendered, but is that any wonder if the friendship of Lotario could not remain standing?” (290). Adultery is one of the painful forms, but not the only one, and each is designed to inflict wounds that only time can heal: “Your father, the only half of a brother I’ve got, I hoped I could trust, but he betrayed that trust. And at the time that felt like an unforgivable thing” (Rushdie 258). Cervantes and Rushdie in no way act as moralists in their stories, which are real for any society and time.

The old/new problem of trust is also touched upon by the authors in connection with the relationship of Don Quixote and Quichotte with the Panzas, who are created by the writers as ideal companions, do not stand the test of trials and eventually appear to the reader as ordinary people with their shortcomings. The protagonists’ trust in both Panzas is based on the need to find a soul mate, and the latter successfully exploit this, as their loyalty is based on selfishness. Cervantes depicts Panza, who always has his interest in his relationship with Don Quixote, for example, he does not leave the

thought of Quixote's promise to make him a king: "I became king through one of those miracles your grace has mentioned, then Juana Gutierrez, my missus, would be queen, and my children would be princes" (Cervantes 57). Rushdie's Panza finds himself in an even more difficult situation because he cannot leave Quichotte, for fear that he might disappear, and Panza recognises this dependence: "Whatever you say,' Sancho shrugged. 'Right now, in my life, you're the one holding all the important cards'" (Rushdie 107). The endless search for those who can be trusted is one of the endless aspirations of humankind, reminiscent of fighting windmills because loyalty is not a virtue that can be counted on. Healthy egoism sometimes wins in existential situations and life circumstances.

*From 'ladies of easy virtue' to 'maal' and unrequited love.* In each society, always, there are prejudices against one or another caste. Some stereotypes dissipate or disappear, but the attitude toward women of easy virtue remains unchanged. Usually, they appear before the eyes of the viewer or reader as uneducated or spoiled, with bad manners. That is how we see 'ladies of easy virtue' in Cervantes's book: "when they heard themselves called maidens, something so alien to their profession, they could not control their laughter, which offended Don Quixote" (Cervantes 26). The respectful attitude is so unusual for "ladies" that it only makes them laugh: "The language, which the ladies did not understand... intensified their laughter" (27).

The characters, building phantasmagorical castles in their imaginations, faced reality, which is subject to the laws of society. Modern society tries to be tolerant, so prostitution in many cultures is no longer defined as an acute problem. Women are relatively free in their choice, but they get a "quality mark". Thus, in Rushdie's novel, we find the following characteristics: "A sexy girl was *maal*, literally 'the goods'. A girlfriend was *fanti*. A young, hot, but unfortunately married woman was a *chicken tikka*" (Rushdie 152). The choice of the word *the goods* to refer to the girls is perhaps the most transparent characteristic of the availability of girls, or at least that is how they appear to the reader. Modern society has recognised that trying to forbid prostitution is like fighting windmills because this issue existed long before it was recognised and remains relevant today.

The most severe suffering on the emotional level is experienced by those who feel pain from unrequited love or from the inability to be together with the object of their passion:

I was left with nothing, abandoned, it seemed to me, by all of heaven, the enemy of the earth that sustained me; air denied me breath for my sighs, water denied its humour for my eyes; only fire grew stronger so that my entire being burned with rage and jealousy. (Cervantes 224)

Cervantes tells the story of the tragic love of Grisóstomo, who fell in love and proposed to the beautiful Marcela, but she “finally disillusioned and disdained him for the last time, putting an end to the tragedy of his wretched life” (92). It is difficult to determine who ultimately becomes the victim in this situation, because it is the object of love who is subjected to *verbal* and *emotional abuse*:

Do you come [...] to see if with your presence blood spurts from the wounds of this wretched man whose life was taken by your cruelty? Or do you come to gloat over the cruelties of your nature...? Tell us quickly why you have come, or what it is you want most, for since I know that Grisostomo's thoughts never failed to obey you in life, I shall see to it that even though he is dead, those who called themselves his friends will obey you as well. (98)

Any justification, in this case, does not work on the accuser. This is due to the emotional perception of death and gives rise to philosophical reflections on the existence of ideal love: “If the amount of love in the universe is finite and unchanging, then it follows that as one searcher finds the love he seeks, another must lose his love; and that when one love dies *here* —and only when a love dies!— it becomes possible for another love to be born *there*” (Rushdie 98). Love inevitably leads to emotional losses and trying to avoid it is like fighting windmills.

*Wounds that time can't heal.* In this research, we distinguish three types of abuse: verbal, emotional, and physical. People face cruelty and violence constantly, regardless of time and place of residence. The Spanish hidalgo, who on the pages of the novel by Cervantes is depicted as a strange old man, seeks only to win the love of his imaginary beloved, but during the journey he meets people who deliberately want to harm the hero. Thus, for example, to emotional abuse, we refer to the situation when, in search of adventures, Don Quixote visited the inn: “The innkeeper [...] already had some inkling of his guest's madness... and to have something to laugh

about that night, he proposed to cheer him” (Cervantes 30). The act can be regarded as meanness and treachery, and therefore has nothing to do with humour, because “such a public insult might be processed differently and experienced more humiliating” (Otten et al. 182). Children neglected by their parents suffer from emotional abuse: “Feeling (quite rightly) like the less-loved child, she saw Brother (quite rightly) as the unjustly favored son, and her rage at her parents expanded like an exploding star to engulf her sibling as well” (Rushdie 34). The issue of children’s psychological suffering, whose parents are divorced, also finds a place in Rushdie’s novel. After Brother’s divorce from his Wife and her marriage to a Chinese-American husband, “Son was angry with both Brother and Ex-Wife and retreated from them both into his secret world” (214). The reluctance of parents to understand their children leads to the alienation of the latter when closely related people become strangers to each other: “And he [Son] didn’t want to come home or see his parents or be in touch with them” (214). The fictional ideal world of the main characters is destroyed every time by reality which is devoid of a romantic and ideal worldview.

Emotional abuse often leads to physical abuse, because the “victim” of ridicule appears in the eyes of the perpetrators as a defenceless puppy whom anyone can push. The innkeeper portrayed to his guests “the lunacy of his guest” (Cervantes 32), which prompted them to inflict even more insult on him:

The wounded men’s companions, seeing their friends on the ground, began to hurl stones at Don Quixote from a distance, and he did what he could to deflect them with his shield, not daring to move away from the trough and leave his armor unprotected. (33)

In Rushdie, the physical violence was suffered by Sancho, who for the first time experienced a whirlpool of negative emotions: “After you were badly beaten, the essential part of you that made you a human being could come loose from the world” (Rushdie 339). Created by the power of Quichotte’s imagination, the young man was in his “black-and-white life”, which contained the memories of his father but was far from the reality he knew in the American environment. Physical abuse is difficult to hide or not notice. As a rule, the cruelty is a response to the inflicted harm or

a demonstration of physical superiority over the “victim”. Often the role of the latter is assigned to a child, teenager, woman, or older person, that is, someone who is not able to fight back. In Cervantes’s novel, we find an episode of beating a boy:

And after he had taken a few steps into the wood, he saw a mare tied to an oak, and tied to another was a boy about fifteen years old, naked from the waist up, and it was he who was crying out, and not without cause, for with a leather strap a robust peasant was whipping him and accompanying each lash with a reprimand and a piece of advice. (Cervantes 36)

Following the adults, children also become ruthless and biased: “There are three crimes you can commit at an English boarding school. If you’re foreign, that’s one. Being clever is two. And being bad at sports, that’s three strikes, you’re out” (Rushdie 87). The reluctance to reach an understanding breeds hatred on both sides.

Verbal abuse is often used by characters to emphasise that their words or actions are incomprehensible to those who observe them: “It is not the responsibility of knights errant to discover whether the afflicted, the enchained and the oppressed whom they encounter on the road are reduced to these circumstances and suffer this distress for their vices, or for their virtues” (Cervantes 250). Sometimes verbal abuse is used against those who do not recognise the correctness of others’ actions “Do you think [...] base wretch, that you will always be able to treat me with disrespect, that it will always be a matter of your erring and my forgiving you?” (255)., or resort to condemnation: “You are mistaken, depraved villain, something you undoubtedly are since you dare speak ill of the incomparable Dulcinea” (55). People tend to form their opinions under the influence of the communication environment. When Dr. R. K. Smile lost his wealth and his enterprises lay in ruins, people of his origin claimed: “He was too greedy. He wanted to conquer the world. He told us this also, standing right in front of us, he confessed everything. But we were too stupid to see” (Rushdie 69). He was not supported but accused: “This was the level of the man’s audacity: he showed himself to us openly, but blinded us with his charm. So he rose high high. But he has fallen now” (71). Rushdie uses the contact repetition

of *high* to indicate the man's financial affairs. The sentence fragment is used to enhance content and capture the reader's attention as if falling out of rhythm. The writer uses this literary device to express and highlight the idea embedded in the sentence.

*Gender inequality and racial discrimination.* The issue of racism finds its place on the pages of both novels. The attitude to people with different skin colours, disdainful attitude to them as slaves, can be found in the reflections of good-natured Sancho, who imagines himself in a position very close to an emperor and "the only thing he regretted was the thought that the kingdom was in a country of blacks, and the people who would be given to him as vassals would all be blacks" (Cervantes 245). The perception of people as commodities to be exchanged for silver or gold is the price of human life and freedom: "I'll sell them all, large or small, it's all the same to me, and no matter how black they are, I'll turn them white and yellow" (245).

Rushdie does not look at racism on one side because it is easy to be accused of racism if you try to urge someone to abide by the law. Sister, who lives above the restaurant and tries to influence the owners to follow the established rules for doing business, goes to court but "when the lawsuit began, the restaurant owners accused her of racism" (Rushdie 235). She has been fighting racism all her life, but she is accused of racist views on social networks as "social media had no memory" (235). In the post-truth age, facts are not verified, and a gang of enraged persecutors, tarnish a woman's name, soon losing interest in her: "Overnight the troll army vanished, and the culture without memory, which all culture had become, instantly forgot how it had slandered an innocent woman, and moved on" (237).

The writer raises the problem of gender inequality when stereotyped thinking leads to women veiling their gender by pseudonyms: "Brother believed (without daring to compare his poor talent to their genius) that Currer, Ellis, and Acton Bell, George Eliot, and even J. K. Rowling (who preferred the gender-neutrality of J. K. to Jo) would have understood" (Rushdie 26). Society persistently makes boys and girls think about their difference which provokes realising their inequality. It was this attitude of the parents towards Sister and her Brother that created the female's attitude towards her male relative: "The feeling of coming second to her brother, who received privileges not offered to her" (56). Du Champ's sister, referred to by the narrator as Sister, lives in England where she is an MP, having been

the first non-white woman elected to Parliament, and “she would be only the second woman to be so chosen” (61). The problems she faced aspiring to a position were compared to climbing the highest mountain: “It was if she had ascended Everest alone and without oxygen” (61).

The issue of gender inequality has been raised for a long time, however, it remains relevant. This is especially true of societies with a patriarchal structure: “Sexual violence against South Asian women was present wherever and whenever women tried to establish independent lives and expand the zone of their personal freedoms” (256). Instead, Rushdie considers the basic idea of self-identification leaving women the way they choose. It is these ideas that Sister expresses: “I’m not fucking fighting to defend women’s right to wear the veil, the hijab, the niqab, whatever. [...] All these young women these days who describe the veil as a signifier of their identity” (285). The point is that the choice should not be imposed: “I tell them they are suffering from what that presently unfashionable philosopher Karl Marx would have called false consciousness. In most of the world, the veil is not a free choice. Women are forced into invisibility by men” (286).

Even more striking examples related to gender inequality are found in Cervantes:

Look, my friend: woman is an imperfect creature, and one should not lay down obstacles where she can stumble and fall; instead, one should remove them and clear all impediments from her path so that she may run easily and quickly to reach the perfection she lacks, which consists in being virtuous. (Cervantes 280)

It seems that Cervantes is obsessed with the desire to show that men and women should adhere to their traditional social roles. Besides, Don Quixote shows that women should have the right to choose their husbands, as long as they do not choose people who are below their social class. Despite the constant struggle against racism and gender inequality, the problem remains and sometimes resembles fighting windmills, which every time distances humankind from building an ideal society.

## Conclusion

Quixote as an archetype carries a set of old/new issues, such as the conflict between the ideal and the real, the search for ways to change a life, the spiritual priorities of the individual, moral self-improvement, freedom of creative thought, etc. It is the archetypal nature of this character that took it beyond the lines of a literary piece and turned it into a cultural phenomenon, transforming the original characteristics while considering current circumstances. Quixote is an actualisation of various modifications of the archetype. Problematising this idea in the literary space of Cervantes's *Don Quixote* and Rushdie's *Quichotte* allows us to trace the changes in worldviews regarding the perception of different matters.

Both novels are full of social satire, but in terms of comprehension of existence, they rise to significant philosophical and psychological heights. What can ultimately save humans from darkness? Complex in form, and full of many characters, the novels are important because Cervantes's story defines and Rushdie's diagnoses correctly a society that rejects much of the past but seems to be still in search of new landmarks. The phenomenon of quixotism embodies a certain mode of behaviour and even a philosophy of life.

In the context of global challenges, a human with a quixotic worldview is not able to assess the situation, and therefore to respond adequately to the challenges of harsh reality. This type of thinking is typical of Cervantes's and Rushdie's ages, but the rapid change of historical and sociocultural landscapes causes irreversible transformations in society, which leads to the emergence of new ways to fight windmills, however, fails every time.

The ideal of universal significance, attributed to the past, and embodied in postmodern *Quichotte* is the result of powerful socio-cultural and historical shifts in the new millennium, the age of global change. In this context, the quixotic worldview becomes, on the one hand, the cause of the worldview crisis, and on the other hand, the key to finding new ways to solve it. The ideal of universal significance embodied in Rushdie's postmodern *Quichotte* perfectly fits into the conditions of the new millennium. This bifurcation of the quixotic type is caused by an attempt to implement a 'high' ideal into life, considering all relevant factors in their unity, providing the semantic

completeness of the image but leads to connotative changes in the very concept of quixotism.

Despite the radical changes that have taken place in the world since the age of Cervantes, the diachronically different stories —Cervantes’s *Don Quixote* and Rushdie’s *Quichotte*— have convincingly confirmed a similarity of the strong questions raised about the societies whose ideals the heroes reflect. This consistency is manifested at the level of the deep processes that have affected world societies for centuries, and the approaches that have been developed to comprehend and adapt them to reality. At the same time, in both stories, the idea of social justice in its broadest sense becomes the prism through which the raised issues are refracted and analysed.

### Cited works

Bezrukov, Andrii and Oksana Bohovyk. “On the Verge of Moral and Spiritual Collapse: Challenges of a Post-truth World and Hyperreality in Salman Rushdie’s *Quichotte*.” *Forum for World Literature Studies*, vol. 14, no. 2, 2022, pages 204-226.

Boutcher, Warren. “Transnational Cervantes: Text, Performance, and Transmission in the World of Don Quixote.” *Seventeenth-Century Fiction: Text and Transmission*, edited by Jacqueline Glomski and Isabelle Moreau, Oxford University Press, 2016, pages 99-114. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198737261.003.0007>.

Britt-Arredondo, Christopher. *Quixotism: The Imaginative Denial of Spain’s Loss of Empire*. New York, State University of New York Press, 2004.

Cascardi, Anthony J. “*Don Quixote* and the Invention of the Novel.” *The Cambridge Companion to Cervantes*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pages 58-79. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL0521663210.004>.

———. *The Subject of Modernity*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

Cervantes, Miguel de. *Don Quixote*. Translated by Edith Grossman, New York, Ecco, 2003.

Childers, William. *Transnational Cervantes*. Toronto, University of Toronto Press, 2006.

D’haen, Theo and Reindert Dhondt. *International Don Quixote*. Leiden, The Netherlands, Brill, 2009. DOI: <https://doi.org/10.1163/9789042029187>.

- Durán, Manuel and Fay R. Rogg. *Fighting Windmills: Encounters with Don Quixote*. New Haven, CT, Yale University Press, 2006.
- Egginton, William. *The Man Who Invented Fiction: How Cervantes Ushered in the Modern World*. New York, Bloomsbury, 2016. DOI: [https://doi.org/10.1111/heyj.12328\\_4](https://doi.org/10.1111/heyj.12328_4).
- Girard, René. "Generative Scapegoating." *Violent Origins: Walter Burkert, René Girard, and Jonathan Z. Smith on Ritual Killing and Cultural Formation*, edited by Robert G. Hamerton-Kelly, Redwood City, Stanford University Press, 1987, pages 73-105. DOI: <https://doi.org/10.1515/9780804766265-004>.
- Gordon, Scott Paul. *The Practice of Quixotism: Postmodern Theory and Eighteenth-Century Women's Writing*. New York, Palgrave Macmillan, 2006. DOI: <https://doi.org/10.1057/9780230601536>.
- Hammond, Brean S. "Mid-Century English Quixotism and the Defence of the Novel." *Eighteenth-Century Fiction*, vol. 10, no. 3, 1998, pages 247-68.
- Hanlon, Aaron R. *A World of Disorderly Notions: Quixote and the Logic of Exceptionalism*. Charlottesville, University of Virginia Press, 2019.
- . "Toward a Counter-Poetics of Quixotism." *Studies in the Novel*, vol. 46, no. 2, 2014, pages 141-58. DOI: <https://doi.org/10.1353/sdn.2014.0044>.
- Imhof, Rüdiger. *Contemporary Metafiction – A Poetological Study of Metafiction in English since 1939*. Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1986.
- Johnson, Carroll B. *Don Quixote: The Quest for Modern Fiction*. Long Grove, Ill., Waveland Press, Inc., 2000.
- Lepenies, Wolf. *Between Literature and Science: The Rise of Sociology*. Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- Long, Christopher R., et al. "Solitude Experiences: Varieties, Settings, and Individual Differences." *Personality and Social Psychology Bulletin*, vol. 29, no. 5, 2003, pages 578-83. DOI: <https://doi.org/10.1177/0146167203029005003>.
- Majumder, Atri and Gyanabati Khurajam. "Salman Rushdie's *Quichotte* and the Post-Truth Condition." *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, vol. 12, no. 5, 2020, pages 1-9. DOI: <https://dx.doi.org/10.21659/rupkatha.v12n5.rioc1s2n3>.
- Martinez-Bonati, Felix. *Don Quixote and the Poetics of the Novel*. Trans. Dian Fox. Ithaca and London, Cornell University Press, 1992.
- McCrary, Donald. *No Ordinary Man: The Life and Times of Miguel de Cervantes*. Mineola, New York, Dover Publications, 2006.

- Otten, Marte, et al. "No Laughing Matter: How the Presence of Laughing Witnesses Changes the Perception of Insults." *Social Neuroscience*, vol. 12, no. 2, 2017, pages 182-93. DOI: <https://doi.org/10.1080/17470919.2016.1162194>.
- Paulson, Ronald. *Don Quixote in England: The Aesthetics of Laughter*. Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1998.
- Pérez-Álvarez, Marino. "The Psychology of Don Quixote." *Psychology in Spain*, vol. 10, no. 1, 2006, pages 17-27.
- Quint, David. *Cervantes's Novel of Modern Times: A New Reading of Don Quijote*. Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2003.
- Rushdie, Salman. *Quichotte*. New York, Random House, 2019.
- Saoudi, Bechir, et al. "The Ideal and the Real in Cervantes's Don Quixote: A Hegelian Dialectic Approach." *Arab World English Journal for Translation & Literary Studies*, vol. 6, no. 2, 2022, pages 144-64. DOI: <https://dx.doi.org/10.2139/ssrn.4131874>.
- Shikha, Mala. "Multivalence and Relevance of the Myth of Don Quixote." *Scholars International Journal of Linguistics and Literature*, vol. 5, no. 1, 2022, pages 32-7.
- Shuger, Dale. *Don Quixote in the Archives: Madness and Literature in Early Modern Spain*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012.
- Smith, Kimberley J. and Christina Victor. "Typologies of Loneliness, Living Alone and Social Isolation, and Their Associations with Physical and Mental Health." *Ageing and Society*, vol. 39, no. 8, 2018, pages 1709-30. DOI: <http://dx.doi.org/10.1017/S0144686X18000132>.
- Watt, Ian. *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*. Cambridge, Melbourne, Cambridge University Press, 1996.

### **About the authors**

Andrii Bezrukov, PhD (Philology), Associate Professor, Philology and Translation Department, Ukrainian State University of Science and Technologies, Dnipro, Ukraine. His research interests focus on English-language literature, comparative literature studies, literary process review, postmodern metafiction, migrant literature, and gender studies. He also works in literary theory, foreign literature studies, cultural linguistics, and teaching translation techniques.

Oksana Bohovyk, PhD (Philology), Associate Professor, Philology and Translation Department, Ukrainian State University of Science and Technologies, Dnipro, Ukraine. Research interests focus on English-language literature, discourse and dialogue, corpus linguistic and gender studies. She also works in cognitive linguistics, bilingual cognition, linguistic and cultural relativity, critical reading, and sociolinguistics.



# Don Quijote y Dulcinea en Bogotá: *Un tal Alonso Quijano* (2020) de Libia Stella Gómez

Mario Martín Botero García

Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia

[martin.botero@udea.edu.co](mailto:martin.botero@udea.edu.co)

Federico Jiménez Ruiz

Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia

[federico.jimenez@udea.edu.co](mailto:federico.jimenez@udea.edu.co)

Este artículo examina la interacción entre el *Quijote* de Cervantes y su transmutación cinematográfica en *Un tal Alonso Quijano* de Libia Stella Gómez (2020), a través de los personajes de don Quijote y Dulcinea. Partimos de una consideración sobre el tipo de apuesta adaptativa y el cambio de medio semiótico que propone *Un tal Alonso Quijano*, con base en lo cual comparamos algunos aspectos de ambas historias. Después analizamos la interpretación y desarrollo original de los personajes de don Quijote y Dulcinea presentes en el filme, específicamente, como bogotanos del siglo XXI que, en medio de la frustración, eligen portar una máscara. Sin embargo, al final, en un proceso de desencantamiento, comprenderán que deben afrontar sus miedos sin recurrir a la impostura. Así, la propuesta de Gómez confiere a los personajes una nueva configuración que en el fondo contribuye a mantener vivo el mito cervantino.

*Palabras clave:* Quijote; Cervantes; cine y literatura; transposición.

Cómo citar este artículo (MLA): Botero, Mario y Jiménez, Federico. "Don Quijote y Dulcinea en Bogotá: *Un tal Alonso Quijano* (2020) de Libia Stella Gómez". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 26, núm. 2, 2024, págs. 123-152.

Artículo original. Recibido: 17/01/24; aceptado: 20/03/24. Publicado en línea: 01/07/24.



### **Don Quixote and Dulcinea in Bogotá: *Un tal Alonso Quijano* (2020) by Libia Stella Gómez**

This article examines the interaction between Cervantes' Don Quixote and its cinematic transmutation in *Un tal Alonso Quijano* by Libia Stella Gómez (2020), focusing on the characters of Don Quixote and Dulcinea. We begin with a consideration of the type of adaptive approach and the change in semiotic medium proposed by *Un tal Alonso Quijano*, based on which we compare some aspects of both stories. Subsequently, we analyze the interpretation and original development present in the film of the characters Don Quixote and Dulcinea, specifically as residents of Bogotá in the 21<sup>st</sup> century who, amid frustration, choose to wear a mask. However, in the end, through a process of disenchantment, they will come to understand that they must confront their fears without resorting to imposture. Thus, Gómez's proposal gives the characters a new configuration that ultimately contributes to keeping the Cervantine myth alive.

*Keywords:* Quixote; Cervantes; film and literature; adaptation.

### **Dom Quixote e Dulcinéia em Bogotá: *Un tal Alonso Quijano* (2020) de Libia Stella Gómez**

Este artigo examina a interação entre Dom Quixote de Cervantes e sua transmutação cinematográfica em *Un tal Alonso Quijano* de Libia Stella Gómez (2020), com foco nos personagens Dom Quixote e Dulcinéia. Começamos com uma consideração do tipo de abordagem adaptativa e da mudança de meio semiótico proposta por *Un tal Alonso Quijano*, a partir da qual comparamos alguns aspetos de ambas as histórias. Posteriormente, analisamos a interpretação e o desenvolvimento original presentes no filme dos personagens Dom Quixote e Dulcinéia presentes no filme, especificamente como moradores de Bogotá do século XXI que, em meio à frustração, optam por usar máscara. Porém, no final, através de um processo de desencanto, compreenderão que devem enfrentar os seus medos sem recorrer à impostura. Assim, a proposta de Gómez confere aos personagens uma nova configuração que, em última análise, contribui para manter vivo o mito cervantino.

*Palavras-chave:* Quixote; Cervantes; cinema e literatura; transmutação.

LA PRESENCIA DEL QUIJOTE EN América ha sido productiva y permanente. De hecho, desde una fecha tan temprana como 1607, don Quijote y Sancho Panza han andado por cuenta propia en este lado del Atlántico, como se puede apreciar en la relación de las fiestas en la ciudad peruana de Pausa para celebrar la llegada de un nuevo virrey:

A esta ora asomó por la plaça el Cavallero de la Triste Figura, don Quijote de la Mancha, tan al natural y propio de como le pintan en su libro, que dio grandísimo gusto berle. Benía cavallero en un cavallo flaco muy parecido a su Rozinante [...] Acompañábanle el cura y el barbero con los trajes propios de escudero, e infanta Micomicona que su corónica cuenta. Y su leal escudero Sancho Panza, graciosamente bestido, cavallero en su asno albardado y con sus alforjas bien proveídas y el yelmo de Mambrino. (Lucía y Vargas 238)

Esta primera encarnación americana de don Quijote y Sancho Panza reúne todos los elementos que han hecho la fama de los personajes y es consecuencia directa de la precoz lectura que en estas tierras se hizo de la obra, puesto que desde 1605 ya se habían importado varios ejemplares a América.<sup>1</sup> En efecto, una vez asentado, no hubo marcha atrás para el recorrido americano de don Quijote, llegando a su punto de madurez cuando la obra de Cervantes y su icónico personaje se convirtieron en materia narrativa y poética para los autores latinoamericanos.<sup>2</sup>

---

1 Como es bien sabido, varios ejemplares de la edición de 1605 llegaron a América en el mismo año de su publicación: “Todo comenzó con el envío de 202 ejemplares de la primera edición madrileña. No fueron tantos; y no, en todo caso, casi toda la primera edición, como se sostenía hasta hace no mucho. Junto con otros títulos, estos ejemplares buscaban satisfacer las necesidades de los virreinos de México y Perú o la Real Audiencia de Santafé de Bogotá, cuyos lectores, deseosos de sumergirse en las historias profanas, estaban dispuestos a rehuir las normas, prohibiciones y edictos que, con escaso éxito, las autoridades seculares emitían para impedir la circulación de la literatura de ficción en las Indias” (Aguilar 14).

2 Entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, diferentes autores latinoamericanos se dedicaron a ampliar la historia de don Quijote, creando así una verdadera “saga de Quijotes indios”: *Peregrinación de luz del día. Viaje y aventuras de la verdad en el Nuevo Mundo* (1874), del argentino Juan Bautista Alberdi; *Semblanzas caballerescas o las nuevas aventuras de don Quijote de la Mancha* (1886), del cubano Luis Otero Pimentel; *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* (1895), del ecuatoriano Juan Montalvo; *Don Quijote en América o sea la cuarta salida del ingenioso hidalgo de La Mancha* (1905), del venezolano Tulio Febres Cordero y *Alonso Quijano el Bueno* (1930), del colombiano Julián Motta Salas. Para más detalles, ver al respecto Aguilar.

De cualquier manera, como es normal en las travesías de los mitos de escala universal, las rutas de recepción han sido heterogéneas. Así, en línea con las diferentes adaptaciones americanas del *Quijote*, surge en 2020 la película *Un tal Alonso Quijano* de la directora colombiana Libia Stella Gómez que, como su título indica, toma al personaje de Alonso Quijano/don Quijote como punto de referencia para entablar un diálogo con la novela de Cervantes a través del cine. El estreno de esta película fue todo un acontecimiento ya que, hasta donde sabemos, es la primera obra cinematográfica que ubica las aventuras de don Quijote en tierras colombianas.<sup>3</sup> En este artículo abordaremos la manera en que la directora y guionista se apropia del universo quijotesco para proponer una lectura particular de la obra, a través de los personajes de don Quijote y Dulcinea. Pero antes debemos considerar el tipo de relación que existe entre la novela de Cervantes y la adaptación de Gómez.

### **Un nuevo *Quijote* en el cine: homenajes y versiones**

Las construcciones de significados alrededor del *Quijote* conforman una biblioteca entera, pero tal vez el capítulo más interesante (además de ser uno de los menos voluminosos en contraste con la bibliografía crítica) está en las creaciones artísticas que han partido de la novela. En torno a esto, podríamos hablar de dos grandes grupos: por un lado, las creaciones que buscan seguir lo más de cerca posible la visión cervantina, es decir, representar fielmente la visión y el estilo de Cervantes —“calcar” el espíritu del *Quijote*—; y, por el otro, las que toman como motivo al protagonista o la estructura de la historia, mas no buscan adecuarse a la visión de Cervantes ni establecer una interpretación “fiel al texto”, sino más bien una recreación, una nueva obra. Naturalmente, el *Quijote*, pieza fundamental de la cultura occidental, ampliamente imitado y trasladado a las diferentes artes, presenta importantes puntos medios entre estas dos posturas. Sin embargo, al menos en el campo cinematográfico, que es el que nos interesa en este trabajo, don Quijote “suele convertirse en pieza visible de un engranaje que despacha las

---

3 La película de Gómez no es la primera que ubica las aventuras de don Quijote en tierras sudamericanas, ver por ejemplo *As trapalhadas de dom Quixote e Sancho Pança* (1977) de Ary Fernandes.

estrategias (meta)narrativas cervantinas para erigirse en retrato interpretativo” (Herranz 11).

Este último es el caso de *Un tal Alonso Quijano*, que parte del *Quijote* como punto de referencia, pero del que también se aleja al buscar una configuración diferente. De esta manera, si bien Gómez sigue la línea artística (de Montalvo a Motta Salas) que ha resultado tan fructífera en América desde el siglo XVII, su propuesta recrea el conflicto entre locura y lucidez con una intención y en un contexto muy diferentes a los de la obra cervantina. *Un tal Alonso Quijano* ubica los personajes principales cervantinos en un espacio ajeno al manchego del siglo XVI. De hecho, la película presenta las vicisitudes de un viejo profesor universitario, experto en el *Quijote*, que cambia su nombre (Albino Mallorca) por el de Alonso Quijano; como estrategia docente, se dedica a representar pasajes de la obra, asumiendo él mismo el papel de don Quijote, ayudado por un antiguo bibliotecario (llamado Santos) que asume el papel de Sancho. A lo largo de la película se evidencia que, para olvidar su culpa, relacionada con la muerte de su esposa e hija, Alonso/Albino se disfraza de don Quijote tanto dentro como fuera de clase y, así, de forma deliberada confunde los límites entre la realidad y la ficción. Por otro lado, una joven estudiante punk, que soporta una vida más bien solitaria, asiste al curso de Alonso/Albino y hace el papel de Dulcinea en las representaciones. El viejo profesor y la estudiante van a cruzar sus destinos con el *Quijote* como pretexto.

Como se evidencia en la película, el escenario es la Colombia contemporánea y en ningún momento se intenta mediar entre los siglos que separan a ambas creaciones. En este sentido, la película sigue la tendencia de otras adaptaciones del *Quijote* que optan por conservar y amplificar la intención anacrónica del original (recordemos que el mundo de caballerías que don Quijote busca reestablecer se deriva del entorno literario medieval), pero situando a los protagonistas en contextos e incluso aventuras ajenas a los de la novela, “acentuando la dialéctica que desprende el texto cervantino entre lo viejo y lo nuevo” (Herranz 34).

Ahora bien, en los márgenes de adecuación o separación entre la obra original y la transmutación posterior hay diferentes posibilidades. Para esto, es esencial ubicar el filme de Gómez según el diálogo que establece con la novela de Cervantes. En un reciente trabajo, Bautista parte de la tipología de Stam, de raigambre darwinista, para afirmar que “Gómez no parasita, pero sí

muta con su adaptación a *El Quijote*” (Bautista 295). Esta separación puede ser revisada por medio de otras tipologías, sobre todo si se tiene en cuenta que la nomenclatura de Stam se aplica a una película que conscientemente se titula *Adaptation* (Stam 6) y en donde se “pone en evidencia las connotaciones darwinianas de la palabra ‘adaptación’, invocando a la adaptación como si fuera una forma de evolución y de supervivencia” (Stam 9).

De hecho, con todo y su marca de las ciencias naturales, esta tipología nos recuerda al concepto de “transmutación”<sup>4</sup> que Jakobson aplica a la traducción de signos lingüísticos entre medios semióticos diferentes: “la traducción intersemiótica o *transmutación*, entendida como una interpretación de signos verbales por medio de signos de sistemas no verbales” (233).<sup>5</sup>

De esta manera, la dirección que toma Jakobson, al tener como base la transmutación de signos lingüísticos, resulta mucho más acorde con el tipo de interacción existente entre una obra literaria y una cinematográfica.<sup>6</sup> La idea de transmutación se sustenta en el intento por llevar a un medio diferente parte de la esencia de la obra original —elemento común en la poética de la traducción en general; es decir, transmitir el contenido de un texto de una lengua a otra, en nuestro caso, de un medio semiótico a otro—. Desde esta perspectiva, la transmutación sería una forma más de traducción: “Traducir un texto de una lengua a otra, o adaptar una obra literaria al cine significa en primera instancia, tomar el sentido de un enunciado y reproducirlo en otro enunciado, en una forma significante distinta respecto a la del primero” (F. Gutiérrez 65). En este sentido, y siguiendo a Jakobson, se puede adelantar que la transmutación del *Quijote* que propone *Un tal Alonso Quijano* no tiene una intención de “fidelidad”, de llevar al pie de la letra los contenidos de la novela, ni persigue la idea de reproducir con cuidado “filológico” los contenidos del libro.

La transmutación a la gran pantalla, la interacción entre las obras de creación, toca asuntos muy distintos a los de la “adaptación” en el sentido

---

4 De todas maneras, cuando Stam habla de la “metáfora de la traducción”, lo hace en términos compatibles con la transmutación de Jakobson: “De la misma manera, la metáfora de la traducción sugiere un esfuerzo regulado de la transposición intersemiótica, con las inevitables pérdidas y ganancias propias de cualquier traducción” (Stam 58).

5 Traducción nuestra.

6 Lo que ya había sido observado en una fecha temprana (1926): “La literatura en el cine [...] no es una ‘escenificación’, ni una ilustración, sino una traducción al lenguaje del cine” (Eikhenbaum 198).

biológico al que hace referencia Stam. Es por esta razón que, para establecer una primera base, nos inclinamos por una postura mucho más general, como la de Jakobson, sobre un tipo especial de traducción: la transmutación. Pues

cuando se adapta una obra literaria, al cine, no se procede como si se tratase de una traslación más o menos completa de los contenidos de un sistema a otro, sino que se elabora también una nueva estrategia comunicativa y se modifican las circunstancias pragmáticas. (F. Gutiérrez 65)

De todos modos, los estudios sobre la adaptación cinematográfica se han visto en la necesidad de definir diferentes tipos de transmutación. Al respecto, Sánchez plantea una tipología sustentada en cuatro grandes principios y en los diferentes modos en que estos pueden ser aplicados.

1) Según la dialéctica fidelidad/creatividad (la mayor o menor fidelidad al contenido de la historia que hay en el relato) y los diferentes grados de esta dialéctica: la adaptación como a) ilustración, b) transposición, c) interpretación y d) libre; 2) según el tipo de relato (la coherencia o no entre el discurso o estilo propio de relato): a) coherencia estilística o b) divergencia estilística; 3) según la extensión (la equivalencia en la extensión o fidelidad literal): a) reducción, b) equivalencia y c) ampliación; y 4) según la propuesta estético-cultural que subyace: a) saqueo: simplificación y/o dulcificación y b) modernización o actualización creativa (*Historia del cine* 56 y *De la literatura al cine* 63-72 y 76).<sup>7</sup>

De esta tipología nos interesa insistir en que, aunque en contadas ocasiones la transmutación de Gómez recrea escenas buscando un grado de “fidelidad”, esta sigue en términos generales una tendencia con un alto grado de “creatividad”, pues se trata de una obra que toma el mito de don Quijote, pero que lo desarrolla desde una perspectiva ajena a la original. En consecuencia, en la transmutación realizada por Gómez nos encontramos ante una forma particular de recreación, común a “aquellos personajes y temas literarios [...] que son sistemáticamente interpretados por cada generación” (Sánchez, *De la literatura al cine* 52).

---

7 Hemos combinado las tipologías de Sánchez con base en *De la literatura al cine* (63-72 y 76) e *Historia del cine* (56); entre paréntesis hemos puesto la denominación que ofrece en *Historia del cine*.

Por esto no resulta nada fácil partir desde una tipología esquematizada como la de Sánchez para describir la propuesta que ofrece *Un tal Alonso Quijano*;<sup>8</sup> ya que se trata de una creación que no busca un “efecto análogo” (Sánchez, *De la literatura al cine* 56) o un lenguaje equivalente con el que narrar las aventuras de los personajes cervantinos en el cine; por ejemplo, aunque hay algunos aspectos de la novela que presentarían menor dificultad a la hora de su transmutación al cine, no pretende ponderarlos sobre los que virtualmente tendrían mayor dificultad. A lo máximo que puede llegar una transmutación del *Quijote* es a darle más luz a la obra original mientras paralelamente se la da a sí misma; es decir, constituirse en lo que llamamos una “versión” en sentido borgiano, lo que en esencia significa la búsqueda por lograr una vida propia más allá de la obra que la ha inspirado. Es en esta relación que resulta inútil la discusión, en el mundo del arte, de la superioridad de la obra precedente sobre la posterior o viceversa.<sup>9</sup> En contraposición con una versión tendríamos una obra de tipo “homenaje”, cuya justificación radica en intentar replicar, según las posibilidades del medio, los valores de la obra original, por lo que se establece una relación de directa dependencia.

Más recientemente, y con la misma intención de comprender las relaciones entre la literatura y el cine, Cid plantea que los términos tradicionalmente utilizados —adaptación, fidelidad, traición— no son ya pertinentes por su carga negativa, y privilegia el término de transposición: “el foco crítico de la teoría de la transposición se ha alejado de la clasificación de las películas de acuerdo con el grado de fidelidad a la fuente literaria, para acercarse más al concepto de transposición como transformación e —incluso— interpretación” (Cid

---

8 Si bien es importante tener presente las propuestas teóricas, no es nuestro propósito realizar un análisis estructural de *Un tal Alonso Quijano*, cuyos problemas nos sacarían de nuestro enfoque. Por ejemplo, en la película el profesor protagonista sufre una serie de visiones, entre las cuales algunas son representadas con una tendencia a la verosimilitud: se busca recrear una atmósfera propia al siglo XVI y se representa, textualmente, la novela de Cervantes. Aquí, pues, entraría en juego la intertextualidad y no podríamos describir estas escenas, al menos no en rigor, como una adaptación completamente libre. Siguiendo el esquema de Sánchez, la representación de dichas visiones sería una transposición con ánimo de fidelidad, que además intenta ser coherente con el estilo original (al menos con el imaginario cultural de la vida renacentista), en una completa reducción (por el carácter fragmentario de estas escenas) que termina por ser una simplificación del original.

9 Recordemos al respecto el conocido pasaje de Borges: “Presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H —ya que no puede haber sino borradores. El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio” (“Las versiones homéricas” 413).

25). En este sentido, la autora propone cuatro modalidades de transposiciones filmicas de acuerdo con la “gradación de proximidad y distancia” entre la obra literaria y la obra cinematográfica; desde esta perspectiva, la “transposición de máxima distancia o transposición intercultural” se aplicaría a nuestro caso en la medida en que la película de Gómez “traslada la acción del hipotexto para insertarla y resemantizarla en una sociedad distinta” (Cid 36).<sup>10</sup>

Vemos que finalmente los términos propuestos en los diferentes estudios remiten a la misma idea de cambio (trasladar, adaptar, transmutar) y que persiste una noción de cercanía o alejamiento (de mayor o menor grado de fidelidad), a pesar de los intentos de la crítica por renovarla. En este sentido, como ya lo habíamos afirmado, el término de transmutación acuñado por Jakobson (en 1959) ya da cuenta del particular paso de la literatura al cine que privilegiamos en este estudio (a la vez traducción y adaptación).

Desde luego, un problema sobresale en el caso de las transmutaciones del *Quijote*. En el paso de la historia de don Quijote y Sancho del mundo del texto al del cine hay una disparidad entre la duración de los medios y en la complejidad narrativa que no se da siempre con otras transmutaciones de obras literarias, lo cual dificulta una pretensión de fidelidad.<sup>11</sup> Por ejemplo, aunque existen numerosas películas basadas en el drama de Shakespeare *Richard II* (c. 1595), que casi siguen palabra por palabra el original, esto no sería posible para el *Quijote* sin exceder los límites razonables de duración de una película (¿máximo tres horas?). Este es un aspecto decisivo de las adaptaciones de la novela de Cervantes al cine, puesto que toda adaptación, así desee ser “fiel”, necesariamente tendrá un marcado aspecto selectivo y, por consiguiente, arrastra la amenaza de un eventual fracaso: “la adaptación

---

10 Las otras tres modalidades propuestas son: “transposición de máxima proximidad o transposición iteracional”; “transposición de proximidad relativa o transposición como reorientación”; “transposición de distancia relativa o transposición como distanciamiento estético-reflexivo” (Cid 30-35).

11 Como afirma Herranz: “Salvo excepciones que [...] centran parte de sus esfuerzos en la exploración de las posibilidades de la novela en tanto que texto adaptable, o en la constitución de secuencias que pretendan establecer una analogía con la narración literaria, y no una reescritura inspirada en una lectura reductora de la misma, el personaje constituye el motor de las adaptaciones al cine, y la figura del narrador/cronista, sea Cervantes o Benengeli, desaparece parcial o totalmente, para dejar paso a una instancia omnisciente que reformula el texto cervantino desde la transparencia de los enunciados más elementales” (11).

de una novela de extensión habitual casi siempre decepcionará” (Sánchez, *De la literatura al cine* 54).

Ahora bien, además de la extensión, también debemos tener en cuenta el carácter episódico de la novela, lo que dificulta mucho más el cambio de medios. Usualmente las transmutaciones con intención de fidelidad también terminan por generar una evocación sumamente apretada y dispersa de los episodios más recordados del libro, pero sin la suficiente armazón como para lograr un efecto de conjunto. Las transformaciones en la estructura del original terminan por conseguir un resultado mucho más cercano a la parodia que a un “homenaje”, pues sustentadas sobre todo en “supresiones”, “compresiones” y “sumarios” (Sánchez, *De la literatura al cine* 47) no hacen justicia a la construcción interna de la novela, tanto del entramado de la historia como del desarrollo de los personajes.<sup>12</sup>

En definitiva, las diferentes transmutaciones del *Quijote* al cine oscilan entre dos posibilidades: una con mayor grado de fidelidad en términos de “homenaje”, la cual busca, según lo que permite el cambio de medio, resaltar los valores del original —por ejemplo el filme *Don Quijote* de Grigori Kózintsev (1957)—; y otra menos fija que toma como punto de inspiración una historia, pero su representación busca tener vida propia más allá del homenaje, esto es, constituirse como una “versión” —por ejemplo la película de Terry Gilliam, *The Man Who Killed Don Quixote* (2018)—. En este sentido, si bien la propuesta de Gómez se puede ubicar preponderantemente en este último tipo, se debe tener en cuenta que, además de ser una “versión”, también se convierte en “homenaje” en la medida en que, como lo señala Bautista, se presentan episodios infaltables en una adaptación del *Quijote*: del yelmo de Mambrino a los molinos de viento, pasando por el encantamiento de Dulcinea (293). Naturalmente, lo que hemos expuesto es de un orden muy general, en medio de dichos extremos pueden ubicarse multitud de apuestas creativas.<sup>13</sup> Sin embargo, *Un tal Alonso Quijano* se enmarca, salvo secuencias concretas, en el segundo grupo, lo que conlleva implicaciones.

---

12 Advertimos que hay una película que escapa del encasillamiento anterior. En *Don Quijote cabalgando por el cine* (2005) encontramos una obra de tipo homenaje que, al aprovechar la fuerza evocativa de algunos pasajes representativos de la novela y la gran cantidad de películas que los han representado, resalta la presencia que tiene el mito de don Quijote y Sancho en la memoria de los espectadores, generando un excelente conjunto a cuenta de, paradójicamente, centrarse solo en el aspecto episódico de sus aventuras.

13 Ver al respecto Alvar (198), Gutiérrez Gil (278) y el citado trabajo de Herranz.

Aunque a la hora de analizar la película nos interesa el *Quijote*, el centro de nuestra comparación no está en observar su grado de adecuación (lo que sería plausible si se tratara de una obra con mayor tendencia al tipo homenaje), sino la manera en que la obra literaria y la película dialogan como versiones, como obras con espíritus distintos.

Pero no todo es problemático en esta relación entre texto e imagen en movimiento. En efecto, las obras cinematográficas que se basan en la novela cuentan con una ventaja: la alusión llega aun a quienes no han leído las aventuras de don Quijote y Sancho, personajes que están sumamente integrados en el imaginario cultural universal. Muy diferente es el caso de la alusión a los libros de caballerías en el *Quijote*, cuyo imaginario solo está presente para el conocedor. Las expectativas ante una adaptación del *Quijote*, en consecuencia, ya están marcadas por un conocimiento, así este sea vago, sobre las aventuras de sus personajes principales, cosa que es aprovechada en *Un tal Alonso Quijano* con todo y que su título remita al nombre de pila de don Quijote (no conocido por todos). En la elección de los actores de la película están presentes los arquetipos de los famosos personajes en un grado suficiente como para sugerirle al espectador los rasgos típicos de don Quijote y Sancho, visibles incluso desde los carteles publicitarios. Entonces, los actores escogidos en la película son una representación física completamente concordante con la imagen previa que nos hacemos de los personajes de la novela. En general, las traducciones (transmutaciones) dentro del mundo del arte, como queda demostrado en las ilustraciones de la novela —especialmente las de Gustave Doré—, presentan características muy singulares en el imaginario:

De Sancho Panza se nos hace saber que también se lo llamó Sancho Zancas, porque tenía “la barriga grande, el talle corto y las zancas largas” (Quij., 1, ix). Pero ello es que los héroes de Cervantes han pasado a la imaginación popular según los interpretó la pluma de Gustave Doré. Y sea que éste no encontró modo de armonizar los rasgos que se le proponían, o sea que, inconscientemente, la panza voluminosa de Sancho lo impresionó más que las zancas largas (y la gran panza parece exigir piernas cortas y gordas), dibujó al escudero como hoy lo recuerdan todos: rechoncho, de tronco corpulento, de baja estatura y piernas repletas, en contraste con la enjuta esbeltez de su

amo, como una “o” junto a una “l”. Cierta economía mnemónica ha hecho prevalecer este tipo sobre el descrito realmente por Cervantes. (Reyes 12)

Sea como fuere, es innegable la influencia de los grabados de Gustave Doré en la constitución del imaginario quijotesco, que de la imagen estática pasa a la imagen en movimiento (Alvar 198-205). En un grado bastante importante las adaptaciones cinematográficas han barajado las ilustraciones de la obra, ya que su representatividad ha entrado a formar parte de las expectativas de los lectores y espectadores:

Las ilustraciones recogidas en portadas y láminas de ediciones sucesivas [...] irán demostrando el poder divulgativo de la imagen y su validez instructiva, su capacidad a la hora de amplificar, realzar e incluso modificar la percepción del texto al erigirse en nexos semánticos, pero a la vez su eficacia en el proceso constitutivo de estereotipos culturales, pues al margen de fijarlos y transmitirlos, la imagen los concreta y los objetiva contribuyendo a la uniformidad iconográfica. (Ballester 263-264)

Esta idea es una de las bases de *Un tal Alonso Quijano*, pues la película se construye sobre arquetipos que han trascendido el texto original hacia otros medios artísticos, de manera que no sorprende que la representación visual esté conformada según el canon de las artes visuales que ha ilustrado la novela —de hecho, la edición que utiliza la estudiante en la película tiene los grabados de Gustave Doré—. Como señala Steiner: “Un poema, una obra de teatro o una novela nunca pueden separarse del todo de las ilustraciones o de las obras de arte que inspiran: una adaptación musical, una película, una versión radiofónica o un tratamiento televisivo” (158). En este orden de ideas, en la película de Gómez encontramos un aprovechamiento de toda esta larga historia de transmisión que trasciende la vida del libro escrito por Cervantes y que tiene consecuencias directas en el espectador. Desde luego, la inclusión de estos motivos tiene una resonancia efectiva y “deviene un mecanismo eficaz que busca que el espectador la reconozca, active su memoria asociativa y relacione lo que está percibiendo con otras imágenes visuales captadas con anterioridad y que están sujetas al sistema cultural” (Ballester 267).

A partir de este contexto, nuestro propósito es analizar la versión propuesta en *Un tal Alonso Quijano*, resaltando sus elementos preponderantes: el

entorno colombiano, la apuesta por la interpretación del original como juego y el desarrollo de una cuestión que apenas está sugerida en la novela: ¿cómo era la vida de Alonso Quijano antes de enloquecer? O mejor: ¿qué lo llevó a querer ser don Quijote? Para terminar con el encantamiento de Dulcinea, motivo fundamental para comprender la propuesta de Gómez.

### **En un lugar de Colombia...**

En *Un tal Alonso Quijano* se inserta a don Quijote en el contexto colombiano como pretexto para plantear el tema de la máscara como medio de supervivencia ante una realidad hostil. Con este objetivo, se establece un paralelo entre dos personajes aparentemente opuestos: el viejo profesor, que se disfraza de don Quijote y la joven estudiante, que se disfraza de punk. La película entonces continúa con la mezcla de realidad e ideal (o realidad y ficción) presente en la propuesta cervantina (y que, de hecho, ha sido uno de los puntos de asedio más comunes por parte de la crítica).

La premisa central de *Un tal Alonso Quijano* se construye alrededor de la pregunta que se han hecho innumerables lectores: ¿cuál era el pasado de Alonso Quijano, protagonista de la novela de Cervantes? A esta pregunta se le suma otra idea, mucho más reciente, sobre la posibilidad de concebir la personalidad de don Quijote como un juego; es decir, sobre la propuesta de que si atendemos a la mezcla de rasgos de “supuesta locura” y de cordura se puede concluir que realmente Alonso Quijano no está loco, sino que deliberadamente decide hacerse pasar por un caballero andante (Torrente). Por lo tanto, la personalidad de “don Quijote” no es otra cosa que una máscara, una piel de la que se sirve el hidalgo (elemento que, de hecho, podemos ver explícitamente en algunas escenas de *Un tal Alonso Quijano* en las que el protagonista porta una máscara).<sup>14</sup> Así, encontramos que en lo tocante al pasado del personaje:

---

14 Curiosamente, este aspecto fue improvisado en la realización del filme. En distintas entrevistas la directora explica que el actor Manuel José Sierra, que interpreta el papel del profesor Alonso Quijano, falleció antes de la finalización de la película, por lo que muchas de las escenas en exteriores fueron filmadas con otro actor portando una máscara (*El Tiempo* 2020).

si bien se acepta sin discutirla la propuesta del narrador: el personaje se vuelve loco de mucho leer y de poco dormir, hay que preguntarse por qué, a una edad que se desconoce, se dedicó a la lectura y no a la seducción de doncellas [...] surge como legítimo el derecho de pretender averiguar qué ha sido de esos años biográficos sobre los que el narrador guarda silencio (acaso porque carezca o haya carecido de información sobre ellos). (Torrente 44)

Y respecto a la cuestión de la relación Alonso Quijano-don Quijote:

el personaje asume enteramente al hombre que lo ha creado, porque lo necesita para andar por el mundo como tal personaje; con lo cual Quijano deja de ser actor. Don Quijote es igual a Alonso Quijano más la máscara..., pero sólo en el momento de la ascunción. Porque al comenzar la acción del personaje, todo lo que se hace y dice pertenece ya a don Quijote, no a Quijano. (Torrente 59)

En muchos sentidos, la apuesta cinematográfica de Gómez va en consonancia con la lectura de Torrente Ballester. La búsqueda del pasado del profesor Alonso Quijano y el elemento lúdico entretejen la historia del filme y sobre ello apunta una y otra vez Santos —el exbibliotecario que lo secunda como Sancho—, quien desde el principio de la “crisis” psicológica del profesor afirma, pese a que su compañero de juegos está en una casa de reposo, que él “no está loco, es un juego” (42 min). E incluso se hace eco de esta idea al final de la película, cuando la estudiante/Dulcinea le sugiere suspicazmente a su profesor que don Quijote (el personaje de Cervantes) no estaba loco (95 min) —volveremos sobre esto más adelante—. No obstante, el elemento lúdico de la historia del profesor Alonso Quijano y su amigo Santos tendrá connotaciones muy serias. Y es en este aspecto que entra en juego la lectura, la transmutación, propuesta por Gómez.

En consonancia con lo dicho anteriormente, Gadamer, al hablar sobre el elemento lúdico del arte, afirma que: “Toda obra deja al que la recibe un espacio de juego que tiene que rellenar” (73-74). Acaso en este aspecto una versión del tipo de *Un tal Alonso Quijano* presenta una postura hermenéutica que no se puede encontrar en la escritura académica. La interpretación de Gómez asume el juego de imaginar a un don Quijote creíble, pero en otro espacio y en otro tiempo y, en consecuencia, viviendo aventuras diferentes;

por lo que realmente el tratamiento sobre ambas cuestiones no se asemeja al movimiento hermenéutico (académico) de Torrente Ballester. Comencemos entonces por discutir los rasgos esenciales de este don Quijote del siglo XXI.

La película inicia con los créditos desfilando sobre imágenes aéreas y en movimiento de una ciudad que se identifica poco a poco. Se trata de Bogotá, inmersa en el ruido del tráfico citadino, mientras unas voces en *off* (sacadas de noticieros de radio y televisión) comentan la explosión de un avión.<sup>15</sup> Los créditos acaban con el título de la película, *Un tal Alonso Quijano*, proyectado sobre un fondo de nubes, a medida que se intensifica el ruido de pitos y sirenas. Al comienzo de la narración se muestra una panorámica de la ciudad desde el cerro de Monserrate. Este inicio de *Un tal Alonso Quijano* contrasta con el inicio del *Quijote* por la intención de identificar el escenario de las acciones de su personaje. Como se sabe, el narrador del primer capítulo del *Quijote* “prefiere no acordarse” del lugar de Alonso Quijano, mientras que Gómez busca, por el contrario, identificar con lujo de detalles la ciudad de su Alonso Quijano.

Este inicio puede leerse desde dos perspectivas. En la primera se señala el contraste entre el contexto (Bogotá) y el nombre del personaje detrás de don Quijote —con todo, para que el contraste entre las imágenes y el título funcione es fundamental que el espectador esté al tanto del “verdadero” nombre del personaje que en la ficción de Cervantes se esconde detrás del sobrenombre “Don Quijote de la Mancha”—. En la segunda se indica que el protagonista de la película no es don Quijote sino “un tal Alonso Quijano”, y en este caso el contexto y el personaje se corresponden: una ciudad caótica como Bogotá, inmersa en la historia de un país violento, apenas si es de esperar que engendre un personaje como el tal Alonso Quijano. Desde esta perspectiva, se comprende que la propuesta de la película es grave y seria en la medida en que se convocan imaginarios colectivos relacionados con la violencia endémica colombiana.

Sin embargo, la primera escena después de los créditos da a entender lo contrario. En efecto, dos personajes que representan a don Quijote y a Sancho Panza (fácilmente reconocibles pues llevan máscaras y vestuario de época, además de cabalgar ridículamente dos monturas de madera)

---

15 Este es un hecho histórico que tuvo lugar en 1989. La película juega con diferentes *flashbacks* a esa época para mostrar la violencia generada por el narcotráfico. Por lo tanto, el diálogo con la historia colombiana es esencial en la propuesta de Gómez.

ensayan una puesta en escena del pasaje del yelmo de Mambrino (1, 21). La secuencia, que tiene lugar en el cerro de Monserrate con la ciudad en el fondo, subraya el contraste entre el contexto de las acciones (de los campos de Montiel a la ciudad de Bogotá) y los personajes. Asimismo, indica que la relación entre esencia y apariencia —a lo que hace referencia el capítulo del yelmo de Mambrino— desempeñará un papel fundamental en la película.

Desde luego, la dimensión humorística de los personajes se evidencia cuando se desplazan en motocicletas (con la cabeza del caballo y del asno de palo en la parte delantera) por la ciudad, con un fondo de música punk, causando risa y admiración entre los transeúntes. Asimismo, inmunes al ridículo, atraviesan la plaza central de la Universidad Nacional cabalgando al Rocinante y al rucio de madera, por lo que son chiflados por los universitarios (03:44 min). Todo indica, entonces, que uno de los aspectos que más le interesan a Gómez de los personajes cervantinos es sobre todo la risa que provocan. En el fondo, los pasajes del *Quijote* escogidos para ser representados en la película se emparentan con las primeras versiones cinematográficas francesas: “breves secuencias con forma de *sketches*, cuyo tema se anuncia cada vez por un cartón y que favorece el tratamiento burlesco de los personajes y de sus hazañas” (Canavaggio 29). Desde esta perspectiva, la directora y guionista

parece ser plenamente consciente de que el espectador está esperando esa imagen arquetípica con la que está familiarizado y de la que de algún modo se ha adueñado e intuir que su eliminación podría romper el pacto de ficción, la ilusión de realidad. (Ballester 268)

Si bien la representación de episodios del *Quijote* es vista desde una perspectiva más bien cómica, el profesor Albino/Alonso pretende ser serio en su actividad docente. De hecho, por su seriedad en la lectura es objeto de burla por parte de sus estudiantes, por ejemplo, cuando lee pasajes del retablo de Maese Pedro (05:45 min); excepto por la estudiante punk que no se burla de él, pero porque no está atendiendo a la clase. La primera mitad de la película se funda entonces en la combinación de drama y humor. El drama se encuentra en la historia real de los personajes contemporáneos, contada con cierta estética de telenovela: por un lado, el sentimiento de culpa del viejo profesor que por su actitud machista causó que su joven

esposa huyera de Bogotá con su hija y fatídicamente tomaran un avión en el cual narcotraficantes habían puesto una bomba; y por otro lado, la soledad y la carencia afectiva de la joven estudiante, que se tiene que enfrentar a la violencia machista de la ciudad en que habita, adoptando una apariencia de punk. Vemos así que el don Quijote de la película sufre la tragedia que no sufre el de la novela y esto le permite adquirir la dimensión trágica que, de acuerdo con Auerbach, hace falta al *Quijote* (324). En efecto, las “complicaciones trágicas y consecuencias graves” ausentes de la versión cervantina se presentan en la historia de Albino en la película: su machismo provoca la huida de su esposa que trágicamente muere en un atentado terrorista junto con su hija. Esto provoca la fingida locura de Albino, quien se esconde detrás de un personaje que forzosamente conoce bien.

El humor se presenta a través de los personajes y situaciones del *Quijote*, basado sobre todo en el contraste entre la figura del caballero y del escudero en el nuevo escenario en el que se ubican sus aventuras: tanto en la Mancha del siglo XVI como en la Bogotá del siglo XXI, la sola vista de los personajes provoca risa y asombro en quienes se cruzan con ellos.

Llama la atención que un experto en el *Quijote* tenga el nombre de Alonso Quijano, con todo y los problemas que puede generar esta homonimia en su labor docente y los problemas de interpretación de la novela. Recordemos que al personaje de Cervantes se le llama de formas diferentes y que es al final de la novela cuando él parece reconocerse como Alonso Quijano: “Yo fui loco y ya soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha y soy ahora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno” (II, 74, 1333).<sup>16</sup> Pero esto es sin contar que Alonso Quijano podría no ser el verdadero nombre del personaje:

Con la misma libertad con la que el protagonista se ha autobautizado como don Quijote se bautiza al final como Alonso Quijano el Bueno. En su lecho de muerte continúa imitando precisamente a los antiguos caballeros andantes, a los que ahora dice detestar. Porque en esto, como en ponerse el apodo de “Caballero de los Leones”, sigue ahora –son sus palabras–: “la antigua usanza de los andantes caballeros, que se mudaban los nombres

---

16 Si atendemos a la alta ironía de los narradores, una voz más confiable podría ser la de su vecino, que lo llama Quijana: “—Mire vuestra merced, señor, ¡pecador de mí!, que yo no soy don Rodrigo de Narváez ni el marqués de Mantua, sino Pedro Alonso su vecino; ni vuestra merced es Valdovinos ni Abindarráez, sino el honrado hidalgo del señor Quijana” (I, 5, 79).

cuando querían o cuando les venía a cuento” (II, XVII, 768). Cervantes ha querido que su personaje decida, como tantas otras cosas, con qué nombre desea morir. (Frenk 100)

Sea como fuere, más allá de la cuestión cervantina sobre la polionomasia (y polietimología) en la novela,<sup>17</sup> la cuestión del nombre resulta esencial en la película ya que, además de conferirle el título, señala también el juego con la identidad del protagonista, pues su antiguo nombre no es Alonso Quijano sino Albino Mallorca. Se infiere, por consiguiente, que lo que interesa en la película no es tanto el personaje de don Quijote sino el enigma que está detrás de él: un “tal” Alonso Quijano, es decir, un personaje apenas conocido. En este sentido, antes de que el tema de la locura o fingimiento sea tratado, dicho rasgo resulta significativo: al cambiar su nombre a Alonso Quijano se sugiere que el personaje ya había tomado el primer paso para una ulterior transformación en don Quijote —como en efecto sucede en la película: el profesor Aguirre, contemporáneo de Alonso/Albino, al contarle a Santos que hace veinte años Albino se cambió el nombre, también le dice que desde ese momento supuso que su colega algún día se enloquecería (46:48 min)—. Entonces, ¿cuándo y por qué tomó ese primer paso?

Desde luego, identificarse con el personaje de una ficción —una “total identificación” en la línea de Pierre Menard/Cervantes—, sobre todo tratándose de un profesor, es una postura cuestionable;<sup>18</sup> no obstante, las convicciones académicas de Alonso/Albino parecen ser de un claro rigor. Lo vemos cuando se muestra quisquilloso ante los errores de memorización de sus amigos de juego y en la secuencia posterior (26:48 min), en la que Santos/Sancho no logra pronunciar debidamente el famosísimo sintagma “desfacer entuertos”, ante lo cual el profesor, decepcionado por el mal resultado de sus juegos, prefiere seguir de largo en una apariencia de derrota. La secuencia se prolonga y los errores en la declamación de los pasajes preparados para ser representados en el aula de clase agudizan su fracaso filológico.

---

17 Ver Spitzer (1955) y Fernández (2006).

18 Reproche que también se le podría hacer al mismo don Quijote: “El marcado carácter inventivo del ‘hagamos como si...’ de sus primeras aventuras recuerda lo deliberado de la fantasía de muchos juegos infantiles. Juega a ser lo que a él le gusta y a imitar prototipos, como si viviera las fases de la formación del sentido de la identidad y del desarrollo de la personalidad del niño” (Riley 39-40).

En torno a los errores en la lectura y declamación de los pasajes del *Quijote* se urde la crisis del personaje. Este Alonso Quijano es como un director escénico que no logra que sus actores reproduzcan el movimiento ideal de su representación; en últimas, se demuestra que el *Quijote* no se puede representar tal cual. Haciendo los ajustes necesarios, el esfuerzo de Pierre Menard por escribir el *Quijote* en el cuento de Borges se asemeja al juego de Alonso Quijano. Ambas ficciones comparten ciertos rasgos, a saber: Pierre Menard y Alonso/Albino saben que existe el *Quijote*, novela de Miguel de Cervantes, por lo que sus propuestas se basan en el intento de volver a hacer algo que ya se ha hecho y la contradicción —la imposibilidad— de querer conseguir el mismo producto. Intentar revivir con ánimo filológico los pasajes memorables de la novela en el contexto de una Bogotá contemporánea encuentra, lo mismo que en Menard “contemporáneo de William James”, un “anacronismo deliberado” (Borges, “Pierre Menard autor del Quijote” 846). No se trataba para el profesor Alonso Quijano de llevar el *Quijote* a su propio contexto, sino de, realmente, ser don Quijote: “Quienes han insinuado que Menard dedicó su vida a escribir un Quijote contemporáneo, calumnian su clara memoria. No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino *el Quijote*” (Borges, “Pierre Menard autor del Quijote” 844). Así, lo que precisamente detona la crisis de Alonso/Albino es la dura revelación de que está jugando a un imposible. Esta perturbación lo precipita a renunciar en su intento “filológico”, pulido, de representar en carne propia la novela en la Bogotá del siglo XXI.<sup>19</sup>

Sucede que, tras este develamiento del imposible, al profesor Alonso Quijano no le servirán más sus juegos. Jugar a recrear escenas del *Quijote* letra por letra, según un prurito filológico, se muestra como absurdo para sus compañeros de juego, lo cual termina por asentar su soledad. La traducción literal, es decir, el intento por realizar una reproducción exacta se convierte en un ejercicio marchito. En la línea trazada más arriba sobre las diferentes recreaciones del *Quijote* y el principio general que rige el espíritu de la adaptación, tenemos que en medio de esta crisis el personaje cambia de postura: del “homenaje” a la obra de Cervantes —que tanto admiraba hasta

---

19 Esto se comprueba en la secuencia en la que don Quijote/Albino se enfrenta a un gigantesco bus (1.28:30 min), pues la total asimilación con la obra es imposible: el personaje no es atropellado por el bus, como don Quijote termina zarandeado por las aspas del molino de viento.

quererla vivir en carne propia—, pasa a una “versión”, a la adecuación de la historia a su contexto, es decir, al de su vida en la ciudad de Bogotá. Este es el significado central del punto de quiebre, de crisis, al que se le sumará un elemento que ya nada tiene que ver con el *Quijote*: entra en el juego de la representación —esta vez como parte del aula de clase— la estudiante que le recuerda a su esposa fallecida (Laura), quien también fue antigua estudiante suya.

Para recrear la historia del personaje con el que se identifica, el profesor deja de lado la repetición exacta y así pasa a vivir el sueño (el encantamiento) de convertirse en don Quijote. El espíritu con que representa a don Quijote adquiere una nueva connotación: ya no es la reproducción fiel sino la improvisación, la manera en que toma el papel, la máscara, de don Quijote. Bautista expone que una característica singular del *Quijote* radica en que su protagonista no es encerrado:

lo sorprendente es que la novela cervantina es un relato que le pone obstáculos al encierro que implica “perder el juicio”. Don Quijote burla el encierro que como loco debería ser su destino en el siglo xvii en una casa de locos. La ausencia del encierro de don Quijote es tan potente que una de las maneras de Fernández de Avellaneda burlarse de Cervantes —y herirlo—, es conducir al final al personaje a Toledo, donde lo pone ‘en prisiones en la casa del Nuncio.’ (288)

Pues bien, al don Quijote de Gómez sí lo encierran en una casa de reposo, pero este lo acepta como parte de su propia representación; el performance dramático, con todo y el cambio espiritual, sigue en pie. Lo curioso es que el quiebre que se da es en cierto grado filológico: ya no le importa la adecuación exacta (literal) de las aventuras, ahora aprovecha todas las oportunidades que le da la vida para recrear libremente las andanzas de don Quijote, con quien ya se identifica desde otra apuesta que no necesita máscara, es decir, una personalidad de la cual ya no se quiere desprender y adquirir según la ocasión (si bien al final de la película, y tras la ayuda de su amigo Santos, volverá a ser él mismo).

Por otro lado, el escenario en el que se presenta la crisis en cierto sentido parece ser el ideal, casi propio de un acto teatral. Llama la atención el hecho de que era imposible que el profesor Alonso Quijano preparara todo este entramado para dar el siguiente paso de dejar de ser Alonso Quijano y pasar

a ser “don Quijote”. No es difícil imaginar que un profesor universitario, ya en plena vejez, haya fantaseado una última carcajada burlesca ante la burocracia y jerarquía administrativa como el momento adecuado para hacerse pasar por loco. Esto se representa en la secuencia de la película en la que el decano (Castellanos), atraído por el rumor de las representaciones de Alonso/Albino, entra en el aula de clase y accidentalmente hace caer al Rocinante de madera, ante lo cual es interpelado por el profesor —quien en ese momento asume enteramente el papel de don Quijote—, y termina atacado como si fuera uno de los yangüeses del capítulo xv de la primera parte (31:11 min).<sup>20</sup> El primer efecto es el esperado, pues la carcajada es compartida por todos, pero rápidamente el sentimiento cambia por uno de preocupación: el profesor Alonso Quijano no deja de comportarse como don Quijote, lo que ocasiona que sea internado en una casa de reposo.

Después de este episodio comienza la búsqueda por el pasado del personaje y entramos en un segundo hilo narrativo, insinuado desde las primeras escenas. La película toma un giro argumentativo en el cual se aleja del motivo cervantino y comienza una especie de historia detectivesca en la que propenderá la búsqueda del pasado de Alonso/Albino. Además, se establecerá el paralelo entre él y la “Dulcinea” —la estudiante que hemos mencionado— a quien escogió “Alonso Quijano”, y que es el detonante último para su crisis.

## El desencantamiento de Dulcinea

En su búsqueda por la evasión, el profesor ve momentos de su realidad transformados por la ficción. En efecto, dictando su clase en la universidad, al hacer referencia a Dulcinea/Aldonza, imagina a la estudiante punk vestida como una aldeana del siglo xvi (o por lo menos esa es la intención), es decir como Aldonza Lorenzo, la “moza labradora” que don Quijote convierte en Dulcinea al principio de la novela (I, 1, 33). Alonso/Albino tiene la misma visión en otros momentos en los que se cruza con la estudiante. En una

---

20 La burla es recargada ya que en la novela don Quijote, después de la derrota que sufre, habla de su error al acometer contra hombres no armados caballeros, es decir, de un rango social inferior: “Mas yo me tengo la culpa de todo, que no había de poner mano a la espada contra hombres que no fuesen armados caballeros como yo; y así creo que en pena de haber pasado las leyes de la caballería ha permitido el dios de las batallas que se me diese este castigo” (I, 15, 176).

secuencia clave, el profesor llega al salón de clase ataviado como don Quijote, acompañado de Santos/Sancho, ambos montados en palos y trapeadores, recitando el diálogo del caballero y el escudero cuando se encuentran con las aldeanas en el episodio de la Dulcinea encantada (27:10 min): tres estudiantes son obligadas por Santos/Sancho a participar en la representación, entre ellas la chica punk, que lee la parte de Dulcinea encantada cuando rechaza el homenaje del caballero. La cámara adopta el punto de vista del profesor y la escena se transporta al contexto de la Mancha: los personajes, ataviados en medio de un campo con un molino de viento al fondo, expresan sus parlamentos en tono grandilocuente, mientras que la luz cambia a un tono sepia para señalar así la perspectiva de Alonso/Albino. De esta forma, se da lugar a una alternancia entre la “realidad” del salón de clase (profesor y estudiantes leen la obra) y el punto de vista “ficcional” del profesor (quien imagina la acción).

La forma en que aparece Dulcinea en esta secuencia es esencial para comprender la propuesta de Gómez. De hecho, el papel de Dulcinea y su representación en las adaptaciones cinematográficas del *Quijote* es una cuestión problemática:

Más conflictiva es la presencia de Dulcinea en el texto literario como objeto sublimizado: como sabemos, moviliza al personaje y lo provee de las pocas fuerzas que le quedan, pero jamás llegará a intervenir físicamente en el relato porque no existe; sin embargo, el recurso al que el cine se ha rendido en casi todas sus adaptaciones mediante la personificación de la dama puede ser considerado legítimo por los puristas, en tanto que Dulcinea, Aldonza y la campesina de la Segunda parte son descritas en la novela. (Herranz 22)

Dulcinea, un personaje existente solo en la cabeza de don Quijote, cobra vida en la novela gracias al “encantamiento” de Sancho que la trae ante su amo, pero bajo la apariencia de una fea aldeana: “y como no descubría sino una moza aldeana, y no de muy buen rostro, porque era carirredonda y chata, estaba suspenso y admirado, sin osar despegar los labios” (II, 10, 619). La cuestión de la apariencia física de la Dulcinea encantada no es un detalle, sino más bien un elemento fundamental para la intención paródica de Cervantes.<sup>21</sup> Esta comicidad, basada ante todo en el contraste entre la belleza

21 “Tal como fue escrita por su autor, no cabe duda que la historia de las tres aldeanas y Don Quijote es, simplemente, una historia cómica” (Auerbach 321). Esta historia cómica se

idealizada de Dulcinea, la fealdad real de la aldeana y la explicación de don Quijote (Dulcinea ha sido transformada por sus enemigos encantadores), se manifiesta en las palabras que don Quijote dirige a la sorprendida aldeana: “no dejes de mirarme blanda y amorosamente, echando de ver en esta sumisión y arrodillamiento que a tu *contrahecha hermosa* hago la humildad con que mi alma te adora” (II, 10, 620). Cuando la aldeana se aleja, el caballero le dice a su escudero: “Y has también de advertir, Sancho, que no se contentaron estos traidores [los encantadores] de haber vuelto y transformado a mi Dulcinea, sino que la transformaron y volvieron en una *figura tan baja y tan fea* como la de aquella aldeana...” para terminar evocando su olor a “ajos crudos” (II, 10, 622).<sup>22</sup>

Sin embargo, en la película, los rasgos agraciados de la nueva Dulcinea la alejan del personaje que ve don Quijote en la novela; la incomprensión y estupefacción de don Quijote al tener ante sus ojos a Dulcinea convertida en una fea aldeana no se compaginan con los sentimientos del personaje en la película, pues la aldeana toma los rasgos de la estudiante punk que, por su belleza, es pretendida por varios de sus compañeros y, en cierta forma, por el mismo profesor que la relaciona con su esposa fallecida. El encantamiento de Dulcinea, gracioso y grotesco en el texto cervantino, pasa a ser, aparentemente, una exaltación idealizada de la belleza de la nueva Dulcinea; la música de fondo de piano y violín, el primer plano de Dulcinea y la mirada admirativa de Albino/don Quijote corroborarían dicha intención. Como es bien sabido, la fealdad de Dulcinea encantada se convierte en una de las bases para el desarrollo posterior de la novela y su desencantamiento en una apuesta narrativa que va a ser aprovechada por los duques para burlarse de Sancho. Frente a esto, el parlamento que don Quijote dirige a la Dulcinea encantada en la película se detiene justo antes de hacer referencia a la *contrahecha hermosa*. Desde esta perspectiva, en un primer momento se podría pensar que lo que propone la película es desencantar a Dulcinea para reimplantar el canon de belleza femenina que Cervantes parodia en esta parte del *Quijote*. No obstante, parece que lo que se pretende es más bien señalar que la fealdad femenina ya no puede ser objeto de burla masculina; es por esta razón que se desencanta a Dulcinea

---

construye alrededor de la apariencia de las aldeanas que sirve como elemento paródico de la belleza de la dama (Dulcinea).

22 El énfasis añadido es nuestro.

para convertirla en un personaje más cercano a la pastora Marcela que a la princesa del Toboso (Bautista 292). Este es el verdadero desencantamiento de Dulcinea que propone la película de Gómez.

Entre todas las opciones, al igual que el personaje de la novela, el profesor escoge a la menos adecuada para ser su Dulcinea; efectivamente, si don Quijote elige a una labradora, el profesor Alonso Quijano escoge a una estudiante punk, visualmente antagonica a un personaje como don Quijote —aunque se advierte que tienen en común el disfraz: la máscara de don Quijote y la máscara de la identidad punk—. Pero, con todo, luego se evidencia que no es una elección arbitraria, sino que se justifica en el pasado del profesor (la estudiante, como hemos mencionado, se parece físicamente a su esposa fallecida). Si en la novela de Cervantes apenas nos enteramos de que don Quijote pudo estar enamorado de la labradora Aldonza Lorenzo (pasado “real” y modelo para su invención de Dulcinea), en la película de Gómez la cuestión de “Dulcinea” adquiere una mayor trascendencia, pues incluso comparte el protagonismo con los personajes principales.

Como señala Bautista (293), las mujeres en la vida del profesor Albino/Alonso sufren la violencia masculina. La primera, su esposa Laura, es violentada por el propio profesor, cuya visión conservadora choca directamente con la realización personal de quien fuera su alumna, pues le impide desarrollar su vida más allá del rol de esposa y madre, ahogándola en una situación de la que ella no encuentra más opción que huir. Si Albino encarna unos valores determinados por la sociedad en la que nació, en donde el rol de la mujer casada era el cuidado del hogar y de los hijos, su esposa Laura (quien era, además, su antigua estudiante y escritora frustrada) no los comparte y debe escapar. La segunda, la estudiante, no está casada, pero vive una violencia similar pues es acosada por un compañero y por hombres anónimos cuando se desplaza por la calle. Alrededor de este personaje se teje otra subtrama con tintes serios —y como los del trágico pasado de Alonso/Albino dejan poco espacio para lo cómico—,<sup>23</sup> planteada desde una estética punk en un fuerte contrapunto con la estética renacentista con que el profesor contempla el mundo; como su profesor, que cada vez más busca confundirse con don Quijote, ella, por medio de elementos como el peinado, la vestimenta y los

---

23 Herranz resalta que ha sido poco común que las adaptaciones se centren en el elemento cómico: “Con la excepción de algunas obras del cine mudo, pocas adaptaciones del *Quijote* se ubican plenamente en el género de la comedia” (17).

tatuajes, poco a poco asimila el modelo punk. De hecho, la máscara punk de la estudiante/Dulcinea entra en un diálogo con la violencia colombiana. Si el pasado de Alonso/Albino está teñido por el trágico atentado en el que murieron su esposa e hija, causado por la violencia del narcotráfico, el diálogo entre el punk y la violencia, a diferencia del diálogo entre la estética punk y el *Quijote*, no forma un contraste sino una especie de armonía. Así, la música punk que se escucha en la película cumple una función de refuerzo (“parafrástica”) cuando esta denuncia la violencia y también una función de continuación de la acción (“diegética”) (García 258-259) cuando la estudiante prepara un concierto punk en el que se mezcla la estética renacentista con base en su lectura de Dulcinea del Toboso.<sup>24</sup>

En efecto, el desencantamiento de Dulcinea puede entenderse también desde la perspectiva de la estudiante como una renuncia a la máscara punk que a lo largo de la película había decidido usar. Incluso al final su papel se revela tan importante como el de Albino. Frente a la evasión que ocasionará la crisis de identidad del profesor, consecuencia de un trauma que nunca había sido sanado, la búsqueda de identidad de la estudiante se desarrolla en un contexto muy diferente —más adecuado si se quiere—: el de una adolescente interesada en las humanidades. Si en la novela don Quijote y Sancho son los encargados del desencantamiento de Dulcinea, en la película es la estudiante la responsable de asumir la búsqueda de su propia identidad. El hecho de que esté cursando una asignatura de literatura sobre el *Quijote* resulta completamente significativo, pues la interpretación que realiza sobre la novela, basada en la supuesta locura de Alonso Quijano y en la oportunidad que le daba la máscara de don Quijote “para darle rienda suelta a la imaginación” (1:35:00 min) —que puede ser obvia para especialistas, pero novedosa para la joven lectora— es un aliciente que también la conducirá a cuestionarse sobre realmente quién es ella. Las relaciones esenciales entre los personajes encuentran desarrollos que no se atisban en el original, sobre

---

24 Llama la atención que en Colombia el movimiento punk llegue a su punto culminante a la par de la violencia del narcotráfico. A propósito de lo cual resulta difícil no recordar la película de Víctor Gaviria, *Rodrigo D. No futuro* (1990), que de igual manera combina la violencia urbana colombiana y el punk. Además, *Los flashbacks* en los que se reconstruyen los sucesos del atentado al avión en el que volaban la esposa e hija de Albino/Alonso se acercan mucho a la película de Víctor Gaviria, pues están filmados en barrios populares de Medellín y para su representación se usa un tono de luz diferente, combinado con una calidad intencionalmente “inferior” del formato.

todo con el amplio desarrollo de esta “nueva Dulcinea”. Se confiere entonces una trascendencia mayor a las historias de los personajes, en un sentido en el que el original no lo hace: la vida de Aldonza/Dulcinea, y el pasado de don Quijote relacionado con una explicación de su locura más allá del “mucho leer y poco dormir” (I, 1, 42).

De hecho, con el personaje de la estudiante punk —que es a la vez Aldonza, Dulcinea, la aldeana, pero también un avatar de la esposa del profesor— se introduce el motor de las acciones del caballero ideal desde Lancelot y Tristán hasta la realidad del profesor del siglo XXI, pasando por Amadís y don Quijote: el amor como el valor supremo. En efecto, la asimilación del personaje de don Quijote por parte del profesor representa la búsqueda, la aventura indispensable para ser digno de aspirar al amor; si en el pasado el comportamiento machista de Albino lo alejó del ideal caballeresco y tuvo consecuencias funestas, su presente de “caballero” le da la oportunidad de resarcirse, de enmendarse. Pero esto es sin contar que esas aventuras en vez de ser caballerescas son ridículas, por el contexto realista en el que se insertan, y de las cuales solo surge la risa. En este sentido, *Un tal Alonso Quijano* no considera el amor caballeresco como un elemento primordial en su don Quijote moderno, ya que todo apunta a la discordancia de dicho elemento en el tipo de vida y el entorno en que habitan los protagonistas.

## Conclusión

A la vez homenaje y versión, *Un tal Alonso Quijano* se inspira en el *Quijote* de Cervantes y propone una relectura de los personajes de don Quijote y Dulcinea que les confiere una nueva dimensión. En efecto, cuando el profesor y la estudiante rompen con el disfraz que les servía para afrontar la realidad (máscara de don Quijote/máscara de punk) se reencuentran en la universidad y reflexionan sobre el personaje de don Quijote. Como hemos mencionado, es esencial que sea la estudiante quien, en una de las escenas finales, llegue a la conclusión de que Alonso Quijano fingía la locura: “el hombre se disfrazaba para salir de la rutina, para darle rienda suelta a la imaginación con los libros, con las historias de caballería que tanto le gustaban”, ante lo cual el profesor responde asombrado: “interesante teoría” (1:35:00 min). Esta secuencia ratifica el desencantamiento, no solo del profesor (quien por extensión, al haber fingido ser don Quijote, es aludido en

la conversación), sino de ella misma. Si antes ambos personajes intentaban vivir a través de una máscara que no les pertenecía, ahora ella afrontará su realidad sin necesidad de imposturas. El problema de la identidad del don Quijote cervantino se vuelve esencial para ella, como antes había llegado a pensar que era el amor, cuando preguntaba a su ocupada madre: “¿tú crees que el *Quijote* es una historia de amor?” (55:00 min).

Curiosamente, como conclusión del curso sobre el *Quijote*, ella ahora es capaz de ejemplificar su situación (y la de su profesor) a través de su propia lectura de la novela: la constante tentación de ser otro cuando el contexto no satisface. Así, aunque la construcción de los personajes de Dulcinea/estudiante y Alonso Quijano/Albino no concuerda con la de los personajes cervantinos, este es, precisamente, el desarrollo original de la lectura de Gómez. El contexto violento colombiano, que configura el pasado y presente de los personajes, propicia el uso del disfraz. Por esto, la estética punk, además de servir como contrapunto a la estética renacentista del *Quijote*, entra a formar parte de la historia. En este sentido, la relación entre la vida y la literatura (entre la verdad y la ficción) es acá explorada teniendo como pretexto una de las novelas en que dicho tema ha trascendido en mayor medida, pero proponiendo un marco especial, en donde la obra cervantina será el vehículo por medio del cual ambos protagonistas reflexionan sobre su identidad.

## Obras citadas

- “Así se hizo la película colombiana *Un tal Alonso Quijano*”. *El Tiempo*. YouTube. 1 julio del 2020. Web. 15 de enero de 2024.
- Aguilar Perdomo, María del Rosario. *Cervantes o las fabulaciones americanas del Quijote*. Bogotá, Cuadernos de la Lectio núm. 5, Universidad Central, 2017.
- Alvar, Carlos. “Tradición e innovación: el *Quijote* en el cine”. *Cervantes en los siglos XX y XXI. La recepción actual del mito del «Quijote»*. Editado por Paloma Ortiz de Urbina. Berna, Peter Lang, 2018, págs. 195-224.
- Auerbach, Erich. *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, FCE, 1996.
- Ballester Morell, Blanca. “Las adaptaciones del *Quijote* de Manuel Gutiérrez Aragón. Algunas apreciaciones a propósito de la construcción visual del mito”. *Anagnórisis*, núm. 25, 2022, págs. 258-293.

- Bautista-Cabrera, Álvaro. “El encierro de don Quijote: la amenaza de la casa de los locos. Un comentario a *Un tal Alonso Quijano* de Libia Stella Gómez (2020)”. *Hipogrifo*, vol. 9, núm. 2, 2021, págs. 285-298. Web. 8 de noviembre de 2023.
- Borges, Jorge Luis. “Las versiones homéricas”. *Discusión. Obras completas*. Colombia, Planeta, págs. 842-847.
- Borges, Jorge Luis. “Pierre Menard autor del Quijote”. *Ficciones. Obras completas*. Colombia, Planeta, 2009, págs. 842-847.
- Canavaggio, Jean. “Algunas aventuras de Don Quijote en Francia en el siglo xx”. *Cervantes en los siglos xx y xxi. La recepción actual del mito del “Quijote”*. Editado por Paloma Ortiz de Urbina. Bern, Peter Lang, 2018, págs. 25-44.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Editado por Francisco Rico. Madrid, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, Alfaguara, 2004.
- Cid, Adriana C. “Pasajes de la literatura al cine: algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición fílmica”. *Letras*, núm. 63-64, 2011, págs. 19-40. Web. 11 de marzo de 2024.
- Eikhenbaum, Boris. “Literatura y cine”. *Los formalistas rusos y el cine: la poética del film*. Compilado por Francois Albèra. Barcelona, Paidós, 1998, págs. 197-192.
- Fernández Rodríguez-Escalona, Guillermo. “Los Nombres de Don Quijote”. *Anales Cervantinos*, vol. 38, 2006, págs. 15-56.
- Frenk, Margit. *Don Quijote ¿muere cuerdo? Y otras cuestiones cervantinas*. México, FCE, 2015.
- Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Paidós, 1991.
- García Jiménez, Jesús. *Narrativa audiovisual*. Cátedra, 2003.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco. *Literatura y cine*. UNED, 2016.
- Gutiérrez Gil, Alberto. “¿Un don Quijote aún más loco?: la reconstrucción del personaje cervantino en *El hombre que mató a don Quijote* de Terry Gilliam (2018)”, *Anagnórisis*, núm. 20, 2019, págs. 274-295.
- Herranz, Ferran. *El Quijote y el cine*. Cátedra, 2005.
- Jakobson, Roman. “On Linguistic Aspects of Translation”. *On Translation*. Editado por Reuben Arthur Brower. Cambridge y Londres, Harvard University Press, 1959, págs. 232-239.
- . *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Paidós, 2000.

- Lucía Megías, José Manuel y Vargas Díaz-Toledo, Aurelio. “Don Quijote en América: Pausa, 1607 (facsimil y edición)”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, núm. 7, 2005, págs. 203-244.
- Reyes, Alfonso. *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*. Verbum, 2014.
- Riley, Edward C. “Quién es quién en el *Quijote*. Aproximación al problema de la identidad”. En *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*. Barcelona, Crítica, 2001, págs. 31-50.
- Sánchez Noriega, José Luis. *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid, Alianza, 2006.
- Stam, Robert. *Teoría y práctica de la adaptación*. UNAM, 2009.
- Steiner, George. “¿Qué es literatura comparada?”. *Pasión Intacta*. Bogotá, Norma, 1997, págs. 135-162.
- Spitzer, Leo. “Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*”. *Lingüística e historia literaria*. Madrid, Gredos, 1955, págs. 135-187.
- Torrente Ballester, Gonzalo. *El Quijote como juego*. Guadarrama, 1975.
- Un tal Alonso Quijano*. Dirigida por Libia Stella Gómez, Universidad Nacional de Colombia, 2020.

### **Sobre los autores**

Mario Martín Botero García es egresado del pregrado en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia, magíster en Literatura Medieval Francesa de la Universidad Paris-Nanterre y doctor en Literatura Medieval Francesa de la Universidad Sorbonne Nouvelle. Actualmente es profesor titular e investigador en la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia y miembro del Grupo de Estudios Literarios (GEL) de dicha universidad. Sus investigaciones se centran en la literatura artúrica y en la ficción caballeresca del siglo XVI. Entre sus publicaciones se cuentan: *Libro del rey Arturo. Según la parte artúrica del Roman de Brut de Wace*; *Les rois dans le Tristan en prose. R(é)écritures du personnage arthurien* y «Un libro muy gracioso y muy alto en toda la orden de *cavallería*» Estudios sobre la ficción caballeresca del Renacimiento (coeditor académico con María del Rosario Aguilar).

Federico Jiménez Ruiz es filólogo hispanista por la Universidad de Antioquia (becario del Fondo de Becas de Maestría Universidad de Antioquia y beca mejor graduado). Actualmente es estudiante de la Maestría en Literatura de la Universidad de Antioquia y miembro del Grupo de Estudios Literarios (GEL). Se desempeña como docente y coordinador del Semillero de Literatura Medieval y Renacentista de la Facultad de Comunicaciones y Filología, Universidad de Antioquia. Sus áreas de interés son la literatura de los siglos de Oro, con énfasis en el *Quijote*, y la poesía en lengua hispánica tanto desde la dimensión investigativa como creativa. Recientemente ha publicado el artículo “Un nuevo siglo para las narraciones intercaladas del *Quijote* (1605): asedios de la crítica a una antigua polémica cervantina”.

### **Sobre el artículo**

Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación “Historia y Literatura en la Edad Media” inscrito en el Sistema Universitario de Investigación de la Universidad de Antioquia y contó con el apoyo del programa de Estrategia de Sostenibilidad 2023-2024 del Grupo de Investigación Estudios Literarios (GEL), otorgado por la Vicerrectoría de Investigación de la misma universidad.

<http://doi.org/10.15446/lthc.v26n2.113686>

# “Mientras hablo solo como don Quijote”: Residente, don Quijote y el rap en español

María Ludmila Ponce de León

Universidad Nacional de General Sarmiento, Los Polvorines, Argentina

mlponcedeleon@campus.ungs.edu.ar

Durante cuatro siglos de existencia, el *Quijote* de Cervantes ha suscitado numerosas lecturas e interpretaciones desde diversas áreas del conocimiento. En los últimos años, se han incrementado las indagaciones desde el campo de la musicología y se ha consolidado una nueva línea de investigación en los estudios cervantinos: el cervantismo musical. Si bien la crítica ha analizado con entusiasmo la recepción del *Quijote* en la música, aún no se ha explorado el encuentro de la novela cervantina con el género del *rap*. Este artículo presenta un recorrido por la recepción del *Quijote* en el *rap* de habla hispana, para luego analizar la influencia del clásico español en la canción “BZRP Music Sessions #49” del rapero puertorriqueño Residente. A partir de esta aproximación se busca examinar cómo los raperos actuales recrean el clásico cervantino en sus canciones, así como indagar en los vínculos que existen entre la literatura y el *rap*.

*Palabras clave:* *Quijote*; *rap*; música; recepción; *Quijote* en la música; Residente.

Cómo citar este artículo (MLA): Ponce de León, María Ludmila. “Mientras hablo solo como don Quijote”: Residente, don Quijote y el rap en español”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 26, núm. 2, 2024, págs. 153-180.

Artículo original. Recibido: 05/02/24; aceptado: 20/03/2024. Publicado en línea: 01/07/2024.



### **“Mientras hablo solo como don Quijote”: Residente, Don Quixote and Rap in Spanish**

During its four centuries of existence, Cervantes' *Don Quixote* has inspired numerous readings and interpretations issued from different areas of knowledge. In recent years, many contributions have appeared in the field of musicology, where critics have consolidated a new line of research in Cervantes studies: musical Cervantism. Although critics have enthusiastically analyzed the reception of *Don Quixote* in music, the encounter between Cervantes' novel and rap has not yet been explored. To fill in this gap, our article presents an overview of the reception of *Don Quixote* in Spanish-language rap and analyzes particularly the influence of the Spanish classic in the song “BZRP Music Sessions #49”, by the Puerto Rican rapper Residente. Through this approach we seek, on the one hand, to analyze how current rappers recreate Cervantes' classic in their songs, and, on the other hand, to examine general connections between literature and rap.

*Keywords:* *Don Quixote*; *Rap*; Music; Reception; *Don Quixote* in Music; Residente.

### **“Mientras hablo solo como don Quijote”: Residente, Dom Quixote e rap em espanhol**

Ao longo de seus quatro séculos de existência, *Dom Quixote* de Cervantes suscitou inúmeras leituras e interpretações em diversas áreas do conhecimento. Nos últimos anos, as investigações no campo da musicologia aumentaram e uma nova linha de pesquisa se consolidou nos estudos cervantinos: o cervantismo musical. Embora a crítica tenha analisado com entusiasmo a recepção de *Dom Quixote* na música, o encontro entre o romance de Cervantes e o gênero rap ainda não foi explorado. Este artigo apresenta um percurso pela recepção de *Dom Quixote* no rap de língua espanhola, para em seguida analisar a influência do clássico espanhol na canção “BZRP Music Sessions #49” do rapper porto-riquenho Residente. A partir desta abordagem procuramos, por um lado, examinar como os rappers atuais recriam o clássico de Cervantes nas suas canções, e, por outro, investigar as ligações que existem entre a literatura e o rap.

*Palavras-chave:* *Dom Quixote*; rap; música; recepção; *Dom Quixote* na música; Residente.

## Introducción

**A** LO LARGO DE CUATRO SIGLOS de existencia, el *Quijote* de Cervantes ha suscitado numerosas lecturas e interpretaciones desde múltiples áreas del conocimiento. En los últimos años, se han incrementado las indagaciones desde el campo de la Musicología y se ha consolidado una nueva línea de investigación en los estudios cervantinos: el cervantismo musical. Gracias a estas aproximaciones, la recepción del *Quijote* en la música ha sido objeto de diversos trabajos que exploran las recreaciones de la novela cervantina en variadas composiciones musicales, tales como la ópera, el ballet, el *rock* e incluso el *heavy metal*. Sin embargo, la crítica no ha explorado aún el encuentro del *Quijote* con el género urbano, específicamente con el rap.

El rap hace su entrada a los países hispanohablantes en la década de 1980, luego de la globalización del género en la industria musical. A partir de ese momento, las referencias literarias, mitológicas y épicas en las letras de rap no pasan desapercibidas, aunque, a nuestro parecer, son los raperos de los últimos veinte años quienes recrearon ingeniosamente el *Quijote* dentro del género urbano. En sus canciones, estos jóvenes se inspiran tanto en los personajes del mundo quijotesco como en las peripecias que atraviesan, con especial atención en el trío protagónico de la historia: don Quijote, Sancho y Dulcinea. Entre estos artistas urbanos, se destaca el rapero puertorriqueño Residente, quien parece ser un asiduo lector del clásico español, a juzgar por las constantes referencias al *Quijote* en sus composiciones musicales. Este interés por la novela de Cervantes llega a su punto máximo en su *BZRP Music Sessions*, colaboración musical que realizó junto al productor argentino Bizarrap en marzo de 2022. Este lanzamiento se viralizó rápidamente a nivel mundial, tanto por los comentarios peyorativos que el rapero lanzó hacia otro cantante del género urbano, J Balvin, como por su contenido temático: Residente estructura la totalidad de su canción con base en ambas partes de la novela cervantina, en una peculiar apropiación de la novela que amerita un análisis detallado.

Este trabajo emprende ese análisis proponiendo, en primer lugar, un recorrido por los orígenes del movimiento *hip-hop* y la recepción del *Quijote* en el rap, para luego examinar la influencia de la novela en Residente. En este último apartado, nos detendremos en algunos antecedentes musicales que

evidencian referencias al *Quijote* y, sobre todo, en la intertextualidad que el artista desarrolla en su *BZRP Music Sessions*. A partir de esta aproximación se busca, por un lado, examinar cómo los raperos actuales recrean el clásico cervantino en sus canciones, y, por otro, indagar en los vínculos que existen entre la literatura y el rap.

## La crítica

En los últimos años, la crítica ha analizado con entusiasmo el contexto musical de los tiempos de Cervantes, así como la recepción del clásico español en la música clásica y académica. Si bien el propósito de este artículo nos exime de abordar exhaustivamente el volumen de trabajos sobre estas temáticas, mencionaremos algunos estudios destacados.

Diversos autores se han detenido a explorar la presencia de la música en la novela cervantina y el clima musical del siglo XVII. En esta línea, debemos señalar los trabajos de Bermúdez (2005), Rey (2005), Querol Gavaldá (2005), Pastor Comín (2008), Salmerón Infante (2010) y Martínez González (2017), que han analizado desde distintos enfoques el rol de la música en el clásico español.

Desde el campo de la Musicología debemos subrayar las indagaciones del equipo de investigación musicológico de la Universidad Autónoma de Madrid, liderado por Begoña Lolo, que alimentaron una nueva aproximación al *Quijote*: el cervantismo musical. Este acercamiento al clásico se basa en “el estudio del *Quijote* y la obra de Cervantes como tema de inspiración y creación a lo largo de la historia, en los repertorios y géneros musicales” (Lolo y Presas 154). Así, surge la trilogía de volúmenes coordinada por Lolo: *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito* (2007), *Visiones del “Quijote” en la música del siglo XX* (2010) y *El “Quijote” y la música en la construcción de la cultura europea* (2018). Asimismo, en otros estudios, la musicóloga nos invita a reflexionar sobre la contemporaneidad de la obra cervantina como fuente de inspiración en el mundo musical (2006).

Otros especialistas se han detenido a explorar las recreaciones musicales que ha inspirado el *Quijote* de Cervantes. Dentro de este repertorio podemos hallar los estudios de López Navia (1998), Cabrelles Sagredo (2018) y Salmerón Infante (2018). Algunos autores se propusieron indagar en el encuentro de la obra cervantina con géneros musicales concretos: dentro del *rock* y el *heavy*

*metal* español podemos hallar los estudios de Labrador López de Azcona (2010), López Navia (2010 y 2016) y Martínez González (2019); en el caso del jazz se destacan los aportes de Hans Christian Hagedorn (2020 y 2022); y no podemos dejar de mencionar aquellos trabajos que profundizaron en los nexos entre el *Quijote* y la danza: Martínez del Fresno (2007) y Murga Castro (2016).

Como podemos observar, el universo musical que gravita en torno al *Quijote* entraña para la crítica una zona sumamente rica para explorar. Sin embargo, los especialistas aún no se han detenido a desentrañar cómo el *rap* dialoga con la novela cervantina. Precisamente, ese será el propósito de las siguientes líneas.

### “Juglares del siglo XXI”:<sup>1</sup> el encuentro del rap con la literatura

No es posible esbozar una definición del *rap* sin antes detenernos en los orígenes del movimiento *hip-hop*, ya que este último engloba al género musical que nos atañe, aunque comúnmente se empleen ambos términos sin restricciones.

Enrique Santos Unamuno (2001) define la cultura *hip-hop* como “un estilo de vida nacido en los años 70 en la ciudad de Nueva York, concretamente en los ghettos afroamericanos” (235). Específicamente, este movimiento urbano surgió en el contexto convulso de la lucha por los derechos civiles de la población afroamericana en Estados Unidos. En los suburbios de “La gran manzana”, la comunidad afroestadounidense llevó adelante protestas contra las desigualdades socioeconómicas a las que se veían sometidos, con el impulso de sus principales referentes de lucha: Malcom X y Martin Luther King, ambos asesinados en 1965 y 1968, respectivamente. A raíz de este panorama violento, los jóvenes de los barrios marginados debieron encontrar un modo de evasión. Como explicita Pérez Olmos (2017), las palabras *hip* (‘cadera’) y *hop* (‘salto’) eran frecuentemente empleadas en estas fiestas callejeras por los *DJs* y *MCs*.<sup>2</sup>

1 Este título está inspirado en el último álbum de los raperos españoles Áyax y Prok, lanzado en 2022, *Jugar del siglo XXI*.

2 “El *mc* o ‘rapero’ —del inglés *rapper*— es quien escribe y recita —o ‘rapea’— las letras de las canciones, a las que no se otorga melodía. Las iniciales *mc* provienen de la expresión ‘maestro de ceremonias’ o *master of ceremonies* en inglés, y conservan la pronunciación anglosajona, [em si:]. [...] Por su parte, el *DJ* —expresión también pronunciada en

Luego, con el paso de los años, ambos términos llegaron a designar a toda esta cultura urbana emergente, constituida por cuatro elementos fundamentales:

el rapper (maestro de ceremonias o mc) es quien ‘habla’ cuando el discjockey (dj) ejecuta su música; el breaker (b-boy) que danza pasos robóticos e imita la síncopa de la música rap. El cuarto elemento, el graffiti, es el arte de pintar con aerosol de colores intensos los muros, vagones de trenes o predios abandonados en las grandes ciudades. (Bernabé 3)

Pues bien, si entendemos al rap como “canción hablada, monólogo o diálogo entre mc’s (raperos) sobre una marcada base rítmica” (Santos Unamuno 235), no podemos negar que existe aquí un fuerte vínculo entre la música y la oralidad. Un primer aspecto que une a la literatura con el rap es la identificación del raperos como juglar moderno. Según Santos Unamuno, este paralelismo no se basa exclusivamente en la repetición de patrones socioculturales, sino, sobre todo, en evidencias lingüísticas. Tras examinar un corpus de 250 canciones pertenecientes a 20 grupos de *hip-hop* españoles e italianos, Santos Unamuno halló una serie de “formas socio-corporales” vinculadas a la *performance*, tales como interjecciones apelativas (‘eh’), expresivas (‘ah, oh, uuh’) o representativas (‘boom, paf, clap’); continuas alusiones al espacio y tiempo de la *performance* mediante deícticos; constantes menciones al interlocutor, con quien se establece un intercambio de colaboración o enfrentamiento; entre otras. Incluso, el crítico destaca que los raperos atribuyen a sus composiciones un valor artístico y son conscientes de su lugar dentro del devenir del género lírico. Esto explicaría el uso frecuente de palabras como “métrica”, “lírica”, “verso”, “poesía” y “rima” en canciones de rap. A continuación, proponemos algunos ejemplos recientes de la cultura rap en los que podemos hallar estas alusiones al universo lírico, como las canciones del álbum del raperos argentino Homer el Mero Mero, *El mundo es tuyo* (2022):

---

inglés, [di: dʒeɪ]— es el encargado de elaborar la melodía electrónica que acompaña a la recitación del mc, una melodía basada en la repetición de un mismo motivo; las iniciales corresponden a la expresión *disc jockey*, que suele traducirse en español como ‘pinchadiscos’ (Jiménez Calderón 168).

Yo sabía que este día llegaría y que te cantaré  
alguna de mis **poesías** a' alegrar tu día  
Sé que en algún lugar me escuchas con alegría  
porque hay **canciones** buenas, pero no como las mías. (Homer el Mero  
Mero, "Balada para el recuerdo")  
Por eso cuando me hablan fumo y no respondo nada  
Contigo no hay manera de que pierda el horizonte  
Vaya a saber de dónde saco esta **poesía** adornada.<sup>3</sup> (Homer el Mero Mero,  
"Poesía adornada")

De hecho, los raperos se llaman a sí mismos "poetas": "Varios poetas me pidieron ayuda en las letras / porque lo mío es alta gama, papi, buena cepa" (Homer el Mero Mero, "Todavía te estoy buscando"); e incluso les ruegan a las musas inspiración: "Creadora de canciones / Musa de inspiraciones / no encontrarás mejores / tú no me abandones / nunca me abandones" (Áyax y Prok, "Mi musa").

Como bien apunta Santos Unamuno, para los raperos la calidad de sus composiciones se mide por la capacidad de recitar respetando el *tempo* y el ritmo, hilando conceptos y metáforas a gran velocidad. Aquel que logre tal empresa podrá ser considerado "un verdadero poeta, un juglar de nuestros tiempos" (240).

Ahora bien, el vínculo entre literatura y rap no solo se puede apreciar en estas correspondencias entre la figura del raperero con el poeta, sino también en las numerosas alusiones a los clásicos literarios en las composiciones de este género urbano. En diferentes oportunidades, López Navia (2016) indagó la influencia de la novela cervantina en el *heavy metal* español y evidenció que los géneros musicales populares se sirven de fuentes literarias para sus composiciones, rompiendo así la dicotomía culto-popular. De la misma forma que el *heavy metal* recurre a la literatura para dar vida a sus creaciones musicales, en el rap también abundan las referencias clásicas y literarias, demostrando que "la palabra cultura no es ajena a este estilo musical" (Martínez González 108). Los reconocidos raperos españoles Sharif y Nach aluden al mundo clásico en sus canciones: por su parte, Sharif, en "Apolo y Dafne" (2015), acude a la *Metamorfosis* de Ovidio para expresar

---

3 Énfasis añadido.

las contradicciones del amor y la experiencia dolorosa que conlleva, por medio de una serie de antítesis:

Ella era la prisa, yo el indeciso  
Corazón insumiso que improvisa  
Ella era una diosa expulsada del paraíso  
Yo era la tristeza disfrazada de sonrisa  
Y ella era la brisa, el palacio  
El beso que mata despacio  
La luna, el presagio  
Que empuja el barco hacia el naufragio  
Ella era Dafne huyendo de su Apolo. (Sharif, “Apolo y Dafne”)

El vínculo de esta composición con el mito clásico no se limita únicamente a su título. El rapero zaragozano equipara a su “yo poético” con el dios Apolo, por las penas de amor que ambos sufren, y, en consecuencia, su inalcanzable amada se corresponde con la esquiva Dafne. De la misma forma en que la transformación de Dafne en laurel desencadena la experiencia de escritura del dios Sol, la incompatibilidad del “yo poético” del rapero con su amada da lugar al nacimiento de un poeta torturado: “Ella era la trampa del destino / que hace del poeta un asesino”. Incluso podemos hallar a lo largo de estos versos personificaciones, como la de Cupido, o imágenes recurrentes como la del navío en naufragio.

En cuanto a Nach, podemos hallar una alusión explícita al mito de la caja de Pandora en su canción “Pandora” (2005):

Pandora llegó aquí mucho antes de la existencia  
Su don era el mal en potencia  
Ella expandió su esencia y aguardo tranquila desde entonces  
Sabiendo dónde flaquea el débil hombre  
Esparció por el mundo semillas de dolor e histeria  
Haciendo florecer ramas de horror y de miseria  
Su alma es turbia, se alimenta con la furia y la penuria  
La injuria, la envidia, la rabia. (Nach, “Pandora”)

A lo largo de sus versos, el rapero enlista una serie de acontecimientos violentos y catastróficos en el seno de la sociedad, y concluye que Pandora fue la causante de estos sucesos convulsos: “Desde su púlpito de maldad, nos sume en la soledad / Está en los guetos de Soweto, la realidad de Islamabad / Su malicia es única, ella inspiró las guerras púnicas / Asoló Guernica y activó la bomba atómica” (Nach, “Pandora”).

Asimismo, dentro del rap es posible evidenciar referencias a obras literarias. Uno de los clásicos de la literatura universal más recurrente es *Romeo y Julieta* (1597) de Shakespeare. Los raperos se sirven de la pareja trágica para relatar sus experiencias frustradas de amor:

Tu corazón no siente, solo son hormona'  
Todos temen a la muerte, solo son persona'  
Yo no supe quererte, tú no lo perdona'  
Julieta no quiere verme y estoy por Verona. (Áyax y Prok, “Valkiria”)

Porque sueño con todo, aunque de nuevo esté sin nada  
Con mi manada solo pienso en el futuro  
Corazón blando, soy negro, pero no oscuro  
Puedo decirles que sufrir de amor es duro  
[...] Por esta vez soy tu Romeo y tú eres mi Julieta. (Homer el Mero Mero,  
“Todavía te estoy buscando”)

Un caso sumamente interesante es el del rapero Canserbero. El artista venezolano se destacó dentro del género por sus composiciones cargadas de referencias al mundo mitológico y literario. De hecho, su propio nombre artístico remite a la mitología griega, específicamente al perro de tres cabezas del dios Hades, Cerbero (también conocido como Can Cerbero). En una de sus composiciones más notables, “Es épico” (2012), Canserbero presenta su propia *katábasis* (‘descenso a los infiernos’), que, a su vez, nos remite inmediatamente al *Infierno* de Dante Alighieri:

Cuerpos deformados que sufren, caí sobre una piedra  
Un barco viejo con un viejo me esperaba  
No me respondían nada, almas el barco golpeaban  
[...] Me desperté ya sentado sobre un estrado

Y un jurado de malvados decidirían mi suerte  
Recuerdo que fui golpeado y trasladado a un sitio en uno de los círculos  
con un montón de gente. (Canserbero, “Es épico”)

En este fragmento podemos hallar una alusión a Caronte, el barquero del Inframundo que tiene a su cargo el transporte de las almas de los difuntos hacia el reino de Hades. Asimismo, encontramos una mención a los nueve círculos del infierno retratados en la obra de Dante. En los próximos versos, el “yo poético” traza un plan para lograr escapar de las tinieblas, por lo que decide desafiar al diablo —o, como él lo llama, “jefe”— a una batalla de rap, a cambio de su libertad. El rapero toma la idea del reto al diablo del poema *Florentino y el Diablo* (1940) de Alberto Arvelo Torrealba, uno de los monumentos líricos del pueblo venezolano: “Recordé que en la tierra donde había nacido / Existía una leyenda del diablo con un tal Florentino / Obviamente un cuento, pero inteligente para irme de este infierno / Infierno literalmente (Canserbero, “Es épico”).

El resto de la canción se desarrolla a modo dialógico entre el “yo poético” y el diablo, imitando la estructura típica de una batalla de rap:

—Empieza, antes que nada te maldigo  
Vo’ a hacer que sufras el peor de todos los castigos  
¿Cómo te atreves a retarme en castellano?  
Y en este ritmo tan pobre como el suelo donde te has criado

—Con más razón, tú deberías avergonzarte Perder un combate con un  
*Homo sapiens*  
Además, te explico, se llama Venezuela donde nació este tipo  
Y tú no puedes maldecirme porque ya yo estoy maldito. (Canserbero, “Es épico”)

El rapero venezolano también alude a Pablo Neruda en “Dando y perdiendo”, canción lanzada en 2010 junto a Rapsusklei: “Podría escribir los versos más tristes esta noche con mi letra / Como dijo aquel gran poeta / La invito a bailar, señora Soledad, sobre el planeta / Y perdón si la piso, pero es que este corazón me aprieta” (Rapsusklei ft. Canserbero, “Dando y recibiendo”).

Aquí, el artista se remite específicamente al “Poema 20” (1924) de Neruda y su famoso verso “Puedo escribir los versos más tristes esta noche”.<sup>4</sup> Y si de célebres fragmentos se trata, Canserbero no pudo dejar fuera de su repertorio la reconocida frase de *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar: “Andábamos sin buscarnos / Aunque sabiendo que andábamos para encontrarnos”<sup>5</sup> (Canserbero, “Querer querernos”).

Pues bien, entre tantas alusiones a grandes obras de la literatura, es posible hallar también referencias al clásico cervantino. Uno de los grandes acontecimientos que traba el vínculo entre el rap y el *Quijote* se remonta a 2005: en homenaje al cuarto centenario de la publicación de la primera parte de la novela, la Biblioteca Nacional de España llevó adelante el concierto gratuito Quijote Hip Hop, con la colaboración de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y Radio 3. Este evento contó con la participación de reconocidos raperos españoles, como Zénit, La Excepción, Korazón Crudo y Artes 1/29, bajo la dirección musical de Frak T. Con la intención de introducir un visión más urbana y cercana a los jóvenes, estos artistas tomaron fragmentos tanto de la obra cervantina, como de la versión en verso de Enrique del Pino, y le dieron vida con una base musical que incorpora *samplers*<sup>6</sup> de instrumentos propios de la música del Siglo de Oro tratados electrónicamente. De esta manera, Zénit daba inicio al rap del *Quijote*:

En un lugar de La Mancha cuyo nombre recordar no quiero  
dio comienzo aquesta historia del hidalgo  
de antigua adarga, flaco rocín y corredor galgo  
convertido en andante caballero.  
Retales de viejos metales fueron su armadura  
y un equino lleno ya de males su cabalgadura,  
llano el escudero compañero de aventuras  
y una moza labradora el objeto de sus locuras.

---

4 Ramón Emilio Peralta, “Tres referencias a escritores en canciones de Canserbero”, *Foro escrito*.

5 Canserbero realizó una pequeña variación de este fragmento en su canción. La frase original es “Andábamos sin buscarnos, pero sabiendo que andábamos para encontrarnos”.

6 Un *sampler* es un instrumento musical electrónico que permite crear composiciones musicales a partir de sonidos grabados o cargados por su usuario.

En 2016 se realizó otro evento que concreta el encuentro entre el *rap* y la novela cervantina: Cervantes en Rap. Este concurso internacional de *freestyle* fue organizado por la Fundación Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro y el Festival Internacional Cervantino de Guanajuato, celebrado de manera simultánea en España y México. El certamen contó con la participación de 300 raperos que acercaron el clásico español a los jóvenes aficionados al género urbano mediante sus rimas con temática quijotesca.

Más allá de estos valiosos acontecimientos culturales, podemos encontrar en diversos casos que los artistas de *rap* acuden al universo quijotesco para dar sentido a sus composiciones. Reiteradas veces, los raperos remiten a la figura de don Quijote para simbolizar la locura o reflexionar sobre esta:

desde el día que yo nací que recibí el primer azote  
y hasta mi último suspiro en el sermón del sacerdote,  
vida loca, como el Quijote de la Mancha,  
vida corta, pues habrá que hacerla mas ancha. (Nahc, “El demonio camuflado  
en el asfalto”)

Creí que era el final, pero aquí estoy,  
estuve a punto de olvidarme de quien soy,  
la locura me cantaba en la noche:  
“Soy un gigante y tú mi Don Quijote”. (Lyots, “Don Quijote”)

En el ejemplo del joven rapero Lyots, la referencia a don Quijote no se limita únicamente a una introspección sobre la locura, sino que la figura del manchego se propone como ejemplo de resiliencia ante el acecho de pensamientos de derrota: “Creí que era el final, pero aquí estoy, / y aunque no sepa muy bien dónde voy / ya no me asusta que vengan las voces, / les diré que yo soy Don Quijote” (Lyots, “Don Quijote”).

En esta misma línea, el rapero mexicano Proof abona la idea anterior al presentar al viejo hidalgo como modelo de perseverancia ante los infortunios de la vida: “Oye, oye, me quieren poner el pie, / primero andaba entre la mierda y miren dónde acabé, / ahora es imposible que me pierda porque ya me encontré, / estoy disfrutando del camino como Don Quijote” (Proof, “Don Quijote”).

En otras composiciones musicales, podemos encontrar referencias a dos personajes centrales del *Quijote*: Sancho y Dulcinea. Por su parte, Canserbero alude a la dupla de don Quijote y Sancho para retratar la dicotomía conocimiento culto-conocimiento popular:

Muchos me ven y creen que es cosa de muchachos  
que me drogo, que soy un bobo, que soy un borracho  
sin saber cuánto trabajo pa' pagar mi rancho,  
y que me educó para ser un Don Quijote más que un Sancho. (Canserbero,  
"Mucho gusto")

Canserbero se sirve de la pareja manchega para romper el estigma que pesa sobre los artistas del género urbano y reivindicar su arte. A lo largo de los versos de su canción, el venezolano retrata la realidad de su país, la marginalidad y la violencia en la que se encuentra sumido, y confiesa que el rap fue su vía de escape. Ante el perjuicio que ensombrece a los géneros populares de ser poco complejos intelectualmente, el rapero nos demuestra con creces que el rap es una expresión "popular-erudita", como destaca Ecio Salles (2007): "Quiero hacer música de conciencia, a pesar de que piensan / que el rap no sirve, yo les voy a demostrar / lo verdadero, el son del ghetto / de este nuevo movimiento musical" (Canserbero, "Mucho gusto").

Por último, los raperos españoles Foyone y Áyax traen a escena a Dulcinea en su canción "Óxido" (2017): "¿Quién no tiene páramos volando en su azotea? / La locura baja y sube al igual que lo hace la marea, / yo creo que me creo, sólo para que tú me creas, / ¿quién fue el loco y quién la Dulcinea?" (Foyone ft. Áyax, "Óxido").

En esta composición, los raperos realizan una crítica al sistema, la religión y la violencia de la sociedad. Asimismo, reflexionan sobre las contradicciones de la vida y la experiencia turbulenta del amor, de allí la unión de la locura con la amada del manchego en el verso extraído.

Ahora bien, resulta necesario preguntarnos qué elementos del *Quijote* están tomando y resignificando estos raperos en sus composiciones. López Navia (2010) señala, respecto al *rock* español, que la recreación del *Quijote* por parte de este género pone de relieve valores como el honor, la nobleza, la amistad, la defensa de la libertad y los ideales, y el impulso creativo de la imaginación y la rebeldía. Según el autor, "unos y otros son aspectos, en

fin, estrechamente relacionados con la postura reivindicativa del *rock*, más comprometido con los problemas del mundo que otras manifestaciones acaso más superficiales de la música popular de gran difusión” (694). En lo que atañe al *rap* —uno de los géneros que, al igual que el *rock*, forma parte de la música popular— los elementos del *Quijote* que son abordados con mayor frecuencia son la locura, el amor, la resiliencia y las contradicciones (locura-cordura, conocimiento erudito-conocimiento popular). Podríamos aventurar que el tratamiento de tales aspectos por parte de estos jóvenes raperos responde al contexto marginal, violento y desigual en el que se encuentran insertos. Como destaca Mónica Bernabé (2014), el *rap* no se limita llanamente a la simple recitación, sino que, en su acto de enunciación, el artista urbano teje una trama de subjetividades: recupera sus vivencias personales y los relatos de su comunidad, a la vez que forja su propio estilo. Así, el *rap*, al igual que el *rock*, no se muestra indiferente ante las problemáticas sociales y, en ocasiones, acude a los clásicos de la literatura para dar cuenta de su visión del mundo.

### **Residente, lector del *Quijote***

Como adelantamos previamente, dentro del conjunto de raperos que recrearon al *Quijote* en sus composiciones musicales hay un artista que se destaca con creces. René Pérez Joglar, conocido artísticamente como Residente, nació en Puerto Rico en 1978 y saltó a la fama por liderar al reconocido grupo Calle 13 hasta 2015, año en que inicia su carrera como solista. Las canciones del puertorriqueño se distinguen por abordar problemáticas sociales, culturales y políticas del continente. René ha participado en manifestaciones estudiantiles y docentes en diversos países de América Latina e incluso realizó labores sociales junto a UNICEF. En numerosas oportunidades ha ganado la atención de la prensa internacional por sus mensajes contra las desigualdades políticas.

Más allá de su intensa lucha como activista, Residente se muestra como un asiduo lector de la novela cervantina. Entre su repertorio, podemos hallar canciones con claras referencias al *Quijote*, cada una con sentidos diferentes. En 2008, Calle 13 lanza “No hay nadie como tú”, una composición que aborda la singularidad del amor. A lo largo de sus versos, el rapero nos confiesa que la persona amada es, ante los ojos de su enamorado, un ser único y

excepcional en un mundo habitado por diversidad de objetos y personas: “En el mundo hay micrófonos y altoparlantes / Hay seis mil millones de habitantes / Hay gente ordinaria y gente elegante / Pero, pero, pero / No hay nadie como tú” (Calle 13, “No hay nadie como tú”).

Si de amor y fidelidad se trata, René no pudo dejar de lado al viejo hidalgo y su amada, Dulcinea: “En el mundo existen muy buenas ideas, / hay Don Quijotes y Dulcineas”. El artista puertorriqueño solo refiere al universo quijotesco en estos versos, pero dicha mención no es arbitraria ni errónea, dada la temática amorosa de la canción y la importancia que se le atribuye al ser amado.

Años más tarde, específicamente en 2017, Residente sale al ataque con “Mis disculpas”, una “tiradera” que le dedica al rapero Tempo. Cabe señalar que la tiradera es una confrontación musical entre dos artistas propia del género urbano, cuyo propósito es dejar en ridículo o exponer al otro. Aquí nos permitiremos hacer una pequeña digresión para señalar algunos nexos que vinculan a la tiradera con un posible antecedente que data del Siglo de Oro, las justas poéticas. Los numerosos especialistas que se han detenido a estudiar este fenómeno (Dámaso; Egido; Blanco; Osuna Rodríguez, “Las justas poéticas” y “Las justas poéticas en la primera mitad”) señalan que es un evento característico del siglo XVII, aunque hay claros testimonios que lo remontan a la centuria anterior. Las justas poéticas se desarrollaban en el marco de las ostentosas fiestas, que, como explicita Maravall (1996), abundaban en la sociedad del Barroco. Según Mercedes Blanco, en estos encuentros se celebraban acontecimientos importantes del régimen monárquico, como el nacimiento o muerte de un príncipe, canonizaciones de padres fundadores de una ciudad o beatificaciones. A partir de relaciones impresas, la autora describe detalladamente el habitual proceder de este certamen poético: la relación de la justa incluye el cartel de convocatoria que explicita las temáticas a abordar en los poemas y ciertas obligaciones, como la extensión, su forma estrófica y métrica, un esquema narrativo o incluso una figura retórica predominante. Luego, se incluyen las leyes de la justa y se presenta a los jueces, figuras destacadas por su posición política, que determinarán los ganadores. Las justas se llevan a cabo en espacios lujosamente decorados, en los que se reúnen un público escogido, el jurado y una figura que oficia de corifeo o mediador del evento (Blanco 36). Blanco intenta responder si el concepto de oralidad puede ser

aplicado a las justas poéticas y, para eso, le propone al lector centrarse en las condiciones de recepción de estos poemas. La especialista sostiene que, a pesar del origen escrito y su erudición libresca, la poesía de las justas estaba destinada a una exhibición pública y a un consumo colectivo, por lo que los poetas le prestaban especial atención a la *performance* de su lectura, atendiendo a su voz y gestualidad: “esta producción masiva de escritos culmina en esa ceremonia final de lectura, donde un poeta, representante único de la multitud de sus rivales, se encarga de prestar a ese gran texto redundante el soporte vivo y frágil de su cuerpo y el timbre único de su voz” (47). Pues bien, el componente de la oralidad latente en estas competencias poéticas nos remite de inmediato al género urbano que, como desarrollamos líneas atrás, se encuentra íntimamente ligado a la declamación oral. Al igual que sucede con las justas, en las tiraderas se desencadena una “batalla poética”, en la que los artistas deben probar su ingenio y agudeza para la composición lírica, aunque con un objetivo diferente al de los poetas del siglo XVII: vencer al rival con versos lapidarios. Debemos entender la *agudeza* como aquella “cualidad subjetivamente atribuida a textos donde un pensamiento, sea cual sea su valor intrínseco, aparece plasmado con una energía capaz de impresionar y sorprender” (44). Mercedes Blanco nos recuerda que, en las justas, resultaba vital la búsqueda de esta cualidad, ya que, tras la lectura de un centenar de poemas en torno a un mismo asunto, el poeta debía captar la atención del jurado y del auditorio mediante formas conceptuosas. De igual manera, en las tiraderas los raperos ponen a prueba su agudeza para amedrentar a su rival con versos estratégicamente contruidos, en los que suelen entretejer hechos penosos de la vida personal de su contrincante y críticas a su capacidad de composición. Ahora bien, retomemos el hilo de nuestro trabajo. El conflicto entre Tempo y René inicia luego de que este último, en su presentación de los Billboard Latin Music Conferences, afirmara que hay géneros musicales que conceptual y artísticamente no aportan mucho. A raíz de esas aseveraciones, Tempo lanza “Calle sin salida”, a modo de defensa, e incluye fragmentos de los dichos de Residente en su composición. Sin titubeos, el exlíder de Calle 13 le responde a su contrincante con esta extensa canción, en la que, a lo largo de ocho minutos, hilvana una serie de duros comentarios hacia Tempo, a la vez que inserta diversas denuncias sociales, sin descuidar su estilo:

¿Tú quieres saber qué es real?

Real es que en la isla nos están clavando con una junta de control fiscal

Real son los estudiantes, los maestros, profesoras

Los boricuas que trabajan a 4.20 la hora

Real son tus hijas que sin ti fueron creciendo

Y a pesar de que eres bruto, todavía te siguen queriendo. (Residente, “Mis disculpas”)

Ahora bien, la referencia a la novela de Cervantes se hace presente en el estribillo de la canción:

Llegó el loco, como Don Quijote de la Mancha

Aquí no hay revancha, hey

El Residente matándolos en su propia cancha

Llegó el loco, como Don Quijote de la Mancha

Aquí no hay revancha, hey

El Residente matándolos en su propia cancha. (Residente, “Mis disculpas”)

La presencia de don Quijote en esta canción, en tanto representación de la locura, se justificaría en la cólera verbal que René está desatando con sus rimas. De esa manera, Residente y el viejo hidalgo compartirían en común el rasgo de la locura colérica. En esa línea, esta composición representaría un antecedente de la BZRP Music Session del rapero, donde el poeta también se identifica con don Quijote para hacerle una tiradera a otro artista, como veremos a continuación.

Si bien estas referencias al clásico español resultan como mínimo interesantes, Residente decide subir su apuesta y en 2022 lanza su “BZRP Session #49”, una canción completamente estructurada sobre la intertextualidad con el *Quijote*. El joven productor argentino Bizarrap invitó al exlíder de Calle 13 a participar en una de sus BZRP Music Sessions, una serie de colaboraciones musicales que realiza junto a otros artistas nacionales e internacionales, como Nicky Jam, Nathy Peluso, Shakira, entre tantos otros. Como fruto de ese encuentro, el 23 de marzo de 2022 sale a la luz su canción junto al rapero puertorriqueño. René decide aprovechar esta sesión, que tuvo gran repercusión a nivel mundial, para hacer otra tiradera, pero esta vez su objetivo fue el cantante colombiano J Balvin. El conflicto entre ambos artistas se remonta a 2021, luego de que Balvin

publicara una serie de mensajes contra los Latin Grammy en sus redes sociales. El colombiano afirmó que la gala de premios se aprovechaba del movimiento urbano y no le concedía el respeto que merecía, e invitó a sus colegas del género a no asistir a la ceremonia. Acto seguido, Residente publicó un video a modo de respuesta a tales dichos, sosteniendo que el mensaje de Balvin les quitaba la posibilidad a muchos nuevos artistas de ganar un premio por primera vez en sus carreras. Sin embargo, la disputa no concluyó allí, ya que René lanzó su tiradera contra el colombiano y rápidamente llamó la atención de sus seguidores por la presencia de múltiples referencias al *Quijote* de Cervantes. De hecho, la totalidad de la canción se sostiene sobre una intertextualidad directa con el clásico español. Para empezar, la composición está dividida en tres capítulos, cuyos títulos refieren a distintos momentos de ambas partes de la novela: i) “En un lugar de la Mancha”; ii) “Mis armas son mis letras”; iii) “El caballero de los Espejos”.

El título del primer capítulo, “En un lugar de la Mancha”, remite al famoso inicio del capítulo I del *Quijote* de 1605: “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme” (I, 1: 27).<sup>7</sup> La Mancha es la región natal de don Quijote, aunque no sabemos con exactitud de qué “lugar” proviene específicamente, de allí la contienda entre los diferentes pueblos de dicha región por proclamarse ser la cuna del caballero manchego. Podemos inferir que esta alusión responde a la intención de Residente de explicitar su remisión al clásico español, es decir, dejar en claro que su composición presenta nexos intertextuales con el *Quijote*, por lo que sus oyentes deberán prestar atención a las referencias que allí se realizan para darles sentido. Asimismo, desde el inicio de la canción, el puertorriqueño se compara con don Quijote: “mientras hablo sólo como don Quijote”. Resulta necesario preguntarnos por los sentidos que subyacen tras esa equiparación. Una posible respuesta es que Residente encarna, a su parecer, la culminación de una importante genealogía de artistas urbanos. Debemos tener presente que, a lo largo de la novela de Cervantes, don Quijote se autoproclama como el último caballero andante, como aquel que viene a resucitar a la ya muerta andante caballería. De hecho, el hidalgo se arma caballero porque considera que el mundo necesita la presencia de los grandes caballeros de la edad dorada:

---

7 Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, Alfaguara, 2015.

Sancho amigo, has de saber que yo nací por querer del cielo en esta nuestra edad de hierro para resucitar en ella la de oro, o la dorada, como suele llamarse. [...] Yo soy, digo otra vez, quien ha de resucitar los de la Tabla Redonda, los Doce de Francia y los Nueve de la Fama, y el que ha de poner en olvido los Platires, los Tablantes, Olivantes y Tirantes, los andantes del pasado tiempo, haciendo en este en que me halo tales grandezas, extrañezas y fechos de armas, que escurezcan las más claras que ellos ficieron. (I, 20, 174)

Asimismo, no podemos obviar que diversos estudios han abonado la idea del *Quijote* como la última novela de caballerías de la historia (Williamson 1991; Dudley 1997; Lucía Megías [2002 y 2004]; Ehrlicher 2006; Gerber [2013 y 2018]). Por ello, don Quijote representaría el último eslabón de una extensa genealogía de caballeros de gran renombre, entre los que podemos encontrar, por ejemplo, a Amadís de Gaula. En este sentido, es posible pensar que el gesto de René consiste en posicionarse como el último rapero de una generación de artistas urbanos que no volverá a repetirse. Esto explicaría la mención de figuras importantes de la escena urbana como Don Omar, Tego Calderón o Rafa Pabón. Al igual que el manchego, René desea instalarse dentro de ese respetado linaje y darle un cierre por medio de hazañas inspiradas en ese pasado dorado del género urbano. Incluso, el puertorriqueño considera que su paso por el movimiento urbano marca un antes y un después: antes de él se encuentra un conjunto de artistas urbanos que dejó su huella dentro de la historia del género, pero después solo existe la industria musical motivada por el *marketing* y la fama: Yo no creo en las estrella' de las plataforma' digítale, / ni en tu' Billboards de cremita de pastel / ni en tus historia' de Instagram, / Dolce Gabbana y Cartier”.

Residente considera que es el último artista urbano de una generación que está pronta a desaparecer por la presencia de una industria *marketinera*, carente de talento y creatividad: “Son artista' de quinta / que escriben meno' que un bolígrafo sin tinta”; “Ah, hay que hacer una limpieza / mucho delirio de grandeza, poca destreza”. Paralelamente, podríamos aventurar que la comparación del rapero con el viejo hidalgo radica en la defensa de ideales que en el presente atacan los nuevos artistas que habitan la escena musical, como el honor, la fidelidad, la defensa de la libertad y el impulso creativo del ingenio.

En el capítulo 2 de la canción, “Mis armas son mis letras”, René remite al capítulo xxxviii de la primera parte del *Quijote*: “Que trata del curioso

discurso que hizo don Quijote de las armas y las letras”. Allí, don Quijote reflexiona sobre el conocido tópico de las armas y las letras, y determina la supremacía de las primeras por sobre las otras:

Alcanzar alguno a ser eminente en letras le cuesta tiempo, vigiliás, hambre, desnudez, váguidos de cabeza, indigestiones de estómago y otras cosas a éstas adherentes, [...]; mas llegar uno por sus términos a ser buen soldado le cuesta todo lo que a el estudiante, en tanto mayor grado, que no tiene comparación, porque a cada paso está a pique de perder la vida. (I, 38: 396)

Según el caballero manchego, es el constante enfrentarse a la muerte lo que le brinda mayor prestigio a quien sigue el camino de las armas. Sin embargo, René no solo distingue entre las armas y las letras, sino que concibe la escritura como una forma de acción o defensa de sus ideales. El raperero representa a sus versos como armas letales que atemorizan a estos “falsos artistas” de la industria *marketinera*: “Cuando la gorra con la R se avecina / En la tarima entera empieza a oler a granja campesina / Porque estos raperero’ de mentira se vuelven gallinas”. Asimismo, estas letras dejan en ridículo a sus contrincantes, al exponer sus prácticas musicales basadas en el *auto-tune* y el *playback*. “El Auto-Tune y el playback activao’, / estos bobos cantan hasta con el micrófono apagaó’. / No se puede ser el líder, campeón de campeone’, / si te escribieron toda’ tus fuckin’ canciones”.

Sobre todo, en este segundo capítulo de su canción, el raperero, a través de sus versos, realiza una grave crítica al presente del género urbano, que atenta contra los valores que la vieja generación de este movimiento perseguía: “Y no les da vergüenza, eso e’ lo vergonzoso, / las abeja’ hacen miel, pero se las come el oso, / no se compra el respeto por ser talentoso, / una cosa es ser artista, otra cosa es ser famoso”.

En cuanto al capítulo 3, “El caballero de los espejos”, Residente explicita, por medio de un interludio en el que dialoga con su hermano Gabriel Joglar, que el propósito de esta sección de su composición es hacerle una tiradera a J Balvin: “—Gabriel, ¿está bien así? / —Mmm, en verda’ está bien mierda, cabrón, / pero si le tira” a Balvin puede ser que me guste. / —No, a Balvin no, cabrón, / es un bobolón ese cabrón. / Bueno, dale”.

“El caballero de los espejos” es una referencia directa a uno de los personajes del *Quijote* de 1615. La secuela cervantina introduce en los capítulos III y IV

al personaje del bachiller Sansón Carrasco, quien pone en marcha a don Quijote hacia su tercera salida al llevarle la noticia de las múltiples ediciones del *Quijote* de 1605 que andan circulando.

Deme vuestra merced las manos, señor don Quijote de la Mancha, que por el hábito de San Pedro que visto, aunque no tengo otras órdenes que las cuatro primeras, que es vuestra merced uno de los más famosos caballeros andantes que ha habido, ni aun habrá, en toda la redondez de la tierra. Bien haya Cide Hamete Benengeli, que la historia de vuestras grandezas dejó escritas, y rebíen haya el curioso que tuvo cuidado de hacerlas traducir de arábigo en nuestro vulgar castellano, para universal entretenimiento de las gentes. (II, 3: 567)

De esta manera, Cervantes introduce a los lectores de su ficción dentro de la ficción a través de la figura del bachiller: Sansón es “el primer lector de la primera parte con que se encuentra el lector de la segunda parte del *Quijote*” (Pope 40), y, en este sentido, es nuestro precursor. De hecho, Sansón Carrasco es el Caballero de los Espejos, cuya primera aparición se remonta al capítulo XII del *Quijote* de 1615. Luego, en el capítulo XIV, descubrimos que el misterioso caballero es el bachiller, quien decidió armar un artificio y hacerse pasar por caballero andante con el fin de hacer retornar a don Quijote a su hogar. Sin embargo, contra todo pronóstico, el caballero manchego derrota al caballero de los Espejos en batalla y este jura vengarse; por ello, a partir de este capítulo el bachiller se convierte en antagonista de don Quijote.

Apenas le vio caído Sancho, cuando se deslizó del alcorcho y a toda priesa vino donde su señor estaba, el cual, apeándose de Rocinante, fue sobre el de los Espejos y, quitándole las lazadas del yelmo para ver si era muerto y para que le diese el aire si acaso estaba vivo, y vio [...], dice la historia, el rostro mismo, la misma figura, el mismo aspecto, la misma fisonomía, la misma efigie, la perspectiva misma del bachiller Sansón Carrasco. (II, XIV: 654)

El Caballero de los Espejos recibe este nombre por su excéntrico traje, repleto de pequeños espejos que devuelven una imagen fragmentada de aquello que se refleja:

Don Quijote miró a su contenedor y hallóle ya puesta y calada la celada, de modo que no le pudo ver el rostro, pero notó que era hombre membrudo y

no muy alto de cuerpo. Sobre las armas traía una sobrevista o casaca de una tela al parecer de oro finísimo, sembradas por ella muchas lunas pequeñas de resplandecientes espejos, que le hacían en grandísima manera galán y vistoso; volábanle sobre la celada grande cantidad de plumas verdes, amarillas y blancas; la lanza, que tenía arrimada a un árbol, era grandísima y gruesa, y de un hierro acerado de más de un palmo. (II, 14: 651)

Los diversos estudios que analizan la figura de Carrasco (Ullman 1974; Pope 1982; Avallé Arce 1991; Gerber [2011, 2013, 2016, 2019]), argumentan que el espejo funciona como un símbolo de especularidad entre el bachiller y el viejo hidalgo. Ahora bien, resulta necesario preguntarnos por qué Residente compara a J Balvin con el Caballero de los Espejos. Por un lado, podemos aventurar que Residente vincula al personaje cervantino con su contrincante por los trajes que visten. En su artículo, Ullman (1974) explora los sentidos simbólicos de la armadura del bachiller, a partir de los *Emblemas morales* (1610) de Covarrubias. El autor señala que el traje de Sansón se asemeja al de los actores dramáticos por su calidad, es decir, Carrasco luce un disfraz. Según el propio Residente, Balvin viste de forma excéntrica y colorida, “Quiniento’ dólares’ por un boleto, señore’ / por brincar como un pendejo vestido de colore”, razón por la que lo compara con un camaleón que se disfraza de diversos colores: “Cada día disfrazaò de un color distinto como un camaleón”. Finalmente, creemos que el rapero asocia a Balvin con el Caballero de los Espejos por la condición de “doble” que los une. A criterio del puertorriqueño, J Balvin es una “mala copia” de artista urbano, un intento fallido de emular a los principales referentes del género: “La copia de un clon, el Logan Paul del reggaetón”. De la misma manera que Sansón es vencido en duelo por don Quijote, Residente “despelleja” a Balvin en su propio campo de batalla, consagrando el triunfo de lo “original” sobre la “copia”.

Por otra parte, desde su primera aparición, Sansón se posiciona como una “voz autorizada” frente al resto de los personajes, producto del prestigio que le otorga ser estudiante de la Universidad de Salamanca. Clea Gerber (2019), analiza la figura de Carrasco y plantea que la novela ironiza sobre la agudeza verbal del bachiller, puesto que se puede entrever que “el mayor poder que Carrasco posee es el de saber pronunciar las palabras que produzcan el efecto deseado, atendiendo a su dimensión performativa antes que a su valor de verdad” (67).

Era el bachiller, aunque se llamaba Sansón, no muy grande de cuerpo, aunque muy gran socarrón; de color macilenta, pero de muy buen entendimiento; tendría hasta veinte y cuatro años, carirredondo, de nariz chata y de boca grande, señales todas de ser de condición maliciosa y amigo de donaires y de burlas. (ii, 3: 567)

Pues bien, como mencionamos líneas atrás, Residente explicita que este último capítulo de la canción es una tiradera a J Balvin. Esta huella textual nos permite afirmar que el rapero está asociando directamente al cantante colombiano con la figura del Caballero de los Espejos, que no es ni más ni menos que el propio Sansón Carrasco disfrazado de caballero andante. Por lo tanto, es posible sostener que J Balvin, al igual que Sansón, es un agudo hablador y esto se evidenciaría claramente, desde la perspectiva de Residente, en las letras vacías y *marketineras*: “Voy a rebajarme con un bobolón / que le canta a SpongeBob y a Pokémon”. Residente, en cambio, se enorgullece de que sus canciones tengan una función política y popular: “Mis Billboard los sostiene la gente / junto a mis letra’ en cada pancarta pa’ bajar a un presidente”.

En suma, a partir del análisis de estos elementos intertextuales podemos esclarecer la operación de lectura que René hace del *Quijote* en su *BZRP Music Session*. Desde el inicio de la canción, Residente rescata la figura de don Quijote y se compara con él, y, al mismo tiempo, abona una línea de interpretación de la novela: la lectura romántica. La primera referencia a la novela no es azarosa (“mientras hablo solo como don Quijote”), pues son pocos los momentos en los que el caballero manchego se encuentra solo y formula monólogos. Precisamente, René decide prescindir de Sancho Panza, escudero y compañero inseparable de don Quijote, y toma la idea del héroe solitario que lucha por una causa noble perdida, algo de cuño romántico (Close). Esto también explicaría el rescate del combate singular con un antagonista que encarna valores contrapuestos al héroe. El puertorriqueño halló en el género de la tiradera el medio propicio para desarrollar esta lectura del clásico español.

## Conclusión

De igual modo, observamos cómo estos jóvenes artistas se han inspirado en las figuras protagónicas del *Quijote* y en las peripecias que atraviesan para relatar sus propias experiencias de vida, tanto de la esfera personal como la

amorosa. En esta línea, el rap ha acudido a la novela cervantina para darle sentido a sus versos y reflexionar sobre los valores que interesan a esta nueva generación de artistas urbanos, como el amor, las contradicciones, la locura, la fidelidad y resiliencia. Sin duda, el caso más sorprendente es el de Residente y sus numerosas referencias al clásico español en sus composiciones musicales, entre las que se destaca su “BZRP Music Session #49” por estar enteramente construida sobre la base de la novela cervantina. Luego de su análisis podemos concluir que el rapero ha leído el *Quijote* en su totalidad con detenimiento, pues supo servirse de él para sus propósitos artísticos. Por medio de numerosos guiños a ambas partes del *Quijote*, el puertorriqueño profirió golpes literarios a su contrincante y rindió homenaje a los ideales de la precedente generación de artistas urbanos, a la vez que reflexionaba sobre el presente del género.

Finalmente, no podemos dejar de mencionar que este encuentro del *Quijote* con el rap resulta sumamente valioso para su revitalización en tanto clásico, pues estos raperos no solo toman la materia cervantina y juegan con ella, sino que también permiten que muchos jóvenes se acerquen a la novela por medio de sus canciones. De este modo, los artistas urbanos, además de interpelar a sus oyentes con sus versos, se convierten en transmisores culturales del legado cervantino para las nuevas generaciones.

## Obras citadas

- Alonso, Dámaso. “Versos plurimembres y poemas correlativos: capítulo para la estilística del Siglo de Oro”. *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, núm. 13, 1944, págs. 89-191.
- Bermúdez, Egberto. “Cervantes, el ‘Quijote’ y la música popular en España alrededor de 1600”. *Literatura: teoría, historia y crítica*, núm. 7, 2005, págs. 187-202.
- Bernabé, Mónica. “Rap: poesía plebeya”. *Badebec: Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, vol. 3, núm. 5, 2013, págs. 184-199.
- Blanco, Mercedes. “La oralidad en las justas poéticas”. *Edad de Oro*, vol. 7, 1988, págs. 33-48.
- Cabrelles Sagredo, María Soledad. “El ‘Quijote’, como inspiración en los compositores españoles a partir de Manuel de Falla”. *Revista de Folklore*, núm. 431, 2018, págs. 28-35.

- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Editado por Francisco Rico. Madrid, Alfaguara, 2015.
- Close, Anthony. *La concepción romántica del héroe*. Barcelona, Editorial Crítica, 2005.
- Dudley, Edward. *The Endless Text. Don Quixote and the Hermeneutics of Romance*. New York, State University of New York Press, 1997.
- Egido, Aurora. “Los modelos en las justas poéticas aragonesas del siglo XVII”. *Revista de Filología Española*, núm. 60, 1980, págs.159-171.
- Ehrlicher, Hanno, “Fin sin final” Sobre la inconclusión del *Quijote* de 1605”. *Criticón*, núm. 96, 2006, págs. 47-67.
- Gerber, Clea. “La venganza de Sansón: motivo bíblico y recreación cervantina”. *Don Quijote en Azul. Actas de las II Jornadas Cervantinas Internacionales*. Editado por José Bendersky, Margarita Ferrer y Carlos Filippetti. Madrid, Ediciones del Instituto Educativo del Teatro Español, 2011, págs. 193-204.
- . “De inicios y finales en el *Quijote*”. *Don Quijote en Azul 5. Actas selectas de las V Jornadas Internacionales Cervantinas*. Editado por Julia D’ Onofrio y Clea Gerber. Azul, Editorial Azul, 2013, págs. 3-10.
- . “Promesas encontradas y deseos de venganza en el *Quijote* de 1615. Acerca del bachiller Sansón Carrasco”. *El Quijote desde su contexto cultural*. Coordinado por Juan Diego Vila. Buenos Aires, Eudeba, 2013, págs. 295-310.
- . “Motivos del espejo en el *Quijote* de 1615.” *Don Quijote en Azul 8. Actas selectas de las VIII Jornadas Internacionales Cervantinas*. Editado por Julia D’ Onofrio y Clea Gerber. Buenos Aires, Editorial UNICEN, 2016, págs. 109-117.
- . *La genealogía en cuestión: cuerpos, textos y reproducción en el Quijote de Cervantes*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2018.
- Hagedorn, Hans Christian. “Don Quijote en el jazz francés”. *Çédille: Revista de Estudios Franceses*, núm. 18, 2020, págs. 515-549.
- . “Don Quijote en el jazz italiano”, *Artifara: Revista de Lenguas y Literaturas Ibéricas y Latinoamericanas*, núm. 20, 2020, págs. 165-179.
- . “Los molinos de viento del Quijote en el jazz”. *Literatura, crítica, libertad: Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo*. Coordinado por Hans Christian Hagedorn, Silvia Molina Plaza y Margarita Rigal Aragón. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2020, págs. 565-589.
- . “Rocinante a ritmo de jazz”. *Nuevas perspectivas cervantinas. Fuentes, relaciones, recepción*. Coordinado por Francisco Javier Escudero Buendía y Hans

- Christian Hagedorn. Cuenca. Universidad de Castilla-La Mancha, 2020, págs. 173-200.
- . “Don Quixote’s Adventures in the World of Jazz: 200 Examples and a Few Remarks”. *Anales Cervantinos*, núm. 54, 2022, págs. 101-173.
- Jiménez Calderón, Francisco. “El rap español en el ámbito de los discursos de especialidad”. *Pragmalingüística*, núm. 20, 2012, págs. 164-182.
- Labrador López de Azcona, Germán. “Audiotopías del *Quijote* en la música *rock* española (1987-1998). Estrategias de construcción de una identidad”. *Visiones del «Quijote» en la música del siglo xx*. Editado por Begoña Lolo. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2010, págs. 655-681.
- Lolo, Begoña. “El *Quijote* en la música europea: encuentros y desencuentros”. *Edad de Oro*, núm. 25, 2006, págs. 317-332.
- . (ed.). *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2007.
- . *El Quijote y la música en la construcción de la cultura europea*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2018.
- . *Visiones del Quijote en la música del siglo xx*. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2010.
- Lolo, Begoña y Presas, Adela. “Cervantes y el *Quijote* en la música, pasado y presente”. *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Coordinado por Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro. Madrid, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014, págs. 153-166.
- López Navia, Santiago. “La aventura de los molinos (‘*Quijote*’, I, 8) en los tratamientos musicales del ‘*Quijote*’”. *Anales Cervantinos*, núm. 34, 1998, págs. 329-334.
- . “La recepción del *Quijote* en el *rock* español”. *Visiones del «Quijote» en la música del siglo xx*. Editado por Begoña Lolo. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2010, págs. 683-695.
- . “De nuevo sobre la huella del *Quijote* en la música popular: atención especial a las recreaciones de la música *rock*”. *Recreaciones quijotescas y cervantinas en las artes: Cervantes y su obra*. Editado por Carlos Mata Induráin. Navarra, Ediciones Universidad de Navarra, 2016, págs. 53-66.
- Lucía Megías, José Manuel. “Libros de caballerías castellanos: textos y contextos”. *Edad de Oro*, núm. 21, 2002, págs. 9-60.

- . “Imprenta y lengua literaria en los siglos de oro: el caso de los libros de caballerías castellanos”. *Edad de Oro*, núm. 23, 2004, págs. 199-229.
- Maravall, José Antonio. “Los recursos de acción psicológica sobre la sociedad barroca”. *La cultura del barroco*. Barcelona, Ariel, 1996.
- Martínez del Fresno, Beatriz. “El Quijote en la danza europea”. *Cervantes y el Quijote: Actas del coloquio internacional*. Coordinado por Emilio Martínez Mata. Madrid, Arco Libros, 2007, págs. 287-300.
- Martínez González, Francisco. “La música, Cervantes, *El Quijote*”. *Paradigma: revista universitaria de cultura*, núm. 20, 2017, págs. 61-66.
- Martínez González, Susana. “El Quijote a ritmo de rock and roll. El heavy metal español como recurso didáctico en las clases de literatura de E.S.O.”. *Campo abierto: Revista de Educación*, vol. 38, núm. 1, 2019, págs. 107-124.
- Murga Castro, Idoia. “Los ballets *Don Quijote* en el exilio republicano de 1939”. *Laberintos: revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, núm. 18, 2016, págs. 373-388.
- Osuna Rodríguez, María Inmaculada. “Las justas poéticas en el siglo XVI”. *El canon poético en el siglo XVI (VIII Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro)*. Editado por Begoña López Bueno. Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad/Grupo PASO, 2008, págs. 257-296.
- . “Las justas poéticas en la primera mitad del siglo XVII”. *El canon poético en el siglo XVII (IX Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro)*. Editado por Begoña López Bueno. Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad/Grupo PASO, 2010, págs. 323-366.
- Pastor Comín, Juan José. “La experiencia musical cervantina: formación, amistades y espectáculos públicos”. *Con los pies en la tierra: Don Quijote en su marco geográfico e histórico. XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (XII-CIAC)*. Coordinado por Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal. Castilla-La Mancha, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, págs. 319-350.
- Pérez Olmos, Jorge. *Cultura hip-hop y rap español: una aproximación desde la literatura* [Tesis de grado, Universidad de Valladolid]. Repositorio documental de la Universidad de Valladolid, 2017. Web 21 de marzo de 2024.
- Pope, Randolph D. “Especulaciones sobre el ajedrez, Sansón Carrasco y Don Quijote.” *Anales Cervantinos*, núm. 20, 1982, págs. 29-47.
- Rey, Pepe. “La música en el ‘Quijote’”. *Centro virtual Cervantes. El ‘Quijote’ y la música*. 2005. Web 21 de marzo del 2024.

Salles, Ecio. *Poesía Revoltada*. São Paulo, Aeroplano, 2007.

Salmerón Infante, Miguel. “Trama quijotesca y musicalidad”. *Visiones del Quijote en la música del siglo xx*. Editado por Begoña Lolo. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2010, págs. 69-82.

———. “El ‘Quijote’: identidad, ideal y música”. *El Quijote y la música en la construcción de la cultura europea*. Editado por Begoña Lolo. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2018, págs. 313-328.

Santos Unamuno, Enrique. “El resurgir de la rima: los poetas románicos del rap”. *Atti del XIX Convegno [Associazione ispanisti italiani]*. Coordinado por Antonella Cancellier y Renata Londero. Italia, Unipress, 2001, págs. 235-242.

Ullman, Pierre. “An emblematic Interpretation of Sansón Carrasco’s Disguises”. *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, Compilado por Josep Solá-Solé, Alessandro Crisafulli y Bruno Damiani. Hispam, 1974, págs. 223-238.

Williamson, Edwin. *El Quijote y los libros de caballerías*. Madrid, Taurus, 1991.

### **Sobre la autora**

Ludmila Ponce de León es graduada del Profesorado Universitario en Educación Superior de Lengua y Literatura de la Universidad Nacional de General Sarmiento, Argentina. Actualmente, se desempeña como docente asistente en la asignatura Estudios de la Literatura Medieval, Renacentista y Barroca del profesorado y es becaria avanzada del Instituto del Desarrollo Humano de esta universidad en la asignatura Literatura Española. Ha presentado trabajos en jornadas y congresos de la especialidad, en el marco de su participación como miembro en proyectos de investigación sobre el *Quijote* de Cervantes, y ha publicado textos en volúmenes colectivos.

<http://doi.org/10.15446/lthc.v26n2.113681>

# Los Quijotes de Polidoro: en torno a una reescritura de la literatura infantil en la década de 1960 en Argentina

Juan Diego Vila

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

juandiegovila2@gmail.com

La presente investigación se centra en seis reescrituras del *Quijote* adaptadas para el público infantil y juvenil, publicadas en la colección *Cuentos de Polidoro*. Se focalizan los procesos de adaptación argumental y las técnicas de reformulación de contenidos junto con, en otro plano, las ilustraciones que se diseñaron para las versiones primigenias. Dichas tareas las asumieron Cristina Gudiño Kieffer, en el plano narrativo, y Oscar Grillo en la dimensión figurativa.

*Palabras clave:* Quijote; adaptación; ilustración; Cristina Gudiño Kieffer; Oscar Grillo.

Cómo citar este artículo (MLA): Vila, Juan Diego. "Los *Quijotes* de Polidoro: en torno a una reescritura de la literatura infantil en la década de 1960 en Argentina". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 26 núm. 2, 2024, págs. 181-243.

Artículo original. Recibido: 24/01/24; aceptado: 20/03/24. Publicado en línea: 01/07/24.



### **The *Quixotes* of Polidoro: About the Rewriting of Children's Literature During the 1960s in Argentina**

This research focuses on six rewritings of *Don Quixote* adapted for children and adolescents, published in the collection *Cuentos de Polidoro*. It focuses on the processes of plot adaptation and content reformulation techniques along with, on another level, the illustrations that were designed for the original versions. These tasks were undertaken by Cristina Gudiño Kieffer, in the narrative field, and Oscar Grillo in the figurative dimension.

*Keywords:* Quixote; adaptation; illustration; Cristina Gudiño Kieffer; Oscar Grillo.

### **Dom *Quixotes* de Polidoro: uma reescrita da literatura infantil na década de 1960 na Argentina**

Esta pesquisa se concentra em seis reescritas de *Dom Quixote* adaptadas para crianças e jovens, publicadas na coleção *Cuentos de Polidoro*. O foco está nos processos de adaptação do enredo e nas técnicas de reformulação do conteúdo, juntamente com, em outro nível, as ilustrações criadas para as versões originais. Essas tarefas foram realizadas por Cristina Gudiño Kieffer, no nível narrativo, e Oscar Grillo, na dimensão figurativa.

*Palavras-chave:* Quixote; adaptação; ilustração; Cristina Gudiño Kieffer; Oscar Grillo.

## I

EL ASEPIO CRÍTICO QUE ME interesa esbozar en estas páginas encuentra dos personalísimas motivaciones como disparadores de mi labor. En primer término, el hecho de que, en tanto especialista en Cervantes, siempre albergué reparos ante las empresas culturales que perseguían la vinculación de la obra cervantina con niños y niñas de muy corta edad. Puesto que, a grandes líneas, el *Quijote* era obra canónica inexcusable para el público adulto de habla hispana y, en consecuencia, nunca estaba del todo claro cómo se esperaba que quienes aún no sabían leer, o estaban aprendiendo a hacerlo, disfrutasen del texto. ¿Había algún tipo de salvoconducto que permitiese hacer emerger un *Quijote* apto para la infancia? ¿Cómo se pensaba ese consumo lector infantil o juvenil de un texto que, culturalmente, estaba emplazado en las antípodas etarias? ¿Niños y adultos terminaban gustando del mismo texto?

Para todos estos interrogantes hubo muy variadas respuestas puesto que también muy diversas fueron las estrategias que en los distintos estadios de la cultura se adoptaron, en las esferas públicas y privadas, en el último siglo en Argentina para hacer frente a estos dilemas.

Así, por ejemplo, puede comenzarse este varío hilván con el recuerdo de los hijos de emigrantes españoles, antes y después de la guerra civil, que recuerdan cómo, en sus hogares padres y madres les leían, cada noche, algún capítulo del *Quijote*<sup>1</sup>. No sólo porque la obra cervantina podía cifrar

1 Norma Alejandro, la actriz argentina más reconocida del medio nacional y conocida internacionalmente por su protagonismo en *La historia oficial* de Luis Puenzo, precisa, al ser entrevistada por el diario *Página 12* sobre su participación en el ciclo “Cuentos para imaginar” —emitido por la señal infantil de la televisión pública Pakapaka— la experiencia que supuso recorrer distintos colegios primarios del conurbano en los que leía, para niños y niñas, cuentos de ayer y de hoy. Alejandro comienza precisando que “Leer el libro, que no te cuenten una historia, sino poder tener el libro en las manos, es el comienzo de un paso fundamental en la vida: saber leer y escribir. Celebro que quisieran llevar a las escuelas el libro en sí, no a una persona que les narrara una historia. No existe mundo más enriquecedor que el libro. No es lo mismo contarles a los chicos una historia de memoria, o una imaginada, que leerles una historia de un libro. El libro, a esa edad, empieza a ser un maravilloso e inquietante pozo sin fondo”. Y precisa, a renglón seguido, cómo lo expresado tiene un sustento biográfico: “Mi abuela me leía mucho el *Quijote*. Uno dice el *Quijote* y piensa que mi abuela era una intelectual, alguien formada. Pero nada que ver, ¡era cocinera! Era una autodidacta, un ser excepcional en muchos sentidos, pero fundamentalmente para mí porque fue la mujer que me crio, ya que mis padres eran actores y vivían de gira. Pero además tenía la certeza de que eso que había

la dignidad de un combate en el cual, no siempre, se era victorioso (Vila, “El *Quijote* como texto político”) —sentido que podía reverberar en el psiquismo del portavoz doméstico—, sino también, y fundamentalmente, porque entrañaba el señalamiento afectivo de un texto que los religaba automáticamente con la patria perdida. Recitar, noche tras noche, pasajes del texto para la prole que debía ser preparada para el sueño podía fungir, también, de fármaco para el cúmulo de extrañamientos que la distancia forzada podía actualizar a diario en tantos transterrados.

Estas memorias no precisan que la obra leída fuese un *Quijote* para niños y es factible conjeturar, por otra parte, que el ejemplar empleado formara parte del mínimo acervo de bienes familiares conservados en el viaje trasatlántico. Volver a diario a ese *Quijote* supuso para muchos conjurar la España que habían perdido, no sólo política o culturalmente, sino también en una dimensión más básica, la de los bienes materiales que otrora los definían.

Por eso no asombra que el siguiente escaño en esta intencionada progresión crítica lo hallemos en el volumen *Las aventuras de don Quijote*, que en 1947 la Fundación Ayuda Social María Eva Duarte de Perón mandó editar para que todos los niños y niñas de Argentina pudiesen disfrutar de las inmortales andanzas de la dupla cervantina. No se trata —como el título lo sugiere— de una edición integral del volumen cervantino, mas su interés radica en que comienza a perfilarse, bajo el gobierno peronista tan afecto al mitologema Cervantes (Vila, “Cervantes y ‘*el corazón de los montoneros*’”), el supuesto de que a los jóvenes deberían resultarles ejemplarmente atractivas las aventuras del hidalgo manchego. Y en este caso, como en el trazo previo bosquejado, el texto que se piensa para la infancia no es diverso del que manejan los adultos, sino que, en todo caso, resulta antologizado en los pasos notables del andar caballeresco.

Es decir, se trata de la misma escritura cervantina originaria pero recortada, intencionalmente, en su extensión y desarrollo. Puesto que —parece pensarse— lo que diferenciaría el consumo de adultos y menores sería la necesaria focalización acotada de aquellos pasajes con preeminencia de acciones de los protagonistas.

---

escrito Cervantes era maravilloso. Tan maravilloso como para que me leyera diariamente algún pasaje. Nos lo leía todas las noches como en muchas casas se leía la *Biblia*. Esa lectura antes de dormir fue, para mí, una experiencia formativa única. Mi abuela era española, de Castilla, conocía la lengua castellana, por lo que lo que no podía entender como argentina ella me lo traducía” (22 de marzo de 2015).

Fuera de foco, en *Las aventuras de don Quijote*, habrán de quedar las secuencias episódicas de la novela y, fundamentalmente, la infinidad de diálogos entre amo y escudero que conforman el cañamazo más inasible y menos reductible del texto; aquellos pasajes que muchos lectores mayores quizás retendrían como testimonio de la sabiduría autoral en las más variadas temáticas.

Hasta entonces —y esto me interesa enfatizarlo— no se consideraba que la difusión del *Quijote* entre niñas y niños debía ajustar el texto a versiones que prestigiaran la reelaboración de la redacción y de los enfoques temáticos de la trama. Se pensaba en términos de extensión narrativa y grados de focalización sobre la misma novela gustada por padres y madres de los menores. Este fenómeno explica, entonces, por qué el objeto crítico que me interesa investigar en estas páginas son las seis versiones en las que se reescribe la novela, con presupuestos propios de la literatura infantil y juvenil, y que se integran en la colección los *Cuentos de Polidoro*.

La relevancia de esta serie literaria destinada a la infancia trasciende el medio argentino e impacta, decididamente, en el mercado editorial latinoamericano de la década de 1960. La originalidad de esta innovadora propuesta de lectura debe explicarse por la visionaria inteligencia de Boris Spivacow,<sup>2</sup> fundador del Centro Editor de América Latina (CEAL), sello en el cual se difundieron más de 5000 títulos diversos en, por lo menos, 70 colecciones diferentes. Y por ello es que Judith Gociol (“La vuelta de un *Quijote*”) no duda al recuperar la inusitada potencia y fecundidad de una serie literaria que, conforme pasaban los años, devenía objeto de culto cada vez más prestigiado:

Los 80 relatos que componen los *Cuentos de Polidoro* tuvieron por lo menos tres ediciones realizadas por el propio Centro (1967/1977/1985) y luego

---

2 Spivacow (17 de junio. de 1915-16 de julio. de 1994) es figura decisiva y excluyente para el análisis del mercado y el sistema editorial en la Argentina. Es recordado por haber sido el primer gerente de EUDEBA, la editorial de la Universidad de Buenos Aires. Spivacow fue nombrado a instancias de Arnaldo Orfila Reynal, el editor argentino que había sido gerente del Fondo de Cultura Económica en México y había regresado al país para hacerse cargo del proyecto por propuesta del interventor de la Universidad, Risieri Frondizi. Desde 1958, hasta un mes después de la tristemente famosa “noche de los bastones largos” bajo la dictadura de Onganía, EUDEBA fue su ámbito profesional. Y es por ello, entonces, que el 21 de septiembre de 1966 creó, junto a excolaboradores del sello universitario, el Centro Editor de América Latina. Para la relevancia de su perfil intelectual y sus varias e innovadoras prácticas profesionales (véase Gociol, *Boris Spivacow*).

compilaciones en tapa dura como *El mundo encantado de los cuentacuentos*, *Cuentos para niños* y *Los hermosos libros*, algunas de las cuales se vendían a crédito. Varios títulos de la serie fueron reeditados en México —en convenio con la Secretaría de Educación Pública— y también aparecieron en Bolivia en una tirada especial de la Secretaría Nacional de Educación. Prueba de que se trataba de un material de avanzada es que cada una de esas veces suscitó un gran interés. (Gociol, “La vuelta de un Quijote” 7)

Los *Cuentos de Polidoro* fue una colección pensada por Spivacow junto al diseñador Oscar Díaz y las escritoras Beatriz Ferro y Susana Bahamonde, quienes coordinaron una pléyade de talentosos autores para las distintas historias. Labor para la cual, además, supieron rodearse de los más afamados ilustradores —muchos consagrados y otras verdaderas promesas cuyos logros ulteriores ratificaron retrospectivamente la apuesta estética originaria de la dirección—.

Gran parte del éxito de ventas y de la favorable acogida del público fue pensar que cada relato constituyese un fascículo o ejemplar vendible en quioscos semanalmente, edición para la cual había publicidad en cartelería de la vía pública (imagen 1) y que el precio de venta se ajustara, estratégicamente, al valor de un kilo de pan. Muchos padres y madres se habituaron, cada miércoles, a comprar el nuevo cuento que el CEAL editaba esa semana, aspecto que, finalmente, constituye la segunda motivación personal de mi empresa. Dado que con sorpresa, mezclada de nostalgia y emoción, vine a descubrir por sendas filológicas impensadas que mi primer contacto con el *Quijote* no sobrevino en las aulas universitarias, como siempre había creído, sino, muy por el contrario, en mi cuarto infantil cuando, a mis cinco años, mi madre me leía antes de dormir la historia que había salido esa semana y repetía, amorosamente incansable, alguna otra que me hubiese gustado o recordara especialmente hasta que se renovara una nueva entrega.

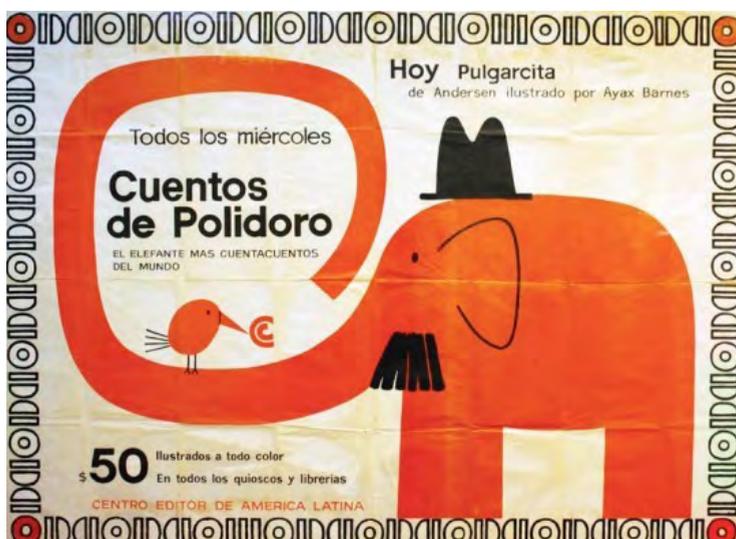


Imagen 1. Sin título. *Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro*. Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 144.

¿Hubo, en las seis reescrituras del *Quijote* que se integraron a los *Cuentos de Polidoro* y cuya lectura había olvidado completamente algún factor determinante de mi ulterior pasión profesional por la fábula del hidalgo manchego?

## -II-

La versión que hoy día empleamos suma otro escaño virtuoso y de prestigio, ya que en 2014, bajo la presidencia de Cristina Fernández de Kirchner, el Plan Nacional de Lectura ordenó una reedición no exhaustiva de los 80 relatos originales, en la cual, estratégicamente, se reagrupaban los cuentos por temáticas afines: cuentos clásicos, leyendas latinoamericanas, mitos europeos y bíblicos y, por supuesto, la saga de los seis relatos que protagonizan don Quijote y Sancho. Los ejemplares estaban destinados a escuelas públicas y jardines de infantes, y hoy en día también están disponibles en formato electrónico.

El volumen gestado con la fábula cervantina abre la colección y, como señala Alberto Sileoni, ministro de Educación que redacta el “Prólogo”, el objetivo primordial era ahondar una política gubernamental interesada en “la democratización de la cultura nacional y universal a través de materiales

accesibles, atractivos y de excelente calidad para todas las edades” (3). Las “Aventuras de don Quijote”, en esta edición homenaje de los Cuentos de Polidoro, se incorporarían al millar de títulos distribuidos en millones de ejemplares en las bibliotecas escolares, por medio de los cuales el gobierno nacional perseguía afianzar el gusto por la lectura de los niños y jóvenes que se formaban en instituciones públicas (imagen 2).



*Imagen 2. Sin título. Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro. Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, s. p.*

Ahora bien, un primer aspecto que no puede omitirse es cómo, en la edición homenaje de 2014, la relevancia de la fábula cervantina obtiene un refuerzo inesperado ya que el plan editorial primigenio sólo llegaba a considerar la pertinencia de estas reescrituras quijotescas cuando se estaba concluyendo la impresión del proyecto habida cuenta de que, hasta el ejemplar 71, no irrumpieron en el conjunto general las reescrituras cervantinas. Y por eso no deja de ser llamativo el que en 1967 el sexto relato del *Quijote* concluya la colección y que, en cambio, en 2014, las seis versiones reunidas resulten pensadas para abrir el grupo de volúmenes de homenaje a los *Cuentos de Polidoro*.

En efecto, una de las ventajas editoriales de la edición homenaje es que contiene un apartado preliminar en el cual se sistematizan los nombres de los autores originales y las colecciones de cuentos que se han tenido en consideración; las identidades de quienes reescribirán las versiones para el público infantil y juvenil;<sup>3</sup> así como la talla de todos los ilustradores convocados para iluminar cada fascículo.<sup>4</sup> La empresa de 1967 adquiere, de este modo, un grado de sistematicidad y claridad que, de otra manera, difícilmente se habría advertido o recuperado en el fragor de las sucesivas entregas semanales. Ello nos interesa porque, al compulsar las autorías primigenias de los relatos para la infancia, el nombre que causa asombro en el conjunto es el del mismo Cervantes.

Por cierto, nadie pondría en duda la muy legítima inclusión de Charles Perrault (1628-1703) cuyas *Historias o cuentos del pasado*, obra también conocida como *Cuentos de mamá Oca*, abrevaban, y quizás fue el primero en hacerlo, en los cuentos de tradición oral. Tampoco desentonan Jakob y Wilhelm Grimm quienes en sus *Cuentos para la infancia y el hogar* (1812 y 1815) habían desplegado todo su interés por la tradición folclórica; ni, tampoco, el afamadísimo danés

---

3 Los muy sucintos perfiles profesionales de los adaptadores/relatores de cuentos que se glosan en la edición conmemorativa nucleon lo más granado del universo infantil y juvenil en Argentina: Horacio Clemente (1939), Beatriz Doumerc (Beatriz Barnes) (1929-2014), Beatriz Ferro (s/d-2012), Neli Garrido de Rodríguez (1942), Cristina Gudiño Kieffer (1946), Inés Malinow (s/d), Beatriz Mosquera (1940), Aurelio Queirolo (s/d) y Yalí (Amelia J. Foresto de Segovia) (s/d).

4 El grupo de ilustradores convocados, en un número muy semejante al de los cuentistas, certifican la seriedad del proyecto y la centralidad que tendría la dimensión plástica de las sucesivas entregas: Agí (Magdalena Agnes Lamm) (1914-1996), Ajax Barnes (1926-1993), Amalia Cernadas (1939), Chacha (Sara Amanda Conti) (s/d-1984), Ignacio Corbalán (1931-1999), Gioia Fiorentino (s/d), Marta Gaspar (1938), Oscar Grillo (1943), Napoleón (Antonio Mongiolo Ricci) (1942), Alba Ponce (s/d), Hermenegildo Sabat (1933) y Ruth Varsavsky (1921-2011).

Hans Cristian Andersen, bien conocido por los cuentos de hadas y, también, por un sinnúmero de relatos gracias a los cuales devino, quizás, el autor de literatura “infantil” más traducido a otras lenguas y adaptado a otros soportes. Pero Cervantes, en verdad, dista mucho de ser un cuentista. El italiano Collodi (1826-1890) se había dedicado a otros formatos y géneros —periodismo, novelas, teatro— pero, en su caso, hay en su haber traducciones de Perrault, periódicos para niños y niñas y la inmortal creación de Pinocho.

Esto evidencia, entonces, el hecho de que Cervantes ocupe un lugar cuanto menos opinable en el conjunto que ilumina una primera torsión. Ya que lo propio del *Quijote* —entendido primigeniamente como novela de secuela y, ulteriormente, como un único volumen— es haber quedado emplazado en el modélico lugar de novela moderna. Es decir, una forma narrativa extensa. Y lo propio de la literatura infantil es la forma breve, quizás porque el niño no es autónomo en la lectura y necesita del concurso oficioso de sus padres u otros mayores; tal vez porque el grado de atención en el contrato de consumo ficcional es más débil que el de alguien habituado a la ficción; o, por qué no, porque en un sinfín de ocasiones el momento de lectura es el preámbulo inductor del sueño nocturno y una ficción breve funciona mejor en la dinámica doméstica que alguna historia en la que haya que recuperar precedentes ya comentados en noches previas: la forma breve infantil resulta más efectiva en cuanto lo narrado se revela autosuficiente para la atención del menor.<sup>5</sup>

Por estas razones, el paso siguiente de nuestra indagación no puede soslayar el proceso por el cual la forma extensa originaria del alcaláino se volvió apta para mutar en forma breve. Misión que, a ciencia cierta, si se hubiese pensado para una única entrega muy probablemente habría culminado en un fracaso. Por ello es que las *Aventuras de don Quijote* editadas en un único volumen homenaje facilitan el reconocimiento de una única adaptadora para las seis versiones mínimas gestadas, al igual que, también, un único e idéntico ilustrador para todas las entregas.<sup>6</sup>

- 
- 5 Creo oportuno recalcar que no soy un especialista en literatura infantil o juvenil, y que mi lectura se organiza desde el ángulo de la reescritura de la fábula cervantina. Este aspecto no debe soslayarse porque, si bien en mi lectura trabajé con las seis versiones incluidas en una colección infantil, mi mira está puesta en el proceso de adaptación y traducción del original cervantino. Quien se interese por los desarrollos teóricos de la literatura infantil y juvenil puede consultar, entre la ingente y variada producción, los abordajes de Brée (1995), Cervera (1991), Colomer (1999), Garralón (2001), Montes (1998, 1999), Nóbile (1992), Nodelman (2008, 2010), Robledo (2013), Soriano (1995), Tournier (1982) y Zornado (2001).
- 6 A poco que se inicia un análisis sobre las reescrituras del *Quijote* para el público infantil

Cristina Gudiño Kieffer (Santa Fe, 1946), hoy en día reconocida por su formación en psicología, pero, fundamentalmente, por su trabajo en las artes plásticas, fue la responsable, con jóvenes de 20 años, de encarar la reescritura del *Quijote* para seis entregas independientes entre sí. Es recordada como autora de cuentos para niños y por haber colaborado en distintas enciclopedias infantiles. Mas lo que asombra es el talento demostrado en la lectura de la obra cervantina de forma tal que los productos entregados al CEAL no desdigan en un ápice el espíritu original del texto. En verdad, uno de los mayores riesgos de las adaptaciones emprendidas era que se advirtiese un desequilibrio notorio en los contenidos recuperados, que no se compartiese la secuenciación de acciones narradas o que, también, la organización de las tramas mínimas de cada entrega desnaturalizase el espíritu de la gesta quijotesca. Y nada de esto, felizmente, puede señalarse como un déficit o merma en la transformación de su escritura. Por todo ello, entonces, es que, en 1994, en la editorial EDT de Buenos Aires, Gudiño Kieffer unificó sus colaboraciones en CEAL bajo el título *Don Quijote para leer en voz alta*.

Un muy joven Oscar Grillo (1943) es quien se encargará de las ilustraciones. Radicado, hoy día, en Londres, este afamado artista plástico, ilustrador y dibujante de historietas se había formado en la vanguardista Escuela Panamericana de Arte y sus trabajos ya habían comenzado en la revista *Tía Vicenta*. Su desempeño profesional es, básicamente, la animación —es socio fundador de Klacto Animations, junto a Ted Rockley— y su labor en televisión o superproducciones como *Toy Story* (1995) o *Men in Black* (1996) es bien conocida. En 1980, por otra parte, ganó una Palma de Oro en Cannes con su corto animado *Seaside Woman*, comisionado por Paul McCartney y con música de Linda McCartney. Por ese mismo trabajo, en 1981, fue nominado para los premios BAFTA de la academia de cine británica.

---

hispanohablante surge una evidencia que impone un recorte necesario: el hecho de que, en España, durante el siglo pasado —e ignoro si subsiste en algún ordenamiento burocrático-pedagógico local en la actualidad—, el *Quijote* se había transformado en lectura obligatoria para niños y adolescentes en los colegios, razón por la cual la producción de adaptaciones infantiles y juveniles se vio rápidamente apuntalada en el mercado y ello fuerza, en el análisis del investigador, un distingo entre lecturas placenteras, no pautadas, y lecturas por obligación del currículo pedagógico. Entre los múltiples acercamientos a este fenómeno —el *Quijote* infantil y juvenil para las aulas escolares— pueden verse los trabajos de Badanelli (2014), Borda Crespo (2011), V. Fernández (2005), J. Fernández (2005), Lluch (2003), A. Martín (2004), N. Martín y Muñoz Álvarez (2006), Miñana (2004) y Tiana Ferrer (1997, 2004).

### III

Ahora bien, ¿cómo resultó reorganizado el *Quijote* para las seis entregas que el CEAL ideó para los *Cuentos de Polidoro*? ¿Cómo se realizó la tarea de focalización de contenidos argumentales? El primer indicio lo brindan, con claridad, los títulos elegidos para cada entrega. El primero de ellos, “El mundo de don Quijote”, es evidentemente el más complejo puesto que, al realizar la presentación del personaje, los ejes básicos de su caracterización anímica, al igual que la de Sancho Panza, fuerzan a Gudiño Kieffer a optar por una de las múltiples aventuras que se podrían haber elegido para ejemplificar el proceder extraviado del protagonista. Y, como es de esperar, la atención narrativa recae en la aventura de los molinos de viento (imágenes 3 y 4). Cabe resaltar que para cohesionar el perfilado de paladín enamorado, la entrega cierra con una secuencia en la cual don Quijote sueña la carta que habrá de escribirle a su enamorada Dulcinea (imagen 5).



*Imagen 3. Sin título. Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro. Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 28.*



*Imagen 4.* Sin título. *Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro.* Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 29.

Para la segunda entrega, titulada “La descomunal batalla de don Quijote”, se prioriza la recuperación de un eje temático básico de la fábula: la dinámica batalladora del personaje. Mas lo que asombra en este nuevo recorte es que no se revela limitada o constreñida por la concatenación de secuencias de los originales de 1605 y 1615 puesto que, ante la necesidad de seleccionar uno o dos combates que hagan emblemática la disposición a la lucha de don Quijote contra algún enemigo preciso, la adaptadora opta por abrir el relato con la batalla contra los rebaños de ovejas —de 1605— y cerrarlo con los pormenores de la aventura del Caballero de los Espejos —de 1615—. También importa destacar que, aunque no lo desarrolle como aventura, tal como sucede en el original, se glosará la anécdota del bálsamo devenido pomada mágica de Fierabrás (imagen 6).



*Imagen 5.* Sin título. *Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro.* Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 33.



*Imagen 6.* Sin título. *Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro.* Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 46.

La tercera forma mínima gestada a partir del *Quijote* es aquella en la cual se reformula integralmente y se recupera de un modo más intenso una única aventura de la novela. Ya que en “Don Quijote, el caballero de los leones”, la autora apuesta por iluminar, casi en forma exclusiva, el contrapunto de don Quijote con los leones enjaulados con los cuales el andante se topa en su tercera salida. Y aquí, también, hay una otra jerarquización de los caracteres reconocidos en la trama original. Puesto que todo lo que tiene que ver con don Diego de Miranda, el caballero del verde gabán, ocasional y asombrado testigo de la desmesura emprendida, resulta borrado para enaltecer, en clave cómica, al personaje del leonero custodio de las fieras. Esta entrega, que trabaja con el protagonismo animal, otrora tan típico de los relatos para niños, hace gala en este caso de un enfoque novedoso en el cual humanos y bestias quedan emplazados en análoga dignidad ante los ojos de los lectores niños.

En “El barco encantado y los títeres del señor Pedro” Gudiño Kieffer unifica, para la cuarta reescritura, dos aventuras de la “Segunda parte” que, no casualmente, juegan con la dimensión mágica y maravillosa propia de toda serie literaria volcada sobre la organicidad de las aventuras. Por cierto, aquí no se trata de combates —aunque el caballero se sepa dispuesto a enfrentarlos si es necesario o se confunda durante la representación del retablo—, sino, básicamente, del acicate o inspiración propia a la acción que está encerrada en toda aventura. Porque —parece pensar Gudiño Kieffer— al niño lo atraen los relatos con aventuras, esos momentos en la consuetudinaria repetición de días, iguales unos a otros, en que todo parece quebrarse por lo imprevisto. Potencial que tiene la aventura del barco encantado —animarse a lo desconocido— y que también anida en la aventura del retablo, pues toda forma artística encuentra en el recorte de la continuidad un principio definitorio.

“Sancho Panza gobernador” —como ocurre en el *Quijote* de 1615— es la secuencia hilvanada, sin técnica contrapuntística, que remite a todos los pasajes en que se destaca el escudero, devenido protagonista alterno, ocupa el centro del relato. La diversidad de temáticas ligadas al encumbramiento de Sancho Panza resulta respetada porque confiere variedad a la representación de los logros del escudero con corazón noble, figura perfectamente apta para su jerarquización ante los ojos de los niños. Y ello explica, también, por qué el desenlace del gobierno no es explicado como burla palaciega sino, antes

bien, como el resultado del autocontrol y el reconocimiento meditado de qué es lo mejor para cada cual.

En tanto que la entrega conclusiva, “La vuelta de don Quijote”, habrá de retomar los pormenores ligados a la derrota del paladín a manos del caballero de la Blanca Luna y desenmascarará, progresivamente, el estatuto y funcionalidad del personaje de Sansón Carrasco. Estas son variables en función de las cuales la derrota caballerescas mutará en escarmiento individual y recuperación progresiva de la cordura. Estado en el cual, finalmente, el protagonista morará hasta bien entrado en la vejez. Pues una de las claves centrales de toda narrativa infantil es el rechazo de los desenlaces luctuosos.

Varios son, desde este punto de vista, los corolarios temáticos que esta reescritura tributa. En primer lugar, a las claras, el hecho de que las versiones de *Polidoro* no atienden a las denominadas secuencias episódicas ya que, en definitiva, en todas ellas don Quijote es testigo o copartícipe secundario de las vidas y acciones de terceros, personajes cuyas vidas no serían, en principio, fácilmente novelables para la infancia. En los episodios es donde se despliega una varia casuística amorosa, no carente de sufrimientos, violencias y resoluciones censurables y es bien claro que si las aventuras apuntalan la vía de la comicidad —típicamente cazorra—, los episodios suelen estar, continuamente, a pique de mutar en tragedias. No habría, desde esta óptica, un modo adecuado de reintegrarlas a una versión infantil.

En segundo término, y si se atiende a la aleatoria integración de secuencias y aventuras tanto de la primera como de la segunda parte, cabe admitir que la versión de 1615 se revela más dúctil para su extrapolación parcelada en nuevas versiones. Este fenómeno resulta llamativo porque si bien 1605 luce, *a priori*, como el volumen con aventuras más desarrolladas y mejor definidas, lo cierto es, con todo, que 1615 incursiona en planos que se revelarán medulares para la reescritura destinada a niños y niñas. Uno de ellos es, decididamente, la posibilidad de plasmar un rival concreto —Sansón Carrasco bajo el disfraz del caballero de los Espejos o del caballero de la Blanca Luna, concreción bien diversa de la reiteración graciosa de la enemistad de un tal Frestón—. En tanto que el texto restante podría explicarse por la sorpresa encriptada en múltiples aventuras de 1615 que permiten potenciar el asombro lector. Ya que, a diferencia de las versiones de 1605, donde se agota el dispositivo de la mala lectura/intelección de lo real por parte del protagonista, las de 1615 insistirán en aspectos de la realidad que se corren de la habitualidad

figurada: el encuentro con un carro de leones, una barca abandonada, la representación de una obra de títeres cuyo argumento no resulta conocido con antelación.

Estas circunstancias permiten explicitar que para el joven lector las reescrituras de 1605 habilitan con facilidad la risa y el distanciamiento del protagonista, mientras que las de 1615 potencian la ilusión de una experiencia compartida, en ocasiones emulable en términos de valentía.

Por último, es comprensible que la edición de 1615 pese más porque, al tratarse del volumen donde se resuelve el sentido global de la fábula, se vuelve imperioso que la pluma de Gudiño Kieffer registre con mayor proximidad tanto las constantes que recuperará del original como aquellos pasos narrativos que, de un modo estratégico, habrá de omitir para que, variando el luctuoso desenlace, la entrega conclusiva y la serie de seis relatos en un único conjunto cifren la legitimidad de su recuperación para una reescritura propia de la literatura infantil y juvenil.

#### IV

Ahora bien, en esa centralidad de las aventuras para cohesionar seis tramas diversas que deberían ser autosuficientes, es donde mejor se lee el trabajo de adaptación de la fábula para el público infantil. Y ello es así porque en la selección de aventuras reelaboradas se han descartado, estratégicamente, todas aquellas que podrían llegar a liberar contenidos inadecuados para los menores.<sup>7</sup>

---

7 La problemática de qué se considera “adecuado” o “inadecuado” para niños y niñas no puede desligarse del hecho de que tales categorías no son absolutas y suelen ser, siempre, el resultado de un constructo cultural generado por cierto consenso mayoritario. Lo que en la década de 1960 podía resultar inadecuado, hoy día, 60 años más tarde, quizás nos resultaría incomprensible. Y ello viene a cuento porque si bien toda la colección de *Cuentos de Polidoro* resultó en su momento valorada por un posicionamiento de avanzada al dirigirse a las chicas y chicos “con inteligencia y sin didactismos” (cfr. introducción de la reedición), esto no impidió que tras el golpe militar de 1976, en Argentina mucha de esa literatura infantil celebrada pasara a englobar el cúmulo de materiales literarios proscritos, con lo cual se buscó consolidar un retroceso en los estándares de aquello que debía ser admisible o no. Como trágicamente lo testimonian los derroteros vitales de muchos autores y dibujantes que habían participado en la colección *Cuentos de Polidoro*, muchos de sus trabajos posteriores fueron sindicados, por el terrorismo de Estado, como obras peligrosas que debían dejar de circular en el mercado editorial porque propendían al adoctrinamiento infantil. A modo de ejemplo, puede recordarse que el matrimonio de Beatriz Doumerc y Ajax Barnes debió exiliarse por su obra *El pueblo que no quería ser gris*, relato en el que se narra la historia

El auxilio a un niño flagelado atado a un árbol, quien, además, debe trabajar —como ocurre en la aventura de Andrés—, no es una temática que a los padres les agradaría compartir con la prole; como tampoco lo sería el indeseable desborde violento contra quienes participan de un cortejo fúnebre —aventura del cuerpo muerto— o son, simplemente, mercaderes —aventura de los mercaderes toledanos.

La liberación de presos condenados puede encantarles a los adultos, pero habría exigido de la adaptadora un sinfín de recaudos para volver simpático o justificable el proceder del andante. Y el equívoco que gesta la aventura de los disciplinantes no habría sido fácilmente traducible para un público infantil en una sociedad como la argentina o la latinoamericana, que se percibían profundamente creyentes.

Otro tanto podría decirse de la aventura de los batanes, toda ella organizada sobre el poder del miedo, emoción que nadie, en su sano juicio, buscaría reinstalar ante un auditorio de niños y niñas. En este eje de lectura, por otra parte, puede pensarse que, aunque pueda resultar graciosa la confusión, la pérdida material generada con el ataque a los cueros de vino dista mucho de ser una acción ejemplar que la literatura infantil debería consagrar. Y es comprensible, también, el hecho de que la aventura de los yangüeses naturalizaría pulsiones biológicas de los animales que no todos los progenitores —en esas décadas— estarían contentos de tener que compartir con sus vástagos muy menores.

También es sintomático el hecho de que en la versión de 1615 se descarten ciertas aventuras signadas por la disposición a burlarse del protagonista —aventura de las Cortes de la Muerte, o de la Dulcinea encantada— y que también se desplacen de la consideración narrativa las que se gestan por los errores y equívocos de los mismos personajes principales —aventura de los requesones—.

La resolución violenta de la aventura del rebuzno no ejemplifica un tipo de reacción que la literatura infantil y juvenil desee ejemplificar en niños y niñas. Además, es muy comprensible que la problematización de la realidad que entraña la aventura de la cueva de Montesinos se haya pensado como

---

de un rey tirano. Y también habían sido prohibidos *Cómo se hacen los niños*, de 1972, y *La línea*, de 1974, con la cual se inauguraría en Argentina el camino para los libros-álbum. La lista de obras infantiles y autores proscritos por la dictadura es tristemente extensa y pueden recordarse, entre muchos, *La torre de cubos* de Laura Devetach, *Un elefante ocupa mucho espacio* de Elsa Bonermann, *El nacimiento, los niños y el amor* de Agnès Rosenstiehl o *La ultrabomba* de Mario Lodi.

inadecuada para quienes, precisamente, deben madurar sabiendo distinguir entre realidad y fantasía.

Finalmente, es evidente que el proceso de selección de aventuras desatendió, del volumen de 1615, todas aquellas que fueron pergeñadas por los duques para el propio solaz mientras duraba el cautiverio inducido de los protagonistas en su casa de placer. Pues de este segmento, no casualmente, solo se recupera la entronización de Sancho como gobernador de Barataria, pero al decantarse por esta temática lo harán aplanando la burla que sostenía el relato en el original cervantino.

Todo aquello que ha sido descartado, por las razones expuestas u otras que se podrían llegar a considerar, clarifica meridianamente qué debe orientar las aventuras autorizadas.

Es evidente que el combate o contrapunto con una figura rival —caballero de los Espejos o del Bosque, o de la Blanca Luna— se piensa natural y fácilmente procesable por el niño o niña. Y que, otro tanto, sobreviene con la incomprensión y equívocos que pueden suscitar adelantos tecnológicos, artefactos varios o prácticas en las cuales el componente humano, siempre clarificador, parece haber desaparecido. Así, entonces, don Quijote puede confundir molinos con gigantes, la vacía embarcación puede inducirlo a pensar que se trata de un barco encantado y otro tanto ocurre con la indistinción de ficción y realidad en la representación del retablo de Maese Pedro.

Que dos aventuras reescritas pivoteen sobre figuras animales no debe movernos a asombro. Pues en el caso de la aventura de los leones, en la cual las bestias son llevadas como regalo al rey, se detecta la legitimación del tráfico animal en función de la potencial domesticidad. Norte que, aunque sepamos irrealizable, está narrado en la fábula y determina que león y leona en la reescritura sean tratados con empatía y proximidad a los humanos como si se tratara de un perro o un gato. Fenómeno que, no casualmente, se invierte cuando se refiere la aventura de los rebaños. Allí la anonimidad del rebaño sume a los distintos ejemplares atacados por el andante en la insignificancia. Este desapego afectivo que, precisamente, se expresa —y se inocula— a diario con todos los animales destinados a consumo humano.

Con todo, sin embargo, importa notar que la presencia del universo animal es marca distintiva en las seis reelaboraciones. Pues el mundo que Sancho y don Quijote recorren y visitan con sus sucesivas aventuras es uno en el cual la diferencia sustantiva entre humanos y no humanos parece

haberse quebrado. Los animales en las versiones de *Polidoro* comprenden a los personajes, intentan dialogar con ellos, se preocupan por su fortuna o desgracia. Y es a través de estas mínimas pinceladas que se logra convertir la aridez de los caminos de La Mancha en un entorno agradable, que se siente próximo y que, con seguridad, entusiasma a los menores.

En “El mundo de don Quijote” el inicio de las aventuras de la dupla protagónica suscita la curiosidad de animales próximos (imagen 7):

¿A dónde vas, don Quijote?, le cantó un pajarito preguntón. Que ya lo había visto varias veces, pero nunca con unos ropajes tan raros y con aquella lanza tan larga, que casi le hacía perder el equilibrio. ¿A dónde vas, Sancho Panza?, le preguntó una lagartija al buen campesino. <sup>8</sup> (26)



Imagen 7. Sin título. *Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro*. Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 26.

En “La descomunal batalla de don Quijote” no solo cuentan las ovejas que resultarán atacadas —“¡La oveja que según don Quijote era Alifanfarrón,

8 Cervantes Saavedra, Miguel de, *Aventuras de don Quijote*, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Buenos Aires, Ministerio de Educación de la Nación, 2014. Todas las citas textuales corresponden a la edición conmemorativa señalada. Entre paréntesis se anotan las páginas.

se cayó al suelo del susto...” (42-43)— sino también, y fundamentalmente, dos ardillas que contemplan el combate del protagonista con el caballero de los Espejos (imagen 8):

Una ardilla pensaba tirarle con sus nueces, porque estaba de parte de don Quijote. Pero otra ardilla le dijo:

-No te metas, estas son cosas de caballeros andantes. ¡Que se arreglen solos! (53)



*Imagen 8. Sin título. Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro. Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 55.*

Más donde mejor se observa la simpática fusión de trazos definitorios de lo humano y lo animal es, a las claras, en “Don Quijote, el caballero de los leones”. León y leona dominan, desde el inicio, la descripción de la aventura (imágenes 9 y 10):

El león viajaba en una jaula chiquita y por lo tanto incómoda. La leona también. El sol les daba mucho calor.

La tierra entraba por todos lados, les ensuciaba el pelo y los bigotes...

¡Y la leona estaba sin cepillo!

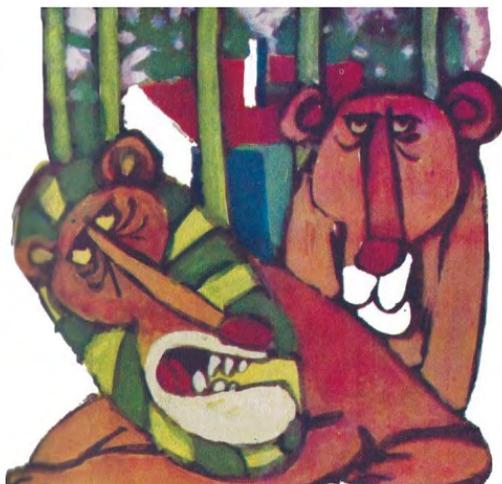
—¿Está enojada la leona? —preguntó el león.

-¡Sí, estoy muy enojada! ¿y usted?

-Yo también. Este viaje es un fastidio. ¡Como todos nuestros viajes! (61-62)



*Imagen 9.* Sin título. Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro. Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 61.



*Imagen 10.* Sin título. Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro. Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 61.

Y el foco de la enunciación puede variar, sin problema alguno, del prisma humano al correlato animal (imagen 11):

Toda esta conversación le gustó muchísimo al león.

—Empiezo a divertirme —pensó, espiando por una rendijita de su jaula.

La leona no se dio por enterada. Dormía y soñaba que se estaba bañando en una laguna de la selva. Y eso le gustaba mucho. (68)

Esta oscilación estratégica, por otra parte, anima, lúdicamente, lo que podría leerse como un tributo al tan mentado perspectivismo cervantino (imagen 12), en el que los hechos y acciones pueden interpretarse de modo diverso según quien sea el lector de esa realidad:

—¡Ah, que lindo! ¡Un poco de aire fresco! —rugió el león asomando su cabezota fuera de la jaula.

El leonero creyó que rugía de descontento.

El dueño del carro creyó que rugía de rabia.

Sancho Panza creyó que rugía de hambre.

¡Y don Quijote creyó que rugía de miedo ante su presencia! (70)

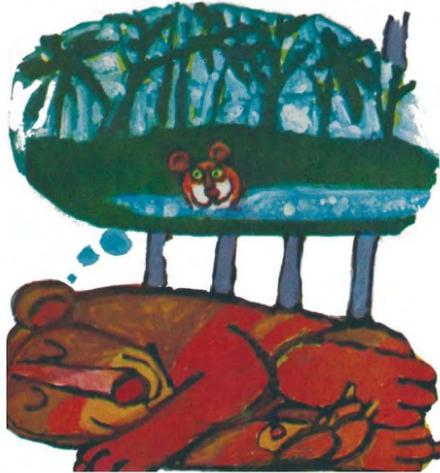


Imagen 11. Sin título. *Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro*. Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 68.



*Imagen 12.* Sin título. *Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro.* Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 70.

Llama la atención, por otra parte, que el proceso de adaptación se aparte, en el empleo de animales para la fábula infantil, justo en aquella aventura en la cual, en el original cervantino un animal tiene un protagonismo notorio: el mono adivino de Maese Pedro. Y que, en la quinta entrega, la dedicada al gobierno de Barataria, las ilustraciones ambienten toda la trama en escenas donde perros y gatos acompañan a los humanos (imagen 13). Punto en el cual se advierte cómo la isotopía animal se mantiene, si el argumento del relato no lo facilita, en la serie icónica. Huelga precisar, finalmente, que en esta quinta entrega se clausurará el tiempo de la aventura en solitario por el acuerdo recíproco entre Sancho y su rucio (imagen 14) tal como, más adelante, se precisa.



Imagen 13. Sin título. *Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro*. Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 103.



Imagen 14. Sin título. *Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro*. Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 113.

Y esta misma sintonía entre humanos protagonistas y animales volveremos a encontrarla en la secuencia que habilitará la clausura de la gesta, puesto que el momento decisivo del postrer desafío del caballero de la Blanca Luna concitará la atención de todos los vivientes en derredor:

¡Alto ahí, don Quijote de la Mancha! ¡Te lo ordena el caballero de la Blanca Luna!  
Un silencio se hizo alrededor. Hasta las ranitas de los charcos dejaron de croar y prestaron atención. El que había hablado de aquella manera era un caballero impresionante. (120)

Estas estrategias de dignificación animal, teñidas de humanización, no desentonan de análogos procesos en que los astros, como el sol o la luna, o fenómenos atmosféricos como el viento adquieren por breves momentos apartes protagónicos (imagen 15). Pues el universo en que viven don Quijote y Sancho es objeto de una simbiosis dignificante, cuyo principal mérito es correrse del pretextado esencialismo simbólico de tales o cuales ejemplares animales y, también, mantenerse a prudente distancia de la *hexis* pedagógica que, desde los fabularios de la antigüedad, operaba con ejemplos animales la aculturación infantil.<sup>9</sup>

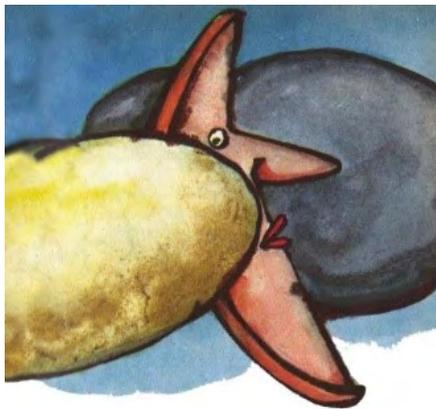


Imagen 15. Sin título. *Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro*. Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 121.

Lo que nos permite señalar que el rasgo más atractivo de este posicionamiento escritural es que, como muchos niños y niñas, su proceder cotidiano no los aleja de los caprichos, las travesuras y múltiples dosis de picardía. Mediante

9 Un muy interesante abordaje es el que plantea Copello (“Sobre las lecturas de los niños...”), cuando al analizar el *Fabulario* de Sebastián Mey (1613), detecta cierto origen para la asociación de relatos con animales y destinatarios infantiles.

esta estrategia, Gudiño Kieffer facilita el involucramiento lector en el mundo plasmado por su reescritura.

## V

Todos estos trazos definitorios de la reescritura que emprende Gudiño Kieffer para las seis entregas de los *Cuentos de Polidoro* deben integrarse a un procedimiento decisivo: el hecho de que la fábula cervantina debe poder presentarse con seis clausuras diferenciadas, de las cuales la última cerraría el conjunto. Aspecto que se espeja, complementariamente, en la sucesión de reinicios que, desde la segunda entrega, mínimamente deberían estar legitimados.

Que don Quijote y Sancho Panza deban ser personajes mínimamente reconocibles para el auditorio infantil es necesario para que las diversas entregas se sostengan narrativamente. Y aquí se hace evidente que, en cierta medida, el dispositivo de entregas semanales coadyuva para que, a grandes rasgos, la adaptadora pueda dar por mínimamente conocidas las particularidades de los personajes. Reténgase, en este punto, que las seis historias de temática quijotesca se dan en el hiato de las últimas diez entregas de la colección.

Cabe pensar, entonces, que una funcionalidad análoga al dispositivo secuelar que primaba en el enhebrado de la primera y segunda partes del *Quijote* apuntala en la colección de *Polidoro* la posible sucesión novedosa de nuevas anécdotas aventureras de la dupla protagónica.

Y ello es viable porque los cierres que se van a diseñar para cada una de las entregas saben apartarse, con criterio, de conclusiones que inhabiliten más tarde la prosecución de nuevos relatos mínimos.

En “El mundo de don Quijote” —primera de las entregas—, el desenlace es, ante todo, un crisol en el que reverberan potenciales opciones varias de futuro para el protagonista:

Aquella noche, mientras Sancho dormía y soñaba con la isla que iba a gobernar, don Quijote se hacía una nueva lanza con una rama seca y fuerte al mismo tiempo que pensaba en Dulcinea y en la carta que le iba a mandar con su fiel escudero:

*A la hermosa Dulcinea del Toboso, de su valiente y esforzado caballero don Quijote de la Mancha.*

*Aquí estoy, Dulcinea, separado de ti por muchas leguas y por la noche que no quiere terminar nunca.*

*Hoy tuve una lucha con gigantes que fue malograda por el odioso Frestón, de quien seguramente habrás oído hablar y de quien te ruego tengas mucho cuidado porque es una mala persona.*

*Mañana recuperaré lo perdido y seguramente dentro de poquitos días te llegarán deslumbradoras noticias de mí. Adiós, Dulcinea.*

Y al fin se durmió pensando que realmente el día siguiente iba a ser portentoso. Tal vez al otro día salvaría a alguna princesa de la muerte, a algún pajarito de un gato, y tal vez conquistaría una isla para su escudero Sancho Panza. (32-34)

Al público destinatario de la lectura se le precisa que don Quijote está reacondicionando sus armas porque su lanza fue destruida y esta es condición de posibilidad de futuros enfrentamientos. Se recalca, además, que el sueño de su escudero está preñado por la promesa de una posible ínsula para gobernar y se recalca, respecto de su enamorada, lo que podría entenderse como un borrador mental de una futura carta de amores que enviaría pero que, en el conjunto de las entregas infantiles, jamás llega a remitir, aunque —es sabido— en el original está opción sí está presente.

Ser previsor y reflexionar sobre las propias acciones es doble vía que el protagonista asume y este cúmulo de actividades —físicas y mentales— termina habilitando el reparador sueño, estado desde el cual la voz narrativa habrá de desplegar un horizonte de esperanza que debería pensarse como definitorio de la identidad quijotesca en la reescritura. Pues el mañana, donde el recomenzar de la existencia de cada cual se constata tras haber dormido, puede llegar a aportar la posibilidad de múltiples auxilios —a una princesa o a algún pajarito— junto con, por cierto, la ocasión de un triunfo para poder demostrar la propia generosidad con el escudero.

Esta insistencia conclusiva en la que se jerarquizan las potencialidades de su novel identidad caballeresca reveladas en los sueños, se liga con el cometido básico de todo relato pensado para leer antes de lograr el sueño de los propios hijos. Quizás, como lo ha hecho don Quijote, niñas y niños se queden dormidos reforzando anhelos varios, logros y triunfos que desearían obtener.

Con tal clausura, entonces, no es imposible que “La descomunal batalla de don Quijote” —segunda entrega— pueda ser narrada sin inconvenientes. No solo porque ha renovado sus armas y las batallas que emprenda serán

viales, sino también porque las expectativas del caballero andante —para consigo mismo, para su escudero, para su enamorada— se verán respetadas.

Esta primera continuación del relato de partida terminará centrándose en una batalla por la belleza de la dama (imágenes 16 y 17), hito que, quizás, podría pensarse preanunciado en la carta de amores que cerraba la reescritura inicial. En tanto que, en esta segunda entrega, se vuelve a habilitar, tangencialmente, una temática no explorada hasta ese momento —el complot de Sansón Carrasco y la dinámica del disfraz y el ocultamiento en este licenciado y Tomé Cecial—:

Satisfecho, don Quijote dejó libre y con vida al caballero de los Espejos, que se retiró al galope con su escudero del Bosque. ¡Éste se llevó consigo su horrenda nariz y todo el bosque volvió a la tranquilidad y a la paz!

—¿Viste cómo se han arreglado solos? —dijo una ardilla a la otra.  
Rocinante pidió algo de comer.

Sancho encontró que los dos, el de los Espejos y el del Bosque, se parecían vagamente a unos vecinos que él tenía en el país de La Mancha.

—¡Son los encantamientos, Sancho! ¡Y vivimos rodeados de misterio!  
—sentenció su amo.

Y así lo creyó el buen escudero. (56-58)



Imagen 16. Sin título. *Aventuras de don Quijote*. Edición homenaje *Cuentos de Polidoro*. Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 48.



*Imagen 17.* Sin título. *Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro.* Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 49.

Sancho ha notado la proximidad física y se siente interpelado por unas semejanzas que no puede develar. Y esto resulta de interés porque la narración jerarquizará, ahora, un factor diverso para las sucesivas secuelas: la dinámica del misterio (imagen 18).



*Imagen 18.* Sin título. *Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro.* Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 58.

Don Quijote preconiza que los humanos todos vivimos rodeados de misterio porque, básicamente, los encantamientos son hechos acreditados.

Y el hecho de señalar, en el lugar de la despedida de los lectores, que el misterio es omnipresente, funge también como acicate para la pulsión futura de seguir develando una historia atractiva.

La tercera entrega muta la promesa de misterio con la que se cerraba la segunda escritura en una inaudita sorpresa: el paladín podrá batallar con un descomunal león, animal que, al ser estereotipado como el “rey de la selva”, aporta al lance un plus de riesgo y, además, un *quantum* de destino imprevisto. Pues para todo niño o niña de un medio urbano —como el que puede verse beneficiado por el sistema editorial de ventas semanales de las historias en los puestos de diario— los leones no forman parte del paisaje cotidiano habitual.

Por eso no resulta errado que la clausura del tercer relato se cifre en el momento culmen del contrapunto batallador. Ciertamente, el relato se estructura como los prolegómenos hacia la lucha con la bestia y, como sucede en el original, nada sobreviene porque el león se desentiende del desafío (imagen 19). Punto que es particularmente interesante en la reescritura porque al ser el animal objeto de una humanización, se le permite explicar por qué rehúye la provocación del caballero:

—¡A pelear! —lo invitó reciamente.

—¡No me gusta pelear! —volvió a rugir el león.

—¡Si te das por vencido sin intentar la lucha, me llamaré desde hoy en adelante el Caballero de los leones! —le dijo don Quijote.

—Y además te perdonaré la vida —agregó generosamente.

El león no entendió ni jota de todo aquel discurso de don Quijote. Pero tampoco siguió rugiendo, porque se la había irritado la garganta con tanta tierra.

Así es que se despidió con un gran bostezo de aburrimiento, les dio la espalda a todos y se dejó caer a dormir.

A don Quijote aquello le pareció un triunfo increíble, un triunfo sin límites, un triunfo glorioso.

Llamó a todos los demás, que se habían escondido, y les dijo:

—Ya ven que ante mi figura, el más terrible de los leones que existen se ha acobardado, se ha inclinado respetuosamente, ¡Por lo tanto, desde hoy me llamaré el Caballero de los Leones! (72-74)

La aventura —única de todas las reescritas que merece una entrega íntegra— retoma el proceso de adopción del mayestático epíteto que don

Quijote acomete y se cierra con el jocoso diagnóstico de que lo glorioso resulte ser que él crea que se enfrentó a lo más peligroso cuando, en verdad, ese león, para decirlo en términos del caballero, “se ha acobardado”.



*Imagen 19. Sin título. Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro. Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 72.*

Animarse a las aventuras parece ser el mensaje que la reescritura potencia y ello explicaría por qué, en la cuarta entrega, la diferencia entre don Quijote y Sancho resulte explicitada a partir de la osadía del protagonista, en la secuencia del barco encantado, y la renuencia de quien lo secunda.

Por el contrario, para el cierre con la aventura del retablo, se enfatiza cómo no todo atrevimiento es, en sí mismo, positivo. Pues la premura, carente de toda reflexión, para asistir a Melisendra, lo emplaza en el lugar del ridículo. En este punto cabe enfatizar que la temática misma de la aventura —una función de títeres— debería resultar plenamente familiar a los destinatarios infantiles. Y que ellos mismos, como Sancho, reírían mucho con el equívoco, pues distinguir qué es verdad o no en una representación suele ser baremo en el cual los niños miden la propia maduración:

Sancho se reía muchísimo.

Pero don Quijote, olvidándose de que estaba en el teatro del señor Pedro, y recordando que una ley de caballería le ordenaba ayudar a la gente que

se encuentra en apuros, sea donde sea, desenvainó su espada y acudió en auxilio de la desamparada Melisendra.

En menos de un minuto, todo el teatro de títeres y también el señor Pedro, volaron por el aire.

¡Don Quijote estaba en acción haciendo una de las suyas!

Después de trastornarlo y destruirlo todo, el valiente caballero se dio cuenta de que se había enojado con enemigos de trapo: ¡con títeres! Sancho se rió bastante.

Pero no mucho, porque tuvo que pagar para reparar los daños causados por su amo. (83-84)

Y aunque en la reescritura se insista en que el humor del escudero cambia cuando advierte que deberá sanear las pérdidas económicas del titiritero (imagen 20) —algo que en el original el mismo don Quijote se aviene a hacer—, no puede dejar de señalarse que esta es la acción más efectiva para introducir un perfil diferente de Sancho en la siguiente entrega. Ya que, al devenir gobernador, el escudero adquiere otra dignidad. Y este *crescendo* de responsabilidades volverá plenamente verosímil el encumbramiento del coprotagonista, dado que, como este cierre lo certifica, viene siendo el más responsable y el que reconoce la necesidad de reparar los daños cometidos —incluso sin ser el responsable directo de las pérdidas.

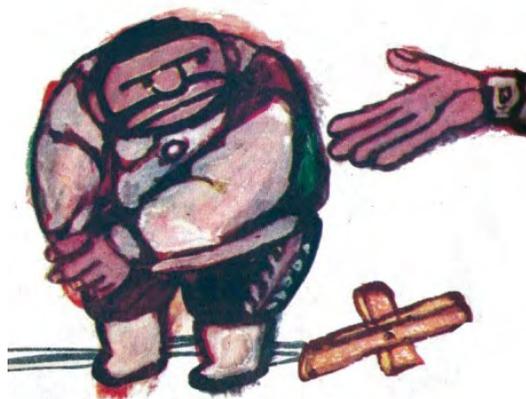


Imagen 20. Sin título. *Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro*. Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 84.

En “Sancho Panza, gobernador” ya queda claro, desde el título de esta anteúltima entrega, que el relato narrará lo que podría interpretarse como el cumplimiento de la promesa que originariamente su amo le habría hecho. E importa retener que, a diferencia de la secuela de 1615, la adaptadora prescinde del dispositivo burlón y engañoso que tiñe la generosidad de los enigmáticos duques. Aquí no hay embuste por lo que, en definitiva, el progreso conductual del escudero adquiere una valía muy otra.

Y así como Sancho triunfó en esto, triunfó también en muchísimos juicios más. Y fue muy querido por todos sus gobernados.

Hasta que empezó a extrañar a don Quijote. Empezó a cansarse de comer tan poco, de levantarse tan temprano y de andar derecho sobre el caballito...

Y un buen día, quitándose la capa de terciopelo verde y llamando a su burro, le dijo:

—¿Qué te parece, querido amigo, si renunciamos al puesto de gobernador? El burro, que también estaba cansado de aquella vida, le dijo un ¡sí! larguísimo con un gran rebuzno.

Y reuniendo a todo el pueblo, el sabio Sancho Panza se despidió:

—Amigos, consejeros y señores habitantes de la isla Barataria: he comprobado que no nací para esta vida de gobernador. Por eso los dejo hoy y creo que no volveré por aquí. ¡Pero no crean por eso que estoy enojado!

Todos se pusieron tristes y quisieron convencerlo para que no se fuera. Pero fue inútil. No pudieron conseguirlo. Así que le hicieron una linda fiesta de despedida, le regalaron un gran pedazo de queso y lo dejaron partir.

Pasito a paso volvió Sancho hasta donde estaba don Quijote y palabra por palabra le contó todo lo ocurrido. Todo lo que ya sabemos, y muchas cosas más, todas ciertas.

Don Quijote aprobó todo lo que Sancho había hecho, lo felicitó y le prometió nuevas aventuras para el día siguiente y para los meses y los años futuros. (112-116)

Por lo demás, no debería desatenderse la posibilidad de que la construcción de un gobierno de Sancho (imágenes 21, 22, 23 y 24), encarnación prístina de la sabiduría y cultura popular, no se sentiría impropia en el contexto sociocultural de la década de 1960 en Argentina, época en que se empezaban a detectar discursos que buscaban legitimar los derechos y prerrogativas de

las clases populares. Estas variables, en la década de 1970 estarían aún más potenciadas en ocasión de la segunda edición.



Imagen 21. Sin título. *Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro*. Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 98.



Imagen 22. Sin título. *Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro*. Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 100.



*Imagen 23.* Sin título. *Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro.* Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 109.



*Imagen 24.* Sin título. *Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro.* Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 111.

Adviértase, por otra parte, que el relato infantil habilita la posibilidad de voluntaria renuncia sin que incida en su decisión el mal proceder de sus súbditos, algo que, en la versión cervantina, no estaba contemplado, pues Sancho abandona la isla luego de una asonada de conspiradores. Lo que podría haber sido, hipotéticamente, una gobernación a perpetuidad,

transmisibles a la propia prole, aquí es reformulado como el desempeño de una jerarquía de la que se puede claudicar y ante la cual, además, las bases populares —los mismos gobernados— están plenamente conformes.

Sancho cree necesario explicitar que la abdicación funcional no implica, para él, tristeza o nostalgia alguna. Y es interesante advertir cómo, lo que, en el original de 1615 se plantea como enseñanza forzada por la misma coyuntura, aquí, en cambio, es anticipado como fruto de una maduración íntima y, fundamentalmente, por el impacto de la nostalgia de los días compartidos con don Quijote.

Afines a los intereses infantiles son, en verdad, los detalles de la fiesta de despedida (imagen 25) y el regalo que los gobernados le tributan, pero tampoco se debe omitir el rol decisivo del rucio, verdadero interlocutor del Sancho encumbrado. En esta versión no hubo distanciamiento, ni pérdida ni recuperación ulterior en la marcha de retorno al palacio. Aquí, para placer de niños y niñas, el rucio lo asiste en todo momento y comparte el sentir de Sancho.



Imagen 25. Sin título. *Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro*. Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 115.

El hecho de que este diagnóstico quede tan claro en la anteúltima entrega se explica también porque, en la última publicación programada, es menester

resolver todo el programa caballeresco que lo involucraba decididamente como escudero. Como ya se ha adelantado, “El retorno de don Quijote” se organiza en torno a la derrota del protagonista y en función del compromiso asumido de regresar al hogar por el lapso de un año. Además, vale la pena destacar que lo realmente atractivo de la entrega final es el modo en que, a partir de la recuperación de la razón, se resuelve el mayor dilema que podría tener un adaptador de la fábula para el público infantil ya que, como suele ser usual, los finales luctuosos no cuajan con tales destinatarios.

Quando se despertó, llamó a todos los de la casa y les dijo muy contento: —¡Ya sé! ¡Ya sé que me llamo Alonso Quijano y no don Quijote! ¡Y que soy un señor como cualquier otro y no un caballero andante!

Al oír esto, Sancho se puso muy triste. Porque si don Quijote no era más don Quijote, él no tenía por qué ser un escudero y volvía a ser un campesino. ¡Y ya no saldrían más por los caminos a buscar aventuras de toda clase!

Pero cuando se acordó de todos los malos momentos que había pasado, consideró que ya era suficiente y se conformó con seguir siendo lo que realmente era: un buen labrador.

Quando el señor Quijano, que antes se llamaba don Quijote, se puso más viejito, se le ocurrió dar consejos a su sobrina. Y entre los consejos que le dio, le dijo que no se le ocurriera nunca casarse con un lector atolondrado de libros de caballería, porque si lo hacía, lo iba a pasar muy mal.

Esto es lo que le dijo, y por aquel entonces mucha gente pensaba lo mismo. Pasado cierto tiempo, un señor escribió un libro, que se tituló *Las aventuras de don Quijote de la Mancha*. Lo escribió para mostrar cómo don Quijote había sabido luchar para defender hermosas ideas, aun haciendo muchos y grandes disparates. Y tanto gustaron las aventuras de don Quijote, que las leemos todavía nosotros. (137-140)

La feliz revolución del desenlace —de esta entrega y de la serie de seis relatos periodizados— es que don Quijote no muere. No puede morir. Don Quijote redescubre que es como cualquier otro hombre (imagen 26), ideario igualitarista de la época bien notorio, y, a su turno, Sancho desanda la alteración identitaria en función de los roles laborales que se seguían de cada opción (imagen 27).



Imagen 26. Sin título. *Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro*. Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 137.



Imagen 27. Sin título. *Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro*. Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 138.

Sancho sabe que extrañará las aventuras con su amo, pero se conforma con su mejor versión: ser un buen labrador. Es cierto que, en el momento de su reconversión, se señala que Sancho evalúa tanto buenos como malos

momentos, y que la decisión resultante termina jerarquizando los sinsabores. Mas resulta evidente que este era otro escollo insalvable en la reescritura. Pues el Sancho cervantino llora ante la partida de su amo y es quien, en todo momento, siente que la promesa de una perpetua aventura para la propia vida es factor del que no está dispuesto a desprenderse.

Y como no hay deceso del paladín, tampoco habrá testamento. Mas Gudiño Kieffer no se priva de recuperar los condicionamientos testamentarios para con la sobrina desde una óptica bien diversa. No la muda letra sino la cálida reconversión es lo que se pone en foco, y en este punto, con toda claridad, emerge la mutación más impensada del andante: un señor viejito que da consejos (imagen 28). Entre los cuales la sugerencia de no desposar un lector de libros de caballerías, además de resultar fundada por la voz narrativa, se ve desprovista del carácter coactivo que tiene en el original.



*Imagen 28. Sin título. Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro. Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 132.*

Sin embargo, no acaba allí la magia de este desenlace, puesto que se asume el riesgo de explicitar, por vez primera, cómo es que hay una historia de don Quijote, cómo, materialmente, se conformó el relato. Cabe realzar este punto porque se resalta la finalidad ilustrativa y memoriosa. En efecto, una

escritura cuyo objetivo es enfatizar que lo realmente digno de don Quijote fueron sus ideales —“defender hermosas ideas”— y que en ese desafío íntimo que asumió para su vida el saldo sigue siendo positivo, porque más allá de los “muchos y grandes disparates” en que se pudo tropezar, lo realmente esencial es haber perseguido, siempre, una bondad esencial. Punto desde el cual, en un giro de escritura imprevisible y genial, se entronca la revelación de la génesis de la fábula con la positiva valoración del público y el disfrute generalizado de quienes, en ese mismo momento, culminan su gesta. Los últimos y centrales personajes de la reescritura del *Quijote* son los lectores, y los niños y niñas también están llamados a renovar el entusiasmo y ser partícipes del placer.

## VI

Ahora bien, si algo no puede soslayarse de los relatos de temática cervantina en la colección de Polidoro es que hubo, desde el planteamiento liminal del proyecto editorial, la idea de un trabajo mancomunado entre escritores adaptadores e ilustradores.<sup>10</sup> Razón por la cual la labor de Oscar Grillo para los argumentos de Cristina Gudiño Kieffer en las seis entregas no puede desatenderse, porque gran parte del éxito y de los logros legibles en cada una de las entregas abrevan en una simbiosis efectiva y sumamente talentosa.

Las distintas entregas lucen muy parejas en cuanto a la cantidad de ilustraciones provistas. Lo más frecuente es que, como mínimo, haya nueve dibujos de variable escala. “Sancho Panza gobernador” es la entrega para la cual se aportaron más imágenes —treinta en total— mientras que en “El barco encantado y los títeres del señor Pedro” hay tan sólo ocho. E importa recordar que la fusión entre escritura y dibujo se ve reforzada no solo por los previsible anclajes de lo representado en el hilván narrativo contextual, sino también por el detalle de que algunas ilustraciones a página entera habilitan que se inicie, prosiga o concluya el relato con la sobreimpresión en lo dibujado de alguna oración o párrafo.

---

10 La ilustración en la literatura infantil y juvenil es una dimensión inexcusable de todo análisis serio del dispositivo intersemiótico que se construye con la meditada unión de textos y dibujos. Un ajustado encuadre de múltiples problemáticas analizadas a propósito de la ilustración infantil puede profundizarse en los abordajes de Avgerinou y Ericson (1987), Colomer (2002), Doonan (1993), Schritter (2005), Scott (1999), Rodríguez (1987), entre muchos otros.

Un primer aspecto que se puede remarcar es la especificidad de la ilustración para los relatos infantiles, puesto que, a diferencia de lo que podría ocurrir con versiones ilustradas para un público adulto, en las versiones infantiles y juveniles la imagen tiene funcionalidades muy precisas y específicas. Y no es una variable menor el que, en el caso de niños y niñas que no saben leer, la galería de imágenes debería permitirles —si el volumen ha sido sabiamente meditado en su elaboración visual— reconocer, actualizar y potenciar el discurso recibido. Punto en el cual, además, hay que tener muy presente la estética que organiza y ordena la representación en este tipo de relatos.

En este aspecto la labor de Grillo se revela lúcida y señera pues se aparta de la ingente tradición iconográfica del *Quijote* —presente desde muy temprano en las antiguas ediciones, como lo demuestra eficazmente el proyecto QBI (Banco de imágenes del *Quijote*, 1605/1915) coordinado por José Manuel Lucía Megías— y se decanta por una serie de sustituciones que marcan la diferencia.

En primer término, prima el coloreado vivaz y alegre por cuanto —en oposición a las técnicas de grabado en blanco y negro— las ilustraciones de cromatismo estimulante serían mucho más propias del gusto infantil.<sup>11</sup> No se decanta, en segundo lugar, por la opción de enmarcar y recortar lo representado en láminas aisladas, antes bien, muchas de esas ilustraciones se van incorporando en el pequeño volumen como si fuesen dibujos que se inmiscuyen en la aleatoria combinación de discursos narrativos. De esta forma, entonces, la puesta en página viene a resaltar la complementariedad de relato e imagen. Al punto que —cabe pensar— se pudo haber considerado que cuando el adulto estuviese leyendo tal o cual parte del relato pudiese remitir a alguna ilustración, de variable dimensión, que refrendara parte de lo dicho para enseñársela al menor.

No hay, por ende, en función de lo antedicho, una apuesta por la escenificación exacta de algún pasaje —como sí se solía constatar en los ejemplares integrales del *Quijote* para adultos— sino que se prioriza una estética de la focalización. De forma tal que si se estima prudente que los menores visualicen cómo sería una armadura (imagen 29), lo decididamente relevante

---

11 En la década de 1980 —20 años más tarde de la primera edición de la colección— muchos ilustradores comenzaron a apostar por el dibujo en blanco y negro para desnaturalizar el presupuesto de que todos los relatos infantiles debían ser coloreados.

será su dibujo y no el sinfín de detalles que podrían haberse empleado para rodear y completar —según una verosimilización estereotipada— lo que se necesitaba representar. Estrategia en la cual se advierte, con precisión, la función aclaratoria que pueden tener las ilustraciones para niños y niñas.

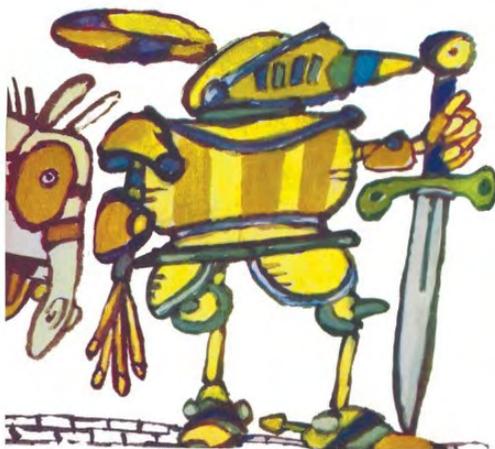


Imagen 29. Sin título. *Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro*. Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 16.

Y este rechazo de los procesos de naturalización en el uso de las imágenes se complementa magistralmente en el trabajo de Grillo con la validación de códigos visuales infinitamente más próximos de los destinatarios que, por el contrario, de los adultos mismos. Fruto, quizás, de sus trabajos previos en semanarios satíricos, las ilustraciones de Grillo se sienten próximas a las que los mismos niños o niñas podrían llegar a bocetar o colorear sobre los temas y acciones que se les narran, aunque, en verdad, hay una apuesta calculada y bien meditada del ilustrador adulto por cooptar de tal manera el apego y el interés de los menores pues todo, en los trazos de Grillo, propende a la dignificación de los destinatarios finales.

Gran parte del interés de niños y niñas en las ilustraciones de un relato suele depender de un principio estético preciso: el hecho de que la repetición de imágenes próximas o de una misma criatura ficcional vuelve más fácilmente

reconocible o familiar el texto. Ello explicaría no solo la reiteración de imágenes de los protagonistas —algo que, en sí mismo, podría resultar previsible y perfectamente comprensible (imágenes 30 a 33, en las que se remarca que don Quijote debería ser un anciano de gran nariz y, además, con barba y bigote canoso, al tiempo que Sancho destaca por ser más bajo, gordo y de labios muy anchos)— sino también el apego a, por ejemplo, imágenes de caballeros cuya fisonomía, al estar homogéneamente armados, propendería a potenciar la intuición de que esa figura es, necesariamente, la de algún rival del paladín —como ocurre con el caballero de los Espejos y, más tarde, con el de la Blanca Luna (imágenes 34 a 35).



*Imagen 30. Sin título. Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro. Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 64.*



Imagen 31. Sin título. *Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro*. Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 29.



Imagen 32. Sin título. *Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro*. Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 23.



*Imagen 33.* Sin título. *Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro.* Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 63.



*Imagen 34.* Sin título. *Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro.* Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 47.



Imagen 35. Sin título. *Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro*. Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 120.

Algo semejante ocurriría, por ejemplo, en el modo de plasmar las escenas de victoria de un paladín sobre otro (ver imágenes 36 y 37) y aquí los pasajes con representaciones de Sansón Carrasco en dos entregas diversas son bien ilustrativas de lo señalado anteriormente y, también, con el quiebre de planos y principios de horizontalidad en la representación para integrar los momentos en que, en determinadas aventuras, la acción progresa hacia el fracaso estrepitoso de los protagonistas: don Quijote revoleado por las aspas del molino; Sancho y su amo siendo sacudidos por las cataratas por donde se despeñará el barco encantado (imagen 38); o Rocinante echado boca arriba, con sus pezuñas apuntando al cielo (imagen 39) tras, según la versión infantil, haber sido arrojado al agua después de quedar malparado en la aventura de los rebaños de ovejas.



*Imagen 36.* Sin título. *Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro.* Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 54.



*Imagen 37.* Sin título. *Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro.* Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 124.

Se constata, también, el respeto de la expectativa lectora infantil de que los protagonistas resulten visualmente únicos, de forma tal que en el caso de don Quijote siempre se reiterará su fisonomía avejentada junto con una combinación no siempre equilibrada de ingenuidad y desborde emotivo; mientras que, en el caso de Sancho, se recalca su rusticidad y, sobre todo, su sobrepeso. Estos datos persiguen, en las diversas ilustraciones, potenciar el carácter afable, simpático y bonachón del escudero, al tiempo que se refuerza la empatía por un protagonista cuya interpretación como un adulto infantilizado resulta plausible.



Imagen 38. Sin título. *Aventuras de don Quijote*. Edición homenaje *Cuentos de Polidoro*. Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 79.



Imagen 39. Sin título. *Aventuras de don Quijote*. Edición homenaje *Cuentos de Polidoro*. Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 42.

Este punto, el de los efectos logrados por los modos de representar a amo y escudero en las seis entregas de la colección Polidoro, importa subrayarlo puesto que configuran un reenvío preciso con los procederes potencialmente alternos de todos los menores a los que se les lee las historias. Don Quijote luce y se revela como un *senex puerilis*, un anciano cuyas ilusiones lo infantilizan, lo vuelven próximo en tantos berrinches e ideas peregrinas a destinatarios y destinatarias de la versión; mientras que Sancho, en tanto tonto/simple que deviene sabio funge de norte conductual de todos aquellos que se espera que maduren.

Entonces, como la univocidad visual potencia la memoria y el fácil reconocimiento de las criaturas ilustradas (don Quijote es el viejo narigón, con bigotes blancos; Sancho es petiso y regordete), hay que señalar que los dibujos de Grillo también reconocen que los detalles extraordinarios son los que potencian la identificación y la desambiguación. Tomé Cecial, el escudero del caballero del bosque, es señalado como portador de una monstruosa y descomunal nariz que infunde el pánico en Sancho. Y ello determina que este personaje entre, por vía regia, en la galería de ilustraciones pensadas (imagen 40). Algo semejante sobreviene cuando se

refiere que Sancho participa de un banquete en casa de los duques, en el cual la duquesa trasunta seriedad y rigidez que refuerzan el recuerdo de la dignidad otra que la engalana (imagen 41), al tiempo que una señora gorda que interpela al escudero resulta grotescamente figurada y exacerbada en sus dimensiones (imagen 42).



Imagen 40. Sin título. *Aventuras de don Quijote*. Edición homenaje *Cuentos de Polidoro*. Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 50.



*Imagen 41.* Sin título. *Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro.* Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 87.



*Imagen 42.* Sin título. *Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro.* Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 89.

En este eje de análisis, por otra parte, es de notarse cómo al tener que representar criaturas de ficción en el relato infantil —como ocurre cuando se narra la aventura del retablo— la representación de Gaiferos se aproxima, estéticamente, a una figura de la baraja española (imagen 43), estrategia icónica por medio de la cual se refuerza el reconocimiento de la recursividad literaria. Trazo que se diferencia, con claridad, cuando lo que se representa es cómo don Quijote contempla las penurias de Melisendra o lo que, ulteriormente, sobreviene cuando confunde los planos de realidad y ficción (imágenes 44, 45 y 46).



Imagen 43. Sin título. *Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro*. Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 81.



Imagen 44. Sin título. *Aventuras de don Quijote*. Edición homenaje *Cuentos de Polidoro*. Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 80.



Imagen 45. Sin título. *Aventuras de don Quijote*. Edición homenaje *Cuentos de Polidoro*. Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 82.



Imagen 46. Sin título. *Aventuras de don Quijote*. Edición homenaje *Cuentos de Polidoro*. Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 83.

Grillo, al igual que Gudiño Kieffer, fue un finísimo conocedor del *Quijote*. Y un aspecto que asombra, al compulsarse las ilustraciones que elabora para la aventura de los rebaños de ovejas, es cómo logra transmitir, con tres ilustraciones sobre la misma escena, las complejidades y magias narrativas que encerraba el texto. Pues el lugar en la cumbre desde el cual se contempla el paso de los rebaños (imagen 47) se complementa con una ilustración inversa en la cual, desde el llano, se registra el perfil a contraluz de los protagonistas en la distancia elevada (imagen 48). y a ello le suma, finalmente, la ilustración de las ovejas metamorfoseadas (imagen 49). Gracias a esas tres ilustraciones, toda la complejidad del perspectivismo autoral, junto con la puesta en entredicho de la noción de realidad son fácilmente transmitidas en imágenes.



*Imagen 47.* Sin título. *Aventuras de don Quijote.* Edición homenaje *Cuentos de Polidoro.* Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 39.



*Imagen 48.* Sin título. *Aventuras de don Quijote.* Edición homenaje *Cuentos de Polidoro.* Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 40.



Imagen 49. Sin título. *Aventuras de don Quijote*. Edición homenaje *Cuentos de Polidoro*. Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 41.

## VII

Que la reedición de los *Cuentos de Polidoro* en el Plan Nacional de Lectura del Ministerio de Educación de la Nación entraña, *per se*, una valoración objetiva del patrimonio cultural argentino es un aspecto insoslayable, como también lo es el que la recuperación de una empresa literaria dedicada a la infancia desanda, criteriosamente, el presupuesto de que solo la literatura destinada a los adultos debería ser merecedora de crédito, reconocimiento, estudio y frecuentación crítica.

La historia de la literatura infantil y juvenil, en la Argentina y en otros países latinoamericanos, es programa hermenéutico siempre en proceso y bajo incesante beneficio de inventario.<sup>12</sup> Al punto que, importa señalarlo,

---

12 El estudio de la literatura infantil y juvenil en la Argentina es campo crítico que, afortunadamente, se revela floreciente en las últimas décadas. ALIJA, la Asociación de Literatura Infantil y Juvenil de Argentina, se consolida, formalmente, como Asociación civil sin fines de lucro, en marzo de 1985, es decir, en la denominada “primavera alfonsinista” tras el restablecimiento democrático posterior a la dictadura. Y en paralelo es de notarse cómo la renovada legitimación de la literatura infantil y juvenil —recuérdese que había sido objeto de vigilancia y censura durante la dictadura— habrá de impactar

siempre ha resultado complejo recuperar recensiones primeras y valoraciones críticas de estos ejemplares que, históricamente, parecían destinados de modo natural a morar en el olvido de los mismos lectores —niños y adultos—. Puesto que, como todo investigador podrá constatarlo por experiencia propia, los ejemplares primeros de esa aculturación lectora<sup>13</sup> guiada por padres y madres, no suelen ser conservados en las bibliotecas personales que progresivamente cada cual irá conformando, ni se retiene en la memoria el conocimiento de tal o cual relato —original o adaptado— que les gustó en la infancia.

Este fenómeno nos permite dignificar, aún más, el gesto político gubernamental de volver a los *Cuentos de Polidoro*, en general, y a las *Aventuras de don Quijote*, en particular. Ya que, en la no siempre sencilla empresa de enseñar el disfrute de la lectura, el volumen así antologizado abre y cierra su recorrido argumental con dos viñetas estrictamente funcionales a la adaptación de la fábula que hizo Gudiño Kieffer y que Oscar Grillo iluminó.

La primera de ellas insiste, conceptualmente, en todo aquello que puede inhabitar un libro. Milagro en el cual, sémicamente, la lectura nos reenvía a otros mundos posibles al tiempo que nos potencia la curiosidad. Don Quijote (como lo precisa la imagen 50), lee sus libros de caballerías, pero allí también descubre que la letra impresa ofrenda opciones varias que susurran, pacientes, a todos los lectores apasionados, que la riqueza de la vida está siempre potenciada y retroalimentada por el lugar sin límites de la escritura.

Y no desentona en lo más mínimo que la clausura del recorrido gestado con las seis entregas dedicadas al hidalgo manchego y su vecino labrador apunte cómo, en perfecta circularidad, la literatura y toda ficción habrá de nutrirse, también, con la propia vida. Pues la historia impresa de don Quijote y Sancho —como precisa la voz narrativa en el cierre— es tributaria de la osadía primera de animarse a vivir una mejor vida como la literatura les había enseñado (imagen 51).

---

en los renovados planes de estudio de las distintas carreras de Letras en las aulas universitarias. Por cierto, progresivamente, habrá de reconocerse que la literatura infantil y juvenil puede ser un objeto de estudio e indagación crítica perfectamente legítimo. Excelentes abordajes, sin pretensión de exhaustividad, pueden encontrarse en los trabajos de Bombini (2007, 2008 y 2009), Bordagaray (2009), Cabal (1992), Díaz Rönner (2000), Fernández (2009 a, 2009 b, 2014, 2018, 2017, 2021), Martín (2014) y Peña Muñoz (2015).

13 Empleo el concepto de aculturación lectora para referirme al proceso semiótico cultural por medio del cual un niño o niña es conducido progresivamente a gustar, disfrutar y habituarse a la lectura en el ingreso progresivo, conforme madura, en el universo letrado.



*Imagen 50.* Sin título. *Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro.* Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 15.



*Imagen 51.* Sin título. *Aventuras de don Quijote. Edición homenaje Cuentos de Polidoro.* Por Miguel de Cervantes Saavedra, adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014, pág. 140.

## Obras citadas

- Aleandro, Norma. “Que otro te lea un libro te despierta la curiosidad”. Página 12. Domingo, 22 de marzo de 2015. Web. [10 de mayo de 2024].
- Avgerinou, Maria, y John Ericsson. “A Review of the Concept of Visual Literacy”. *British Journal of Educational Technology*, vol. 28, núm.4, 1987, págs. 280-291.
- Badanelli, Ana María. “El Quijote escolar. Un estudio histórico de sus usos y ediciones escolares”. *eHumanista: Cervantes*, núm. 3, 2014, págs. 376-395.
- Bombini, Gustavo. “La lectura como política educativa”, *Revista Iberoamericana de Educación*, núm. 46, dic., 2008, págs. 19-35.
- . “Políticas públicas de lectura y literatura infantil”. *Decir, existir. Actas del I Congreso Internacional de Literatura para niños*. En colaboración con Valeria Sorin, Buenos Aires, La Bohemia, 2009, págs. 42-48.
- , et al. (2007) *Experiencias de capacitación en el Postítulo de Literatura Infantil y Juvenil*. Buenos Aires, Ministerio de Educación, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2007.
- Borda, María Isabel. “El *Quijote* y la infancia: versiones y adaptaciones”. *CLIJ*, núm. 191, 2011, págs. 23-32.
- Bordagaray, María Eugenia. “Mundo Infantil y la socialización de género en la infancia del primer peronismo (1950-1952)”. *I Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos. Teorías y políticas: desde el segundo sexo hasta los debates actuales*, 2009. Web. [10 de mayo de 2024].
- Brée, Joël. *Los niños, el consumo y el marketing*. Barcelona, Paidós, 1995.
- Cabal, Graciela. (1992). *Mujercitas eran las de antes: el sexismo en los libros para chicos*. Buenos Aires, Quirquincho, 1992.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Aventuras de don Quijote*. Adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014.
- Cervera, Juan. *Teoría de la literatura infantil*. Bilbao, Mensajero, 1991.
- Colomer, Teresa. *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Madrid, Síntesis, 1999.
- . “Apreciar el valor de las imágenes”. *Siete llaves para valorar las historias infantiles*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002.
- Copello, Fernando. “Sobre las lecturas de los niños. A propósito del ‘Prólogo’ de Sebastián Mey a su *Fabulario*”. *Culture et éducation dans le monde hispanique*.

- Essais en hommage a Eve Marie Fell*. Coordinado por Jean Louis Guerreña y Mónica Zapata. Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2005.
- Díaz Rönner, María Adelia. “Literatura infantil: de menor a mayor”. *Historia crítica de la literatura argentina*, vol.11. Editado por Noé Jitrik. Buenos Aires, Emecé, 2000, págs. 511-531.
- Doonan, Jane. *Looking at Pictures in Picture Books*. Inglaterra, Thimble Press, 1993.
- Fernández, Mirta Gloria. “El carácter escurridizo de la literatura y de la infancia”. *Decir, existir. Actas del I Congreso Internacional de Literatura para niños*. Buenos Aires, La Bohemia, 2009a, págs. 90-97.
- . “Literatura infantil: la comodidad de la expatriación”. *Actas de las I Jornadas de Historia Crítica en Argentina*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2009b, págs. 160-166.
- . *Los devoradores de la infancia*. Córdoba, Comunicarte, 2014.
- . *Como por encanto. La obstinada presencia de lo maravilloso en la literatura infantil y juvenil*. Buenos Aires, Santiago Arcos, 2017.
- . “Infancias devoradas, infancias privilegiadas: discursos tensionados para una historia crítica de la literatura infantil y juvenil”. *Lecturas críticas para una historia de la Literatura Infantil y Juvenil. VII Simposio de Literatura Infantil y Juvenil*. San Carlos de Bariloche, 2021, en prensa.
- y Natalia Vaistij. “La infancia ideologizada: un análisis de Así soy yo, ocho microprogramas sobre niños y niñas víctimas de la dictadura argentina de 1976”. *Kapichuá*, vol. 1, núm. 1, octubre. Misiones, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones, 2018. Web. [10 de mayo de 2024]
- Fernández, Victoria. “Primer asomo quijotesco (hasta 6-7 años) / Armados como primeros lectores (de 8 a 11 años) / Para hidalgos estudiantes (a partir de 12 años) Más ediciones para niños y jóvenes”. *El País*. 23 de abril de 2005, pág. 14.
- Fernández Lage, Juan José. “La aventura de don Quijote en la escuela”. *CLIJ*, núm.182, 2005, págs. 34-36.
- Garralón, Ana. *Historia portátil de la literatura infantil*. Madrid, Cátedra, 2001.
- Gociol, Judith. *Boris Spivacow. El señor editor de América Latina*. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2010.
- . “La vuelta de un Quijote”. *Aventuras de don Quijote. Edición homenaje ‘Cuentos de Polidoro’*. Buenos Aires, Ministerio de Educación de la Nación, 2014.

- Lluch, Gemma. *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.
- Martín, Antonio. “Los cómics del *Quijote* en España”. *CLIJ*, núm. 177, dic., 2004, pág. 46.
- Martín, Sabrina. “Retour sur l’histoire de la littérature enfantine en Argentine”. *La Revue des livres pour enfants. Bibliothèque nationale de France*, 275, febrero de 2014, págs. 98-107.
- Martín Rogero, Nieves y Alicia Muñoz Álvarez. “Muestrario de adaptaciones infantiles de El *Quijote* (1905-2005)”. *Don Quijote en el aula : la aventura pedagógica*. Coordinado por Juan José Pastor Comín y Ángel Gregorio Cano Vela, 2006, págs. 55-64.
- Miñana, Carmen. “Don *Quijote* en la escuela Primaria”. *CLIJ*, núm. 174, 2004, págs. 24-30.
- Montes, Gabriela. (1998). *El corral de la infancia*. México, FCE, 1998.
- . *La frontera indómita*. México, FCE, 1999.
- Nobile, Angelo. *Literatura infantil y juvenil*. Madrid, Ediciones Morata, 1992.
- Nodelman, Perry. *The Hidden Adult. Defining Children’s Literature*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008o.
- . “Las narrativas de los libros álbum y el proyecto de la literatura infantil”. *Cruce de miradas: nuevas aproximaciones al libro-álbum*. Editado por Teresa Colomer, Bettina Kümmerling-Meibauer, y Cecilia Silva Díaz. Caracas, Banco del Libro, 2010, págs. 18-32.
- Peña Muñoz, Manuel. *Precursores de la literatura infantil y juvenil latinoamericana*. Buenos Aires, Lugar Editorial, 2015.
- Robledo, Beatriz. *Hitos de la literatura infantil y juvenil*. Colombia, Fundación SM/ Banco de la República, 2013.
- Rodríguez, Antonio. “Ilustración infantil en América Latina”. *En julio como en enero*, núm. 4, 1987, págs. 11-16.
- Schritter, Istvan. *La otra lectura. La ilustración en los libros para niños*. Buenos Aires, Universidad Nacional del Litoral y Lugar Editorial, 2005.
- Scott, Carole. “Dual Audience in Picture books. Transcending Boundaries: Writing for a Dual Audience of Children and Adults”. *Children’s Literature and Culture*. Editado por Sandra Beckett. Nueva York, Garland, 1999, págs. 99-110.
- Sileoni, Alberto. “Prólogo”. En Cervantes Saavedra, Miguel de. *Aventuras de don Quijote*. Adaptado por Cristina Gudiño Kieffer e ilustrado por Oscar Grillo. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2014.

- Soriano, Marc. *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*. Buenos Aires, Colihue, 1995.
- Tiana Ferrer, Alejandro. “Los libros de lectura extensiva y desarrollo lector como género didáctico. El *Quijote* en la escuela. Las gramáticas escolares”, en A., Escolano Benito (dir.): *Historia ilustrada del libro escolar en España. Del Antiguo Régimen a la Segunda República*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1997, págs. 255-289
- . (2004). “Ediciones infantiles y lectura escolar del *Quijote*. Una mirada histórica”. *Revista de Educación*, núm. extraordinario, 2004, págs. 207-220.
- Tournier, Michel. “¿Existe una literatura infantil?”. *El correo de la Unesco*, núm. xxxv, junio de 1982, págs. 33-34.
- Vila, Juan Diego. “El *Quijote* como texto político, don Quijote en la arena política”. *Lecturas de “El Quijote”: investigaciones, debates y homenajes*. Editado por Melchora Romanos, Juan Diego Vila y Nora González. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2005, págs. 31-51.
- . “Cervantes y ‘el corazón de los montoneros’: una reescritura católica y militarista del *Quijote*”. *Anuario de Estudios Cervantinos*, núm. v, 2009, págs. 165-200.
- Zornado, John. *Inventing The Child Culture, Ideology, and the Story of Childhood*. New York / London, Garland, 2001.

### Sobre el autor

Juan Diego Vila se doctoró por la Universidad de Buenos Aires con la tesis “La locura de la dama: Asedios a la cuestión femenina en el *Quijote*”. Es Profesor Titular Plenario de Literatura Española II de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde enseña desde el año 1992. Su sede de investigación es el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, del cual es vicedirector en la actualidad. Allí dirige equipos, becas y proyectos doctorales de jóvenes graduados. Además, es autor de *Peregrinar hacia la dama. El erotismo como programa narrativo del “Quijote”* (2008) y de *Furores impresos. La saga de las primeras lecturas del Quijote* (2022). Ha coordinado, en forma individual o conjunta, los siguientes volúmenes: *El “Quijote” desde su contexto cultural* (2013), *Lo converso: realidad social y orden imaginario en la literatura española (Siglos XIV-XVII)* (2013) y *Para leer el “Guzmán de Alfarache” y otros textos de Mateo Alemán* (2015).





*Entrevistas*



## Una lectora de *El Quijote* en América

Carmen Elisa Acosta Peñaloza

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

ceacostap@unal.edu.co

La historia de la lectura puede pensarse como una lectura de la historia, más aún de la historia de la literatura. Toma horizontes de la historiografía y la crítica para interrogar diversas prácticas en las que están inmersos lectores, lectoras, lecturas y obras leídas. Puede afirmarse que allí confluyen también la historia del libro, de los textos y de las diversas comunidades de interpretación. Pero sin duda son pocas las huellas que quedan de la lectura. Muchos textos leídos en solitario transforman los horizontes de quienes les dedicaron su tiempo, pero son pocos aquellos que dejan pistas de la multitud de lecturas a través del tiempo.

En las prácticas de la lectura, son privilegiados sin duda autoras y autores que como lectores y lectoras propician una cadena en la que a su vez han participado. Es así como validan hasta el extremo su experiencia lectora, producen un artefacto, un objeto, en el que esperan que otros vivan la experiencia. En sus obras, aquellos recursos se pueden ver como influencias, intertextos, canon, interacciones y desplazamientos culturales. En algunos no son tan evidentes, están ocultos, se entretajan en la profundidad; en otros casos están a la vista, conscientemente expuestos. Alejandra Jaramillo lleva este acto al límite, expuesto ya en el título de su novela *Las lectoras de El Quijote*: la superposición de horizontes lectores. Sobre la autoría y la lectura transcurre la entrevista que se presenta a continuación. Cabe aclarar además que Alejandra estudió literatura, es crítica y profesora de literatura y escrituras creativas, lo que suma una particularidad a sus formas de leer y expresar *El Quijote* en Latinoamérica.

CARMEN ELISA ACOSTA

¿Cuál es la relación entre creación e investigación? Usted ha hecho investigación durante mucho tiempo para la escritura de la novela. Entonces, ¿cuál es esa relación entre creación e investigación y en ella cómo piensa el problema del archivo y de la verosimilitud?

ALEJANDRA JARAMILLO

Sobre investigación, desde que yo empecé a escribir ficción, descubrí con el tiempo que la búsqueda de la ficción, si la pongo en dos palabras, es particularidad y abismo. Llegar a lo más particular de la situación de la que uno está hablando, de los seres de los que uno está hablando, pero hay un abismo que se descubre en ese proceso de escritura. Y la particularidad requiere siempre investigación, o sea, siempre. A mí me preguntan mucho sobre qué investigué para *Las lectoras*, pero no para otros libros. Para todos he tenido que investigar. Así esté hablando de mi propia época, porque cuando construyo un personaje, siempre necesito hacer toda la investigación para entender quién es de verdad. No es un médico cualquiera, si voy a escribir de un médico, siempre va a ser una persona que trabaja en determinado lugar y hace cierto tipo de cirugías y así. Entonces uno siempre está investigando para llegar allá. La cuestión con la novela histórica —que ese sí fue el gran cambio para mí—, es que la investigación sí se parece mucho más a la investigación cuando uno la hace para la teoría o la crítica. Porque es una investigación sobre mundos que uno no conoce y en muchos casos cuando está leyendo a un autor y se pone a investigar sobre él, va a encontrarse con muchas cosas que se han dicho que no las sabía, con momentos de la vida de esos personajes, me refiero a los autores. Y en todo ese trabajo uno siempre está buscando algo que le es más desconocido, más lejano. En cambio, cuando está escribiendo sobre su propia época, de alguna manera siente la tranquilidad de que entiendo cómo funciona. Entonces aquí sí implicaba muchísimo trabajo porque en busca de la particularidad yo necesitaba reconstruir la Santa Fe de la época o la Bacatá de la época, completamente, todo lo que se pudiera. Entonces había que investigar todo, pero además desde dos mundos. Había que reconstruir todo el mundo muisca y había que reconstruir el mundo español, y ese mundo del encuentro acá para poder armar ese universo. Entonces es toda una aventura para lograr construir precisamente lo que usted estaba diciendo ahora, la verosimilitud. En ese caso la verosimilitud en la construcción de un mundo que a los lectores y lectoras les diga, les haga sentir que les reconstruye algo que no habían podido ni siquiera imaginar antes, que no sabían cómo era, pero que de repente casi que caminan por las calles y sienten esa polvareda que había en la Santa Fe de esa época.

Lo otro que usted me preguntaba era el tema del archivo. No sé qué va a pasar con los años. Yo voy a seguir haciendo novela histórica y no sé si voy a tener que asumirla más de la forma en que se hace un archivo para la crítica literaria. Porque con *Las lectoras del Quijote* todo lo que investigué lo guardé en mis textos, lo guardé en mis cuadernos, sin guardar el nombre de los libros. Yo quería darme esa libertad que permite la ficción de conseguir información de todas partes, de investigar años. Duré cuatro años solo investigando y luego dos escribiendo —mientras también investigaba—. Pero yo quería tener esa libertad de que las fuentes no fueran necesarias. Además, creo que de alguna manera la época también está cambiando en eso y que las novelas empiezan a exigir que uno también de cuenta un poquito de sus fuentes. A veces cuando estoy pensando en cosas que sé de la época y digo ¿pero de dónde la saqué? Entonces sí creo que para lo que voy a empezar a trabajar ahora que ya llevo años trabajando, pero que va a intensificarlo en este momento, necesito asumir otra relación con el archivo y otro cuidado de tener muy claro de dónde sale cada uno de esos elementos, de cómo se construyen esas ideas que me permiten construir ese mundo tan particular que voy a construir desde la subjetividad de unos personajes muy particulares, pero que quiere hablar de una época y que además está nutriéndose del conocimiento de mucha gente, como ha sido también el caso de *Las lectoras del Quijote*.

C.E.A.

Siento que es una pregunta que probablemente le han formulado en varias ocasiones, pero en este punto la considero necesaria. ¿Cómo se depura el texto hasta encontrarlo como definitivo? Es profesora, es docente y se graduó en la carrera de Estudios Literarios, entonces, cómo funcionan *a posteriori* la teoría, con la historia, con la crítica, en esa depuración final del texto, o no interviene ahí. ¿Cómo se da esa relación?

A.J.

Pues esa pregunta no me la han hecho nunca. Creo que no así. Porque usted me está preguntando si al cerrar un manuscrito, después de varios momentos que ya le voy a contar cómo pueden ser, yo me paro en el lugar contrario. No en el lugar de la escritora sino asumo mi lugar de crítica, de teórica para leerlo y saber si sirve o no sirve y si está listo. Sobre todo, si ya ha llegado al punto en que está listo. Creo que no tanto. Creo que me

muevo más todo el tiempo desde el lugar creador en el que yo soy muy cuidadosa, muy lenta, en ir creando esos mundos. Y me gasto muchos años trabajándolos. Yo no me demoré esos seis años escribiendo *Las lectoras del Quijote*. Llevaba muchos años antes tomando notas, buscando cosas. Lo que pasa es que cuando ya decido que esta es la novela a la que me voy a dedicar, todo el tiempo que tengo para la novela se lo dedico a ella. Entonces yo cuento esos seis años porque son los seis años que le dediqué de mi vida a estar escribiendo esa novela.

La cosa es un poquito al contrario. Todo lo que yo tengo en mi conocimiento, en mi vida, en lo que yo he leído, que es mi tradición de crítica, de teórica, todo lo que trabajé durante años en estudios culturales, todo eso de alguna manera empieza a resonar por todos estos años, mientras yo estoy pensando en esa novela. Entonces cuando veo las notas que tomé durante años en los cuadernos, me doy cuenta de que mis propias lecturas previas empiezan a aparecer en la forma en que yo me imagino esos personajes, en que reconstruyo esa relación, en que yo quiero romper con la idea de crearlos, como medio, como arquetípicos, como que yo necesitaba ir mucho más allá.

Entonces le cuento. Por ejemplo, para llegar a hablar desde la voz de una indígena, tuve que hacer muchos cursos en estos años y mucho trabajo para romper la lógica del mito como narración del mundo indígena. Experimenté con los estudiantes, experimenté haciendo mitos, llevándolos al cuento, volviendo literaria esa historia que para nosotros siempre fue un discurso mítico que además nos alejaba de ese mundo. Porque había ya una época donde había no sé qué, no sé qué. Y entonces eso implica mucho trabajo. Todo el proceso de pensarse los temas de género, de pensarse las cuestiones de todo el poscolonialismo, toda la lógica de lo decolonial que para mí fue tan importante y di tantas clases sobre eso. Evidentemente después estaba palpitando todo el tiempo en lo que yo estaba construyendo. Entonces la crítica, la teoría, funcionan más en el proceso de construir en la novela unos mundos donde yo pueda estar hablando de eso, borrando al máximo el lugar de lo teórico. Es como deshacer en cotidianidad.

En el proceso, el cierre es, como le digo... Yo trabajo mucho, hago muchos esquemas, voy armando cómo va a ser la novela, entonces voy imaginándome cuántos capítulos debe tener y qué tiene que ir pasando y cómo se van moviendo. Todos esos esquemas y todo ese proceso de construcción de la novela se dan poco a poco, paulatinamente, a mí me hacen llegar al final de

la novela, generalmente con la tranquilidad de haber terminado un primer manuscrito que más o menos está listo. Y sobre todo con algo que a mí me encanta y es la idea de que el primer manuscrito es el momento en que por primera vez realmente eso existe y que uno descubre de qué fue capaz. Cuál es la forma que logré construir. Y por eso es que revisar y volver a la novela un tiempo después es tan importante, porque la verdadera forma solo aparece ante el primer punto final. Y ahí uno dice esta fue la forma. Cómo sigo puliéndola, cómo sigo arreglándola o cómo en algunos casos esa forma quedó muy mal y hay que devolverse y transformarla. Y eso me ha pasado en otros momentos. En este caso no. No fue así, pero sí tuve que hacer muchos cambios en el camino. Tuve que descubrir que había un problema grave con el comienzo, por ejemplo, porque en Suánika aparecía. Y esto me lo dijo uno de mis dos amigos con los que hacía taller, que eran Roberto Rubiano y Marta Orrantía. Y entonces él me dijo: ¡No, esa indígena parece muy cándida, tú estás como enamorada de ella! Y yo sabía que en ese momento ella tenía que ser así. Entonces tuve que descubrir en el camino que había que escribir la carta del final, donde ya ella está absolutamente fracasada en su proyecto y traer una parte al comienzo para que los lectores y lectoras entraran a un mundo de novela. Un mundo de un ser que ha fracasado, que tiene muchas dificultades, a quien no le salió lo que quería y luego verla en la ensoñación y en la confianza, aunque tiene muchas dudas, pero ella está muy confiada en que todo puede pasar como ella quería. Sí. Entonces, en ese momento, en el proceso, voy cambiando muchas cosas y van apareciendo cosas de las que yo no tenía ni idea. Que si son lo que yo llamo abismo. Y es en esa parte donde de repente las escenas se me van pintando solas y van apareciendo menos. Yo estoy sentada ahí en el computador y es muy fuerte verlas y se vuelven para mí como una película. Pero también la forma de narrarlas, voy descubriendo esa forma de narrar, voy descubriendo desde qué mirada se puede narrar. Entonces, cuando yo llego al final, en general, siento que tengo una forma bastante completa. Lo he pensado tanto tiempo y de cierta forma lo he ido moldeando, que cuando llego allá está más o menos hecho. Porque yo no soy como muchos otros escritores y escritoras que lo que hacen es botarla rápido. Yo he oído a gente que dice: yo me siento dos meses y escribo lo que salga y luego me pongo a corregir. No. Porque para mí la magia de la forma está en que se construya en el proceso, buscando el mejor estado posible al final.

C.E.A.

La novela propone una cadena, unas cadenas de lecturas, lo que permite pensar en una historia de la literatura. Cómo ve esta vía: la vinculación o el vínculo entre creación e historia. No historia, como ya se habló de novela histórica, sino de esa otra manera de pensar la historia de la literatura, en esa cadena de lecturas que está proponiendo, que para mí sería como una hipótesis de la novela. ¿Cómo ve eso?

A.J.

Nunca me imaginé que iba a escribir novela histórica. Cuando hace dieciocho años le oí a María del Rosario Aguilar eso de que *El Quijote* había viajado a América el mismo año en que salió, a mí me quedó eso y lo guardé en un cuaderno. Como que hay que hacer algo con esto. Y luego todo fue creciendo y creciendo hasta que pude imaginarme completamente la novela y empezar a trabajarla. Y ahí descubrí algo que me pareció tremendamente apasionante y lo cual hace que me quiera seguir quedando en el campo de la novela histórica.

Precisamente como uno ya conoce lo que va a pasar en el futuro de esa historia, uno puede hacer que sus historias entren y jueguen como si fueran parte del rompecabezas de las literaturas que van a venir después. Por ejemplo, en mi novela todavía no se ha escrito *El Carnero*. O sea, en mi novela, es decir, en el momento en que sucede esa novela no se ha escrito *El desierto prodigioso*, pero yo las incluyo de alguna manera. Por ejemplo, el papá de quien va a escribir *El desierto prodigioso* aparece en cierto momento. Hay alguna mención también a algo que tiene que ver con *El Carnero*, no directamente porque no se ha escrito, pero sí en el tema de las rondas nocturnas, que permitía darse cuenta de qué era lo que hacía la gente. Y es lo que va a hacer Rodríguez Freire cuando va a contar lo que pasaba en las ciudades y toda la desfachatez en que estaban. Todo eso hace parte de que yo conozco la literatura de la época y puedo hacer que la novela juegue con esos destinos que todavía no existen en la novela, pero en la vida sí, porque yo ya los conozco. Es una intertextualidad que tiene la fascinación de poner granitos en lo que todavía no existe pero que sí existe. Entonces, por ejemplo, cuando me doy cuenta de que la fecha en que Fray Pedro Simón escribe sus textos sobre los muisca es diez, quince años después del momento de la novela, pero él ya ha llegado y encuentro información sobre él y cómo le perseguían porque trabajaba sobre los muisca. Y yo me doy cuenta un

poco de todo eso. Entonces me doy el lujo de llevarlo a que sea el confesor de Inés y a que Suánika sea una de las pocas personas que él puede visitar y que le puede hablar de los muiscas. Es como si uno pudiera meterse por debajo de la historia, uniendo lo que la literatura y lo que el pensamiento va a ir construyendo, porque uno pone personajes que tejen dentro de eso.

C.E.A.

La literatura, en este caso su novela, ¿cómo participa en la intervención o cómo interviene el territorio?

A.J.

Nosotros hemos sido criados con la idea de la Bogotá, o sea, esa Santa Fe, Bacatá, colonial, de la colonia ya del siglo XVIII, de la colonia más avanzada. Entonces, yo empiezo a buscar, porque yo tenía ese límite. En la literatura la ficción uno tiene unos límites para escribir y mi límite tiene que ser 1605. No hay ninguna otra opción porque es el año en que viaja *El Quijote*. Entonces tengo que ir a descubrir cómo era ese momento. Y empiezo a buscar. Entonces, claro, al comienzo me iba a caminar por La Candelaria y me imaginaba la ciudad ese momento con las casas señoriales. Pues lo que tengo que descubrir es que nada de eso existía. Lo descubrí gracias a Germán Mejía Pavony, porque él escribió un libro que encontré casualmente unos pocos meses antes de que yo empezara a escribir la novela. Se llama *La ciudad de los conquistadores, 1536-1604*. Y a mí me emocionó mucho porque era también un símbolo: él escribió hasta el año anterior, yo puedo empezar el siguiente. Hay unas cosas ahí que a mí me gustan, de esos espacios donde se abre lo que yo llamo la grieta, donde uno puede entrar a contar. Y ese libro y otro montón de libros me ayudaron mucho a entender cómo era la ciudad en ese momento y cómo no era para nada la ciudad que nos imaginábamos. Y no solo no era la ciudad que nos imaginábamos, porque él podía haber contado una ciudad de ese momento: que las casas no eran todavía unas casas, así como las de la colonia; que todavía todo estaba lleno de tapias y de casas indígenas adentro, porque les tocó vivir por mucho tiempo así. Bueno, había mucha información, pero lo que era más importante para mí es que tampoco se había hablado de esa ciudad llena de indígenas en ese momento. La imagen que tenemos es que los indígenas se acabaron rapidísimo. Bueno, y tampoco la visualizamos llena de extranjeros, no eran solo españoles. Venía

gente de muchos lugares, también indígenas y gente en las huestes de los tres conquistadores. Llegan y se dividen este territorio. Pero la presencia muisca para mí era fundamental y ahí empiezo a descubrirla.

Entonces, una de las cosas de ese intervenir el territorio que es importante, es lo que me ha pasado con mucha gente que conoce cosas de la época. Por ejemplo, en el Museo Colonial me llevaron a que hablara, hicimos una charla y ellas me decían: de alguna manera tú nos devuelves una ciudad que nosotros no habíamos visto y nosotros seguíamos haciendo una curaduría de una época colonial donde el mundo era como nos lo narraron antes, absolutamente español, y esto no era así. Y además eso está sustentado también en excavaciones arqueológicas y en todo lo que han ido encontrando, que muestra que, en efecto, eso que yo apuesto que es la revolución espiritual podía estar sucediendo. Porque hasta en las zonas más céntricas de Santa Fe, donde se supone que ya estaban los indios ladinos completamente entregados al mundo español, se han encontrado vasijas y cosas que muestran que seguían haciendo ceremonias indígenas en ese momento. Entonces es como hacer que la ciudad vuelva a tener como unos espectros de un pasado que no hemos querido ver. Entonces la vuelve a componer y creo que de esa manera la novela también. Siempre, toda novela interviene el espacio creando unos espectros distintos. Y si uno se para en el lugar donde sucede una novela, de repente ve esos espectros. A mí me pasa todo el tiempo con mis hijos. Voy por la calle diciéndoles: “Aquí vivía no sé quién de mis personajes”. ¿Y entonces? “Eso no es cierto, mamá, eso no existe”. Y yo le digo “sí, ahora existe, ahora existe porque hay alguien que puede leer eso y puede decir: Ah, aquí era donde este personaje hacía tal cosa y donde la realidad toma forma a través de la ficción”. La ficción está haciendo que la realidad y que el mundo y el espacio vuelvan a aparecer y vuelvan a conjugarse cada vez que se narra.

C.A.

¿Hay lecturas para leer su novela? Como lectora surge la pregunta: ¿es necesario haber leído *El Quijote* para leer la novela?

A.J.

Yo creo que quien haya leído la primera parte de *El Quijote* recientemente tendría una conversación muy interesante con la novela porque la tiene muy

fresca. Los expertos, por ejemplo, Hugo Ramírez, me hicieron una entrevista —él y Mónica Acevedo— para un club de lectura que tienen en la Universidad de los Andes, y él es experto en la época. Y a mí me impactó mucho y me halagó mucho, cómo él descubría los detalles más minúsculos de lo que estaba ahí, que evidentemente todo era deliberado y él los descubría, pero a la perfección. O sea, una cantidad de cosas. Entonces, yo creo que un experto en *El Quijote* o alguien que lo haya leído recientemente, va a encontrar esa resonancia, la conversación permanente que hay entre ellas dos y el mundo en que están y la forma en que lo piensan. Que además es también un poco la historia de la lectura, porque son dos mujeres leyendo un mismo libro de maneras tan distintas en una época donde los libros no podían ni llegar.

Esta semana me algo similar cuando estuve en un taller de un club de lectura de una librería de Medellín, virtualmente. Me dijeron: te llamamos para contarte que vamos a hacerte la entrevista y que acabamos de salir de leer *El Quijote* para leer tu libro. Y a mí me dio como un susto. Creo que sí es importante, pero no es necesario. No es necesario porque *El Quijote*, primero, es un libro muy conocido para la gente. Digamos, es un referente cultural muy fuerte, pero así no lo fuera, así estuviéramos hablando de un libro que no fuera un referente tan grande, yo creo que el problema importante es la aparición de una ficción dentro de la ficción; hace que el mundo se mueva en torno a ella, o sea, la potencia de la ficción para que los seres entiendan la vida, para que los seres se pregunten, para que se identifiquen. Estas dos mujeres se preguntan constantemente quién es quién. Ellas saben que de alguna manera son un Quijote y un Sancho, pero ¿quién es quién? Y están casi que compitiendo a ver cuál de las dos es el Quijote y cuál no. Y además lo interpretan distinto y lo leen distinto. Y entonces la presencia de *El Quijote* se vuelve autónoma dentro de un libro que usa *El Quijote* para ser parte de la ficción. Ahora, habría muchos otros textos que uno podría haber leído en relación con esto, como hay otras novelas históricas que han trabajado ese encuentro entre españoles e indígenas que también podrían ser interesantes. Pero yo no creo que sea un prerrequisito, sino que hace parte de las búsquedas de esa intertextualidad en las que uno como lector se mueve constantemente.

C.E.A.

*Las lectoras de El Quijote* es una novela donde la materialidad del libro como objeto tiene una función especial. A mí me gustó mucho la imagen

de las hojas del frailejón. ¿Cómo ve esa relación con los lectores del libro digital o cómo ve la lectura digital en relación con el libro impreso?

A.J.

Yo no soy un ser muy nostálgico. Entonces, por ejemplo, hoy en día creo que el regalo más bello que me han hecho es mi Kindle, que me regalaron mi hijo y mi hija. Me fascina porque me facilita, porque yo me acuerdo que, siendo una jovencita, cuando estaba teniendo libros y me acomodaba en la cama, en la silla decía: ¡Ay, qué rico no tener que sostener esto! Amando los libros como los amo. Pero había una incomodidad. Entonces ahora con el Kindle es buenísimo porque lo pongo donde sea y voy haciendo solo así, con el dedito, no marcando. Entonces.... Yo creo que el problema del libro no está tanto en lo material, sino en el efecto que produce la relación con la ficción que va más allá. Soy amante de los libros, claro. Y en ese mundo y en ese momento para mí era muy importante pensar la relación con el objeto. Porque la relación con el objeto para la indígena iba a ser muy fuerte, porque para ella ese es un objeto que no tiene el mismo nivel de construcción que ya podía tener para Inés. Entonces para ella encontrarse con ese objeto era descubrir un artefacto que no existía de la manera en que existía para la otra y que me permitía el enamoramiento con el objeto que creó en un momento como ese, o cuando nosotras éramos niñas, uno vivía ese enamoramiento. Pero ahora, yo creo, cuando yo veo a los estudiantes que descargan los libros de Internet todo el tiempo y los tienen en un celular, siento que deben tener menos miedo a que se les pierdan porque los pueden volver a encontrar al otro día en la red. Al mismo tiempo me imagino que deben tener la sensación de ese gusto, de que ahí igual lo pueden abrir, de que está, y entran en eso que las palabras hacen, que va por encima del medio de como llegan, hacer que a uno se le construyan mundos alrededor. Y que lo logran las sucesivas palabras que alguien organiza para que otros tengan emociones y vivan un universo. Entonces yo no siento que sea necesariamente una pérdida. Ahora creo que los libros, así, físicos, no van a desaparecer muy rápido, que lo que hace como quince años, que de hecho en *Mandala* yo tengo unos capítulos sobre eso, se hablaba de que ya en pocos años no iba a haber librerías, que solo van a quedar en las librerías de usados y que no iba a haber libro. No, no va a pasar, no va a pasar. Yo creo que Irene Vallejo logró mostrarlo muy bien, es uno de los artefactos de nuestra cultura más antiguos y ahí va a

permanecer. De alguna forma seguirá estando, porque lo material también lo necesitamos, no porque hay como una relación con el espacio.

El libro en la novela es un anacronismo. Usted sabe que eso es un anacronismo, porque ese objeto, tal como yo me lo invento con la carátula de cuero y todo, no existía en la época. Pero es el juego entre ese pasado y ese presente de uno, donde yo sí sé que soy el tipo de sujeto y que hay mucha gente alrededor mía que se enamoraría de un objeto como ese. Pero sobre todo de abrirlo, leerlo y sentirse rodeado, como subsumido en el mundo que produce un texto así. Entonces, claro, para esa época era eso. Yo no sé si usted me pregunta cómo haría yo para escribir algo futurista sobre personas que ya no tienen libros, pero existe el texto que sale de un aparato. Yo le juro que habrá quien tenga que dormir abrazado a ese aparato. Aparecerá el ser que siente esa necesidad, porque ese lugar donde uno construye es donde uno lee los mundos posibles o lo que ya ha pasado, es fascinante y uno quiere guardarlo de alguna forma. Bueno, a menos que siempre todo esté disponible, pero no creo. Uno tiene un amor que está puesto en la lectura y que hace que quiera tener algo objetual de eso, que es absolutamente simbólico y emocional.

C.E.A.

En otro tema: ¿Ha recibido crítica literaria?

A.J.

Sí ha habido, ha habido reseñas. Yo no sé si hago mucho seguimiento a eso, pero ha habido ya algunas reseñas. Sé que hay personas que ya están trabajando la novela en algunas tesis. Sé que se han escrito trabajos en la Universidad Nacional, que se escribieron varias cosas en colegios también. Casualmente porque me parece que es un libro un poco más difícil para los colegios, pero supe que en un colegio en Cartagena estuvieron escribiendo textos sobre la novela. Sé también ahora que hay una persona haciendo un curso en la Universidad Nacional donde van a hacer guion de cine basado en la novela entre todos los estudiantes y el profesor. También hubo una cosa muy linda porque además permitió ver el mundo salir un poco, y es que en una universidad decidieron hacer todo un curso de último semestre de cine y de producción de cine. Deciden hacer el vestuario de *Las lectoras del Quijote*. Pero además, como ellos trabajan con vertientes distintas de

técnica, entonces unos eran futuristas, otros eran los de época, otros eran en plástico, otros entonces fueron una cantidad de Ineses y Suánikas y Táuzigas y Fernandos y todos estos personajes. Y era increíble ver un desfile en un teatro gigantesco, repleto, donde yo veía a mis personajes salir y pasar al lado mío en todas esas versiones. Entonces creo que sí, que despierta búsquedas y hay gente que ha estado escribiendo sobre la novela. Lo otro que me pasa con la novela, que para mí es como lo más lindo, porque no necesariamente es la crítica, aunque yo sí amo los críticos y creo que sin la crítica literaria casi que la literatura se acabaría si uno no tiene, o sea, si no hay gente que lee la literatura con esa búsqueda de sentido tan profunda de un literato. Pero a mí me apasionan mucho las cartas que me llegan. Hoy precisamente me llegó una carta de una persona que me oyó hablar en un sitio y se pasó leyendo un mes y medio con su papá. Me dice que, en una situación muy difícil, y que después me la quiere contar. Que leyeron la novela juntos y hace toda su historia de lo que significó leerla y lo que les pasaba a ellos dos mientras la leían. Y ese es un momento muy emocionante porque también es lo que la gente interpreta y cómo a la gente la acompaña el universo de la novela de uno. Y eso es fascinante.

Ahora con la crítica también. Con la crítica, por ejemplo, con *Mandala*, un estudiante hizo una tesis de doctorado. Y cuando yo abrí esa tesis de doctorado me daba un susto, porque uno dice este chico llegó al punto en que la conoce más que yo y que logró desbaratarla y entenderla y cuestionarla. Y eso a mí me fascina porque yo soy crítica literaria y soy escritora y amo quienes estudian la literatura. Entonces, eso sí, yo no, no soy como los del siglo pasado que decían que los críticos eran lo peor y no tenían sentido. Por supuesto que no.

C.E.A.

Una de mis preguntas permanentes de investigación tiene que ver con la función social de la literatura. En su novela están presentes dos elementos de larga duración muy fuertes, el cristianismo y los letrados. ¿Cómo ve ese asunto?

A.J.

Esa pregunta es muy difícil hacérsela a quien escribe, porque la función última, y se lo digo sinceramente, no la está pensando uno tanto, uno está más metido en hacer todo lo posible de la verdad de ese mundo que uno

quiere construir. Y yo quería llegar al fondo de la contradicción, de esa relación, de esa amistad imposible. Pero, al fin y al cabo, una amistad, o sea, un amor tremendo con todas sus imposibilidades. Pero claro, si usted me lo pregunta, yo le diría que el solo hecho de hacer que un mundo que ha sido mucho más largo en nuestro conocimiento, que es el cristianismo y todo lo que le ha hecho a nuestra cultura en una novela como esa, se vuelva la mitad de un mundo y que el mundo muisca sea la otra mitad. Y que la forma de comprender de esta mujer su mundo, crezca y se pueda narrar oralmente, no en la experiencia de ella, en todo lo que está viviendo, en todos sus viajes por el cosmos, en su relación con la conexión con el universo, en la relación con los dioses, en la relación con el territorio, con el lenguaje. Por ejemplo, enfrentarse a una lengua como muysccubun que tiene todos esos mundos, que para ella la lengua castellana es una lengua solitaria porque es demasiado evidente, demasiado unicista, en cambio, que lo otro es inmenso. Pues a mí me parece que tiene la función social final, supongo yo, de que alguien entienda lo que perdimos. Porque podríamos haber tenido las dos cosas, podríamos haber tenido lo español, ya llegó, no había nada que hacer, pero podríamos haber tenido también lo otro y no necesitar borrarlo como lo hemos borrado. Entonces como que se reinstaura y creo que es un gesto político finalmente. Hacer que, en un mundo como ese, esas dos realidades que cualquiera diría no, pero que sí es el cristianismo, el catolicismo, todo esto es más. No, aquí van por igual. Y las dos voces pueden hablar y las dos mujeres están mostrándome su mundo en una época en que habíamos olvidado todo ese lado muisca y ese lado indígena que a la gente le cuesta mucho trabajo y que además lo sienten. Muchas personas me dicen que es tremendamente poético. Es muy difícil, les cuesta mucho trabajo, pero al final les gusta mucho porque sienten que es muy poético. Y claro, nos abre, creo yo, esa herida. Un poco de... ¿y si tuviéramos esto también?

C.E.A.

Muchas gracias, Alejandra.

### **Sobre la entrevistada**

Alejandra Jaramillo Morales tiene varios vínculos con la literatura como escritora, docente y crítica. Fue ganadora del concurso Nacional de novela y cuento de la Cámara de Comercio de Medellín en 2017 con el libro de cuentos *Las grietas*. Estuvo nominada al Premio Hispanoamericano de cuento Gabriel García Márquez en 2018. Su trayectoria literaria inicia con *La ciudad sitiada* (2006) y continúa escribiendo entre diversos géneros como el cuento en *Variaciones sobre un tema inasible* (2009), novelas como *Acaso la muerte* (2010); *Magnolias para una infiel* (2017) y *Mandala. Novela digital* (2017); *Las lectoras de El quijote* (2022); *Martina y la carta del monje Yukio* (2015); *El canto del Manatí* (2019); *Los mundos distópicos de Camilo Chang* (2022). Entre sus obras de crítica y ensayo están *Bogotá imaginada* (2003); *Nación y melancolía: narrativas de la violencia en Colombia* (2005); *Disidencias. Trece ensayos para una arqueología del conocimiento en la literatura latinoamericana del siglo XX* (2013). En la actualidad es profesora del Departamento de Literatura y de la Maestría en Escrituras Creativas y ocupa el cargo de vicedecana de investigación de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia.

### **Sobre la entrevistadora**

Carmen Elisa Acosta Peñaloza: profesora titular pensionada del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia. Docente e investigadora sobre historia de la lectura, historiografía literaria latinoamericana y colombiana, y las relaciones entre literatura y territorio.



*Reseñas*



**D’Onofrio, Julia, Clea Gerber y Noelia Vitali, editoras. *Cervantes en América. Don Quijote en Azul 12. Actas selectas de las XII Jornadas Cervantinas celebradas en Azul (Argentina) en 2020*. Tandil, Editorial UNICEN, 2023, 248 págs.**

A finales del siglo XVI y seducido por las historias que desembarcaban en Sevilla de los tornaviajes americanos, Miguel de Cervantes navegó a través de los escollos de la naciente burocracia imperial hispánica para solicitar algún cargo administrativo en los virreinos de ultramar. La negativa del Consejo de Indias impidió al autor del *Quijote* convertirse en contador del Nuevo Reino de Granada, gobernador de la provincia de Soconusco o contador de galeras en Cartagena de Indias, convirtiendo su deseo marítimo en anhelo profundo y enconado que solo la literatura pudo satisfacer.

A diferencia suya, Carrizales, el celoso extremeño, sí logró pasar a las Indias, “refugio y amparo de los desesperados de España”, aunque también “iglesia de los alzados, salvoconducto de los homicidas, pala y cubierta de los jugadores [...], engaño común de muchos y remedio particular de pocos” (Cervantes 367). La abigarrada y compleja realidad americana no debió ser ajena a Cervantes quien, a pesar de todo, encontraba en su geografía verde, salvaje e intrincada la promesa de la abundancia y la prodigalidad.

No se equivocaba el poeta. América acabó siendo tierra fértil, solo que ya no para el autor sino para su obra. Bien conocida es la llegada de un lote de libros de la primera edición del *Quijote* a ese mismo puerto de Cartagena de Indias, con el que tantas noches soñó su autor, ya en los primeros meses de 1605 y, apenas dos años después, los personajes de la novela ya desfilaron por las calles de Pausa, localidad del virreinato peruano, a propósito de la visita del virrey don Juan de Mendoza y Luna. Se trata de un par de hitos que marcan el inicio del vínculo entre Cervantes y América.

Vínculo que encuentra una de sus expresiones más recientes en la celebración de las XII Jornadas Cervantinas de Azul en 2020 y la publicación de sus actas en 2023. La edición de estas corrió a cargo de las investigadoras y cervantistas argentinas Julia D’Onofrio, Clea Gerber y Noelia Vitali, y



fue publicada en Tandil por la editorial de la Universidad Nacional del Centro. La selección se compone de quince trabajos, once agrupados bajo el rótulo “Cervantes en América”, los cuales exploran distintas facetas de la producción literaria hispanoamericana en relación con la obra del alcaáino; y cuatro textos recogidos en torno al título “El coleccionismo cervantino en América” que, como su nombre indica, abordan distintas facetas de la archivística y bibliotecología cervantina.

La presentación de las actas está firmada por José Manuel Lucía Megías, quien dedica sus líneas a una breve reseña del movimiento cervantino de Azul, con sus impulsos y reveses, para destacar la tenacidad de quienes han defendido el lugar de honor que ocupa la ciudad argentina en el cervantismo hispanoamericano. Dicho lugar, como bien señala el autor, alimenta el estudio y la reflexión crítica del cervantismo en América a nivel local, nacional e internacional, al tiempo que se fortalece no solo por la suma de los esfuerzos individuales de los investigadores sino también por el apoyo de iniciativas institucionales como las brindadas por la Universidad Nacional del Centro y el Centro Cultural de España en Buenos Aires.

En seguida, Cristian Álvarez de la Universidad Simón Bolívar de Venezuela inaugura la sección “Cervantes en América” con el texto “Literatura y lectura quiijotesca: formas de pensar la historia”. Álvarez transporta al lector a las letras venezolanas del siglo xx, presentando una “discusión en torno a la realidad y lo imaginario, con las alusiones al *Quiijote* y sus temas relacionados” (20) a partir de la obra de Teresa de la Parra, Mariano Picón-Salas y Guillermo Sucre. El autor no pretende enlistar una serie de referencias cervantinas en las obras seleccionadas, sino buscar el espíritu de una visión quiijotesca. Halla este espíritu precisamente en la existencia misma y en el acto poético como expresión final del pensamiento, una lectura de la realidad. En sus palabras: “las formas de la literatura no pueden verse como meras transcripciones de lo real”, son, más bien, “genuinas y legítimas configuraciones de un pensar diverso” (26), que no es necesariamente producto de una tradición discursiva oficial.

De Venezuela el foco se desplaza hacia Costa Rica, país en cuya experiencia educativa se centra Jorge Chen Sham en “La vía del ensayismo libre y reflexivo: Tradición y renovación desde la Universidad de Costa Rica: Roberto Murillo y Alí Víquez”. El autor bosqueja la trayectoria del cervantismo costarricense cuyo

punto de eclosión parecen ser la celebración del IV Centenario del Nacimiento de Miguel de Cervantes en 1947 y la fundación de la Universidad de Costa Rica por las mismas fechas, aunque con reformas educativas que atañeron a las humanidades en los años siguientes. Chen destaca la labor de los profesores Murillo y Víquez quienes, herederos de la aproximación orteguiana del *Quijote*, defendieron “una relación estrecha entre literatura y filosofía a la hora de plantear radicalmente un conocimiento último del ser humano y del mundo” (46). Esta relación se evidencia en sus abordajes de la novela de Cervantes a la hora de tratar temas como la locura, la lucidez o la imaginación.

Posteriormente, el lector se traslada hasta el cono sur. Allí, María Elena Fonsalido problematiza las herencias literarias de Cervantes en “Ricardo Piglia: rastreos de un cervantismo inevitable”. Consciente de que Piglia parece más deudor de la tradición norteamericana que de la española, Fonsalido advierte desde el inicio que el autor argentino sí acusa herencias cervantinas en sus procedimientos narrativos y literarios. Para ello, la investigadora desglosa “La loca y el relato del crimen”, *Respiración artificial*, *Las tres vanguardias* y *El último lector* con el objetivo de analizar cinco elementos clave (a saber: personaje, procedimiento, narrador, género y lector) en cuyo fondo es posible atisbar trazas de la poética cervantina.

Por la misma línea se mueve Clea Gerber en “Otra manera de ser cervantista: asedios a la producción crítica y literaria de Carlos Gamerro”. La autora plantea sugerentes cuestionamientos sobre el fenómeno de la reescritura, sus alcances y limitaciones, así como la naturaleza de su operación para luego centrarse en la narrativa de Gamerro y sus vínculos con la obra cervantina. Después de diseccionar la novelística del argentino, Gerber concluye atinadamente que una de las herencias cervantinas más evidentes en la obra de Gamerro es, precisamente, “la consciencia de que la lectura es una actividad humana, y por ende esencialmente imperfecta, que se moverá siempre en el terreno de los afectos y las interpretaciones”. Así pues, “los textos de Gamerro resisten las lecturas cerradas, fosilizadas y apuestan a la proliferación de sentidos” (71), tal y como ocurre con la genial producción cervantina.

La siguiente investigación, a cargo de María de los Ángeles González, reinterpreta la asimilación del *Quijote* en América, a partir de un enfoque multidisciplinar. En “Literatura criolla, arte popular: nuestros Quijotes y Sanchos”, González parte del hecho de que las reelaboraciones cervantinas

en América constituyen una “zona híbrida de nuestra cultura, de nuestra literatura” (78) para luego hacer hincapié en diversas manifestaciones de la cultura popular, tales como la oralidad y el teatro cómico, que también actuaron como espacios de recepción y resignificación. Este último punto es importante porque a González no le interesa lo cercano o distante que esté la reescritura de su fuente inspiradora sino, más bien, lo que estas reescrituras pueden decirnos acerca de nuestro propio contexto de producción. Tal y como ella afirma, las reescrituras deben contribuir para poder “pronunciarnos sobre la cultura a la que pertenecemos y para problematizar el lugar de formación y producción académica en que estamos insertos” (90), es decir, no como monumentos que miran el pasado sino como referentes del presente.

Seguidamente, en “Los otros Quijotes de Borges: el caso de ‘El Evangelio según Marcos’”, Javier Roberto González da luces sobre el trasfondo cervantino en uno de los relatos más famosos del escritor argentino. González descompone en sus engranajes y partes fundamentales el cuento borgiano para dar cuenta del diálogo constante que mantiene Borges con el *Quijote*, tanto en la concepción de lectura creadora que da vida al argumento como en la disposición, reacción y actuación de los personajes. El autor apunta que en la base de “El Evangelio según Marcos” se halla anclada la idea bipolar de la “lectura constructiva de realidades” que “es a la vez destructiva de las mismas realidades que genera o involucra” (98). Tanto la familia pampeana como el hidalgo manchego se dejan arrastrar por el poder creador y recreador de la lectura, con consecuencias transformadoras y funestas en ambos casos. Como apunta González, tanto en Cervantes como en Borges “por el acto de leer, el texto se reconfigura como vida, y la vida se reconfigura como texto; vida y texto se identifican en una única realidad onto-textual” (107-108).

Luego, el foco vuelve a desplazarse, esta vez a los Estados Unidos. Rogelio Miñana aborda un par de peculiares recepciones cervantinas en “Don Quijote latino: adaptaciones activistas en los Estados Unidos en el siglo XXI”. El profesor se aleja de las adaptaciones más clásicas y reputadas para abordar dos proyectos teatrales contemporáneos que tienen como punto de partida el *Quijote* y su aclimatación en barrios de mayoría latina en los Estados Unidos. Se trata de *Don Quixote of Bethlehem* de Touchstone Theater de 2005 (Bethlehem, Pennsylvania) y el proyecto de Still Waters in a Storm, *Quixote* (Brooklyn, New York) de 2020. Los resultados son maravillosos y dan cuenta de la maleabilidad de la obra cervantina, cuatrocientos años después,

y su capacidad de adaptación en contextos complejos y aparentemente, solo aparentemente, muy ajenos al de su génesis o producción.

Más tarde, el lector vuelve a Sudamérica para buscar las huellas de Cervantes en la tradición literaria peruana. Ángel Pérez Martínez se vuelca a la obra del premio nobel peruano en “Cervantes y el Perú: trasvases faulknerianos en la obra de Mario Vargas Llosa” con el objetivo de detectar raíces cervantinas en los procedimientos estilísticos del autor de *La ciudad y los perros*. Siguiendo la trayectoria del autor, Pérez Martínez da cuenta del paulatino y progresivo interés que el autor de Alcalá despertó en Vargas Llosa, manifestado con más ahínco en su madurez (como en *Cartas a un joven novelista* de 1997, el prólogo al *Quijote* de 2005 o en su discurso del nobel, *Elogio de la lectura y la ficción*, de 2010). De cualquier modo, lo anterior no quiere decir que el peruano no sea un heredero temprano de la poética cervantina. La clave parece residir en la fascinación que el joven Vargas Llosa sentía por la obra de Faulkner pues, asevera Pérez Martínez que, es probable que “algunas técnicas y sugerencias cervantinas hubieran llegado a Vargas Llosa de manera imperceptible, a través de los resquicios faulknerianos, mucho antes de lo evidente” (137).

Y de Perú las actas llegan a México de la mano de Nieves Rodríguez Valle. La investigadora, que titula su contribución “Influencias cervantinas en Fernández de Lizardi, primer novelista hispanoamericano”, se concentra en la recepción del autor del *Quijote* en el temprano siglo XIX. El objetivo es detectar la herencia cervantina en José Joaquín Fernández de Lizardi, autor del *Periquillo Sarniento*, considerado por algunos como el padre de la novela en Hispanoamérica. Rodríguez Valle destaca la apropiación que Lizardi hace del *Quijote* como parte de su personalidad polémica en el marco de la turbulenta década de 1810 en Nueva España, durante la Independencia de México. Pero el análisis va más allá, al considerar y exponer las trazas que la lectura del *Persiles* pudo dejar en la obra de Lizardi, ya no en el *Periquillo* sino en otra de sus obras, las *Noches tristes y día alegre*, creación mixta que también acusa la herencia ilustrada de las *Noches lúgubres* de Cadalso, aunque solo en parte, como demuestra la autora.

Posteriormente, María Stoopen Galán recupera una serie de discursos pronunciados por miembros de la Academia Mexicana de la Lengua en 2005 con motivo del cuarto centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*. Las sesiones conmemorativas, llevadas a cabo en dos espacios

(en noviembre de 2004 en Los Pinos y en abril de 2005 en Guanajuato), contaron con la participación de reconocidos escritores e investigadores como Fernando del Paso (“Visión caleidoscópica de *El Quijote*”), José G. Moreno de Alba (“*El Quijote*, nueva interpretación editorial”), Tarsicio Herrera Zapién (“Las aventuras grecorromanas de don Quijote”), Margit Frenk (“Don Quijote no se llamaba ‘Alonso Quijano’”) y Gonzalo Edmundo Celorio y Blasco (“*El Quijote* en la concepción de lo ‘real-maravilloso’ de Alejo Carpentier”). Stoopen edita esta pertinente colección de textos al tiempo que ofrece una semblanza biográfica de cada uno de sus autores.

Cierra la sección Juan Diego Vila con su artículo “Ana María Barrenechea: en el crisol del cervantismo argentino e internacional”. Vila profundiza en la vida y obra académica de la filóloga argentina Ana María Barrenechea, problematizando el desarrollo del cervantismo en América y reivindicando el lugar que la autora debería ocupar en su génesis, atendiendo de forma particular al estudio que, a inicios de la década de 1960, Barrenechea desarrolló sobre la técnica narrativa y la concepción de la novela cervantina a partir de *La ilustre fregona*. Vila destaca que la investigadora logra evidenciar en esta novela los mecanismos por los cuales Cervantes busca y halla el equilibrio entre lo uno y lo vario, entre la admiración y lo pretendidamente verosímil, justo en un contexto en el que no tardaría en llegar el —que más adelante sería— clásico trabajo de Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*.

Cierra las actas una segunda y brevísima sección dedicada al coleccionismo cervantino. En un primer momento, José Manuel Lucía Megías traslada a los lectores a los divertidos inicios de la cervantofilia decimonónica, reconstruyendo la historia de un juego de espejos entre el escritor gaditano Mariano Pardo de Figueroa y la biblioteca imaginaria de su *alter ego*, el doctor alemán Thebussem. En seguida, Enrique César Rodríguez porfía por seguir la trayectoria, esta vez real, de Bartolomé Ronco, uno de los primeros coleccionistas cervantinos en el siglo XIX, cuyo legado convirtió a Azul en una de las ciudades cervantinas pioneras de América. Más tarde, Gloria B. Chicote profundiza en los avatares de la colección cervantina de la Universidad Nacional de La Plata, destacando el hecho de que la edición platense del *Quijote* de 1904 se considera la primera edición íntegra de la obra cervantina publicada en Sudamérica. Cuestión con la que María Elena Ruibal se muestra en desacuerdo, al considerar en su aportación (un

estudio sobre la figura del bibliófilo uruguayo Arturo Xalambrí) que tal título corresponde al *Quijote* de Montevideo de 1880.

La antología previamente comentada es testimonio de la vivacidad y vigencia de la que goza el cervantismo en América hoy. Producto de las Jornadas Cervantinas de Azul, espacio de encuentro y de reflexión del hispanismo en América, las actas constituyen un muestrario de distintas facetas de la presencia de Cervantes en lo profundo de las letras y la literatura hispanoamericana. Las experiencias de Argentina, Uruguay, Perú, Venezuela, Costa Rica, México y Estados Unidos recogidas en estas actas ejemplifican el espíritu de un continente que ha sabido asimilar, en las raíces de su propia consciencia y con frutos diversos y disímiles, la propuesta estética de Cervantes, devolviéndole el sueño americano que un día el Consejo de Indias le negó.

Jesús Ricardo Córdoba Perozo

*Università di Napoli L'Orientale, Nápoles, Italia*

### **Obras citadas**

Cervantes Saavedra, Miguel de. *Novelas ejemplares*. Editado por José Montero Reguera. Penguin Random House Group, 2015.

D'Onofrio, Julia, Clea Gerber y Noelia Vitali (eds.). *Cervantes en América. Don Quijote en Azul 12. Actas selectas de las XII Jornadas Cervantinas celebradas en Azul (Argentina) en 2020*. Tandil, Editorial UNICEN, 2023, 248 páginas.



# Índice acumulativo de artículos publicados en *Literatura: teoría, historia, crítica*, volumen 26 – 2024

Número	Páginas	Autor y título
1	312-347	Álvarez, Carmen y Julián Pascual Clubes de lectura: una revisión sistemática internacional de estudios (2010-2022) <i>Book Clubs: An International Systematic Review of Studies (2010-2022)</i> Clubes de leitura: uma revisão sistemática internacional de estudos (2010-2022)
1	199-219	Arboleda, Diego El “amor activo” y la “caridad”: una aproximación a dos visiones filosóficas en <i>Los hermanos Karamázov</i> de Fiódor Dostoievski y <i>El Cristo de espaldas</i> de Eduardo Caballero Calderón <i>“Active love” and “Charity”: An Approach to Two Philosophical Visions in Fyodor Dostoyevsky’s The Brothers Karamazov and Eduardo Caballero Calderon’s El Cristo de espaldas</i> “Amor ativo” e “caridade”: uma abordagem a duas visões filosóficas em <i>Os irmãos Karamazov</i> , de Fiódor Dostoiévski, e <i>El Cristo de espaldas</i> , de Eduardo Caballero Calderón



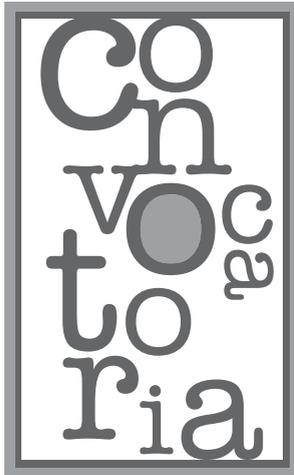
- 1**            **103-131**    **Barbeira, Candelaria**  
**Crisis, lenguaje y representación en *El color del verano***  
**de Reinaldo Arenas**  
*Crisis, Language and Representation in *The Color of Summer* by Reinaldo Arenas*  
Crise, linguagem e representação em *A Cor do Verão* de Reinaldo Arenas
- 1**            **78-101**      **Bernal, Nathaly y Hugo Arciniegas**  
**Entre *locas* y *bugarrones*: género, régimen político y traducción en Reinaldo Arenas**  
*Between Bottoms and Tops: Gender, Political Regime, and Translation in Reinaldo Arenas*  
Entre *locas* e *bugarrones*: género, regime político e tradução em Reinaldo Arenas
- 2**            **97-121**      **Bezrukov, Andrii y Oksana Bohovyk**  
**Fighting Windmills: Quixotism and Old/New Issues Facing Humankind**  
*Luchando contra los molinos de viento: el quijotismo y los viejos/nuevos problemas que enfrenta la humanidad*  
Lutando contra moinhos de vento: quixotismo e velhos/novos problemas enfrentados pela humanidade

- 2**      **123-152**      **Botero, Mario y Federico Jiménez**  
**Don Quijote y Dulcinea en Bogotá: *Un tal Alonso Quijano* (2020) de Libia Stella Gómez**  
*Don Quixote and Dulcinea in Bogotá: Un tal Alonso Quijano (2020) by Libia Stella Gómez*  
Dom Quixote e Dulcinéia em Bogotá: *Un tal Alonso Quijano* (2020) de Libia Stella Gómez
- 1**      **221-250**      **Dos Santos, Josalba**  
**As ataduras em *As doenças do Brasil*, romance de Valter Hugo Mãe**  
*Los vendajes en As doenças do Brasil, novela de Valter Hugo Mãe*  
The Bandages for *As doenças do Brasil*, Novel by Valter Hugo Mãe
- 2**      **41-63**      **González, María de los Ángeles**  
**Del Guacanayabo “arrogante y frondoso”: El quijotismo amable y correctivo de Luis Otero y Pimentel**  
*The Guacanayabo “Haughty and Lush”. The Kind and Corrective Quixotism of Luis Otero and Pimentel*  
Do “arrogante e frondoso” Guacanayabo: o gentil e corretivo quixotismo de Luis Otero e Pimentel

- 1**            **51-76**        **Grau, Elena**  
**Una agenda feminista de regeneración y modernización nacionales: *Alberto el jugador. Novela de costumbres (1864)* de Rosario Orrego**  
*A Feminist Agenda of National Regeneration and Modernization: Alberto el jugador. Novela de costumbres (1864) by Rosario Orrego*  
Uma agenda feminista de regeneração e modernização nacional: *Alberto el jugador. Novela de costumbres (1864)* por Rosario Orrego
- 2**            **65-95**        **Leonardo, Richard**  
**Ecoss cervantinos e intervenciones textuales en *Don Quijote en Yanquilandia (1921)* de Juan Manuel Polar**  
*Cervantine echoes and textual interventions in Don Quijote en Yanquilandia (1921) by Juan Manuel Polar*  
Cervantine ecoa e intervenções textuais em *Don Quijote em Yanquilandia (1921)* de Juan Manuel Polar
- 1**            **13-49**        **Martínez, José**  
**Literatura y secularización en Clemente Palma: teología, ficción y moral en *Cuentos malévolos***  
*Literature and Secularization in Clemente Palma: Theology, Fiction and Morality in Cuentos Malévolos*  
Literatura e secularização em Clemente Palma: teologia, ficção e moral em *Cuentos malévolos*

- 2            19-39      **Megías, José**  
**En honor de Cervantes: Honduras celebra el tercer centenario de la publicación del Quijote (1905)**  
*In Honor of Cervantes: Honduras Celebrates the Third Centenary of the Publication of the Quijote (1905)*  
Em homenagem a Cervantes: Honduras comemora o terceiro centenário da publicação de Dom Quixote (1905)
- 1            153-180      **Perni, Remedios**  
**Avant-Garde Europe in War: Wyndham Lewis, the Vorticist Shakespeare and the *Timon of Athens* Portfolio**  
*La Europa de las vanguardias en guerra: Wyndham Lewis, el Shakespeare vorticista y el portfolio de Timón de Atenas*  
Europa de vanguarda em guerra: Wyndham Lewis, o Vorticista Shakespeare e o *Timon of Athens* Portfolio
- 1            133-166      **Pimentel, Júlio**  
**Recolha de circunstâncias: o diário como álbum**  
*Relevamiento de circunstancias: el diario como álbum*  
*Inventory of circumstances: Diary as album*

- 2**      **153-180**    **Ponce, María**  
“Mientras hablo solo como don Quijote”: Residente,  
don Quijote y el rap en español  
*“Mientras hablo solo como don Quijote”: Residente, Don  
Quixote and Rap in Spanish*  
“Mientras hablo solo como don Quijote”: Residente, Dom  
Quixote e rap em espanhol
- 1**      **167-197**    **Rodríguez, Daniel**  
El Sindbad de Owen en la travesía de Maqroll  
*Owen’s Sindbad on Maqroll’s voyage*  
O Sindbad de Owen na travessia de Maqroll
- 1**      **252-282**    **Schmitz, Natan y Alexandre Fernandez**  
**Sobre a arte como fotografia em Mário de Andrade e  
Walter Benjamin**  
*Sobre el arte como fotografía en Mário de Andrade y  
Walter Benjamin*  
On Art as Photography by Mário de Andrade and Walter  
Benjamin
- 2**      **181-243**    **Vila, Juan**  
Los Quijotes de Polidoro: en torno a una reescritura de  
la literatura infantil en la década del 60 en Argentina  
*The Quixotes of Polidoro: About the Rewriting of  
Children’s Literature During the 1960s in Argentina*  
Dom Quixotes de Polidoro: uma reescrita da literatura infantil  
na década de 1960 na Argentina



# LITERATURA *teoría, historia, crítica*

CONVOCATORIA

*Revista del Departamento de Literatura  
de la Universidad Nacional de Colombia*

NUMERO MISCELÁNEO

vol. 28, n.º 1 (2026)

**Fecha límite de recepción: 31 de mayo del 2025**

**Fecha de publicación: 1 de enero del 2026**

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>  
[revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)



*Literatura: teoría, historia, crítica* es una publicación semestral del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia que se propone, principalmente, impulsar y presentar trabajos de investigación sobre literatura. Son bienvenidas todas las colaboraciones de rigor académico que debatan cuestiones relativas a la teoría, la crítica y la historia de la literatura. En el pasado hemos publicado ensayos de académicos y críticos como Roberto González Echevarría, Eduardo Camacho Guizado y Vladimir Just, además de artículos y entrevistas de escritores como Nuno Júdice, Eduardo Chirinos, Ricardo Cano Gaviria y Roberto Burgos Cantor.

Se recibirán únicamente artículos inéditos originales y traducciones de trabajos destacados en el campo de los estudios literarios. Los textos pueden ser producto de proyectos de investigación, reflexión personal o artículos académicos en el área. El comité de redacción de la revista nombrará dos pares académicos nacionales o extranjeros que darán un concepto sobre los artículos y recomendarán o no su publicación. La revista utiliza el sistema de citación de la Modern Language Association (MLA). Se aceptan artículos en español, inglés, francés y portugués. Los textos deben ser enviados en formato de texto (.doc y .docx) al correo electrónico [revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co).

### **Pautas de presentación**

Se recibirán únicamente artículos y notas inéditas, que estén escritos en los idiomas oficiales de la revista: español, inglés o portugués. También se aceptarán traducciones al español de trabajos destacados en los temas del número y con poca difusión en nuestro contexto. La revista utiliza el sistema de citación MLA. Se pide a los autores interesados, antes de someter un trabajo a evaluación, que consulten las políticas y pautas completas de la revista en su página web de scielo: <http://www.scielo.org.co/revistas/lthc/einstruc.htm>

### **Cronograma y envío**

La recepción de trabajos para este número misceláneo estará abierta hasta mayo 31 del 2025. Los trabajos serán sometidos, inmediatamente se reciban, a filtro editorial y evaluación por pares (cuando proceda).

Únicamente se aceptarán (y confirmarán) postulaciones de trabajos al correo electrónico oficial de la revista: [revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co).

Favor enviar cualquier inquietud, pregunta o propuesta sobre este número misceláneo a dicho correo.



# LITERATURA *teoría, historia, crítica*

CALL FOR PAPERS

*Journal of the Literature Department  
of the Universidad Nacional de Colombia*

MISCELLANEOUS EDITION

vol. 28, n.º 1 (2026)

**Deadline for submitting: May 31, 2025**

**Date of publication: January 1, 2026**

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

[revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)



*Literatura: teoría, historia, crítica* is a bi-annual publication of the Literature Department of the Universidad Nacional de Colombia which aims to promote and present research on literature. All academic contributions debating issues relating to theory, criticism and history of literature are welcome. In the past we have published essays by academics and critics such as Roberto González Echevarría, Eduardo Camacho Guizado and Vladimir Just and articles and interviews from writers such as Nuno Júdice, Eduardo Chirinos, Ricardo Cano Gaviria and Roberto Burgos Cantor.

Only unpublished and original articles as well as translations of works in the field of literary studies will be accepted. The work can be the product of research projects, personal reflection or academic articles in the area. The journal's editorial committee shall appoint two Colombian or foreign academic peers who will issue an opinion on the articles and recommend their publication or not. The journal uses the Modern Language Association (MLA) citation system. Articles in Spanish, English, French and Portuguese are accepted. Texts must be submitted in text format (.doc and .docx files) to the email address [revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co).

### **Presentation Guidelines**

We shall only receive unpublished articles written in the journal's official languages: Spanish, English or Portuguese. We shall also accept translations into Spanish of relevant studies in the field, which are not widely known in our context. We request that interested authors consult the journal's full policies and guidelines before submitting their texts for evaluation. The journal uses the mla citation system. This information can be found on the journal's scielo web page: <http://www.scielo.org.co/revistas/lthc/einstruc.htm>

### **Timeline and Submission**

The deadline for submitting articles for this for this miscellaneous issue is May 31 2025. As soon as contributions are received, they shall be immediately reviewed by editorial staff and sent to peer evaluation (when appropriate).

Contributions shall only be accepted via e-mail at the journal's official mailbox: [revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co).

### **Confirmation of receipt shall also be sent by e-mail.**

If you have any concerns, questions, or proposals regarding this miscellaneous issue, please send them to the journal's e-mail address.



# LITERATURA *teoría, historia, crítica*

EDITAL

*Revista do Departamento de Literatura  
da Universidad Nacional de Colombia*

**NÚMERO VARIADO**

vol. 28, n.º 1 (2026)

**Data limite para envio de artigos:**

**30 de maio de 2025**

**Data da publicação: 1 de janeiro de 2026**

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

[revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)



*Literatura: teoría, historia, crítica* é uma publicação semestral do Departamento de Literatura da Universidad Nacional de Colombia que se propõe, principalmente, impulsionar e apresentar trabalhos de pesquisa sobre literatura. São bem-vindas todas as colaborações de rigor acadêmico que debatam questões relativas à teoria, à crítica e à história da literatura. Já publicamos ensaios de acadêmicos e críticos como Roberto González Echevarría, Eduardo Camacho Guizado e Vladimir Just, bem como artigos e entrevistas de escritores como Nuno Júdice, Eduardo Chirinos, Ricardo Cano Gaviria e Roberto Burgos Cantor.

Serão recebidos unicamente artigos inéditos e originais, bem como traduções de trabalhos destacados no campo dos estudos literários. Os trabalhos podem ser produto de projetos de pesquisa, reflexão pessoal ou artigos acadêmicos na área. O comitê editorial da revista nomeará dois pares acadêmicos nacionais ou estrangeiros que darão o conceito sobre os artigos e recomendarão ou não sua publicação. A revista utiliza o sistema de citação da Modern Language Association (MLA). Aceitam-se artigos em espanhol, inglês, francês e português. Os textos devem ser enviados em formato de texto (arquivos .doc e .docx) ao e-mail [revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co).

### **Normas de apresentação**

Serão recebidos unicamente artigos e anotações inéditas, que estejam escritos nos idiomas oficiais da revista: espanhol, inglês ou português. Também serão aceitas traduções ao espanhol de trabalhos destacados nos temas do número e com pouca difusão em nosso contexto. A revista utiliza o sistema de citação mla. Pede-se aos autores interessados, antes de submeterem um trabalho à avaliação, que consultem as políticas e normas editoriais completas da revista em sua página web de scielo: <http://www.scielo.org.co/revistas/lthc/einstruc.htm>

### **Cronograma e envio**

A recepção de trabalhos para este número variado estará aberta até maio 31 de 2025. Os trabalhos serão apresentados imediatamente para que recebam o filtro editorial e a avaliação dos pares avaliadores (quando for o caso).

Unicamente serão aceitos (e confirmados) trabalhos enviados ao e-mail oficial da revista: [revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co).

Por favor, enviar qualquer dúvida, pergunta ou proposta sobre este número variado ao e-mail da revista.



# LITERATURA

## *teoría, historia, crítica*

APPEL Á CONTRIBUTIONS

*Revue du Département de Littérature  
de l'Université Nationale de Colombie*

NÚMERO MISCELLANÉE

vol. 28, n.º 1 (2026)

**Date limite d'envoi des contributions:**  
le 31 mai 2025

**Lancement de la revue: le 1er janvier 2026**

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>  
[revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)



La revue *Literatura: teoría, historia, crítica* est une publication académique du Département de Littérature de l'Université Nationale de Colombie, paraissant tous les semestres, et qui a pour objectif principal la diffusion de travaux de recherche en littérature. Toutes les contributions abordant avec rigueur des sujets relatifs à la théorie, à la critique et à l'histoire de la littérature sont les bienvenues. Dans le passé, la revue *lthc* a publié des essais et des articles signés par des universitaires et des critiques comme Roberto González Echevarría, Eduardo Camacho Guizado et Vladimir Just, ainsi que des articles et des entretiens de Nuno Júdice, Eduardo Chirinos, Ricardo Cano Gaviria et Roberto Burgos Cantor.

Nous recevons uniquement des articles inédits et des traductions importantes pour le champ des études littéraires. Les textes peuvent être des résultats de projets de recherche, des notes de réflexion ou des articles académiques en littérature. Le comité de rédaction désignera deux évaluateurs appartenant à des universités colombiennes ou étrangères pour évaluer les articles et recommander ou non leur publication. La revue suit les normes de citation de la Modern Language Association (MLA). Nous acceptons les contributions écrites en espagnol, français, portugais ou anglais. Les auteurs doivent envoyer leurs contributions en format de texte (.doc et .docx) au courrier électronique : [revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)

### **Normes de présentation des travaux**

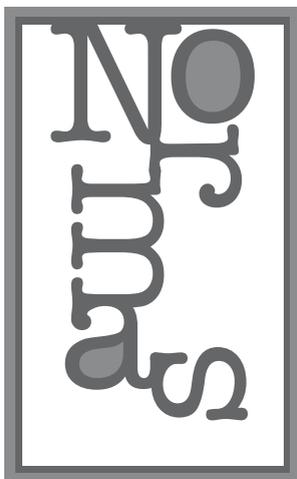
Le comité éditorial de la revue *Literatura: teoría, historia, crítica* recevra uniquement des travaux inédits et originaux écrits dans une des langues officielles de notre publication (espagnol, portugais ou anglais). Nous publions également des traductions en espagnol de travaux importants, et peu connus dans notre milieu universitaire, qui abordent les thèmes traités dans le numéro. La revue suit les normes de citation de la Modern Language Association (MLA). Nous demandons aux auteurs intéressés, avant de soumettre leurs contributions au processus d'évaluation, de bien vouloir consulter les politiques et les normes de présentation de la revue sur son site web: <http://www.scielo.org.co/revistas/lthc/einstruc.htm>

### **Calendrier pour l'envoi des contributions**

Le comité éditorial de la revue recevra les contributions pour le prochain numéro à thématique libre jusqu'en mai 31 2025. Les contributions seront soumises immédiatement au processus d'évaluation académique de double relecture anonyme (le cas échéant).

Les auteurs doivent envoyer leurs contributions au courriel électronique de la revue ([revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)) ou au travers de la plateforme Open Journal System (voir [www.literaturathc.unal.edu.co](http://www.literaturathc.unal.edu.co)). Le comité éditorial ne recevra aucun travail envoyé en version imprimée.

Pour toute information complémentaire à propos de ce numéro, n'hésitez pas à nous contacter. Por favor, enviar qualquer dúvida, pergunta ou proposta sobre este número variado ao e-mail da revista.



# LITERATURA *teoría, historia, crítica*

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

ISSN 0123-5931 versión impresa

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

[revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)



## **Alcance y política editorial**

*Literatura: teoría, historia, crítica* (LTHC) ha formulado un conjunto de políticas que sirven para orientar su proyecto editorial y definir el contexto en el que interactúan sus diferentes colaboradores.

**Servicio a la disciplina.** La revista tiene como propósito validar y difundir el conocimiento en los estudios literarios. Su enfoque es académico y propicia el debate de argumentos, los planteamientos críticos y la investigación en el área.

**Estructura editorial.** La revista está constituida por dos áreas: la Dirección editorial y la Gestión editorial. La Dirección editorial la integra el editor jefe y tres comités académicos de apoyo (comité asesor interno, comité editorial y comité científico). Todos los comités están integrados por profesores investigadores de diversos campos de los estudios literarios. El equipo de Gestión lo conforma un editor responsable de la coordinación editorial y sus respectivos asistentes editoriales o auxiliares. También hacen parte del equipo los editores académicos asociados o los editores invitados a dirigir los números especiales.

**Gestión y edición.** La revista procurará que su gestión editorial y todos sus procesos, incluyendo la edición de los números, sean claros y eficientes. El equipo editorial mantendrá una comunicación directa y fluida con sus diferentes colaboradores para facilitar la recepción, evaluación y decisión sobre los trabajos que se someten a evaluación.

**Proceso de arbitraje.** Todos los trabajos que se postulan a la Revista serán sometidos a un proceso de arbitraje. Los artículos se evalúan a través de un sistema de arbitraje “doble ciego”, en el que participan investigadores expertos en los temas. Usualmente, cada artículo es leído por dos o tres evaluadores, antes de tomar una decisión sobre su publicación. Las notas y traducciones son evaluadas por un árbitro externo o por un integrante de la Dirección editorial. La evaluación de las reseñas o de las entrevistas también estará a cargo de un solo evaluador, que puede ser uno de los editores de la revista. Los trabajos que se publican en las ediciones especiales no tendrán ninguna prerrogativa en su proceso de evaluación; se gestionarán bajo los mismos criterios que los números misceláneos.

Asimismo, los trabajos que postulen el editor o algún colaborador que pertenezca al equipo de Dirección o Gestión de la revista se evaluarán en condiciones iguales, según los protocolos que se determinen para garantizar un arbitraje “ciego” e independiente.

**Conflicto de intereses.** La revista procurará que sus diferentes colaboradores participen de la manera más independiente posible, de modo que no se afecte el desarrollo de los procesos editoriales y académicos, y sus resultados. Los autores y los evaluadores deben revelar los potenciales conflictos de intereses que tengan y que puedan comprometer el arbitraje, o afectar la calidad de los contenidos que se publican.

**Confidencialidad.** Los pormenores del proceso de evaluación de los trabajos y la identidad de sus involucrados serán únicamente de conocimiento del equipo de la Revista, no de terceras partes. La identidad de los evaluadores siempre se mantendrá en reserva, como lo indica el sistema de arbitraje “doble ciego”.

**Financiamiento y costos de publicación.** La Revista no tiene fines comerciales y es financiada con recursos de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Todo el proceso de publicación es gratuito para los autores.

**Acceso a los contenidos.** Los artículos se publican en acceso abierto, en su versión en línea, bajo una licencia *Creative Commons* de “atribución, no comercial, sin derivar” (BY-NC-ND), a través de una plataforma de *Open Journal Systems* en: [www.literaturathc.unal.edu.co](http://www.literaturathc.unal.edu.co). Los autores pueden autoarchivar, en la versión del editor, los trabajos que publiquen en la Revista. Sin embargo, sugerimos también enlazar o proporcionar el DOI

(identificador de objeto digital) de ese trabajo publicado en nuestro sitio web, desde páginas web personales del autor o desde repositorios institucionales y académicos. La Revista se puede considerar una publicación “azul”, según la clasificación Sherpa Romeo.

Para los lectores que así lo prefieran, la Revista edita una versión impresa que se puede adquirir bajo la modalidad de suscripción (revliter\_fchbog@unal.edu.co).

**Retracciones, correcciones y retiro de textos publicados.** Si después de la publicación de un texto, se descubre que este tiene graves errores que comprometen sus contenidos, si hay evidencia de plagio o de que ha sido publicado previamente, sin que el editor haya sido notificado, se emitirá una retractación y se marcará con una nota en sus metadatos y en todas las páginas del artículo. Además, si luego de la publicación se detecta que el texto tiene un error involuntario que afecta parte de su integridad, se podrá emitir una corrección que se publicará en la revista y se incluirá en la versión digital del texto.

Finalmente, si un texto presenta un problema ético serio, que tiene repercusiones legales, podrá ser retirado después de publicado, en su versión digital, y se mantendrán únicamente sus metadatos con una nota aclaratoria de la razón de su retiro.

**Ética.** La Revista cuenta con un código de ética para autores y evaluadores, que se puede consultar en el último apartado de este documento, y se acoge a las orientaciones del *Committee on Publication Ethics* (COPE), en lo que atañe a las buenas prácticas de publicación y a la resolución de posibles conflictos.

## **Forma y preparación de manuscritos**

A continuación, describimos los tipos de trabajos que se publican en LTHC:

**Artículos.** Son textos de carácter expositivo, argumentativo o de reflexión, producto de investigaciones o revisiones exhaustivas de la bibliografía pertinente, que hacen una contribución original al tema o proponen una posición personal y crítica con respecto a este. Su extensión oscila entre ocho mil (mínimo) y doce mil palabras (máximo), incluyendo referencias.

**Notas.** Son textos de carácter general en los que el autor ofrece un punto de vista o analiza un tema de coyuntura, una obra, o un asunto académico de interés para la comunidad de los estudios literarios. Su extensión es de cinco mil palabras (máximo), incluyendo referencias.

**Reseñas bibliográficas.** Son textos de carácter divulgativo, en los que se hace una aproximación crítica a uno o varios textos publicados, que sean de interés para la comunidad de los estudios literarios. Se privilegiarán las reseñas de textos publicados en los dos últimos años que anteceden al momento de la postulación de la reseña. Su extensión oscila entre dos mil (mínimo) y tres mil palabras (máximo).

**Traducciones.** Las traducciones tienen un carácter divulgativo y se privilegiará la publicación de textos críticos, teóricos, de importancia para los estudios literarios, que hayan tenido una difusión limitada entre los lectores hispanohablantes.

**Entrevistas.** Son producto de un diálogo con un escritor, crítico, investigador o académico de renombre, acerca de su obra, su trayectoria, o sobre temas actuales y polémicos en el campo de la literatura.

**Originalidad.** Los trabajos que los autores postulan a la revista deben ser creaciones originales, propias, que respeten los derechos de autor, y no deben haber sido publicados por otros medios o en otros idiomas (salvo el caso de las traducciones).

Si versiones previas de los trabajos han sido difundidos como literatura gris, documentos de trabajo (*preprints*), en repositorios institucionales o páginas web personales o institucionales, en principio, no constituirían un inconveniente para su publicación en la Revista pero solicitamos a los autores que nos indiquen cuándo y bajo qué condiciones se ha dado tal prepublicación o divulgación preliminar.

**Idiomas.** La revista publica artículos y notas escritos en español, inglés, portugués y francés.

**Formato.** Los trabajos deben enviarse en formato Word, sin restricciones (completamente editable). Las tablas y figuras que acompañan el texto, si es el caso, deben entregarse en un formato editable, no en formato de imágenes. Las imágenes o fotografías deben remitirse en una resolución mínima de 300 dpi en archivos JPEG.

**Envío de los trabajos.** Los autores deben enviar su trabajo por correo electrónico (revliter\_fchbog@unal.edu.co) o a través de la plataforma de *Open Journal Systems* de la revista (www.literaturathc.unal.edu.co); no se aceptarán ni se procesarán trabajos que se remitan en impreso.

**Información de los autores.** Al momento de enviar un trabajo, cada uno de los autores debe adjuntar una versión resumida o completa de su *currículum vitae*. Además, en la página inicial del trabajo deben hacer una descripción concisa de su perfil académico, con la siguiente información: nombre bibliográfico completo, grado académico más alto y área, cargo, dependencia, universidad u organización a la que está adscrito, ciudad, país y correo electrónico institucional.

### *Ejemplo*

Patricia Simonson, doctora en narrativa norteamericana del siglo XIX, profesora asociada del Departamento de Literatura, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia. Correo electrónico: [psimonson@unal.edu.co](mailto:psimonson@unal.edu.co).

**Título de los trabajos.** El título de los trabajos debe ser conciso y se espera que corresponda al tema que se está tratando.

**Resúmenes y palabras clave.** Los artículos deben incluir un resumen analítico que no supere las 150 palabras. Se espera que los resúmenes respondan, en su estructura, a las siguientes preguntas: 1) ¿cuál es el propósito del artículo?; 2) ¿cómo se desarrollan lógicamente los temas o contenidos en el artículo?; 3) ¿cuál es el punto de vista principal del autor o la contribución del artículo?; 4) ¿cuáles son las conclusiones, repercusiones o aspectos a resaltar y de interés para el lector?

Las notas llevarán un resumen de 100 palabras (máximo) en el idioma original en el que estén escritas. En este resumen debe especificarse el propósito de la nota y los temas que se abordarán.

Las palabras clave que acompañan los resúmenes deben oscilar entre tres (mínimo) y seis (máximo) y, al igual que el título, deben corresponder a los contenidos desarrollados en el texto.

**Cuerpo del texto.** La organización de los contenidos depende de la intención del texto y de la forma en que el autor pretende llegar de manera más efectiva a sus lectores. No sugerimos aquí un esquema único para escribir un artículo de investigación, reflexión o revisión en los estudios

literarios. Sin embargo, pedimos a los autores que procuren siempre la claridad en sus planteamientos. Es importante que el lector reciba con nitidez el mensaje del trabajo, que sepa cuál es su contribución, y que la calidad de la escritura o la organización de los contenidos no sea un obstáculo en ese propósito.

**Tablas y figuras.** Las tablas y figuras que se incluyan en los trabajos deben referenciarse en el cuerpo del texto y su aparición debe estar próxima al apartado en donde se hace la referencia. Tanto tablas como figuras deben llevar numeración arábiga, según sea su orden de aparición, título y fuente. Para las tablas, su número y título va en la parte superior y la fuente, en la inferior. Para las figuras, tanto el número, como el título y fuente se indican en la parte inferior.

**Notas al pie.** El uso de notas al pie en el cuerpo del texto se puede justificar para dos propósitos: 1) indicar al lector una referencia, texto o autor que permita ampliar o profundizar en el tema que se está tratando; 2) hacer una aclaración o dar una información adicional que puede ser útil para el lector.

**Agradecimientos.** Si el artículo o la nota surgen de un proyecto de investigación financiado por una universidad u organización, o si el autor considera que debe mencionar a aquellos que de alguna forma contribuyeron en la investigación o en la escritura del texto, puede incluir al final del trabajo (después del listado de referencias) un apartado de agradecimientos. Se espera que ese apartado no supere las 100 palabras.

**Estilo de citación y referencias.** La revista sigue las normas de la *Modern Language Association* (MLA) para citar en el texto y para construir el listado final de referencias que debe aparecer en cada trabajo.

## ¿Cómo citar en el texto?

El estilo MLA usa la llamada citación parentética para hacer una referencia a un autor o publicación dentro del cuerpo del texto.

Por ejemplo, si se toma literalmente un apartado de un texto, la fuente debe incluirse entre paréntesis, con el apellido del autor y número de página, sin signos ortográficos, separados por un espacio:

“No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (Cortázar 206).

Si el autor del texto se menciona y no hay lugar a confusiones, se puede incluir solo el número de página luego de la cita:

Algunas veces, Cortázar utiliza el discurso indirecto libre: “No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (206).

En el caso de que se estén citando varios trabajos de un mismo autor dentro de un párrafo, se puede incluir entre paréntesis un fragmento del título de la obra, con la página que corresponda, para diferenciar cada referencia. Si se trata de un libro se debe poner en letra cursiva y si es un artículo o capítulo, entre comillas:

Aquí vemos que Salinger, tanto en su narrador en primera persona (*El guardián* 5), como en tercera (“El tío Wiggily” 22)...

Si se están citando varias obras de un autor o hay varias entradas del mismo autor en el listado de referencias, y no se menciona su nombre en el texto o apartado referenciado, también se puede incluir el apellido entre el paréntesis para evitar confusiones, separado por una coma:

(Salinger, “El tío Wiggily” 22)

Cuando en el listado de referencias hay dos o más autores diferentes pero con un mismo apellido, se puede incluir la inicial del nombre cada vez que se cite en el cuerpo del texto para diferenciar la fuente (o incluso el nombre completo, si llegaran a coincidir las iniciales):

(C. Hernández 24) y (P. Hernández 35)

(Jorge Gómez 13) y (José Gómez 65)

Para citar obras dramáticas, se puede incluir el acto, la escena y los versos numerados entre paréntesis, separando cada ítem con un punto, luego del fragmento que se esté citando. En el caso de citar diferentes secciones de una obra, se debe incluir primero, entre paréntesis, la página o el rango de páginas; luego se indica el volumen, número, capítulo, sección o apartado, separado por punto y coma, y espacio: (89; cap. 2).

## ¿Cómo construir las referencias?

Debemos resaltar que en MLA es importante confirmar e indicar el formato de la entrada bibliográfica (impreso, digital, web, podcast, etc). El seguimiento correcto de este estilo de citación implica que los autores sigan al detalle las convenciones y los signos ortográficos que se indican y en donde se indican (uso de comillas, letra cursiva, dos puntos, punto, paréntesis, etc.), según sea el tipo de entrada.

A continuación, ofrecemos algunos ejemplos de los casos más comunes en las referencias:

### **Libro**

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín, Universidad de Antioquia, 2003.

### **Capítulo de libro**

Scholem, Gershom. “Cábala y mito”. *La cábala y su simbolismo*. México, Siglo XXI, 2005, págs. 95-129.

### **Artículo de una revista**

Castro Ramírez, Bibiana. “José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 9, 2007, págs. 79-122.

### **Artículo electrónico**

Ramey, James. “Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 15, núm. 2, 2013, págs. 69-95. Web. 3 de marzo del 2014.

Los autores deben tener en cuenta que el listado de referencias de los trabajos y las citas que se hacen en el cuerpo del texto deben corresponder perfectamente. Es decir, no se debe incluir en el listado una referencia que no se haya usado en el cuerpo del texto, ni tampoco omitir en el listado alguna fuente que se haya incluido en el texto.

La organización de cada entrada bibliográfica se hará por apellido del autor, en orden alfabético.

## Consideraciones éticas

### *Autores*

Antes de participar en la revista, se espera que los autores tengan en cuenta las siguientes consideraciones:

**Pautas y cuidado de los textos.** La Revista tiene normas formales de presentación de los trabajos que se espera que los autores lean, entiendan y apliquen en sus escritos. Asimismo, no se reciben borradores de trabajos sino versiones revisadas cuidadosamente. La entrega de textos coherentes, escritos con esmero, es un factor que se valora positivamente en su lectura.

**Exclusividad en la postulación.** Los trabajos que se presentan a la revista no deben haber sido postulados simultáneamente a otras. Esto puede comprometer la originalidad de los trabajos y los derechos sobre su publicación. Si el autor, en algún punto del proceso, considera que debe someter su trabajo a otra revista, debe primero consultarlo con el editor para formalizar su retiro.

**Plagio.** No es aceptable el uso de textos de otros autores por incorporación de apartados completos en el trabajo propio, reproducción de fragmentos, o parafraseo, sin que se realice una adecuada citación o se cuente con los permisos necesarios.

**“Refritos” o “autoplagio”.** No es aceptable la postulación de textos que ya han sido publicados, en su idioma original o en otros idiomas, de manera parcial o completa. Se espera que la contribución de un trabajo a la disciplina de los estudios literarios no sea la misma, o muy parecida, a la de otras publicaciones del autor.

**Coautoría.** La publicación de trabajos en coautoría no es una práctica usual en los estudios literarios. Pero, cuando esto suceda, se debe evitar la aparición de autores que no hayan tenido una participación real en la escritura. Un autor es aquel que ha hecho una contribución sustancial al texto, en el diseño y desarrollo de la investigación, o de la discusión que lo motiva, y que ha participado directamente en la escritura de borradores, correcciones y revisiones que llevaron a la versión final.

**Diligencia.** Los autores deben cumplir con las tareas que se derivan del proceso de arbitraje y publicación: correcciones sugeridas por los pares, entrega de versiones ajustadas, respuesta a observaciones de la edición (corrección de estilo, diagramación, revisión de pruebas), aprobación de finales. Todo esto debe hacerse en los plazos pactados con la Revista.

**Contribución de los trabajos.** El propósito de publicar un trabajo surge, casi siempre, de la intención de tener un diálogo con los lectores. En el caso de los trabajos académicos esos lectores están, en su mayoría, en la comunidad del área: profesores, investigadores, estudiantes de pregrado y posgrado. La efectividad de ese diálogo depende de la coherencia, de la solidez de los argumentos y de la contribución que se proponga con respecto a un horizonte de puntos de vista y de textos. Invitamos a los autores a hacer con sus trabajos una contribución a los estudios literarios, a tener posiciones críticas, a generar diálogos estimulantes, a plantear o retomar debates de interés para los lectores contemporáneos.

### *Evaluadores*

**Idoneidad.** Los evaluadores solo deben aceptar la lectura de trabajos sobre temas que conozcan ampliamente. Si, luego de recibir un trabajo que aceptó leer, el evaluador encuentra que, por alguna circunstancia, no es de su interés o conocimiento debe informarlo al editor para que proceda a reasignar el trabajo.

**Independencia.** El arbitraje se realiza bajo un sistema “doble ciego” para garantizar, en lo posible, la independencia y rigurosidad de los conceptos. Si en algún punto de la lectura del trabajo, el evaluador encuentra que hay algún impedimento ético o conflicto de intereses que puedan afectar su concepto, debe informar al editor, sin demoras.

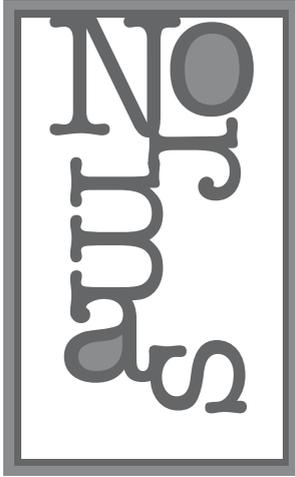
**Enfoque de los conceptos.** Se espera que los evaluadores aborden los trabajos desde una perspectiva académica, rigurosa y coherente. Los conceptos muy escuetos, pobres en argumentos para aprobar o rechazar un trabajo, no son aceptables. Los resultados del arbitraje deben ser de provecho para el autor y el editor. El autor debe poder replantear, corregir o validar su trabajo, gracias a los comentarios que reciba. El editor debe poder tomar una decisión argumentada sobre la publicación o rechazo de un trabajo, con base en las recomendaciones de los evaluadores.

**Diligencia.** Los evaluadores deben pactar un plazo razonable con la Revista, de acuerdo con sus circunstancias y disponibilidad de tiempo. Si, en el desarrollo de la evaluación, el cumplimiento del plazo de entrega resulta inviable, el evaluador debe informar al editor para reorganizar el cronograma inicialmente pactado. La respuesta oportuna a los autores depende también de la colaboración de los evaluadores.

**Seguimiento.** Los evaluadores deben procurar apoyar al editor para la verificación de versiones corregidas de los trabajos. El aporte del evaluador en este proceso permitirá que la versión que llegue a los lectores sea la mejor posible.

**Suplantación.** El editor y su equipo llaman a un evaluador a participar en la lectura de un trabajo luego de analizar su formación académica, trayectoria y experiencia en investigación y publicaciones. No es aceptable que un evaluador, luego de asumir la lectura de un trabajo, transfiera la responsabilidad de la evaluación a un tercero (ej. coinvestigador, estudiante de posgrado, etcétera).

**Uso de información.** Los trabajos que el evaluador recibe, en su mayoría, son inéditos y originales. Cualquier uso o apropiación indebida de los planteamientos, información o apartados de texto de los trabajos que recibe, será considerado como una falta ética de suma gravedad.



# LITERATURA *teoría, historia, crítica*

INSTRUCTIONS TO AUTHORS

ISSN 0123-5931 versión impresa

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

[revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)



## Scope and editorial policy

LTHC has formulated policies that serve to guide its editorial project and to define the context for interacting with its partners.

**Service to the discipline.** The journal aims to validate and disseminate knowledge in Literary Studies. Its focus is academic and it promotes debate, critical proposals and research in the area.

**Editorial structure.** The journal is composed of two areas: the editorial board and the managing editors. The editorial board includes the editor in chief and three academic support committees (internal advisory committee, editorial committee and scientific committee). All the committees are comprised of research professors from various fields of literary studies. The managing editors include the editor responsible for the editorial coordination and his/her respective editorial assistants. The team also includes associate academic editors or editors invited to lead special editions.

**Management and editing.** The journal will ensure that its editorial management and all processes, including the editing of the issues, are clear and efficient. The editorial team will maintain direct and fluid communication with its different partners to facilitate the reception, evaluation and decision of work submitted to the journal.

**Peer-review process.** All work submitted to the journal shall be subject to peer review. Articles are evaluated through a “double-blind” peer review system with the participation of expert researchers in the topic. Generally,

every article is read by two or three reviewers before a decision is made on its publication. Notes and translations are evaluated by an external reviewer or by a member of the editorial committee. Evaluation of reviews or interviews will also be conducted by a single reviewer, who can be one of the editors of the journal. Work published in the special issues will not have any priority in the evaluation process; they will be treated under the same criteria as the miscellaneous issues.

Also, work proposed by the editor or any partner that belong to the editorial board or is a managing editor will be evaluated under equal conditions in accordance with protocols to ensure a “blind” and independent peer review.

**Conflict of interest.** The journal will ensure that the different partners participate in the most independent manner possible so as not to affect the academic and editorial processes and their results. Authors and reviewers must disclose potential conflicts of interest that have and that can compromise the peer review or affect the quality of the contents that are published.

**Confidentiality.** The details of the evaluation process of the work and the identity of those involved shall only be known by the journal’s team, not by third parties. The identity of the reviewers will always be held in reserve, as indicated by the “double-blind” peer review system.

**Publication costs.** The journal has no commercial purposes and is supported with resources from the School of Human Sciences at the Universidad Nacional de Colombia in Bogotá. The entire publication process has no cost to the authors.

**Access to our contents.** The journal is published in open access, in its online version, under a *Creative Commons* license of “attribution, non-commercial, no derivatives” (BY-NC-ND), through an *Open Journal Systems* platform at: [www.literaturathc.unal.edu.co](http://www.literaturathc.unal.edu.co). Self-archiving is allowed, in the editor’s version, from personal webpages or from institutional or thematic open access repositories. However, we also suggest to link or to provide the DOI (digital object identifier) to every work published in the journal. The journal can be considered as a “blue” publication, according to the Sherpa Romeo classification.

For readers who so prefer, the journal publishes a printed version that is available by subscription ([revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)).

**Retractions, corrections and withdrawal of published texts.** If, after publication in the journal, an article is found to contain serious mistakes

that compromise its contents, if there is evidence of plagiarism or previous publication and the editor has not been notified in time, a retraction will be issued and published in the metadata and on all the pages of the article. Further, if after publication, the text is found to contain a significant involuntary error that partially affects its contents, a correction will be published and included in the HTML and PDF formats.

Finally, if a text presents a serious ethical issue which may lead to legal repercussions, it may be withdrawn from the digital version of the journal. In such cases, a note stating the reasons for withdrawal will be published, and only the article's metadata will remain.

**Ethics.** The journal has formulated a code of ethics for authors and reviewers which can be consulted in the final section of this document and complies with the guidelines of the *Committee on Publication Ethics* (COPE) in terms of good publication practices and the resolution of possible conflicts.

## Form and preparation of manuscripts

Below, we describe the types of articles that are published in LTHC:

**Articles.** The articles are expository, argumentative or reflective texts resulting from research or comprehensive review of the pertinent bibliography which make an original contribution to the subject or propose a personal and critical position with respect to the same. The articles make important contributions to the debates in the discipline. Their length ranges between eight thousand words (minimum) and twelve thousand words (maximum), including references.

**Notes.** These are texts of a general nature in which the author offers a point of view or analyzes a subject of conjuncture, a work, or an academic subject of interest for the community of literary studies. Their length is five thousand words (maximum), including references.

**Bibliographical reviews.** These are informative texts which take a critical approach to one or several texts that are of interest to the community of literary studies. Priority is given to texts published in the two years prior to the moment of submission to the journal. Their length ranges between two thousand words (minimum) and three thousand words (maximum).

**Translations.** The translations are informative in nature; priority will be given to the publication of critical, theoretical texts of importance for literary studies which have had limited diffusion among Spanish-speaking readers.

**Interviews.** These are the product of a dialogue with a writer, critic, researcher or well-known scholar, about his/her work, trajectory or about current and controversial issues in the field of literature.

**Originality.** The works that the authors submit to the journal must be their own original creations that respect copyrights and must not have been published in other media or in other languages (except in the case of translations).

Earlier works diffused as grey literature, preprints, in institutional repositories or personal or institutional websites would not in principle constitute a disqualification for publication in the journal but authors must indicate when and under what conditions such a pre-publication or preliminary diffusion has been made.

**Languages.** The journal publishes articles and notes written in Spanish, English, Portuguese and French.

**Format.** Work should be sent in Word format, without restrictions (fully editable). Tables and figures that accompany the text should be in editable format, not image format. Images or photographs should have a minimum resolution of 600 dpi in JPEG files.

**Submissions.** Authors must submit their work by email ([revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)) or through the *Open Journal Systems* platform of the journal ([www.literaturathc.unal.edu.co](http://www.literaturathc.unal.edu.co)); printed articles will not be accepted or processed.

**Information on the authors.** Each one of the authors must attach a summary or full version of his/her resume with submission of the work. In addition, the first page of the work must include a concise description of the author's academic profile, with the following information: complete bibliographic name, highest academic degree and area, position, affiliated department and University or organization, city, country, institutional e-mail.

### *Example*

Patricia Simonson, PhD in 19th century American narrative, Associate Professor of the Literature Department, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia. Email: [psimonson@unal.edu.co](mailto:psimonson@unal.edu.co).

**Title of the work.** The title of the work must be concise and correspond to the subject covered.

**Abstracts and key words.** Articles must include an analytic abstract not exceeding 150 words. The abstracts should answer the following questions: 1) what is the purpose of the article?; (2) how are the subjects or the contents in the article logically developed?; (3) what is the main point of view of the author or the contribution of the article?; (4) what are the conclusions, repercussions or aspects to highlight and of interest to the reader?

The notes abstracts will be no longer than 100 words long in the original language in which they are written. The abstract must clearly indicate the purpose of the note and the issues that are addressed.

Key words accompanying the abstract must be between three (minimum) and six (maximum) and like the title, must correspond to the content that is developed in the text.

**Body of the text.** The organization of the contents depends on the intention of the text and on the form in which the author aims to most effectively reach the readers. We are not suggesting here a unique format for an article of research, reflection, or review in literary studies. However, authors must always seek clearly in their approaches. It is important that the reader understand the message of the article clearly, understand its contribution, and that the quality of the writing or the organization of the contents is not an obstacle to this.

**Tables and figures.** The tables or figures included in the work must be referenced in the body of the text next to where the reference is made. Both tables and figures must be numbered with Arabic numerals according to their order of appearance, title and source. Table numbers and titles are placed above, with the source below. For figures, both the number and the title and source are indicated below.

**Footnotes.** The use of footnotes in the body of the text can be justified for two purposes: 1) to indicate to the reader a reference, text or author which expands or deepens the subject being treated; (2) to clarify or give additional information that may be useful to the reader.

**Acknowledgements.** If the article or note arises from a research project funded by a university or organization, or if the author considers that mention should be made of those who contributed to the research or in the writing of the text, an acknowledgements section may be included at

the end of the work (after the list of references). This section should not exceed 100 words.

**Citation and reference style.** The journal follows the rules of the Modern Language Association (MLA) for in-text citations and for the final reference list of that must appear in each work.

### **In-Text citations**

The MLA style uses “parenthetical” citation to refer to an author or text within the body of the paper.

For example, in the case of literal quotes, the source must be included in parentheses, with the last name of the author and the page number, without orthographic signs, separated by a space:

“Was it wisdom? Was it knowledge? Was it, once more, the deceptiveness of beauty, so that all one’s perceptions, half-way to truth, were tangled in a gold mesh? or did she lock up within her some secret which certainly Lily Briscoe believed people must have for the world to go on at all?” (Woolf 59).

If the author of the text is mentioned and there is no room for confusion, only the number of page after the citation may be included:

Sometimes, Woolf uses free indirect discourse: “Was it wisdom? Was it knowledge? Was it, once more, the deceptiveness of beauty, so that all one’s perceptions, half-way to truth, were tangled in a gold mesh? or did she lock up within her some secret which certainly Lily Briscoe believed people must have for the world to go on at all?” (59).

If various works by the same author are being quoted within a paragraph, a fragment of the title of the work with the corresponding page can be included in parentheses to differentiate each reference. Book titles must be in italics and article or chapter titles in quotation marks:

Here we see that Naipaul, both in his first-person narrator (*A Bend* 57) and in his third-person narrator (“The Heart” 101)...

If several works by an author are being cited or there are multiple entries from the same author in the list of references, and the author's name is not mentioned in the referenced text or section, the last name can also be included in the parenthesis to avoid confusion, separated by a comma:

(Naipaul, "The Heart" 101)

When there are two or more different authors but with the same name in the list of references, the initial of the name can be included for each citation in the body of the text to distinguish the source (or even the full name, if the initials are the same):

(C. Hernández 24) and (P. Hernández 35)

(Jorge Gómez 13) and (José Gómez 65)

To cite dramatic works, the numbered act, scene and verse can be included in parentheses, each item separated by a period, after the fragment cited. If different sections of a work are being cited, the page or range of pages, in parenthesis, must first be included, then the volume, number, chapter, section, or paragraph, separated by a semicolon and a space: (89, ch. 2).

## Reference list citations

The MLA it is important to confirm and indicate the format of the bibliographic entry (print, digital, web, podcast, etc.). The proper monitoring of this citation style implies that authors follow in detail the indicated conventions and orthographic signs and where indicated (use of quotation marks, italics, colons, periods, parentheses, etc.), depending on the type of entry.

Some examples of the most common cases in the references are offered below:

### **Book**

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2003.

### **Book chapter**

Scholem, Gershom. "Cábala y mito". *La cábala y su simbolismo*. México, Siglo XXI, 2005, pp. 95-129.

### **Journal article**

Castro Ramírez, Bibiana. “José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 9, 2007, pp. 79-122.

### **Electronic article**

Ramey, James. “Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 15, no. 2, 2013, pp. 69-95. Web. March 3, 2014.

Authors must ensure that reference list and the citations made in the body of the text match perfectly. A reference which has not been used in the body should not be included in the reference list, nor should a source included in the text be omitted from the list.

Each bibliographic entry is organized in alphabetical order by last name.

## **Ethical Issues**

### **Authors**

To participate in the journal, authors must take into account the following considerations:

**Guidelines and care of the texts.** The journal has formal rules for the presentation of works which authors must read, understand and follow. The journal does not receive drafts of work but final versions carefully reviewed by their authors. Delivery of coherent texts, written with care, is a factor that is valued positively in the evaluation.

**Exclusivity in the submission.** Articles submitted to the journal must not have been submitted simultaneously to other journals. This would compromise the originality of the work and rights of publication. If at some point in the process, authors consider that they must submit their article to another journal, they should first consult with the editor in order to formalize the withdrawal.

**Plagiarism.** The use of texts of other authors by incorporation of complete sections in their own work, reproduction of fragments or paraphrase, without proper citation or the necessary permissions, is not acceptable.

**“Self-plagiarism”.** The submission of texts that already have been published earlier, in their original language or other languages, fully or partially, is not acceptable. The contribution of a work to the field of literary studies should not be the same, or very similar, to that of other publications of the author.

**Co-authorship.** The publication of co-authored works is not a usual practice in literary studies. But, when this occurs, the crediting of authorship to those who have not had a real participation in writing process should be avoided. An author is someone who has made a substantial contribution to the text, the design and development of the research or discussion that motivates it, and who has been directly involved in writing drafts, corrections and revisions that lead to the final version.

**Diligence.** Authors must comply with requirements arising from the peer review and publication process: corrections suggested by the peers, delivery of revised versions, responses to observations (copy editing, design and page layout, proofreading), and approval of final versions. This must be done within the timeframe agreed on with the journal.

**Contribution of the work.** The purpose of publishing an work is almost always to establish a dialogue with readers. In the case of academic work those readers are, mostly, in the community of the area: professors, researchers, undergraduate and graduate students. The effectiveness of such dialogue depends on the coherence and strength of the arguments and the contribution proposed with respect to a horizon of viewpoints and texts. We invite authors to make their work a contribution to literary studies, to have critical positions, to generate stimulating dialogues, to raise or to resume discussions of interest to contemporary readers.

### *Reviewers*

**Suitability.** Reviewers should only accept the reading of works on subjects that they know well. If, after receiving an article for read, the reviewer discovers that, for some reason, it does not correspond to his/her interest or knowledge, he/she must so inform the editor in order to reassign the work.

**Independence.** The peer-review process of the journal is performed under a “double-blind” system to ensure, as far as possible, the independence and thoroughness of the opinions. If at some point in the reading of the paper, the reviewer finds that there is some ethical impediment or conflict

of interest that may affect his/her opinion, the editor must be so informed without delay.

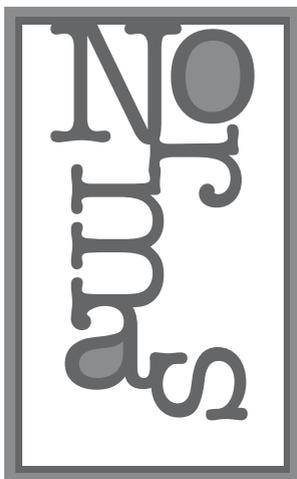
**Content of the evaluations.** Reviewers must address works from a formal, rigorous and coherent perspective. Superficial opinions, lacking in arguments, are not acceptable in approving or rejecting work. The results of the peer review process must be useful worthwhile for the author and the publisher. Authors must be able to revise, correct or validate their work from the comments received. The editor must be able to make an argued decision about the publication or rejection of work based on the recommendations of the reviewers.

**Diligence.** Reviewers must agree on a reasonable timeframe with the journal, according to circumstances and availability of time. If, during the evaluation, compliance with the delivery time is unfeasible, the reviewer must inform the editor to rearrange the schedule initially agreed upon. The timely response to the authors also depends on the collaboration of the reviewers.

**Follow-up.** Reviewers should also seek to support the editor in verification of corrected versions of the work. The contribution of the reviewer to this process will allow the best possible version to reach the readers.

**Substitution.** The editorial team invites a reviewer to participate in the reading of an article after reviewing his/her academic training, background and experience in research and publications. It is not ethical for a reviewer, after accepting to read an article, to transfer the responsibility for the evaluation to a third party (e.g. co-researcher, graduate student, etc.).

**Use of information.** The work a reviewer receives is, mostly, unpublished and original. Any use or misappropriation of the topics treated, information or sections of text from the work received will be considered a very serious ethical misconduct.



# LITERATURA *teoría, historia, crítica*

INSTRUÇÕES AOS AUTORES

ISSN 0123-5931 versión impresa

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

[revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)



## Escopo e política

A LTHC formulou umas políticas que servem para orientar seu projeto editorial e definir o contexto no qual interagem seus diferentes colaboradores.

**Serviço à disciplina.** A Revista tem como propósito validar e difundir o conhecimento nos estudos literários. Seu enfoque é acadêmico e propiciará o debate de argumentos, as propostas críticas e a pesquisa na área.

**Estrutura editorial.** A Revista está constituída por duas áreas: a de Direção Editorial e a de Gestão Editorial. A Direção Editorial está composta pelo editor-chefe e três comitês acadêmicos de apoio (comitê assessor interno, comitê editorial e comitê científico). Todos os comitês estão integrados por professores pesquisadores de diversos campos dos estudos literários. A equipe de Gestão Editorial está formada por um editor responsável pela coordenação editorial e seus respectivos assistentes editoriais ou auxiliares. Também fazem parte da equipe os editores acadêmicos associados ou os editores convidados a dirigirem os números especiais.

**Gestão e edição.** A Revista procurará que sua gestão editorial e todos seus processos, o que inclui a edição dos números, sejam claros e eficientes. A equipe editorial manterá uma comunicação direta e fluída com seus diferentes colaboradores para facilitar a recepção, avaliação e decisão sobre os trabalhos que são submetidos à Revista.

**Processo de arbitragem.** Todos os trabalhos enviados à Revista serão submetidos a um processo de arbitragem. Os artigos são avaliados por meio de um sistema de arbitragem “duplo-cego”, do qual participam pesquisadores especializados nos temas em questão. Usualmente, cada artigo é lido por dois ou três avaliadores antes de se tomar uma decisão sobre sua publicação. As anotações e traduções são avaliadas por um árbitro externo ou por um integrante da Direção Editorial. A avaliação das resenhas ou das entrevistas também estão sob a responsabilidade de um só avaliador, que pode ser um dos editores da Revista. Os trabalhos que são publicados nas edições especiais não terão nenhuma prerrogativa em seu processo de avaliação, isto é, estarão sob os mesmos critérios que os números variados.

Além disso, os trabalhos realizados pelo editor ou por algum colaborador que pertença a equipe de Direção ou Gestão Editorial da Revista serão avaliados sob condições iguais, segundo os protocolos determinados, para a garantia de uma arbitragem “cega” e independente.

**Conflito de interesses.** A Revista procurará que seus diferentes colaboradores participem da maneira mais independente possível a fim de que não se afete o desenvolvimento dos processos editoriais e acadêmicos, bem como seus resultados. Os autores e os avaliadores devem revelar os potenciais conflitos de interesses que tenham e que possam comprometer a arbitragem, ou ainda afetar a qualidade dos conteúdos publicados.

**Confidencialidade.** Os pormenores do processo de avaliação dos trabalhos e a identidade de seus envolvidos serão unicamente de conhecimento da equipe da Revista. A identidade dos avaliadores sempre se manterá em reserva, como é indicado no sistema de arbitragem “duplo-cego”.

**Financiamento e custos de publicação.** A Revista não tem fins comerciais e é financiada com recursos da Faculdade de Ciências Humanas da *Universidad Nacional de Colombia* em Bogotá. Todo o processo de publicação é gratuito para os autores.

**Acesso aos conteúdos.** Os artigos são publicados em acesso aberto, em sua versão on-line, sob uma licença Creative Commons de “atribuição, não comercial, sem derivar” (BY-NC-ND), por meio de uma plataforma do *Open Journal Systems* em: [www.literaturathc.unal.edu.co](http://www.literaturathc.unal.edu.co). Os autores podem fazer o autoarquivamento, na versão do editor, dos trabalhos que publicarem na Revista; contudo, sugerimos que o autor mencione o link da nossa página web, onde foi publicado esse trabalho, em suas páginas pessoais ou

repositórios institucionais e acadêmicos. A Revista pode ser considerada uma publicação “azul” quanto à classificação de Sherpa Romeo.

Para os leitores que preferirem, a Revista edita uma versão impressa que pode ser adquirida sob a modalidade de assinatura (revliter\_fchbog@unal.edu.co).

**Retratações, correções e retirada de textos publicados.** Se após a publicação de um texto na revista, é descoberto que tem graves erros que comprometem seus conteúdos, se há evidência de plágio ou de que foi publicado previamente sem que o editor fosse notificado, será emitida uma retratação e se colocará uma nota em seus metadados e em todas as páginas do artigo. Além disso, se depois da publicação for detectado que o texto tem um erro involuntário que afeta, parcialmente, sua integridade, poderá ser emitida uma correção para ser publicada na revista e ela será incluída na versão digital do texto.

Finalmente, se um texto apresenta um problema ético sério, que tem repercussões legais, poderá ser retirado da revista após publicado, em sua versão digital, e tão só serão mantidos os seus metadados com uma nota de esclarecimento da razão de sua retirada.

**Ética.** A Revista formulou um código de ética para autores e avaliadores que pode ser consultado na última seção deste documento, o qual contém as orientações do *Committee on Publication Ethics* (COPE) quanto às boas práticas de publicação e à resolução de possíveis conflitos.

## **Forma e preparação de manuscritos**

A seguir, descrevemos os tipos de trabalhos que são publicados na LTHC.

**Artigos.** São textos de caráter expositivo, argumentativo ou de reflexão, produto de pesquisas ou revisões exaustivas da bibliografia pertinente, que fazem uma contribuição original ao tema ou propõem uma posição pessoal e crítica a respeito deste. Os artigos fazem contribuições importantes aos debates da disciplina. Sua extensão varia entre oito mil (mínimo) e doze mil palavras (máximo), incluindo as referências.

**Anotações.** São textos de caráter geral nos quais o autor oferece um ponto de vista ou analisa um tema de conjuntura, uma obra ou um assunto acadêmico de interesse para a comunidade dos estudos literários. Sua extensão é de cinco mil palavras (máximo), incluindo as referências.

**Resenhas bibliográficas.** São textos de caráter de divulgação, no qual se faz uma aproximação crítica a um texto ou a vários textos publicados que sejam de interesse para a comunidade dos estudos literários. Serão privilegiadas as resenhas de textos publicados nos dois últimos anos antecedentes ao momento de submissão à Revista. Sua extensão varia entre 2.000 palavras (mínimo) e 3.000 palavras (máximo).

**Traduções.** As traduções têm um caráter de divulgação e será privilegiada a publicação de textos críticos, teóricos, de importância para os estudos literários, que tenham tido uma difusão limitada entre os leitores hispano-falantes.

**Entrevistas.** São produto de um diálogo com um escritor, crítico, pesquisador ou acadêmico de renome sobre sua obra, trajetória ou sobre temas atuais e polêmicos no campo da literatura.

**Originalidade.** Os trabalhos que os autores enviam à Revista devem ser criações originais, próprias, que respeitem os direitos autorais e não devem ter sido publicados por outros meios ou em outros idiomas (excetuando o caso das traduções).

Se versões prévias dos trabalhos tiverem sido difundidas como literatura cinzenta, documentos de trabalho (*preprints*), em repositórios institucionais ou páginas web pessoais ou institucionais, em princípio, não constituiriam um inconveniente para sua publicação na Revista; contudo, solicitamos aos autores que nos indiquem quando e sob que condições essa pré-publicação ou divulgação preliminar foi realizada.

**Idiomas.** A Revista publica textos em espanhol, inglês, português e francês.

**Formatação.** Os trabalhos devem ser enviados em Word, sem restrições (completamente editáveis). As tabelas e figuras que acompanham o texto, se for o caso, não devem ser entregues no formato de imagem, mas sim em formato editável. As imagens e fotografias devem ser enviadas numa resolução mínima de 600 DPI em .jpeg.

**Envio dos trabalhos.** Os autores devem enviar seu trabalho por e-mail (revliter\_fchbog@unal.edu.co) ou pela plataforma do *Open Journal Systems* da Revista (www.literaturathc.unal.edu.co); não serão aceitos nem entrarão no processo de avaliação trabalhos enviados impressos.

**Informação dos autores.** No momento de enviar um trabalho, cada um dos autores deve anexar seu currículo. Além disso, na página inicial do trabalho, devem fazer uma descrição concisa de seu perfil acadêmico, com

a seguinte informação: nome bibliográfico completo, grau acadêmico mais alto e área, cargo, dependência e universidade ou organização a que estão vinculados, cidade, país, e-mail institucional.

*Exemplo*

Patricia Simonson, Doutora em narrativa norte-americana do século XIX; professora associada do Departamento de Literatura da *Universidad Nacional de Colombia*, Bogotá, Colômbia. E-mail: [psimonson@unal.edu.co](mailto:psimonson@unal.edu.co).

**Título dos trabalhos.** O título dos trabalhos deve ser conciso e espera-se que corresponda ao tema que tratado no texto.

**Resumos e palavras-chave.** Os artigos devem incluir um resumo analítico que não ultrapasse 150 palavras. Espera-se que os resumos respondam, em sua estrutura, às seguintes perguntas: 1) Qual é o propósito do artigo? 2) Como se desenvolvem logicamente os temas ou conteúdos no artigo? 3) Qual é o ponto de vista principal do autor ou a contribuição do artigo? 4) Quais são as conclusões, repercussões ou aspectos a ressaltar e de interesse para o leitor?

As anotações terão um resumo de 100 palavras no máximo, no idioma original no qual estejam escritas. Nesse resumo, devem estar claros o propósito da anotação e os temas que serão abordados.

As palavras-chave que acompanham os resumos devem variar de três (mínimo) a seis (máximo) palavras e, assim como o título, devem corresponder aos conteúdos desenvolvidos no texto.

**Corpo do texto.** A organização dos conteúdos depende da intenção do texto e da forma na qual o autor pretende chegar a seus leitores. Não sugerimos aqui um esquema único para escrever um artigo de pesquisa, reflexão ou revisão nos estudos literários. Contudo, pedimos aos autores para buscarem sempre a clareza em suas proposições. É importante que o leitor receba com nitidez a mensagem do trabalho, que saiba qual é sua contribuição e que a qualidade da escrita ou da organização dos conteúdos não seja um obstáculo para atingir esse propósito.

**Tabelas e figuras.** As tabelas e figuras que forem incluídas nos trabalhos devem estar referenciadas no corpo do texto e sua localização deve estar próxima à seção na qual se faz a referência. Tanto tabelas quanto figuras devem ter numeração arábica, título e fonte. Para as tabelas, seu número

e título vão na parte superior e a fonte na inferior. Para as figuras, tanto o número quanto o título e fonte são indicados na parte inferior.

**Notas de rodapé.** O uso de notas de rodapé no corpo do texto pode ser justificado para dois propósitos: 1) indicar ao leitor uma referência, texto ou autor que permita ampliar ou aprofundar no tema que está sendo tratado; 2) fazer esclarecimentos ou dar uma informação adicional que pode ser útil para o leitor.

**Agradecimentos.** Se o artigo ou a anotação surgirem de um projeto de pesquisa financiado por uma universidade ou organização, ou, se o autor considerar que deve mencionar aqueles que, de alguma forma, contribuíram na pesquisa ou na escrita do texto, pode incluir ao final do trabalho (depois da lista de referências) uma seção de agradecimentos. Espera-se que estes não ultrapassem 100 palavras.

**Estilo de citação e referências.** A Revista segue as normas da *Modern Language Association* (MLA) para citar no texto e para construir a lista de referências que deve aparecer em cada trabalho.

## Como citar no texto?

O estilo MLA usa a chamada citação “parentética” para fazer uma referência a um autor ou texto dentro do corpo do texto.

Por exemplo, se for um texto citado literalmente, a fonte deve ser incluída entre parênteses, com o sobrenome do autor e o número de página, sem sinais ortográficos, separados por um espaço.

“No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (Cortázar 206).

Se o autor do texto for mencionado e não ambiguidades, pode-se incluir só o número de página depois da citação:

Algunas veces, Cortázar utiliza el discurso indirecto libre: “No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (206).

No caso de vários trabalhos de um mesmo autor serem citados dentro de um parágrafo, pode-se incluir entre parênteses um fragmento do título da obra, com a página que corresponda, para diferenciar cada referência. Se se tratar de um livro, deve-se pôr em itálico e, se for um artigo ou capítulo, entre aspas:

Aquí vemos que Salinger, tanto en su narrador en primera persona (*El guardián* 5), como en tercera (“El tío Wiggily” 22)...

Se estiverem sendo citadas várias obras de um autor ou houver várias entradas do mesmo autor na lista de referências e não for mencionado seu nome no texto, também pode-se incluir o sobrenome entre parênteses para evitar confusões, além de estar separado por uma vírgula:

(Salinger, “El tío Wiggily” 22)

Quando, na lista de referências, houver dois ou mais autores diferentes, mas com um mesmo sobrenome, pode-se incluir a inicial do nome cada vez que for citado no corpo do texto para diferenciar a fonte (ou inclusive o nome completo, se chegassem a coincidir as iniciais):

(C. Hernández 24) e (P. Hernández 35)

(Jorge Gómez 13) e (José Gómez 65)

Para citar obras dramáticas, pode-se incluir o ato, a cena e os versos numerados entre parênteses, separado cada item por ponto, depois do fragmento que estiver citando. No caso de citar diferentes seções de uma obra, deve-se incluir primeiro, entre parênteses, a página ou o intervalo de páginas; em seguida, indica-se o volume, número, capítulo ou seção, separado por ponto-e-vírgula e espaço: (89; cap. 2).

## **Como construir as referências?**

Devemos ressaltar que no MLA é importante indicar o formato da entrada bibliográfica (impresso, digital, web, podcast etc.). Os autores devem seguir detalhadamente as convenções e os sinais ortográficos que são indicados e

onde se indicam (uso de aspas, itálico, dois-pontos, ponto, parênteses etc.) conforme for o tipo de entrada.

A seguir, oferecemos alguns exemplos dos casos mais comuns nas referências:

#### **Livro**

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín, Editora Universidad de Antioquia, 2003.

#### **Capítulo de livro**

Scholem, Gershom. “Cábala y mito”. *La cábala y su simbolismo*. México, Siglo XXI, 2005, pp. 95-129.

#### **Artigo de revista**

Castro Ramírez, Bibiana. “José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 9, 2007, pp. 79-122.

#### **Artigo eletrônico**

Ramey, James. “Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 15, n. 2, 2013, pp. 69-95. Web. 3 de março de 2014.

Os autores devem levar em conta que a lista de referências dos trabalhos e as citações feitas no corpo do texto devem corresponder perfeitamente. Não se deve incluir na lista uma referência que não tenha sido usada no corpo do texto nem omitir na lista alguma fonte que tenha sido incluída no texto.

A organização de cada entrada bibliográfica será feita pelo sobrenome do autor, em ordem alfabética.

## Considerações éticas'

### *Autores*

Antes de participar da Revista, espera-se que os autores considerem as seguintes observações:

**Pautas e cuidado dos textos.** A Revista tem normas para apresentação de trabalhos e espera que os autores as leiam, entendam e sigam. Além disso, a Revista não recebe rascunhos de trabalhos, mas sim versões revisadas cuidadosamente por seus autores. A entrega de textos coerentes, escritos com dedicação, é um fator que é valorizado positivamente em sua leitura.

**Exclusividade.** Os trabalhos que são apresentados à Revista não devem ter sido enviados simultaneamente a outras publicações. Isso pode comprometer a originalidade dos trabalhos e os direitos sobre sua publicação. Se o autor, em algum momento do processo, considerar que deve submeter seu trabalho a outra revista, deve primeiro consultar o editor para formalizar sua retirada.

**Plágio.** O uso de textos de outros autores por incorporação de seções completas no trabalho, reprodução de fragmentos ou paráfrase, sem que se realize uma adequada citação ou se conte com as licenças necessárias, não é aceitável.

**Uso de versões já publicadas ou “autoplágio”.** A submissão de textos que já foram publicados em seu idioma original ou em outros idiomas, em conteúdo parcial ou completo, não é aceitável. Espera-se que a contribuição de um trabalho para a disciplina dos estudos literários não seja a mesma, ou muito parecida, à de outras publicações do autor.

**Coautoria.** A publicação de trabalhos em coautoria não é uma prática usual nos estudos literários. Contudo, quando isso ocorrer, deve-se evitar que apareçam autores que não tenham tido uma participação real na escrita do texto. Um autor é aquele que realizou uma contribuição substancial no texto, no desenho e desenvolvimento da pesquisa, ou da discussão que o motiva e que participou diretamente na escrita dos rascunhos e revisões que levaram à versão final.

**Diligência.** Os autores devem cumprir com as tarefas que se derivam do processo de arbitragem e publicação: correções sugeridas pelos pares

acadêmicos, entrega de versões ajustadas, resposta a observações da edição (revisão de texto, diagramação e revisão de provas), aprovação de prints finais.

**Contribuição dos trabalhos.** O propósito de publicar um trabalho surge, quase sempre, da intenção de ter um diálogo com os leitores. No caso dos trabalhos acadêmicos, esses leitores estão, em sua maioria, na comunidade da área: professores, pesquisadores, estudantes de graduação e pós-graduação. A efetividade desse diálogo depende da coerência, da solidez dos argumentos e da contribuição proposta a respeito de um horizonte de pontos de vista e de textos. Convidamos os autores a fazerem de seus trabalhos uma contribuição aos estudos literários, a terem posições críticas, a gerarem diálogos estimulantes, a proporem ou retomarem debates de interesse para os leitores contemporâneos.

### *Avaliadores*

**Idoneidade.** Os avaliadores só devem aceitar a leitura de trabalhos sobre temas que conheçam amplamente. Se, após receber um trabalho que aceitou ler, o avaliador constata que, por alguma circunstância, não é de seu interesse ou área de conhecimento, deve informar o editor para que este designe o trabalho a outro avaliador.

**Independência.** A arbitragem da Revista é realizada sob o sistema “duplo-cego” a fim de garantir, na medida do possível, a independência e rigorosidade dos conceitos. Se, em algum ponto da leitura do trabalho, o avaliador constatar que há algum impedimento ético ou conflito de interesses que possam afetar seu conceito, deve informar o editor, sem hesitar.

**Enfoque dos conceitos.** Espera-se que os avaliadores abordem os trabalhos a partir de uma perspectiva acadêmica, rigorosa e coerente. Os conceitos muito superficiais, pobres em argumentos para aprovar ou recusar um trabalho, não são aceitáveis. Os resultados da arbitragem devem ser úteis para o autor e editor. O autor deve poder repropor, corrigir ou validar seu trabalho, graças aos comentários que receber. O editor deve poder tomar uma decisão argumentada sobre a publicação ou recusa de um trabalho, com base nas recomendações dos avaliadores.

**Diligência.** Os avaliadores devem estabelecer um prazo razoável com a Revista, de acordo com suas circunstâncias e disponibilidade de tempo. Se,

no desenvolvimento da avaliação, o cumprimento do prazo de entrega se tornar inviável, o avaliador deve informar o editor para este reorganizar o cronograma estabelecido. A resposta oportuna aos autores depende também da colaboração dos avaliadores.

**Seguimento.** Os avaliadores devem procurar apoiar o editor para a verificação de versões corrigidas dos trabalhos. A contribuição do avaliador nesse processo permitirá que a versão que chegar aos leitores da Revista seja a melhor possível.

**Suplantação.** O editor e sua equipe chamam um avaliador a participar na leitura de um trabalho após analisar sua formação acadêmica, trajetória e experiência em pesquisa e publicações. Não é aceitável que um avaliador, depois de assumir a leitura de um trabalho, transfira a responsabilidade da avaliação a um terceiro (copesquisador, estudante de pós-graduação etc.).

**Uso de informação.** Os trabalhos que o avaliador receber, em sua maioria, são inéditos e originais. Qualquer uso ou apropriação indevida das proposições ou seções de texto dos trabalhos que recebe será considerado como uma falta ética de suma gravidade.



# LITERATURA *teoría, historia, crítica*

INSTRUCCIONES AUX AUTEURS

ISSN 0123-5931 versión impresa

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

[revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)



## **Portée de la publication et politique éditoriale**

La revue *LTHC* a formulé des politiques permettant d'orienter son projet éditorial et de définir le contexte où tous leurs collaborateurs interagissent.

**Service à la discipline.** Les objectifs de la revue sont valider et vulgariser les nouvelles connaissances dans le champ des études littéraires. L'approche de la revue est académique et cette publication mettra à disposition les conditions pour le débat argumentatif, les propositions critiques et la recherche.

**Structure éditoriale.** La revue est composée par deux instances: la direction éditoriale et la section de gestion éditoriale. La direction éditoriale est intégrée par le rédacteur en chef et trois comités d'appui (le comité consultatif interne, le comité éditorial et le comité scientifique). Tous les comités sont intégrés par des professeurs-chercheurs venus de différentes sous-disciplines des études littéraires. La section de gestion éditoriale est intégrée par un éditeur responsable de la direction éditoriale et des assistants d'édition. Les éditeurs académiques associés et les éditeurs invités à diriger les numéros thématiques font aussi partie de l'équipe de gestion.

**Gestion et édition.** La revue veillera à l'efficacité et à la clarté de la gestion éditoriale et de tous les autres processus, y compris l'édition des numéros. L'équipe éditoriale maintiendra une communication directe et fluide avec tous ses collaborateurs afin de faciliter la réception, l'évaluation et la décision sur la publication des travaux soumis.

**Processus d'arbitrage.** Tous les travaux présentés seront soumis à un processus d'arbitrage. Les articles sont évalués au travers d'un système de double relecture anonyme, faite par d'autres académiques experts. Usuellement, avant la décision sur la publication, chaque article est lu par deux ou trois académiques qui l'évaluent. Les notes de réflexion et les traductions sont évaluées par une personne externe au comité ou par un intégrant de la direction éditoriale. Les évaluations des comptes rendus et des entretiens seront faites aussi par une seule personne, qui peut être un intégrant du comité éditoriale. Les travaux publiés dans les numéros thématiques n'auront aucune prérogative dans le processus d'évaluation; ces textes seront traités avec les mêmes critères que les textes des numéros miscellanées. De même, les contributions présentées par un éditeur ou un collaborateur intégrant de l'équipe de direction ou de la section de gestion éditoriale seront évaluées dans les mêmes conditions, selon les protocoles adoptés pour garantir une évaluation anonyme et indépendante.

**Conflit d'intérêts.** Cherchant à ne pas affecter la réalisation des processus éditoriaux et académiques ainsi que ses résultats, la revue veillera à une participation indépendante de la part de tous ses collaborateurs. Les auteurs et les académiques chargés de l'évaluation ont l'obligation de révéler les potentiels conflits d'intérêts qu'ils ont et qui peuvent compromettre le processus d'arbitrage ou affecter la qualité des contenus.

**Confidentialité.** Seule l'équipe éditoriale de la revue connaîtra tous les détails du processus d'évaluation des travaux et l'identité des personnes y impliquées. L'identité des académiques qui évaluent sera tenue sous stricte réserve, selon les indications du système de double relecture anonyme.

**Financement et frais de publication.** La revue *LTHC* est une publication à but non lucratif et est financée par la Faculté de Sciences Humaines de l'Université de Nationale de Colombie. Tous le processus de publication est gratuit pour les auteurs.

**Accès aux contenus.** Les articles sont publiés en accès ouvert, en version numérique, sous licence *Creative Commons* d' "attribution, non commerciale, sans dériver" (BY-NC-ND) et au travers d'une plateforme d'*Open Journal System* [www.literaturathc.unal.edu.co](http://www.literaturathc.unal.edu.co). Les auteurs peuvent auto-archiver, dans la version de l'éditeur, les travaux publiés dans la revue. Néanmoins, nous suggérons de fournir le DOI (identifiant d'objet digital) du travail publié sur notre site web, depuis les sites internet personnels de l'auteur ou depuis

des dépôts institutionnels et académiques. La revue peut considérer une publication “bleu”, d’après la classification Sherpa Romeo.

La revue met à disposition des lecteurs une version imprimée, achetable sous la modalité d’abonnement ([revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)).

**Rétractations, corrections et retrait de textes publiés.** Si après la publication d’un texte, on découvre que celui-ci a des erreurs de taille compromettant la qualité des contenus, si l’on évide du plagiat ou si la contribution a été publiée préalablement sans que l’éditeur ait été notifié, le comité éditorial émettra une rétractation et fera une note dans les métadonnées et dans toutes les pages de l’article. En plus, si après la publication on détecte une erreur involontaire compromettant l’intégralité et la qualité des contenus, le comité éditorial pourra émettre une correction que sera publiée dans la revue et qu’apparaîtra dans la version numérique.

Finalement, si un texte présente un problème éthique sérieux, portant des effets légaux, pourra être retiré de la revue après son publication, en version numérique. Et l’on maintiendra uniquement les métadonnées avec une note expliquant la raison du retrait.

Éthique. La revue a formulé un code éthique, pour les auteurs et les académiques qui évaluent, que l’on peut consulter à la fin de ce document et qui suit les recommandations du *Committee on Publication Ethics* (COPE) pour ce qui est des bonnes pratiques de publication et de la solution des possibles conflits.

## Forme et préparation de manuscrits

Nous offrons, ci-dessous, une description de la typologie de textes que nous publions dans la revue *LTHC*:

**Articles.** Les articles (entre 8 000 et 12 000 mots maximum, la liste de références y comprise) ont un caractère expositif, argumentatif ou de réflexion qui font un apport inédit ou qui proposent un regard personnel et critique du sujet. Ces textes peuvent être aussi des résultats de recherche ou des révisions exhaustives de bibliographie pertinente. Les textes font des contributions importantes aux débats disciplinaires.

**Notes de réflexion.** Dans les notes de réflexion (5 000 mots maximum, la liste de références y comprise) l’auteur propose un point de vue ou une

analyse d'une conjoncture, d'une œuvre ou d'un sujet académique à l'intérêt de la communauté des études littéraires.

**Compte-rendu d'œuvres.** Ces sont des textes (entre 2 000 et 3 000 mots maximum, la liste de références y comprise) où l'auteur fait un rapprochement critique d'un ou de plusieurs textes publiés à l'intérêt de la communauté des études littéraires. Le comité éditorial privilégiera la publication de comptes rendus abondant des œuvres parues dans les deux années préalables au moment de la soumission des propositions.

**Traductions.** Les traductions ont un caractère de vulgarisation. Le comité éditorial privilégiera la publication de textes à caractère critique et théorique, d'une importance remarquable pour le champ des études littéraires, qui n'ont pas été largement diffusés auprès des lecteurs hispanophones.

**Entretiens.** Les entretiens sont le résultat du dialogue avec un écrivain, un critique, un chercheur ou un académique renommé autour de son œuvre, son parcours ou des sujets d'actualité ou controversés dans le champ des études littéraires.

**Originalité.** Les travaux présentés par les auteurs doivent être des créations originales, propres, respectant les droits d'auteur et celles-ci n'ont pas dû être publiées dans d'autres revues ni dans d'autres langues (sauf les traductions).

Si des versions préalables des travaux ont été diffusées comme littérature grise, documents de travail (*preprints*), dans des dépôts institutionnels ou des sites web personnels ou institutionnels, ces versions ne constitueraient pas, en principe, d'inconvénients pour la publication dans la revue *LTHC*. Néanmoins, nous demandons aux auteurs de nous informer sur les conditions (date et lieu) de la prépublication ou de la diffusion préliminaire.

**Langues.** La revue publie des articles et des notes de réflexion écrits en espagnol, français, portugais et anglais.

**Format.** Les travaux doivent être envoyés dans un document du type Word, sans aucune restriction (complètement éditable). Les tableaux et les figures accompagnant le texte, le cas échéant, doivent être rendus dans un format éditable; ces éléments ne doivent pas être en format d'image (PNG, JPG, TIF, GIF, etc.). Les images et les photographies doivent avoir une résolution minimale de 600 dpi et un format JPG.

**Envoi de contributions.** Les auteurs doivent envoyer leurs contributions au courriel électronique de la revue ([revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)) ou au

travers de la plateforme *Open Journal System* ([www.literaturathc.unal.edu.co](http://www.literaturathc.unal.edu.co)). Le comité éditorial n'acceptera ni évaluera aucun travail envoyé en version imprimée.

**Information pour les auteurs.** Au moment d'envoyer une contribution, chacun des auteurs doit joindre une version résumée ou complète de son curriculum vitae. En plus, dans la première page de son travail, l'auteur doit faire une description concise de son profil académique. Cette description doit avoir l'information suivante: nom bibliographique complet, degré académique atteint le plus haut et champ d'études, poste, dépendance, université ou organisation à laquelle l'auteur appartient, ville, pays et courriel électronique institutionnel.

### *Exemple*

Mme. Patricia Simonson, docteur en narrative nord-américaine du XIX<sup>e</sup> siècle, maître de conférences au Département de Littérature de l'Université Nationale de Colombie, Bogotá, Colombie. Courriel électronique: [psimonson@unal.edu.co](mailto:psimonson@unal.edu.co)

**Titre des travaux.** Le titre du travail doit être concis et on espère qu'il y a une correspondance avec le sujet abordé.

**Résumés et mots-clés.** Les articles doivent inclure un résumé analytique (150 mots maximum). On attend que les résumés répondent, dans son structure, aux questions suivantes: 1). Quel est l'intention de l'article?; 2). Comment sont développés logiquement les sujets ou les contenus dans l'article?; 3). Quel est le point de vue de l'auteur ou de la contribution sur le sujet abordé?; 4). Quels sont les conclusions, les répercussions ou les aspects à mettre en relief et les aspects d'intérêt pour le lecteur?

Les notes de réflexion auront un résumé (100 mots maximum) dans la langue d'écriture. Dans ce résumé, l'auteur doit spécifier l'intention de la note et les sujets à traiter.

Les mots-clés qui accompagnent les résumés doivent osciller entre trois (minimum) et six (maximum) et, de la même façon que le titre, doivent correspondre aux contenus développés dans le texte.

**Corps du texte.** L'organisation des contenus dépend de l'intention du texte et du style de l'auteur, visant un rapprochement du lecteur. Le comité éditorial ne suggère pas un schéma déterminé pour la composition d'un

article de recherche, de réflexion ou de révision bibliographique dans le champ des études littéraires. Néanmoins, nous demandons aux auteurs de veiller toujours à la clarté dans leurs propositions. Il est important que le lecteur reçoive avec netteté le message du travail, qu'il sache quelle est la contribution du texte et que la qualité de l'écriture ou de l'organisation des contenus ne soient pas un obstacle pour cet objectif.

**Tableaux et figures.** Les tableaux et figures inclus dans les travaux doivent être référenciés dans le corps du texte et ces éléments doivent apparaître près de la section où l'auteur y fait mention. Les tableaux et les figures doivent être numérotés avec le système arabe, selon l'ordre, et doivent mentionner le titre et la source. Dans le cas des tableaux, le numéro et le titre va au-dessus et la source au-dessous; pour ce qui est des figures, le numéro, le titre et la source sont indiqués au-dessous de celle-ci.

**Notes de bas de page.** L'usage des notes de bas de page peut être justifié par deux raisons: 1). Montrer une référence, un auteur ou un autre texte qui permet d'élargir la compréhension du sujet; 2). Faire un éclaircissement ou donner plus d'information utile au lecteur.

**Remerciements.** Si l'article ou la note de réflexion est le produit d'un projet de recherche financé par une université ou par une organisation, ou si l'auteur considère qu'il doit faire mention aux personnes qui ont contribué au projet de recherche ou à l'écriture du texte, l'auteur peut inclure à la fin de son travail (après la liste de références) un paragraphe de remerciements. L'extension de cette partie sera de 100 mots maximum.

**Style de citation et de références.** La revue *LTHC* suit les normes de la Modern Language Association (MLA) pour faire les citations dans le texte et pour construire la liste de références que doit apparaître dans tous les articles.

## Comment faire des citations dans le texte?

Le style de citation MLA utilise la dite citation entre parenthèses pour faire référence à un auteur ou à une publication dans le corps du texte.

Par exemple, si l'on cite littéralement une partie du texte, la source doit être incluse entre parenthèses, avec le nom de famille de l'auteur et le numéro de la page, sans aucun signe de ponctuation, séparés par un espace:

“No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (Cortázar 206).

Si l’auteur du texte fait mention et il n’y a aucune confusion, il peut inclure seul le numéro de la page après la citation:

Algunas veces, Cortázar utiliza el discurso indirecto libre: “No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (206).

Dans le cas où l’auteur citerait plusieurs travaux d’un même auteur dans le même paragraphe, il peut inclure entre parenthèses un fragment du titre de l’œuvre, avec la page qui correspond, pour différencier chaque référence. S’il s’agit d’un livre, l’auteur doit mettre le titre en italiques et s’il s’agit d’un chapitre ou d’un article le titre ira entre guillemets:

Aquí vemos que Salinger, tanto en su narrador en primera persona (*El guardián* 5), como en tercera (“El tío Wiggily” 22)...

Si l’auteur du texte fait mention à plusieurs œuvres d’un même écrivain et il y a plusieurs livres de cet écrivain dans la liste de références, et il n’y aucune mention au nom de l’écrivain dans le texte référencié, l’auteur de l’article peut inclure le nom de famille entre parenthèses pour éviter des confusions avec une virgule:

(Salinger, “El tío Wiggily” 22)

Quand il y a deux ou plus d’auteurs avec le même nom de famille dans la liste de références, l’auteur de l’article peut inclure l’initiale du prénom à chaque fois que chaque auteur soit mentionné dans le texte, pour différencier la source (même, il est possible de citer le prénom complet si les initiales sont les mêmes).

(C. Hernández 24) et (P. Hernández 35)

(Jorge Gómez 13) et (José Gómez 65)

Pour citer des pièces de théâtre, l'auteur de l'article peut inclure l'acte, la scène et les vers (numérotés entre parenthèses), en séparant chaque citation avec un point après le fragment cité. Si l'auteur de l'article cite plusieurs sections d'une pièce, il doit inclure d'abord, entre parenthèses, la page et le rang de pages; puis, il faut indiquer le volume, le numéro, le chapitre, la section ou le paragraphe, séparé par un point-virgule et un espace: (89; chap. 2).

### **Comment construire la liste de références?**

Le respect du style MLA implique que les auteurs suivent minutieusement les conventions et les signes orthographiques indiqués ainsi que sa position (emploi de guillemets, italiques, deux points, point, parenthèses, etc.).

Nous offrons, ci-dessous, quelques exemples des cas les plus communs dans la liste des références:

#### *Livre*

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2003.

#### *Chapitres de livre*

Scholem, Gershom. "Cábala y mito". *La cábala y su simbolismo*. Ciudad de México, Siglo XXI, 2005, pp. 95-129.

#### *Article d'une revue*

Castro Ramírez, Bibiana. "José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina". *Literatura: teoría, historia, crítica*, non. 9, 2007, pp. 79-122.

#### *Article numérique*

Ramey, James. "Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 15, non. 2, 2013, pp. 69-95. Web. 3 mars 2014.

Les auteurs doivent prendre en compte que les œuvres citées dans les corps du texte doivent correspondre parfaitement avec les œuvres mentionnées dans la liste de références. On ne doit pas inclure dans la liste de références une œuvre dont l'auteur n'ait pas fait mention dans l'article; de même, toutes les œuvres citées dans le texte doivent apparaître dans la liste de références.

Le premier élément des références sera le nom de l'auteur du texte cité. Dans la liste, les références seront organisées en ordre alphabétique.

## Quelques remarques éthiques

### *Auteurs*

Avant de soumettre une proposition, les auteurs doivent prendre en compte les remarques suivantes:

**Normes de présentation et soin des textes.** La revue *LTHC* a des normes formelles de présentation des travaux et le comité éditorial espère que les auteurs les lisent, les comprennent et les appliquent dans leur textes. De même, la revue ne reçoit pas de brouillons, seulement des versions finales des textes. Seules les versions finales et soigneusement révisées seront acceptées. La cohérence et le soin de l'écriture sont des facteurs jugés positivement.

**Exclusivité au moment de la postulation.** Les travaux soumis à la revue ne peuvent pas suivre deux processus d'évaluation simultanément dans deux revues différentes. L'exclusivité de la postulation peut compromettre l'originalité des travaux et les droits de publication. Si l'auteur, dans un moment du processus, veut présenter son texte à une autre revue, il doit consulter avec l'éditeur avant tout.

**Plagiat.** L'incorporation de fragments, la reproduction, la paraphrase ou d'autres stratégies de citation doivent respecter tous les protocoles de citation indiqués par les normes *MLA*. Le non-respect de ces normes n'est pas accepté par le comité de la revue *LTHC*.

**Autoplégat.** Le comité de la revue *LTHC* n'acceptera pas la postulation de travaux ayant été déjà publiés dans d'autres revues ou dans d'autres langues, de manière partielle ou en entier. La revue *LTHC* espère que les contributions soumises ne sont pas les mêmes, ou très similaires, que les travaux publiés préalablement.

**Cotitularité d'une œuvre.** La publication de travaux avec deux ou plus d'auteurs n'est pas une pratique usuelle dans les études littéraires. Mais, si c'est le cas, il faut éviter les mentions aux auteurs qui n'ont pas eu une participation réelle dans l'écriture du texte. L'auteur est défini comme la personne qui a fait une contribution essentielle au texte, qui a contribué à la planification, au développement de la recherche ou à la discussion qui motive la contribution, et qui a participé directement à l'écriture de brouillons, à la correction et à la révision qui ont donné lieu à la version finale.

**Promptitude.** Les auteurs doivent accomplir les tâches dérivées des processus d'arbitrage et de publication: corrections suggérées par les lecteurs académiques, remise des versions révisées, réponses aux remarques d'édition (correction de style, mise en page, correction d'épreuves), approbation des versions finales. Les auteurs doivent accomplir ces tâches dans les délais établis par la revue.

**Apport scientifique des travaux.** L'intention de publier un travail naît, comme d'habitude, de la volonté de proposer un dialogue avec les lecteurs. Pour les travaux académiques les lecteurs sont, dans la plupart des cas, dans la communauté qui étudie le champ: professeurs, chercheurs, étudiants. L'efficacité de ce dialogue dépend de la cohérence, de la solidité des arguments et de la contribution proposée dans un cadre de points de vue et de textes. Nous invitons les auteurs à faire avec leurs travaux des contributions au champ des études littéraires, à avoir des avis critiques, à donner lieu aux dialogues stimulants, à proposer ou à reprendre des débats à l'intérêt des lecteurs contemporains.

### *Académiques chargés de l'évaluation*

**Compétence.** Les académiques chargés de l'évaluation ne doivent accepter que des travaux abordant des sujets dont ils ont une large connaissance. Si, après la réception du travail, le chargé de l'évaluation constate que le travail ne lui concerne pas ou que celui-ci ne l'intéresse pas, il doit informer l'éditeur pour que ce dernier demande de faire l'évaluation à une autre personne.

**Indépendance.** L'arbitrage des textes soumis est fait sous un système de double relecture anonyme afin de garantir, dans la mesure du possible, l'indépendance et la rigueur des concepts et des évaluations. Si, dans un moment de la lecture, le chargé de l'évaluation trouve des empêchements

éthiques ou des conflits d'intérêt qui pourraient affecter son concept, il doit informer l'éditeur sans délai.

**Approche des concepts.** Le comité éditorial espère que les chargés de l'évaluation traitent les travaux depuis une perspective académique, rigoureuse et cohérente. Les concepts succincts, pauvres au niveau argumentatif au moment d'approuver ou de rejeter une proposition, ne seront pas tenus en compte. L'auteur devra être en capacité de redéfinir, corriger ou valider son travail grâce aux commentaires reçus. Pour sa part, l'éditeur devra être en capacité de prendre une décision argumentée concernant la publication ou le rejet d'un article à partir des recommandations des chargés de l'évaluation.

**Promptitude.** Les chargés de l'évaluation doivent accorder un délai raisonnable avec la revue, selon les circonstances et leur disponibilité de temps. Si, lors du processus d'évaluation, le chargé ne peut pas assurer l'envoi des tâches dans les dates accordées, il doit informer l'éditeur sans délai pour que ce dernier réorganise le calendrier initialement convenu. L'envoi ponctuel des informations aux auteurs, concernant le processus d'édition, dépend aussi de la promptitude des chargés de l'évaluation.

**Suivi du processus.** Les chargés de l'évaluation doivent chercher à appuyer l'éditeur dans la vérification des versions corrigées des travaux. L'apport des chargés de l'évaluation dans ce processus permettra que la version destinée aux lecteurs soit le plus épurée possible.

**Usurpation d'identité.** L'éditeur et l'équipe éditoriale de la revue *LTHC* lancent une invitation à un académique pour assurer la rigueur du processus de lecture. Cette invitation est envoyée après l'analyse de la formation et l'expérience en recherche et les publications signées par l'académique. Il n'est pas acceptable qu'un académique chargé de l'évaluation, ayant accepté cette tâche, cède cette responsabilité à une tierce personne (par exemple: un autre chercheur, un autre professeur, un étudiant, etc.).

**Utilisation de l'information.** Les travaux que le chargé de l'évaluation reçoit, dans la plupart des cas, sont inédits et originaux. Tout mauvais usage des idées, de l'information ou des paragraphes du texte sera considéré comme une faute éthique d'une extrême gravité.

**perífrasis** Revista de Literatura, Teoría y Crítica busca fortalecer su permanente diálogo con la comunidad académica nacional e internacional en aras de afianzar y diversificar los estudios literarios contemporáneos. El objetivo de la revista es publicar artículos inéditos de autores nacionales y extranjeros que den cuenta de sus trabajos de investigación sobre las diferentes manifestaciones literarias y los nuevos objetos de estudio que han surgido dentro del amplio y variado panorama de los estudios literarios y sus variantes transdisciplinarias.

**perífrasis** hace parte de los siguientes catálogos, bases bibliográficas y sistemas de indexación:

- Publindex - Sistema Nacional de Indexación de Publicaciones Especializadas de Ciencia, Tecnología e Innovación. Índice Bibliográfico Nacional. Colciencias. Colombia, desde 2012. Categoría B, desde 2013.
- Latindex - Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. México, desde 2012.
- MLA International Bibliography - Modern Language Association International Bibliography. Estados Unidos, desde 2012.
- Dialnet - Servicio de alertas sobre publicación de contenidos científicos. España, desde 2012.
- Clase - Citas Latinoamericanas de Ciencias Sociales y Humanidades. UNAM, México, desde 2012.
- EBSCO Publishing. Estados Unidos, desde 2013.
- DOAJ - Directory of Open Access Journals. Lund University Libraries, Suecia, desde 2013.
- LatAm-Studies - Estudios Latinoamericanos. International Information Services, Estados Unidos, desde 2013.
- Informe Académico. Thompson Gale, Estados Unidos, desde 2013.
- ProQuest, Estados Unidos, desde 2013.
- SciELO, Colombia, desde 2014.

---

*Editora general:* Francia Helena Goenaga

*Asistente editorial:* Margarita Pérez

*Comité Editorial*    *Comité Científico*

MARÍA DEL ROSARIO AGUILAR	CARMEN ELISA ACOSTA
CAROLINA ALZATE	ROLENA ADORNO
ADOLFO CAICEDO	BEATRIZ AGUIRRE
MARIO BARRERO FAJARDO	RAÚL ANTELO
HÉCTOR HOYOS	JAIME BORJA
PABLO MONTOYA	ROMÁN DE LA CAMPA
ANA CECILIA OJEDA	STÉPHANE DOUAILLER
JERÓNIMO PIZARRO	CRISTO FIGUEROA
HUGO RAMÍREZ	BEATRIZ GONZÁLEZ-STEPHAN
LILIANA RAMÍREZ	ROBERTO HOZVEN
LUIS FERNANDO RESTREPO	CARLOS JÁUREGUI
DAVID SOLODKOW	JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI
PATRICIA TRUJILLO	CLAUDIA MONTILLA
JUAN MARCELO VITULLI	ALFONSO MÚNERA CAVADÍA
	SONG NO
	BETTY OSORIO
	CARMEN RUIZ BARRIONUEVO

# Revista Chilena de Literatura



Una publicación de la  
Facultad de Filosofía y Humanidades de la  
Universidad de Chile

Fundada en 1970, Revista Chilena de Literatura es una publicación semestral dedicada al amplio campo de la investigación literaria, al estudio de obras literarias y afines, tanto de Chile como del extranjero, de todas las épocas.

Incluida en ISI, ERIH, JSTOR,  
SCIELO, MLA, entre otros.

Contiene secciones de estudios, notas,  
documentos y reseñas.

[www.revistaliteratura.uchile.cl](http://www.revistaliteratura.uchile.cl)

Para su suscripción y envío de contribuciones:  
[rchilite@gmail.com](mailto:rchilite@gmail.com)

# ACTA LITERARIA

DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTE  
UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN  
CHILE



ISSN 0716-0909

Publicación semestral

Directora: Dra. María Teresa Aedo Fuentes

Investigación teórica literaria en el ámbito chileno  
e iberoamericano.

Recibe artículos, notas y reseñas, surgidos de investigaciones  
y estudios provenientes del ámbito nacional e internacional.

Publicación indexada en:

| ISI Thomson Reuters, Arts and Humanities Citation Index® | Scientific Electronic Library  
Online (SciELO) | LATINDEX | Red ALyC, Red de Revistas Científicas de América Latina y  
el Caribe, España y Portugal, Ciencias Sociales y Humanidades | MLA (Modern Language  
Association of America), USA | Ulrich's International Periodicals Directory, USA

---

#### ENVÍOS

Casilla 160-C, Correo 3 - Concepción-Chile  
Fono (56-41)2204752 - Fax (56-41)2256196  
E-mail: sroa@udec.cl

#### SUSCRIPCIÓN

Anual nacional: \$ 15.000 (2 vols.), incl. envío  
Anual internac.: US\$ 40 (2 vols.), incl. envío

# anclajes

Revista del Instituto  
de Investigaciones  
Literarias y Discursivas

Anclajes publica trabajos de investigación originales e inéditos y comentarios bibliográficos sobre literatura, cultura y discurso.

Aparece en línea dos veces al año y se imprime un único volumen anual.

Es una publicación del Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas (ILyD) de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa, Argentina.

**Directora:** Graciela Salto

**Codirector:** José Maristany

## **Redacción y administración:**

Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas, Facultad de Ciencias Humanas,  
Universidad Nacional de La Pampa, Coronel Gil 353, 3er. Piso, (D6300DUG)

Santa Rosa, La Pampa, Argentina, TE +54(9)2954 451630,

<http://ojs.fchst.unlpam.edu.ar/ojs/index.php/anclajes/>



**ILyD**

Instituto de Investigaciones  
Literarias y Discursivas



# ALPHA

REVISTA DE ARTES, LETRAS Y FILOSOFÍA  
PUBLICACIÓN SEMESTRAL DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE LOS LAGOS

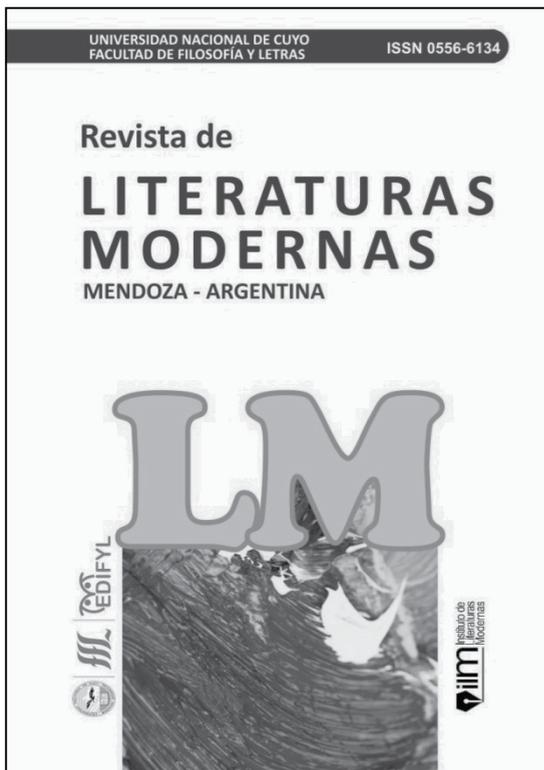
**ALPHA es una publicación semestral del Departamento de Humanidades y Artes de la Universidad de Los Lagos, que incluye artículos, notas, documentos y reseñas sobre literatura, lingüística, filosofía, artes, estudios culturales y teoría crítica.**

---

Indizada en: Arts and Humanities Citation Index (Thomson Scientific), en The MLA International Bibliography, SciELO-Chile (Conicyt), LATINDEX, EBSCO, PROQUEST, EDITORIAL OCEANO, Servicios de Información Internacional (IIS), CLASE, DIALNET y en The Directory of Periodicals (USA).

---

**Suscripciones y envío de manuscritos**  
**[revistaalpha@ulagos.cl](mailto:revistaalpha@ulagos.cl)**



La *Revista de Literaturas Modernas (ReLiMo)*, ISSN 0556-6134, es una publicación del Instituto de Literaturas Modernas (ILM), de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina).

Está dedicada a la difusión de investigaciones literarias, que atiendan tanto a los problemas teórico-críticos y metodológicos inherentes a la especificidad de su objeto de estudio, como a las interrelaciones con otras disciplinas. Fundada en 1956 como publicación anual, desde 2013 aparece semestralmente.

También puede accederse a ella a través de la Biblioteca Digital de la Universidad Nacional de Cuyo ([www.bdigital.uncu.edu.ar](http://www.bdigital.uncu.edu.ar)).

Está indizada en el catálogo de Latindex.

Recibe colaboraciones espontáneas e inéditas, en su versión definitiva, siempre y cuando respeten las exigencias de un artículo académico-científico y no hayan sido presentadas simultáneamente ante otra publicación. Todas son sometidas a un proceso de arbitraje, anónimo tanto para el autor como para el evaluador.

Las pautas para la presentación de trabajos y más información pueden leerse en [revistadeliteraturasmodernas.blogspot.com.ar](http://revistadeliteraturasmodernas.blogspot.com.ar)

Para comunicarse con el Comité Editorial, escribir a [revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar](mailto:revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar)



# NUESTRAS REVISTAS



Facultad de Ciencias Humanas

Portal de revistas Universidad Nacional de Colombia

[www.revistas.unal.edu.co](http://www.revistas.unal.edu.co)

## PROFILE Issues in Teachers' Professional Development

Vol. 24, N.º 1 • January-June 2022  
Departamento de Lenguas Extranjeras  
[www.profile.unal.edu.co](http://www.profile.unal.edu.co)  
[rprofile\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:rprofile_fchbog@unal.edu.co)

## Revista Colombiana de Psicología

Vol. 31, N.º 1 • enero-junio 2022  
Departamento de Psicología  
[www.revistacolombiana-psicologia.unal.edu.co](http://www.revistacolombiana-psicologia.unal.edu.co)  
[revpsico\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revpsico_fchbog@unal.edu.co)

## Forma y Función

Vol. 35, N.º 1 • enero-junio 2022  
Departamento de Lingüística  
[www.formayfuncion.unal.edu.co](http://www.formayfuncion.unal.edu.co)  
[fyf\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:fyf_fchbog@unal.edu.co)

## Cuadernos de Geografía:

### Revista Colombiana de Geografía

Vol. 31, N.º 1 • enero-junio 2022  
Departamento de Geografía  
[www.cuadernosdegeografia.unal.edu.co](http://www.cuadernosdegeografia.unal.edu.co)  
[rcgeogra\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:rcgeogra_fchbog@unal.edu.co)

## Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura

Vol. 49, N.º 1 • enero-junio 2022  
Departamento de Historia  
[www.anuariodehistoria.unal.edu.co](http://www.anuariodehistoria.unal.edu.co)  
[anuhisto\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:anuhisto_fchbog@unal.edu.co)

## Literatura: Teoría, Historia, Crítica

Vol. 24, N.º 1 • enero-junio 2022  
Departamento de Literatura  
[www.literaturathc.unal.edu.co](http://www.literaturathc.unal.edu.co)  
[revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)

## Ideas y Valores

Vol. LXXI, N.º 178 • enero 2022  
Departamento de Filosofía  
[www.ideasyvalores.unal.edu.co](http://www.ideasyvalores.unal.edu.co)  
[revideva\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revideva_fchbog@unal.edu.co)

## Revista Maguaré

Vol. 35, N.º 2 • enero-junio 2021  
Departamento de Antropología  
[www.revistamaguare.unal.edu.co](http://www.revistamaguare.unal.edu.co)  
[revmag\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revmag_fchbog@unal.edu.co)

## Revista Colombiana de Sociología

Vol. 45, N.º 1 • enero-junio 2022  
Departamento de Sociología  
[www.revistacolombianasociologia.unal.edu.co](http://www.revistacolombianasociologia.unal.edu.co)  
[revcolso\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revcolso_fchbog@unal.edu.co)

## Trabajo Social

Vol. 24, N.º 1 • enero-junio 2022  
Departamento de Trabajo Social  
[www.revtrabajosocial.unal.edu.co](http://www.revtrabajosocial.unal.edu.co)  
[revtrasoc\\_bog@unal.edu.co](mailto:revtrasoc_bog@unal.edu.co)

## Desde el Jardín de Freud

N.º 21 • enero-diciembre 2021  
Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura  
[www.jardinfreud.unal.edu.co](http://www.jardinfreud.unal.edu.co)  
[rpsifreud\\_bog@unal.edu.co](mailto:rpsifreud_bog@unal.edu.co)

## Matices en Lenguas Extranjeras

N.º 14 • enero-diciembre 2021  
Departamento de Lenguas Extranjeras  
[www.revistas.unal.edu.co/index.php/male](http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/male)  
[revlenex\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revlenex_fchbog@unal.edu.co)

## PUNTOS DE VENTA

**UN la librería, Bogotá** Plazoleta de Las Nieves • Calle 20 N.º 7-15 • Tel. 3165000 ext. 29494 | **Campus Ciudad Universitaria** Edificio Orlando Fals Borda (205) • Edificio de Posgrados de Ciencias • Humanas Rogelio Salmona (225) • Auditorio León de Greiff, piso 1 • Tel.: 316 5000, ext. 20040  
[www.unalibreria.unal.edu.co](http://www.unalibreria.unal.edu.co) | [libreriaun\\_bog@unal.edu.co](mailto:libreriaun_bog@unal.edu.co)

Todas nuestras revistas académicas se pueden consultar on-line bajo la modalidad de acceso abierto.

## CENTRO EDITORIAL

Edificio de Posgrados de la Facultad de Ciencias Humanas (225), sótano • Tel: 3165000 ext. 16139, 16141  
[editorial\\_fch@unal.edu.co](mailto:editorial_fch@unal.edu.co) | [www.humanas.unal.edu.co](http://www.humanas.unal.edu.co)



*Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 26, n.º 2 / 2024

EL TEXTO FUE COMPUESTO

EN CARACTERES MINION.