

EL QUIJOTE INDIANO / CARIBEÑO
NOVELA DE CABALLERÍA Y CRÓNICA DE INDIAS

*Cómo van a saber si aquí el que ama
a una mujer soy yo.*

PEDRO LASTRA ¹

*Horas de pesadumbre y tristeza
paso en mi soledad. Pero Cervantes
es buen amigo. Endulza mis instantes
ásperos, y reposa mi cabeza.*

RUBÉN DARÍO ²

A Antonio «Kid Pambellé» Cervantes

Pedro Gómez Valderrama (1923-1992), escritor colombiano —poeta, narrador y ensayista (además de académico, abogado y político)— de la Generación de 1940 de su país ³, escribió en 1970 un breve cuento llamado «En un lugar de las Indias», publicado por primera vez en una Separata de la revista *Eco* [3-4, enero/febrero] de 1972 ⁴. Este es, a excepción de su novela *La otra raya del tigre* (1976) y del cuento «Tierra...!» (1959), uno de sus textos más difundidos, pues no sólo el autor lo consideró varias veces, sino porque muchos otros lo han incluido en sus antologías, habiendo sido

¹ De su poema «Don Quijote impugna a los comentadores de Cervantes por razones puramente personales» (*Noticias del extranjero*, México, Premiá, 1979, 15).

² De su poema «Un soneto a Cervantes» de 1903 (*Poesías*, prólogo de Ángel Rama, Caracas, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1977, 281).

³ Véase para los datos contextuales (tanto colombianos como latinoamericanos) y bio/bibliográficos respectivos el «Prólogo», la «Cronología» y la «Bibliografía» de JORGE ELIÉCER RUIZ a *Más arriba del reino*, y el libro de Aristizábal. Entre las obras literarias de GÓMEZ VALDERRAMA se cuentan: *Norma para lo efímero* (poemas, 1943), *Biografía de la campana* (poema, 1946), *Muestras del diablo* (crónicas y relatos, 1958), *El retablo de maese Pedro* (cuentos, 1967), *La procesión de los ardientes* (cuentos y una novela corta, 1973), *Inventiones y artificios* (relatos, 1975), *La otra raya del tigre* (novela, 1977), *Más arriba del reino* (antología, 1977), *La nave de los locos* (narraciones, 1984).

⁴ Recogido posteriormente en su colección de relatos *La procesión de los ardientes* (1973: 9-20; 1981); en la edición crítica/antológica *Más arriba del reino* (1977: 67-71), realizada por JORGE ELIÉCER RUIZ para la Biblioteca Ayacucho de Venezuela; y más tarde en el libro bio/bibliográfico/antológico *Pedro Gómez Valderrama* de ALONSO ARISTIZÁBAL (1992; 65-73). Las citas provienen de publicación venezolana (bajo la abreviatura *Ayacucho* + la pág.), pues esta edición del texto es idéntica a las anteriores y a las posteriores, menos accesibles.

traducido al alemán para formar parte de un par de selecciones dedicadas al cuento colombiano y caribeño en esta lengua ⁵.

En este relato, como lo sugiere el guiño intertextual del título —que mima la primera frase con que Cervantes inicia las aventuras de su hidalgo manchego—, el autor cuenta la *famosa historia* de lo que aquí me he permitido llamar un *Quijote indiano / caribeño*, cosa que en el curso de este capítulo se irá explicando en detalle. Por mientras baste saber que en el cuento Don Miguel [de Cervantes y Saavedra] es el personaje, el caballero andante, y Don Alonso [Quijano] viene a ser el escritor-historiador que escribe las aventuras de aquél en América, lo cual convierte al imaginario hidalgo manchego en una especie de Cervantes cronista de Indias y a Cervantes en lo que ya se ha dicho, transformado —por obra de Don Pedro [Gómez Valderrama]— en su propio personaje aunque esta vez en un lugar ultramarino. El presente artículo habla de esa original inversión y de su conexión intertextual con los escritos cervantinos y con los documentos histórico-literarios de las etapas de la Conquista y la Colonia de América.

El propósito de este ensayo es leer el cuento de Gómez Valderrama en relación a sus fuentes literarias e históricas, para ver: a) de qué manera esta narración trabaja, invirtiéndolas (a través del procedimiento metaficcional de la «conjetura histórica» ⁶), con las figuras de Cervantes y de don Alonso Quijano, partiendo de un hecho de la biografía del primero que el segundo desarrolla escrituralmente, convirtiendo el asunto en una *salida* apócrifa del tercero y fantasmagórico que los reúne; b) cómo elabora, a partir de esa inversión de los hechos históricos-literarios —quien era autor se convierte en personaje y viceversa—, la insólita figura de un *Quijote indiano / caribeño*, dado que este nuevo Quijote encarnado por el propio Cervantes tiene como escenario de sus aventuras caballerescas «un lugar de las Indias»; c) cómo esa nueva figura sirve para ampliar el concepto tradicional de «quijotismo»; d) cómo en este relato colombiano son puestos en relación, a través de uno malea-

⁵ Bajo los sugestivos títulos de «Die Wahreitsprobe des Gran Man» y «Die Westindischen Abenteuer des fahrenden Ritters Dos Miguel» (Las aventuras de un gran hombre y Las aventuras del andante caballero Don Miguel en las Indias Occidentales, respectivamente), véase para esto la mencionada sección «Bibliografía» de JORGE ELIÉCER RUIZ (367-368).

⁶ GÓMEZ VALDERRAMA manifiesta en una conferencia titulada «Confesión personal»: «el origen de la elección de la conjetura histórica como tema fundamental de mis narraciones», se encuentra en que «la historia está llena de misterios» y que las explicaciones que se formulan respecto de determinados hechos y personajes nunca satisfacen del todo y a veces en muy poco. Así entonces, y debido a que la «historia es tentadora» para la literatura, la respuesta de ésta procura «llenar esos vacíos», «iluminar esas sombras», ya que es función de la ficción hacerlo (1988: 29-35).

ble para el caso (un cuento), los géneros *novela de caballería* y *crónica de Indias*⁷, revisándose de esta manera la frontera entre literatura e historia, y con ello el hibridismo original que está en la génesis de la literatura hispanoamericana, es decir en los comienzos de nuestra (im)posible (re)conversión europea, deseo este último nunca olvidado del todo a lo largo de nuestra breve historia, aunque ahora sea otro el punto de atracción colonizador que nos subyuga.

Todo lo anterior en el entendido de que los discursos sobre la obra y, eventualmente, la vida de don Miguel de Cervantes y Saavedra, aún no han concluido, y que este relato colombiano funciona como uno más de los estratos de ese voluminoso palimpsesto que son los escritos cervantinos y los teóricos/críticos de que han sido objeto esos o la misma persona del insigne escritor español. Un estrato que, sin embargo, no es una mera cobertura o capa. Por el contrario, es de un material corrosivo (la escritura híbrida de Gómez Valderrama) y que, por lo mismo, actúa a la inversa, descubriendo ciertos aspectos ocultos de los hechos y jugando con ciertos otros, en este caso desvelando las fuerzas eróticas que mueven a todos estos personajes —incluido el mismo autor colombiano, ya que esta especie de novelación biográfica apócrifa de Cervantes y de Don Quijote, lo retrata a él mismo como que a la larga resulta ser ese *Quijote indiano / caribeño* en su versión contemporánea, lo que lo lleva a aventurar con su texto las posibilidades y consecuencias, tanto literarias como históricas, de una quijotería indiana como elemento de nuestra identidad americana. Jorge Mañach ha reflexionado sobre esto en el capítulo «El quijotismo y América» de su *Examen del quijotismo* (1950), donde dice que «la Conquista de América fue “una empresa caballeresca”. La gesta y gesticulación de los conquistadores traman una especie de quijotismo bárbaro y magnífico a la vez» (153-154), que forma parte de nuestra historia y psicología. En seguida Mañach desarrolla los pros y los contras de este fenómeno (que incluye el sanchismo o pancismo) hasta mediados de este siglo, planteando un tipo de superación del asun-

⁷ Bajo esta designación agrupo en un primer momento, sólo para facilitar el curso de la exposición/lectura, un tipo de discurso que se dio como registro escritural desde la llegada del conquistador a Las Indias, aunque hay que tener presente la diversidad genérica y las características definitorias que se dan dentro de este grupo, como lo ha establecido MIGNOLO en «Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista» (IÑIGO MADRIGAL, 57-116). Sin embargo, mantengo la «crónica» como concepto general, ya que para Gómez Valderrama es el que sintetiza sus planteamientos al respecto, como se verá luego. Y para dejar adelantada la idea de esta (con) fusión, ténganse presente dos líneas de ANA PIZARRO: «El primer encuentro con América hace creer a Bernal Díaz que vive un universo ficticio, el del *Amadís de Gaula*» (211), así como Colón, agrega Pizarro, lo había vivido dentro de la imaginaria bíblica.

to al concluir que «nuestra América no quiere morirse de tradición [como don Quijote] ni quedarse reducida a provincia [como Sancho]» (162). Superación que implica el profundo reconocimiento de que, como dice el mismo Mañach, llevamos muy en nosotros «un pequeño Quijote». Si en nuestra historia y en nuestra conducta, entonces también lo llevamos en nuestra literatura.

La presencia del *Quijote* y de Cervantes en su obra es un asunto confesado por el mismo Pedro Gómez Valderrama. En el discurso —«Academia y Memoria (La vida y la utopía en el lenguaje)»—, leído al ingresar como miembro correspondiente de la Academia Colombiana de la Lengua en 1979, el escritor termina, después de puntualizar sus ideas respecto a las altas funciones de una institución como la que en esos momentos le abría las puertas y de expresar los agradecimientos de rigor, acaba haciendo un voto que bien resume la poética de su narrativa y para eso revela la lección aprendida precisamente de quien la Real Academia de la Lengua y sus hijas ultramarinas se declaran protectoras bajo esa noble fórmula de «el idioma de Cervantes»⁸, así Gómez Valderrama rinde un doble tributo y de paso define lo personal de su oficio: «Y para recordar a nuestro maestro don Miguel de Cervantes, y traer a cuento a aquel Maese Pedro del Retablo de Don Quijote, habremos de decirnos, para poner fin: “...no te metas en dibujos, sino has lo que este señor te mande, que será lo más acertado; sigue tu canto llano, y no te metas en contrapuntos, que se suelen quebrar los sotiles”» (*Leyenda* 54). Lección que el escritor siguió, como su obra lo comprueba, al pie de la letra: el *canto* (narrativo, épico, por lo tanto, histórico) es *llano* y de una intensidad y concentración admirables, sólo una vez se extendió y el resultado fue feliz, su única novela, *La otra raya del tigre*⁹, que le dio un lugar merecido entre los grandes novelistas de Colombia y de Latinoamérica, lo demás fueron sus breves ensayos y relatos.

⁸ Aunque hay que tener presentes —como seguramente las tuvo el escritor colombiano, tan admirador y conocedor de la obra del argentino—, las observaciones/advertencias que JORGE LUIS BORGES hizo en una «Nota sobre el Quijote», aparecida el año 1947, sobre los excesos que se han cometido, por parte de los «ministros de la letra» en cuanto a los supuestos dones del libro como magisterio idiomático: «Nada los regocija más como simular que este libro (cuya universalidad no se cansan de publicar) es una especie de secreto español, negado a las naciones de la tierra pero accesible a un grupo selecto de aldeanos» (1982: 175).

⁹ No obstante comenzó siendo un cuento titulado «El Dios errante», el que apareció integrando la colección *La procesión de los ardientes* (1973, aunque en la edición española de 1981 no aparece), convirtiéndose luego en un capítulo de la novela, cuyo «tópico central es la transculturación», como dice ARISTIZÁBAL, «Geo von Lengerke, una figura de héroe y demonio a la vez que hace transitar la cultura europea por chalupas, barrizales y montañas» (4-5), como prototipo del colonizador que nunca regresa a su punto de partida.

La figura de aquel maese Pedro del retablo de Don Quijote le sirvió a Gómez Valderrama ya en 1967 como una metáfora con la que tituló su primera colección de cuentos, *El retablo de maese Pedro*, que contiene nueve relatos breves¹⁰ de gran importancia dentro de su obra, pero ninguno aquí, tampoco antes ni después, llegó a llamarse como tal, lo cual no hace sino convertir al personaje cervatino y a su parafernalia en un principio generador de la escritura literaria/histórica del autor colombiano. Por eso es que más allá del juego onomástico, de la identificación o afiliación y del tributo, ha de verse en ese gesto intertextual una verdadera luz directriz, así lo planteó Aristizábal: «Este maese es esencial en la obra de Gómez Valderrama. Y más que su personaje principal, es su contexto» (10). Este «personaje principal» debe entenderse como el narrador principal de su obra, aunque se multiplique y sea más o menos visible aquí o allá, quien viene a ser en última instancia el oficiante de ese inmemorial rito de contar. «Por ello [enfatisa Aristizábal], en sus libros se esconde el maese anónimo y testigo de la historia. Es el mismo maese Pedro que, según Gómez Valderrama, es el Quijote y la novela. Este personaje vino a América al lado de Colón. Llegó con su arpa tras el relato de las aventuras del Nuevo Mundo. El autor se lo encuentra a su regreso de su primer viaje a Europa y decide no separarse de él nunca. / Esto me lo dijo esa primera tarde [se refiere a la entrevista que es el punto inicial de sus páginas introductorias]. Así lo recuerdo. Por ello, este elemento ha sido esencial para la lectura que he hecho de sus libros» (7). Elemento esencial para la lectura de cualquier lector que se acerque a este escritor porque con él se pueden determinar las pretensiones ideológicas y estéticas de Gómez Valderrama¹¹.

Entonces, el retablo literario —sus cuentos¹² o relatos— visto como un escenario en miniatura donde se presenta el espectáculo,

¹⁰ Ellos son: «¡Tierra!», «Homenaje a Stendhal», «Noticia de los cuatro mensajeros», «La aventura de la nieve», «La mujer recobrada», «El corazón del gato Ebenezer», «El maestro de la soledad», «El hombre y su demonio» y la «Historia de un deseo». De todos los cuales ARISTIZÁBAL expresa que: «Es un libro muy marcado por lo diabólico de *Muestras del diablo* [1958], la historia como sueño, lo mismo que por la obsesión del hombre convertido en artista y creador» (4). Otto Benítez Morales había dicho que es «rico en donosuras del idioma, en preciosidades evocativas, en poder crear cuentos entreverados de sueños, realidades y complejidades históricas, científicas, técnicas o políticas, con un trasfondo poético» (ARISTIZÁBAL, 122).

¹¹ JOSÉ ORTEGA Y GASSET muy temprano, en un apartado sobre la figura cervantina en sus *Meditaciones del Quijote* (1914), había planteado las bases para una teoría de la escritura y la lectura (novelescas) al reflexionar sobre «el retablo de maese Pedro» (208-210).

¹² Aquí vale tener en cuenta las advertencias hechas por ALFONSO REYES, hablando del *Retablo*, en cuanto a que su filiación genérica es del todo relativa tanto en el conjunto como en las partes, lo que le hace afirmar, por ejemplo para el tex-

muchas veces cargado de un intimismo confesional, «de una realidad nueva, la ficción dentro de la historia del mundo, la imaginación de vidas agregadas a la gran historia del universo de la cultura», como señala Aristizábal (7), aunque él prefiere hablar del retablo en su versión pictórica cuando comenta la colección *La nave de los locos* (1984): «el texto literario como imagen, cuadro o retablo de la pintura» (5), lo que sin duda también es una de las posibilidades que tiene este término para el análisis de la obra narrativa del escritor colombiano¹³. De hecho está presente esta acepción en «En un lugar de las Indias», al comienzo, cuando el narrador que introduce (y dosifica a lo largo del relato) la narración de Don Alonso, dice: «Aunque su versación en el tema de las Indias no pasaba de las generalidades, estaba seguro de que a base de imaginación, mejor que de estudio, iba a lograr el prisma a través del cual surgiesen los colores correctos para su cuadro» (*Ayacucho* 67)¹⁴. No hay que olvidar, en este sentido, sus investigaciones literarias (e histórico-biográficas) en torno al mundo pictórico, ejemplo de las cuales es el relato «El hombre y su demonio» (1953) aparecido en el *Retablo* y que corresponde a su período europeo como cuentista, donde se explican ciertos aspectos de la personalidad y de las obras de Jeró-

to «El maestro de la soledad» [sobre Robinson Crusoe]: «Allí están mezclados, en iguales dosis, la imaginación, la hermenéutica jurídica, el psicoanálisis y la sexología». Es decir son escritos que, al igual que el que se estudia en estas páginas, se mueven en varios territorios discursivos a la vez y siempre manteniendo su apertura radical, su «pluralidad» como fenómenos literarios (en sentido extensivo), su original/ria «ambigüedad». (Citado por RUIZ en el «Prólogo» de *Ayacucho*, XVIII-XIX).

¹³ Manuel de Falla compuso una pieza musical que tituló precisamente «Retablo de Maese Pedro», con lo cual se puede ver que ese personaje ha cobrado una particular importancia y que muchos han reconocido en él uno de los aciertos mayores de *El Quijote*. Este sentido musical del concepto «retablo», aunque dentro de la órbita literaria, no escapa a GÓMEZ VALDERRAMA, hay varios relatos suyos que se conectan con ese mundo [por ejemplo: «Las músicas del diablo» (sobre Niccolò Paganini) (1979) o «Su hora de gloria» (sobre la *prima donna* Roxana Cavaletti) (1982), ambos en *La nave de los locos*] y su escritura no deja de tener propiedades musicales (por ejemplo, el que sea «de cámara», cada libro y la obra completa).

¹⁴ Aquí, evidentemente, puede verse una sutil ironía en relación al rol que lo subjetivo/objetivo —*grosso modo*: imaginación/estudio— tuvo en la aprehensión escritural del Nuevo Mundo, partiendo por el mismo Colón, cosa ya archisabida. Pero además, y en particular, GÓMEZ VALDERRAMA se burla de ese corpus sobre las Indias escrito en el Viejo Mundo sin el concurso de la experiencia directa. Sin embargo, esto no ha de tomarse como una encubierta actitud derogatoria por parte del autor respecto a las virtudes de la «imaginación», en especial cuando ésta constituye una de las claves del concepto/estrategia «conjetura histórica» que él desarrolla en su (meta)ficción. Por tanto, en esas líneas del relato está, por un lado, ironizando e identificándose, por otro, con los procedimientos de Don Alonso como novelista/cronista, muy a la manera como el propio CERVANTES produjo su *Don Quijote*.

nimo Bosch, El Bosco, un «pintor que se relaciona de cerca con mis cuentos», había dicho confesionalmente el autor colombiano (*Leyenda* 31).

Es más, creo que habría que ver en este maese Pedro, recreado por Gómez Valderrama, a una especie de animador cultural de vena épica, no menos dramática por cierto, y, finalmente por eso, al escritor —no sólo el/los narrador/es— como personaje de una novela, hecha de muchas y pequeñas piezas en su caso. Una novela que es la historia misma¹⁵, o si se quiere de una historia que a la larga resulta ser una gran novela, muy a la manera en que Cervantes escribió su obra maestra, en la que el autor, como dice Borges en «Magias parciales del Quijote», «se complace en confundir lo objetivo y lo subjetivo, el mundo del lector y el mundo del libro» (1982: 99)¹⁶. Quizás esa sea la más notable *salida* de don Quijote, esa que lo ha hecho parte de nuestro mundo, superando incluso esa dicotomía o divorcio entre ficción y realidad que de acuerdo a Jauss (8), y muchos otros, es el tema por excelencia de ésta y de todas las novelas que le siguen (y seguirán), ya que la de Cervantes ha fundado tal genealogía.

A propósito de lo anterior, Milan Kundera en «The Depreciated Legacy of Cervantes», primera parte de su *The Art of the Novel*, le asigna este rol fundador al escritor español, no sólo en lo tocante a la novela sino en lo que respecta a la misma Era Moderna, papel que comparte con un filósofo francés: «Indeed, for me, the founder of the Modern Era is not only Descartes but also Cervantes» (4). En cuanto a la novela, según Kundera, «with Cervantes and his contemporaries, it inquires into the nature of adventure» (5). Aventura que al final no es otra que la de la Epoca Moderna: «the world as ambiguity», el (re)molino de las verdades contradictorias, por eso «Don Quixote set forth from his house into a world he could no

¹⁵ Véase para una reflexión sobre este punto de vista tautológico, su capítulo «La historia como novela y la novela como historia» en *Leyenda* (103-124), donde dice: «He tenido, pues, la osadía de continuar el gran diálogo abierto desde la antigüedad primero, y luego por don Miguel de Cervantes, sobre este tema eterno [...], el que fluctúa entre la historia y la leyenda» (104).

¹⁶ Más adelante agrega, para recalcar las cosas, que: «Ese juego de extrañas ambigüedades culmina en la segunda parte; los protagonistas han leído la primera, los protagonistas del *Quijote* son, asimismo, lectores del *Quijote*» (99). De todo lo cual concluye y con ello resume por anticipado muchas páginas de teoría crítica, habiéndose referido a otras obras literarias que plantean en sí mismas —metaficcionalmente— el asunto, «¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben» (100).

longer recognize. In the absence of the Supreme Judge, the world suddenly appeared in its fearsome ambiguity; the single divine Truth decomposed into myriad relative truths parceled out by men. Thus was born the world of the Modern Era, and with it the novel, the image and model of that world» (6). El mismo Gómez Valderrama hace una proposición similar: «En el Quijote está toda ella [la novela, como prototipo y con todos sus protocolos], con sorpresas tan asombrosas de técnica como que en ella misma se hable de la novela, se discuta en cierto modo al autor y a sus plagiarios, y se vivan historias incidentales que hacen sin embargo parte del inmenso retablo —el retablo de maese Pedro— que constituye en buena parte la gran novela no sólo de España sino del mundo» (*Leyenda* 131).

Así, casi cuatro siglos después y en plena vigencia de las «*terminal paradoxes of the Modern Era*», como diría el propio Kundera¹⁷, nos encontramos con una novela mínima, estéticamente hablando, dentro de la rama directa que nos devuelve al héroe cervantino. Novela minimalista, la de Gómez Valderrama —es decir, cuento¹⁸—, en la que para seguir el juego ya planteado en *El Quijote*, se incorpora al autor histórico de éste como personaje y al personaje imaginario, por él creado —aunque real dentro de esa fábula¹⁹—, se lo hace vivir en la historia, por lo pronto en la historia de la literatura como un autor: Don Alonso [Quijano] autor de una novela de caballería escrita a la manera de una relación/crónica de Indias, dado el contexto geográfico y temporal en que es producida, fragmentariamente sin embargo, ya que se da en el marco de una reflexión (meta)literaria e historiográfica contemporánea que la introduce y la comenta cada tanto, sin saber a ciencia cierta si la está recuperando como hecho o la está inventando como fábula.

De manera que la preocupación de don Pedro por Cervantes y por su «rey de los hidalgos, señor de los tristes»²⁰, su *doppel-*

¹⁷ Siendo una de ellas el que la novela se haya vuelto su propia y más descarada parodia (asunto presente ya en *El Quijote* por lo demás), cosa que a algunos les ha parecido que es el signo que anuncia la muerte de la novela como género y como modelo del mundo, idea que KUNDERA desmiente con fervor (13 *passim*).

¹⁸ Para este escritor que escribió en cada caso, de acuerdo a ARISTIZÁBAL, «con el claro propósito de hacer del cuento la síntesis de la historia» (23).

¹⁹ «Sabemos que el *Quijote* fue concebido como una larga fábula, cuyo remate tenía forzosamente que ser el desengaño del héroe», había dicho en 1956 BORGES en unas páginas tituladas «Análisis del último capítulo del *Quijote*» (1982: 205), fábula de soledad y desengaño del héroe que le lleva a concluir al propio Borges que: «El libro entero ha sido escrito para esta escena, para la muerte de don Quijote» (212).

²⁰ Como lo llamó RUBÉN DARÍO en su «Letanía de Nuestro Señor Don Quijote» de 1905 (*Poetas* 294-296). La lista de autores latinoamericanos que se han preocupado por *El Quijote* —habiéndose escrito algo sobre él o bien habiéndolo incorporado en alguno de sus múltiples aspectos a sus propias obras— es extensa y, segura-

*gänger*²¹, no se reduce a los aspectos narratológicos que cifra la figura tutelar y la presencia ubicua del maese Pedro en cada relato, aunque como se ha dicho tal personaje resulta determinante, desde lo onomástico hasta lo metaliterario. Pero en general y de acuerdo a lo planteado hace poco, la conclusión a la que llega Aristizábal en las páginas introductorias a su selección de textos del autor, resulta en este momento más que oportuna e iluminadora: «Gómez Valderrama como don Quijote sabía que el mundo se conquista a través de la aventura. Por ello su obra es la pretensión consciente de la reescritura de *El Quijote*» (36). Reescritura que aquí quiere decir en primer término el registro escritural —donde historia y literatura se (con)funden— del viaje fundamental del hombre, en el que la aventura, la salida de sí mismo al mundo y la vuelta desde éste a uno, al punto de partida, se convierte en la metáfora más general —y más particular a la vez, siendo esto segundo la prueba cabal de lo primero— de la experiencia humana a cualquier nivel en que se la quiera discutir.

Helmut Hatzfeld anotó, en las palabras «Preliminares» a su *El «Quijote» como obra de arte del lenguaje*, que: «Considerado históricamente, puede situarse el *Quijote* entre los modelos típicos: la novela pastoril, la novela de amor, de progenie italiana (Cardenio, Luscinda, Fernando y Dorotea, El Curioso impertinente), la novela caballeresca (punto de arranque, objeto de comentario e ironía) y la novela picaresca (como modelo del género, a pesar de sus altos fines)» (1). Agregando a punto seguido, de manera definitoria y condensadora: «La situación es un poco más compleja, en tanto que formalmente el Quijote representa una novela caballeresca, aunque parodiada, pero su realismo la hace “picaresca” en el sentido técnico» (2).

En primer término, por lo tanto, Hatzfeld apunta que la novela de Cervantes resulta ser un cruce de vías narrativas diferentes, lo cual le otorga, entonces, su híbrida singularidad sin abandonar su (quinta)esencia, si se entiende por esto último el tenaz apego a su misión caballeresca. En segundo lugar, el crítico polariza la obra a nivel formal (lo que se corresponde con otros niveles: personajes,

mente, data ya desde ciertas crónicas de Indias, se prolonga/prolifera este siglo (cosa que JULIO ORTEGA ha recogido en buena parte en el volumen *La Cervantiada*), e incluso aparece la influencia/intertextualidad en los escritos «plurigenéricos» del Subcomandante Marcos del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN, Chiapas, México), quien ha llegado a convertirse en «una figura de las letras mexicana» (como lo demuestra y analiza JUAN PELLICER en un artículo reciente), y ha vuelto a combinar las armas y las letras, idea tan cara a Cervantes y «curioso discurso» de don Quijote (I: xxxviii).

²¹ RAMIRO DE MAEZTU lo ha dicho con gran precisión: «Cervantes se explica por Don Quijote y el *Quijote* por Cervantes» (48).

temas, etc.), polaridad que siempre ha estado presente en las discusiones sobre esta novela y en las tocantes a su impacto literario y social (incluidas aquí las recepciones que ponen el acento en lo psicológico²²). Pero lo importante aquí es observar que —aunque Hatzfeld no llega a decirlo y tal vez a imaginarlo, no obstante ser su estudio completísimo y pleno de novedades para su época, de corte estilística— en ambas aserciones está contenido por ausencia ese par de ideas que harán un largo verano en los estadios posteriores de la literatura y de la crítica literaria latinoamericanas, de las cuales Pedro Gómez Valderrama fue uno de sus mejores creadores y un agudo comentador de lo que no era suyo también, así lo prueban sus páginas sobre Isaacs, Borges, García Márquez, Arciniegas, Gaitán Durán, Mutis, entre muchos otros.

Hatzfeld no habla de la posible influencia de las crónicas de Indias —u otro tipo de escritos relacionados— en la composición de *El Quijote*, como otro modelo, ni de si para Cervantes esas noticias/aventuras y legajos ultramarinos tuvieron algún efecto en tal sentido, por mínimo que hubiese sido. Esto es algo que no se ha estudiado, es más: ni siquiera planteado en rigor²³. Quizás porque como dice Salvador de Madariaga en el capítulo xxii de su *Guía del lector del «Quijote»*: «don Quijote encarna el tipo europeo en su vida y obras como en sus discursos y razonamientos» (185). Don Quijote encarna, aunque en su fase tardía, el espíritu de acción europeo («avanzador, explorador, descubridor entre los hombres») —puesto al pasivo de otros continentes— que cuajó en el caballero (andante), en el héroe (no en el santo), en las armas²⁴. Encarnación que, más allá o más acá de su eurocentrismo (sea el de aquella época o el del propio Madariaga), sólo podía resultar inspiradora en el caso de la conquista de América, sin embargo Madariaga al comentar a propósito de esto un pasaje del capítulo xiii, donde Don Quijote discurre sobre las premisas y virtudes de la «caballería

²² Pueden mencionarse muchas, basten por ejemplo los nombres de SALVADOR DE MADARIAGA, CARROLL JOHNSON y FREDO ARIAS DE LA CANAL, entre otros.

²³ Existe, sin embargo, un estudio fundamental, casi el único en su género, que su autor, JOSÉ TORIBIO MEDINA, en 1916 tituló «Cervantes americanista: lo que dijo de los hombres y las cosas de América» (*Estudios cervantinos*, 507-537). En él se hace una revisión minuciosa de las referencias al Nuevo Mundo que aparecen en *El Quijote*, no insignificantes por lo demás, y en las restantes obras del «Príncipe de los Ingenios del habla castellana» (507), aunque no se aborda la posibilidad de ver a Cervantes influenciado por las crónicas, cosa que habría ocurrido si su solitud de pasar a las Indias hubiese sido aceptada (*infra*).

²⁴ También podría decirse: en lo masculino que se impone sobre lo femenino, negándolo en su realidad para idealizarlo y así conjurar esa fuerza todopoderosa y seductora pero contraria, según ciertas corrientes religiosas, al espíritu que es convertido en el camino, la verdad y la vida, vida que termina significando, privada de su carnalidad, la muerte.

andantesca» con un caminante, deja ver una luz al respecto de una posible asimilación cervantina de los hechos ultramarinos en términos de escritura: «Esta página, que no se hubiera escrito sin el estímulo de aquellas asombrosas hazañas que los conquistadores llevaron a cabo volando, enjambre de héroes, sobre el nuevo continente sin parar mientes en los peligros que erizaban aquel mundo desconocido, es ya preludio de los siglos que vendrán, henchidos de la acción europea sobre los demás continentes pasivos. Aquella convicción arraigada en los conquistadores de no darse en la naturaleza barrera alguna que el hombre no pudiera franquear, hoy extendida allende el planeta por los astronautas, surge por vez primera en los libros de caballerías, florece en hazañas sonadas en el tiempo de los conquistadores e inspira las aventuras del “famoso español” [«gran europeo» para Madariaga] como Cervantes mismo llama a su héroe» (186). Delirante párrafo —europeizante que apenas si nombra de paso y en abstracto el lugar de esas hazañas tan sonadas²⁵—, pero sugerente y novedoso en cuanto al punto que interesa aquí, ese de la presencia de las Indias en *El Quijote*, no de manera temática sino de los tipos de discursos que hablaban de ellas a los europeos.

Hatzfeld tampoco habla —y en rigor no tenía por qué hacerlo— de la influencia que tuvo *El Quijote* con su doble impronta, la de caballería parodiada a sí misma y la de realismo picaresco, sobre las escrituras que se perpetraron en el Nuevo Mundo a más de un siglo de haberse iniciado su conquista, aunque el espíritu caballeresco —y escriturario, como diría Rama— haya desembarcado el mismo día del Descubrimiento²⁶. Pero las palabras de Hatzfeld no dejan de sugerir, sin proponérselo, lo que hoy se sabe con meridiana certeza, eso que constituye la médula de las crónicas de Indias: esa combinación tan quijotesca de caballería y picardía, cosa que por su parte Gómez Valderrama detectó —en el contexto de sus disquisiciones sobre «Las crónicas de Indias, origen de la narrativa latinoamericana»²⁷—, al hablar de una de las paradojas de nuestra literatura: «Seguramente en esto [en esa extraña mezcla agrídulce

²⁵ No estaría mal en este punto una incursión crítica de índole post-colonialista, aunque la arquitectura de esta vertiente teórica es de suyo colonial, de manera que no se sale del principio y bajo esta perspectiva en el principio nunca ha estado el/lo otro sino el/lo mismo.

²⁶ No obstante, hay ciertas anécdotas que pueden ilustrar el viaje del *Quijote* o de lo quijotesco a las Indias: «En América, dos años después de la salida del *Quijote*, ya sale en una mojiganga de Carnaval un tipo representando a Don Quijote y otro a Sancho» (DÍAZ-PLAJA, 97).

²⁷ Conferencia (dada en España en 1984) del escritor que se convierte con ese título en el último capítulo, el séptimo, de su libro *La leyenda es la poesía de la historia* (125-160).

de nuestra identidad] hemos heredado de la más grande de las novelas, y acaso una de las más dolorosas, el *Quijote*, ese contrapunto admirable y casi cruel, de lo doloroso y humorístico. Posiblemente porque el humor encierra siempre algo de dolor» (156). Contrapunto de dolor y humor que puede ser aquí más bien sinónimo de ese otro que menciona Hatzfeld. Herencia temprana y configuradora, como indica el autor colombiano, de nuestro carácter y de nuestras letras, pero también está diciendo que en *El Quijote* y, en el fondo, en las novelas de caballería, al mirarla como libros de viajes, estaría al acecho la crónica. Entonces, por lo mismo, la crónica de Indias, más acá de sus lazos con famosos viajes/viajeros y sus diarios u otro tipo de escritos, entre los que también lo cronístico en general aparece, sería una especie derivada y terminal de la caballería andante(sca) y novelística, por eso Gómez Valderrama recuerda — citando el esfuerzo hecho por Alejo Carpentier por entender esta particular conformación de nuestra identidad en *Tientos y Diferencias* (1967)— que: «Abre [el latinoamericano, como lector natural] la gran crónica de Bernal Díaz del Castillo y se encuentra con el único libro de caballería real y fidedigno que se haya escrito [...] Bernal Díaz, sin sospecharlo, había superado las hazañas de Amadís de Gaula, Belianis de Crecia y Florismarte de Hircania» (134). Había superado él y otros a esos famosos caballeros, claro que ya bajo el signo de lo quijotesco sino, en la época y después, de *El Quijote* directamente, porque agrega que «casi al tiempo con el Quijote, en América se seguían produciendo las crónicas, y en ellas se estaba fabricando un nuevo modelo de realidad (que no está distante de la realidad imaginaria del Quijote)» (132), lo cual no es una afirmación de una influencia obligada y necesaria, cosa que por lo demás no está técnicamente probada, pero es una delicada insinuación de que tal atmósfera y tal coetaneidad fue mucho más que un simple paralelo, cosa que el autor explora creativa y teóricamente en su breve relato²⁸.

Antes de entrar a una revisión estratégica de este relato histórico, hay que dejar señalado la enorme importancia que Gómez Valderrama le atribuye al fenómeno histórico-literario (cultural) de las crónicas en lo que eran en ese entonces las Indias y que hoy por una especie de embrujo fónico y cierto secretísimo encanto patológico todavía mantenemos, habiendo sido Pedro Mártir de Anglería, desde la misma Europa como apunta el autor colombia-

²⁸ Véase la conferencia «El *Quijote* en América» (1911) de don FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, donde este notable cervantófilo presenta los resultados de sus investigaciones sobre la llegada de los primeros ejemplares de la novela a América, poco tiempo después de haber salido a la luz la primera parte, y comenta su trascendencia para el continente americano (*Estudios cervantinos*, 93-108).

no, «nuestro primer cronista, [y] quien dio a las tierras descubiertas el nombre de *Nuevo Mundo*» [en carta de 1493] (128). Así el escritor colombiano llega a expresar con vigor genesíaco y, por lo tanto, de manera bíblica: «En el principio de América, fue la crónica» (139). Y fue la crónica (de sucesos reales e imaginarios, en una combinación bastante compleja) la forma primigenia de la historiografía y la semilla de la novela, cuya evolución —su «trabajosa marcha a través de los siglos»— nunca ha abandonado esa suerte de tono épico que la caracteriza como producto de sus tratos (por no decir: amores) incestuosos con la historia y que le recuerda permanentemente su origen, sus inicios²⁹, dándose esto incluso hasta en la misma novela latinoamericana actual, apunta Gómez Valderrama en sus páginas, agregando que para él se consolida esta evolución «en el momento del realismo mágico con una especie de regreso afortunado al ámbito de la Crónica, y con una búsqueda de ella a través de la novela histórica» (137)³⁰. En general, entonces, para Gómez Valderrama: a) a través de las crónicas de Indias iniciales, y de su tenaz, aunque a veces soterrada, pervivencia durante los siglos coloniales hasta hoy, «se va despejando, va haciéndose la historia del Nuevo Mundo» (127), b) «[l]a crónica es, lo han dicho muchos, el origen mismo de la novela» latinoamericana (131), y c) ambas, la historia y la novela, se (des)encuentran quieran o no bajo el signo siempre vivo de la crónica, la que habiendo manipulado lo histórico y lo ficticio se mostró como un producto híbrido, condición que les transmitió indeleblemente a sus pupilas en América Latina.

Lo han dicho muchos otros antes o después, en verdad no importa tanto el quién ni el cuándo, puesto que Pedro Gómez Valderrama no hace sino reconocerse heredero de una larga y compleja tradición, aunque para él estos quinientos años, hayan sido fundamentalmente un tremendo esfuerzo por «tener que aprender y asimilar en cinco siglos lo que Europa creó en milenios», circunstancia que, junto a nuestro inconfundible mestizaje, «nos hace vivir de manera distinta, y por eso, también, el estilo histórico de las cróni-

²⁹ Dentro del cual (tono épico) y de la cual (época) cabe también, como una de sus vertientes, el estilo periodístico, asunto que GÓMEZ VALDERRAMA no pasa por alto. Por eso es que su relato puede ser leído como la crónica sobre un corresponsal de prensa español, varado y ocioso en las Indias, consumido por el trópico.

³⁰ En otro párrafo apunta: «Yo pienso que el realismo mágico nació con los cronistas de Indias, y fue evolucionando y en épocas manteniéndose oculto, hasta llegar a la novela actual» (138). Véanse también en este punto y en conexión con la obra de Cervantes, el libro de ARTURO SERRANO PLAJA (1967), y el artículo de EDWIN WILLIAMSON, «The Quixotic Roots of Magic Realism: History and Fiction from Alejo Carpentier to Gabriel García Márquez» (*Cervantes and the Modernist* (1994), edited by E. Williamson).

cas es diferente» (131)³¹. Por eso es que lo diferente de nuestra existencia histórica y literaria para Gómez Valderrama, como para muchos otros también —entre ellos siempre Carpentier—, puede sintetizarse con el término mono/polisémico *barroco*, «estilo que en América es una manera de ser, incorporada a la identidad misma de sus pueblos» (145 *passim*)³².

Uno de esos otros que se han referido al papel (y al uso) de las crónicas en el origen y desarrollo de nuestras narrativas mayores —la histórica y la literaria— es el cubano Antonio Benítez Rojo, autor entre otras de *El mar de las lentejas* (1979), una de las novelas históricas más destacadas que ya parodia las pretensiones de su propio género. Es relevante consignar lo que Benítez Rojo ha dicho al respecto en un artículo confesional aparecido en 1988 y que se titula explícitamente «Las crónicas y el autor de hoy: una experiencia personal» (1988). Esta experiencia personal en el reconocimiento y uso contemporáneo de las crónicas se abocó a mostrar su lado oscuro y a abandonar la idea de ver en ellas una «zona sagrada», porque «[t]odos aquellos libracos estaban llenos de giros y lugares comunes, como si se copiaran unos a otros: además también estaban llenos de resquemores, disparates, chismes, libelos, justificaciones interesadas, calumnias, flagrantes hipérboles, inexplicables omisiones... En fin, las más reputadas crónicas, historias de Indias, diarios, relaciones, cartas y memoriales, no eran más que noticias fragmentadas, ensartadas por embustes, enhebradas por el cálculo y las pasiones» (338). Así de llenos de estas y otras cosas han estado desde entonces nuestros libracos históricos y literarios, hasta la misma *novela histórica* en sus primeras faces, «toda vez que cada una de ellas se proponía como texto legítimo, como interpretación autorizada; esto es, como historia verdadera» (339). De todo lo cual Benítez Rojo concluye —luego de leer su novela, (auto)crítica/irónicamente, observando que no había escapado de la trampa— y saca por lección: «Fue entonces que me di cuenta cabal de que toda ficción es necesariamente una crónica y que toda crónica es un texto

³¹ Insiste más adelante: «Dentro del desfase que existe entre nuestros quinientos años de cultura occidental y la cultura europea, encontramos dos vertientes formadas, la una por las personas que por sus recursos económicos y otras condiciones pueden disfrutar de los productos de la cultura europea, y la otra por los que no tienen recursos, los marginados, perdidos en lo remoto de los campos y de la selva, que son en realidad contemporáneos de aquellos personajes de las crónicas, entre ellas de las crónicas del mestizaje, que es uno de los grandes hechos de América hispana» (139).

³² «El barroquismo [desde la conquista, colonia, épocas de formación, hasta nuestros días] no está en los ojos que lo ven; está en los hechos, está en el fluir de la historia [incluida su literatura], y seguramente por ello ALEJO CARPENTIER decía “Seremos los clásicos de un enorme mundo barroco”» (147).

imposible de legitimación y de fundación» (341). Esta conclusión/lección, nacida de lo observado y experimentado (en letra propia), en este caso, por uno de los practicantes del género heredero de las antiguas crónicas, resulta muy apreciable puesto que habla de y desde la etapa en que ya la novela histórica ha comenzado a parodiarse a sí misma sin pudor y a jugar con sus referentes sin reverencias mayores. En el caso de Gómez Valderrama, quien desde su breve y sintético género fue siempre una voz alerta y anticipada, esto último no se dio a nivel paraliterario, en cuanto sus reflexiones sobre el tema se mantuvieron apegadas a una cierta ortodoxia hispanizante (europeizante), cosa que no hace sino dar cuenta de su conflictiva identidad como cualquier habitante (especialmente si es intelectual) de estas tierras, su alegórica lucha interior entre ese *indiano* que no ha vuelto a España y ese mítico *buen salvaje*³³ (caribeño en el caso presente) que lo seduce/acompleja en algún rincón de sus células. Sin embargo, repito, su relato lo señala como un escritor adelantado a las concepciones de su época, aunque la parodia en él se dé de un modo mucho menos explícito que en años recientes.

Así Pedro Gómez Valderrama, teórica y creativamente, abordó el siempre inquietante problema de nuestro mestizaje cultural —como en el cuento «Tierra...!» lo había hecho centrándose en el aspecto sexual de este (des)encuentro, de esta invención de un Nuevo Mundo por/para los europeos³⁴—, tomando el tema de la crónica de Indias como punto imantado de las reflexiones en torno al origen y evolución de las narrativas (históricas y/o literarias) que hablan de nuestra nunca resuelta identidad (latino)americana³⁵, la que no debe dejar de reconocer el quijotismo y, a través de éste, la utopía caballerescas (Maravall 178-193) que la conforma, ya que esto fue uno de los dos caminos por donde pasó el tipo de crónica que heredamos, siendo el otro el de la anti-utopía, la picaresca.

Con el relato «En un lugar de las Indias» su autor incurrió en la peligrósima aventura —un tanto delictiva si se recuerda el plagio/conjura del Licenciado Alonso Fernández de Avellaneda³⁶— de

³³ No obstante ser éste también un producto de la imaginación europea occidental «el mito más potente de los tiempos modernos» (RANGEL, 27 *passim*).

³⁴ GÓMEZ VALDERRAMA termina su conferencia citando un par de versos de JUAN CASTELLANOS que dicen: «Al occidente van encaminadas / las naves inventoras de regiones» (160). Verso este último con el que ha sido anunciada la publicación póstuma de una colección de ensayos del autor, la cual estaría hasta la fecha en preparación.

³⁵ Hay que tener presentes las proposiciones de CARLOS RANGEL, en su libro bajo el subtítulo «Española y no latina» (19-21), sobre esta polémica (de)nomiación.

³⁶ Cuyo *Quijote* espúreo nunca pudo ser sino una mala/infeliz copia de un original que en todo está a años luz de sus oscuras intenciones inquisitoriales. ARIAS DE LA CANAL dice de aquél que: «En suma, el libro no tiene más que un objeto:

haber escrito un *Quijote* apócrifo, aunque en su caso lo dispensan las sanas intenciones de quien sabe que, más acá o más allá de esto o aquello, toda la novela del «famoso español» (sea el autor o su personaje, porque comoquiera los dos son uno³⁷) no es sino una «Teoría de Dulcinea», para emplear la expresión con que Juan José Arreola tituló ya en 1962 (:19) uno de sus (micro)cuentos o fábulas. Una teoría de Dulcinea sin más —para no desviarse y llegar a afirmar impensadamente que es un tratado de amor en todo el sentido de la palabra³⁸—, dado que de ella, «ja mulher mais amada de todos os tempos?» (Costa Vieira 19), se habla en cada línea aunque a veces se lo haga en silencio y parezca que otro es el asunto del que tanto el escritor como su *alter ego* discurren. Pedro Gómez Valderrama supo esto y su relato es la teoría de una Dulcinea ultramarina —tropical, caribeña—, que hace las veces de dama encantadora/encantada³⁹ de un tal Don Miguel, una especie de fantasmagórico *Quijote indiano*.

Después de un breve párrafo introductorio, en el que el narrador general (enmarcante)⁴⁰ presenta al hidalgo Don Alonso [Quijano] en el acto (historiográficamente imaginario) de comenzar a escribir «su historia sobre el autor fracasado que iba a enterrar su amargura en los extraños lugares del Nuevo Mundo» (*Ayacucho* 67)⁴¹ —su

bautizar a don Quijote, entrarle en la iglesia, colgarle el rosario, hacerle oír misa, y sustituir a Dulcinea con la patrona de su orden» (177-178).

³⁷ Por eso es que «en el *Quijote* no se concibe la posibilidad siquiera de que el héroe y la fábula sean extraños al autor» (MAEZTU, 33).

³⁸ «Don Quijote es el prototipo del amor, en su expresión más elevada de amor cósmico, para todas las edades», si se va más allá de sus circunstancias de época, si se lo mira por un momento no sólo desde una perspectiva histórica (MAEZTU, 69).

³⁹ En 1992 ANGELINA MUÑIZ-HUBERMAN publicó su novela-teoría *Dulcinea encantada*, donde (se) habla (de) una Dulcinea mexicana y universal, contemporánea y de siempre, quien también es, entre mil cosas más, aficionada a las novelas de caballería, tanto que las colecciona y a falta de mejores acontecimientos propios toma esas aventuras como verdaderas y suyas. Aunque se trata de una Dulcinea infiel, cuya infidelidad algo dice teóricamente sobre el héroe cervantino. «Y, en primer lugar, Don Amadís de Gaula. Es mi guía y ejemplo, como lo fuera para don Quijote. Con la ventaja de que yo me he enamorado de él. Y él de mí» (17). Caballeroscos y novelescos amores los de Dulcinea (MUÑIZ-HUBERMAN), «escribana» y plural, que se cumplen y no se cumplen en esta novela dentro de la novela.

⁴⁰ Para facilitar el manejo de estos diversos niveles narrativos (GENETTE, 1980), llámese en adelante a este narrador Don Pedro, nombre bajo el que aparece en primera instancia la figura de Maese Pedro, como se ha visto más arriba en estas páginas, y tal vez, a cierta distancia, la del escritor colombiano en persona (verbalizada), porque siempre hay una posibilidad/intencionalidad autobiográfica en cada uno de sus escritos como en la totalidad de ellos.

⁴¹ Es importante no dejar pasar esto de la amargura de Cervantes. Es sabido que su vida fue difícilísima y que estuvo marcada por un sinfín de penurias, siendo «ya axiomático que la vida de Cervantes fué un rosario de desdichas» y fraca-

supuesta novela de caballería sobre Don Miguel [de Cervantes]—, acto que se da bajo condiciones que ponen en funcionamiento el indispensable contraste novelesco entre la reseca y atardecida (moribunda como el propio Don Alonso ⁴²) topografía manchega, como plataforma de realidad, y las tentaciones de la utopía ⁴³ como el territorio y la vida ensoñados: «Los oros de la tarde se estrellaban contra el polvo pardo y envejecido del camino. En cambio, de la hoja blanca en la cual escribía la mano del hidalgo, iban saliendo los esplendores de un trópico encendido, una especie de devorador de hombres situado en el otro lado del mar» (*Ayacucho* 67). Introducción ésta en la que incluso viene determinada la «versación en el tema de las Indias» con que cuenta el narrador particular (enmarcado) para acometer, desde un lugar de Europa, su empresa narrativa, que como se dice allí «no pasaba de las generalidades», siendo «la imaginación» el (im/perfecto) sustituto del «estudio» y de la experiencia directa. Aclaraciones que juegan un papel relevante si se leen a la luz de los conceptos narratológicos de Gómez Valderrama (*supra*).

Después de esto se pasa en el relato «En un lugar de las Indias», pero ahora dentro de la narración enmarcada de Don Alonso —pues como dice Don Pedro (el narrador general/enmarcante): «Así se

sos (MAEZTU, 37). F. DÍAZ-PLAJA subtitula su *Cervantes* con un juego de opuestos aclaratorios: *La amarga vida de un triunfador* (como escritor, pero sólo al final de su vida, porque ni como soldado/prisionero ni como funcionario lo había logrado, y como poeta nunca encontró sus versos mayores). ARIAS DE LA CANAL señala que el escritor sufría de un complejo «masoquismo psíquico» (un deseo inconsciente de ser rechazado), cuyo síntoma más notorio y permanente está en lo que ya había observado BENJUMEA: «Cervantes se queja siempre de ingratitud», y en su más que consecuente conducta (verbal inclusive) pseudo/auto/agresiva, de la cual forman parte su intrepidez de soldado, sus elogios-acusaciones de sí y de sus amigos, sus pretensiones-derrotas literarias, y, ciertamente, esa «propensión que tenía Cervantes a elucubrar sobre amores irreales» (ix-xxii).

⁴² «Abierta su ventana al sol moribundo de la tarde manchega, trazó con decisión la primera frase de su relato» (67). Primera frase que no es otra que el título del relato de GÓMEZ VALDERRAMA, que a su vez es la primera del cervantino pero intervenida, con lo cual queda establecido el orden de relaciones de las narraciones, el que recuerda la figura de una caja china o de una muñeca rusa, una historia dentro de la otra y siempre la misma aunque necesariamente diferente. Se deben destacar las imágenes que aluden a un escritor (escribiendo) frente al ocaso —sol, tarde, muerte—, porque es reiterativo en el autor, véase esto en su relato sobre ANDRÉS BELLO («Corpus Iuris Civilis»).

⁴³ Utopía, el lugar inexistente pero imaginado, que como ha dicho GÓMEZ VALDERRAMA, en «Academia y Memoria», en verdad no está sino en el lenguaje (*Leyenda*, 50), habiendo sido la literatura (y la política) la encargada de propagarla como objeto y enfermedad del deseo. Para las consideraciones y los efectos del arribo de la Utopía al nuevo continente, véase su ensayo *La utopía en el descubrimiento de América* (1988).

desenvolvía la historia» (67)—, a la conjetura histórica, a la imaginación de una aventura posible en la vida ejemplar y heroica de Cervantes (así adjetivada por Astrana Marín). Esta conjetura está hecha sobre la base de un hecho real y documentado: «En mayo de 1590» Cervantes solicitó —a la edad de 43 años y quince antes de la aparición de la primera parte de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha* (1605)—, mediante una carta dirigida al «Presidente del Consejo de Indias», y como una de sus tentativas desesperadas⁴⁴, un «destino en ultramar», que era el «refugio natural al español fracasado en su patria...» (F. Díaz-Plaja 84) Luego Don Alonso cita por completo la carta como parte documental de su propia narración, especificando que se trata ni más ni menos que del «texto verdadero» (67). Sin embargo, al finalizar el texto de la carta se encuentra una *endnote* que muestra la fuente de donde ha sido tomado —«1. Citada por Sebastián Juan Arbó. *Cervantes*, Ediciones del Zodiaco, Barcelona 1945: Páginas 370 y 371» (71)—, indicación que a su vez dirige la atención hacia Don Pedro como narrador, pues es de él de quien tiene que provenir este detalle bibliográfico, de alguien posterior a 1945 y, evidentemente, no puede ser Don Alonso, quien podría manejar el texto en su forma manuscrita, aunque fuese en copia, pero no de manera libresca dada la coetaneidad suya con su personaje, el que aún está lejos de convertirse en uno de los casos literarios más notables, sino el mayor, en cuanto al volumen de escritura en torno a su vida y obra.

Pero, no sólo tal noticia le trae al lector este mínimo gesto bibliográfico (dígase paratextual aquí, de acuerdo a la teoría genettiana, 1982), sino que también le revela el género global del relato y la profesión de fe del narrador: un relato que se presenta como un cuento y que, enmarcadamente, contiene fragmentos que miman una (famosa) novela de caballería y ésta, a su vez, ciertos modos de las crónicas de Indias, pero todo bajo una estructura ensayística de corte historiográfico. Ahora bien, esto de que la carta —que es un documento histórico— aparezca incorporada a la narración de Don Alonso, aparte de seguir la línea cervantina de narrar en diversos géneros al tiempo de una misma novela (multigenérica,

⁴⁴ ...«su situación había llegado ya a extremos tan precarios que, después de haber pensado en las más inútiles empresas, hallábase al borde de vivir de la caridad pública» (*Ayacucho*, 67). Así Don Alonso sintetiza la desesperación de su personaje, cosa que los historiadores y biógrafos comentarán largamente con el correr de los siglos.

⁴⁵ Tan proteica es la novela cervantina que, como ha dicho ALVARO PINEDA BOTERO, «la metaficción, la autoconciencia, la puesta en abismo, la deconstrucción, la diseminación y en general muchos conceptos y experimentos que comportan la novela posmoderna y la filosofía contemporánea, ya estaban plenamente desarrollados en *El Quijote*». No sólo esto —claro que sin su aspecto vociferador ac-

proteica⁴⁵), le da su apariencia de crónica de Indias a la novela de Don Alonso —y de ambas cosas, además de su *status* de documento histórico, al cuento de Gómez Valderrama—, ya que todos aquellos textos (incluso las cartas, como la del propio Cervantes) se definen en el fondo como memoriales (auto)justificatorios⁴⁶, cuyo acto de habla primario corresponde a su inconfundible intención persuasiva (Mignolo 1982) y querellante (Pastor 1988)⁴⁷.

Entonces y como precisa José Toribio Medina, «el 21 de aquel mes de mayo» [1590] Cervantes había presentado, por desesperadas razones, «al Consejo de Indias» el mentado «memorial» que él transcribe en su ensayo cervantino (535-536), así como también lo hace F. Díaz-Plaja en su biografía (85-86). En el «texto verdadero» de esta carta, Don Miguel —si se la considera su inserción en el relato de Don Pedro y como parte documental del de Don Alonso (*Ayacucho* 67-68)—, hablando en tercera persona, luego de pasar minuciosa revista a sus servicios (y los de su hermano) como soldado de la Corona, y porque «en todo este tiempo no se le ha hecho merced alguna» como merece: «Pide y suplica humildemente, cuanto puede a V.M. sea servido de un oficio en las Indias de los tres o cuatro que al presente están vacantes, que es el uno la contaduría del nuevo reino de Granada, o la Gobernación de Soconusco en Guatemala, o contador de las galeras de Cartagena, o Corregidor de la ciudad de la Paz [...], porque su deseo es continuar siempre en el servicio de V.M. y acabar su vida como lo han hecho sus antepasados, que en ello recibirá muy gran bien y merced» (68). De esta petición hecha por Cervantes para obtener algún nombramiento en las Indias —solicitudes muy comunes en aquella época, sea procedentes de esos lugares o de España misma—, es que Pedro Gómez Valderrama hace una conjetura histórica en su multiforme relato literario.

La conjetura es tanto de carácter histórico como literario porque tiene que ver, más allá sus implicaciones dentro de la biografía

tual—, sino que además: «*El Quijote* incluye, pues, su contralibro: historia y ficción, verdad y verosimilitud, arte y realidad, obra literaria y crítica literaria, el concepto y la práctica: la teoría y el antídoto contra ella» (*Escrituras andantes*, 72).

⁴⁶ JOSÉ TORIBIO MEDINA, en el estudio citado con anterioridad, con gran acierto coloca a esta carta el rótulo genérico de «memorial», el que más adelante define, de manera indirecta, como «sumaria relación» de servicios a la Corona en apoyo de una solicitud hecha para obtener algún beneficio (*Estudios cervantinos*, 535 y 536, respectivamente).

⁴⁷ Intentos de persuadir que demandan un despliegue retórico (oratorio, aunque a través de la escritura) nada ajeno a la cabal comprensión de muchas obras histórico-literarias de la conquista y la colonia, cosa que LUCÍA INVERNIZZI SANTA CRUZ ha estudiado iluminadoramente en varios trabajos suyos dedicados al tema, ejemplo de ellos es uno sobre el *Cautiverio Feliz* de FRANCISCO NÚÑEZ DE PINEDA Y BASCUÑÁN.

del escritor español, con la inquietante pregunta de qué habría pasado con *El Quijote* si a su autor se le hubiese hecho merced y concedido alguno de los puestos que con tanto fervor pedía en su carta-memorial. A esta interrogante Gómez Valderrama dio en 1970 una respuesta con su relato, una respuesta que interviene ciertos hechos verificables para contar una historia posible, imaginaria pero rigurosamente documentada y escrita. El sentimiento entre los entendidos sobre aquel frustrado paso de Cervantes al Nuevo Mundo (uno más en la larga lista de sus fracasos, de sus reveses de Fortuna) es en lo esencial el mismo, en líneas generales todos coinciden en reconocer que habría sido una pérdida para el mundo de las letras, porque como dice Medina ese traslado a América «acaso habría modificado completamente sus tendencias literarias, desarrolladas en un horizonte nuevo para él, dándonos, sin duda, obras acabadas, como dignas de su ingenio sobrehumano, pero de seguro que no el *Quijote*» (534), por lo que hay que agradecer, insiste el sabio chileno, al «fiscal del Consejo, doctor Núñez Morquecho»⁴⁸, quien «dos semanas después de instaurada la petición» la rechazó y selló su providencial negativa con la escueta frase de «Busque por acá en qué se le haga merced» (537). Agradecimiento que Medina expresa aludiendo con palabras propias a un concepto de Antonio Batres Jáuregui en su libro *El castellano en América*, las que exclaman: «¡Dichoso fracaso aquel producido por la plumada de Núñez Morquecho de la cual dependió que existiera la obra más ingeniosa del mundo» (537)⁴⁹.

Sin embargo, el escritor colombiano hace, en su relato, que el español venga a América ese «año de 1590», y con él su corazón quijotesco⁵⁰. Pedro Gómez Valderrama es quien conjetura (ensaya)

⁴⁸ En el relato de GÓMEZ VALDERRAMA este personaje aparece como Núñez Marqueño.

⁴⁹ F. DÍAZ-PLAJA, reconociendo este común sentir, agrega: «Yo, honradamente, creo que el *Quijote* hubiera nacido exactamente igual». Y explica sus razones, las que se resumen en su decir que: «Porque lo llevaba ya dentro» (86).

⁵⁰ Casi veinte años después (1990) EDUARDO GALEANO publicó un pequeño relato —parte de sus *Memorias del fuego (I)*— titulado, emblemáticamente, «En un lugar de la cárcel». En éste el escritor uruguayo juega con la historia y la literatura, recordando cómo a Cervantes le fue negada la petición (dos veces, según él) de pasar al Nuevo Mundo («Todavía le duele la respuesta» [...]: *Busque por acá en qué se le haga merced*), lo que le permitió, de acuerdo a esta conjeturante narración, solo en su prisión (Sevilla, 1597) dar comienzo a su obra magna, sumándose con ello a los que piensan que tal Providencia es la madre de *El Quijote*. Cuenta el narrador: «Miguel de Cervantes, solo en su celda, no escribe al rey. No pide ningún cargo vacante en las Indias. Sobre la hoja desnuda, empieza a contar las malandanzas de un poeta errante, *hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor*» (188). Don Francisco Rodríguez Marín cuenta, en su conferencia «Don Quijote en América» (1911), de cómo ya en 1607 Don Quijote

y Don Alonso quien cuenta que Don Miguel recibió, contrario a los hechos documentados hasta hoy, una respuesta positiva a su petición: «El Doctor Núñez Marqueño, relator del Consejo, puso sobre la epístola esta nota: “Vaya el peticionario de contador de las galeras de Cartagena de Indias”» (*Ayacucho* 68). Así empieza en la novela (de caballería) del manchego Don Alonso esta hipotética y salvadora aventura ultramarina de Cervantes. Pero lo insólito aquí no sólo tiene que ver con esta modificación inventiva de la historia, sino con que tal paso (en sus variadas acepciones, incluida la dramática) es llevado a sus extremos y afecta también a lo que se sabe de aquel mundo ficcional de Don Quijote y de su persona civil, Alonso Quijano. Don Pedro (el narrador enmarcante) en párrafo seguido a lo que se acaba de citar —aunque lo más bien pudiera ser el mismo Don Alonso (el narrador enmarcado) quien lo hace, distanciándose de sí mismo, porque no hay claridad textual en eso sino una muy lúdica ambigüedad— cuenta que: «El mismo día en que le fue acordado a Don Miguel el cargo, el tal Núñez Marqueño puso sobre otra petición, de un Alonso Quijano, el mismo hidalgo que intenta describir las atribuciones de Don Miguel en América, esta nota: “Busque por acá en qué se le haga merced”» (68). Alonso Quijano recibe en esta versión de la historia —ya sea la que se lee en su novela, en el relato de Don Pedro o en el de Gómez Valderrama— la respuesta que en verdad le fue dada al otro, al personaje real, a Cervantes⁵¹, con lo que se puede afirmar que en este pasaje el escritor colombiano está exhibiendo una de sus convicciones mayores: la inevitable y necesaria indistinción, en términos generales, entre vida y arte; y en términos algo más particulares —o sea, por ejemplo, historiográficos/literarios—, entre biografía y novela⁵². Una novela que hunde sus raíces en una historia —de la cual el referente caballeresco, real y ficticio, es una parte y no el

(como personaje) había pasado al Nuevo Mundo, siendo representado por un tal Luis de Córdoba en unas fiestas en Perú (*Estudios*, 109-128). Por lo tanto, ésta sería una *venida* simbólica —como la (libresca) que refiere en su otra conferencia—, concluyendo el cervantista; «don Quijote, en persona, tomó de él [continente americano] posesión real y corporal, a nombre de Miguel de Cervantes y de la hermosa lengua de Castilla» (109).

⁵¹ Se sabe, sin embargo, que la creación del personaje Alonso Quijano, como la de la mayoría de los demás, no fue *ex nihilo*, por el contrario tuvo su asiento en ciertas observaciones y encuentros del escritor con ciertos seres de la vida real (F. DÍAZ-PLAJA, 94).

⁵² PEDRO GÓMEZ VALDERRAMA invierte con esto hasta la idea de que el escritor crea sus personajes y sus mundos irreales para vivir en ellos, hipostáticamente, las aventuras que su vida no le ofrece. Aquí el autor hace que un personaje le devuelva la mano a un escritor al intercambiar los roles y borrar la frontera que los separa.

todo— y en una biografía determinada, a través de la que la novela se vuelve una especie de autobiografía histórica y que en este caso adquiere los ribetes de una verdadera hagiografía, de una *Vita*, puesto que como dice Borges «Don Quijote es para nosotros no sólo un amigo querido sino también un santo» (1982: 206). Y si «*Don Quijote* es la historia de Cervantes y la de España» (F. Díaz-Plaja, 94), entonces Cervantes a través de su novela ha escrito su propia hagiografía (tragicómica⁵³) y la de su pueblo, y por supuesto también la de la famosa Europa, la de la civilización occidental, cuyo pecado y no virtud, como se cree, ha sido el haber «optado por un camino decididamente antierótico» (Argullol/Trías, 99)⁵⁴. La secreta lucidez que Don Quijote tiene sobre lo trágico de este asunto —que en cierto sentido puede ser entendido como «su mística hispánica» un tanto singular (Riel)— es su *via crucis* y, finalmente, su derrota, su calvario, por eso es que la novela toda parece haber sido escrita para ese momento, como se ha dicho por boca de Borges más arriba en estas páginas, para lamentar la pasión tardía de un hombre que se pasó la vida soñándola y alimentándola sólo de libros. He aquí la inmensa y mortal melancolía de este animal erótico, ya casi descarnado, que es Don Quijote, el *doppelgänger* de Cervantes, siendo ambos hijos ejemplares de su tiempo⁵⁵. He aquí el oculto artificio y sentido alegórico de «esta ingeniosa fábula»⁵⁶, en la que Dulcinea es, especialmente en la segunda parte, «el verdadero sol y centro, el alma del argumento» y la «profecía» (esperanza escatológica) final, visión que Don Quijote [Cervantes] quiere que «se universalice y extienda a la humanidad entera» (Arias de la Canal, 188-189).

⁵³ Véanse los comentarios de ORTEGA Y GASSET (*Meditaciones*, 240-241) en cuanto a lo trágico y lo cómico en relación con el género novelesco y el *Quijote*.

⁵⁴ El erotismo de una civilización estaría, de acuerdo a estos filósofos, en su apertura vital e ideológica a lo otro: «una civilización sólo alcanzaba [recuerda Argullol lo que decía Hölderlin sobre el asunto] la plenitud si era capaz de ponerse en contradicción, de “extrañarse” con respecto a su propia identidad para fecundarse con su ajenidad» (99).

⁵⁵ «Autor y personaje conviven en la conciencia actual con esa peculiar relación de dependencia [aquella que anula la frontera entre realidad e imaginación, es más: sabe que la primera es una forma particular creada por la segunda], y así cuando a alguien se le pregunta “¿Quién es Cervantes?” la respuesta automática será: “El autor del *Quijote*”, de manera tal que la existencia del escritor depende de la existencia de su personaje». Reflexiones de FRANCISCO AYALA recordando algunas ideas de *Vida de don Quijote y Sancho* de Unamuno (9).

⁵⁶ Dicho esto aunque, como en su texto «De las alegorías a las novelas» lo ha escrito el mismo BORGES, «la alegoría es un error estético». Alegoría: «fábula de abstracciones»; novela: fábula «de individuos». No obstante, reconoce el escritor argentino: «en toda alegoría hay algo de novelístico» y «en las novelas hay un elemento alegórico» siempre (1976: 153-156).

Así es que en «En un lugar de las Indias», Don Alonso se queda en España, *en un lugar de La Mancha*, escribiendo las aventuras («las atribulaciones») de su héroe, Don Miguel, quien ha recibido uno de los puestos que ambos, por separado, habían solicitado en las tierras de ultramar, hacia donde parte este último, siendo tal su *salida* como caballero (y conquistador/contador). Y ese «lugar» no es otro que Cartagena de Indias, de cuyo nombre Gómez Valderrama sí quiere acordarse y perpetuar su legendaria fama a través de su buen ingenio narrativo-literario/histórico.

Entonces, y dadas estas coordenadas interpretativas en relación al papel del antierotismo, como fracaso vital que se lamenta no sin cierto humor y autoironía purificadora⁵⁷ —en las historias de Don Quijote, de Cervantes, de España y de Europa—, no es por casualidad que Don Alonso haya elegido en su novela la figura de «Doña Catalina de Salazar, esposa de Don Miguel, enterrada en vida en el pueblecillo de Esquivias» (*Ayacucho*, 68), para simbolizar el mundo que deja atrás este Quijote. Esta mujer, con la cual Cervantes se matrimonió el 12 de diciembre de 1584 y que «abrió un ojo maligno cuando supo del nombramiento», dentro de la narración de Don Alonso y, probablemente, también en la vida real⁵⁸, «era un pájaro malo, pero de corto vuelo, y como tal quedóse sobrevolando sus tierras, y librándolas de todo mal» (68). Doña Catalina, a quien Cervantes parece no haber amado nunca —lo mismo ella por su parte—, con quien se sabe tuvo una relación marcada por la distancia y el desentendimiento mutuo, y con quien no llegó a tener hijos, representa la sequedad vital y espiritual de una tierra y un pueblo enfermo, obsesionado por la defensa y propagación de la fe católica, envejecido y empobrecido en esa batalla solitaria. Doña Catalina (España), hija hierática de su tiempo, viene a ser la antítesis de Dulcinea, especialmente de la Dulcinea que espera a Don Miguel en el Nuevo Mundo.

Don Alonso lo hace partir a Don Miguel a América. El equipaje del héroe —de este caballero/conquistador, de este servidor de la Corona española—, es poquísimos («breves pertenencias») y aquí el

⁵⁷ «La obra más genial de la literatura peninsular está amasada con una amargura que sólo alivia o hace más acre el humor, a veces dulce y resignado, a veces sarcástico, que se asoma a sus páginas» (F. DÍAZ PLAJA, 94). Amargura y melancolía originadas en el fracaso erótico (vital y social) de un hombre a quien Fortuna no le fue propicia en ningún terreno, excepto en el literario aunque, como siempre, tarde, con retraso. Consúltense las *reflexiones* («Capítulo xi: El humorismo del “Quijote”» [127-155]) de ENRIQUE MORENO BAEZ para una idea bastante exhaustiva sobre el humorismo idiomático en la novela de Cervantes.

⁵⁸ Hago esta distinción solamente para facilitar la lectura y no confundir al lector distraído. Todos coinciden en atribuir ese comportamiento desconfiado y ensimismado de Doña Catalina (F. DÍAZ-PLAJA, 71).

narrador (enmarcado) se vuelve biográficamente emblemático en relación al personaje histórico, así este Quijote carga por todo: «Hojas y hojas de libros inconclusos [...] jubones y calzas, el espadín que le acompañó en Lepanto contra los turcos [...] Algunos pocos libros, que a él más bien le basta con escribir, que con leer» (*Ayacucho* 68). Un héroe cuyo caudal son las letras y cuyo orgullo son sus armas⁵⁹. Un escritor de obra inconclusa, donde se filtra metafóricamente la imagen de ese Cervantes no genial —si no hubiese sido por *El Quijote*, hijo tardío y que para esa época (1590) estaba apenas gestándose en su mente. Un soldado apegado a sus blasones, cuya gloria (lo de Lepanto) nunca le fue reconocida como él esperaba que lo fuera. Lector de «algunos pocos libros», cosa que se aparta de lo que se sabe al respecto: Cervantes, como su doble (Don Quijote) devorador de libros y de cualquier tipo de letra impresa, lo cual incluso ha sido estudiado como un indicio de una «regresión oral» concomitante con su «masoquismo psíquico»⁶⁰. Al Don Miguel de este relato —al Quijote de Don Alonso y, finalmente, de Gómez Valderrama— ya «más bien le basta con escribir, que con leer» (68), comentario éste que muestra, aparte de una clave en el pensamiento del autor, que el personaje deja atrás el mundo (fantasioso) de los libros, como había dejado también a Doña Catalina y lo que ella representaba. Este Don Miguel/Quijote no sale a la aventura para revivir en él sus novelas (o sea, vivirlas en carne propia), sino muy por el contrario, para olvidarlas, para curarse de las ilusiones desmedidas que no tienen más refugio que la literatura, por eso aquí parece escapar del existir pasivo del lector y de los trastornos físicos y mentales que esto trae consigo. El personaje se aleja, movido, cierto, por necesidades básicas⁶¹, rehúye un mundo

⁵⁹ No olvidar lo que se ha dicho anteriormente en estas páginas sobre el asunto y tener en consideración los comentarios borgianos en «Pierre Menard, autor del Quijote», donde se hace una sutil ironía respecto al fallo cervantino (explicable por su calidad de «viejo militar») «contra las letras y en favor de las armas», calificando el «pleito» como «esas nebulosas sofisterías», tanto en su sentido filosófico riguroso como en su connotación peyorativa (1956: 43).

⁶⁰ «Es un hecho significativo que cuando niño, Cervantes no perdonara ni los papeles rotos de la calle: Tal era su ansia de lectura. La psicología moderna ha demostrado la similitud que existe entre el fluir de la leche materna y el de las palabras. El niño Cervantes demostraba con su actitud un deseo de autarquía, todavía pasivo, de obtener placer a través de bellas palabras e ideas, las cuales materialmente devoraba cuando le caía algún papel impreso. Esa actitud era en defensa de su yo contra el reproche inconsciente de su daimonion, de que deseaba ser pasivo, ser rechazado por la imagen de su más temprana madre. Su defensa era: No deseo ser pasivo, ser rechazado (la leche) por mi madre, al contrario mirad cómo bebo leche, leo palabras» (ARIAS DE LA CANAL, ix).

⁶¹ «Cuando Don Miguel recibió por fin la respuesta del Consejo de Indias a su petición de un destino en ultramar [...], hallábase al borde de vivir de la caridad pública» (*Ayacucho*, 57).

(España y Europa) de características esquizofrénicas, donde ya se han escindido para siempre vida y arte, realidad y ficción⁶², donde la utopía, en cualesquiera de sus objetos ideales (políticos, amorosos), empieza a mostrarse como ha sido y será desde entonces: una patraña de la palabra escrita, vista desde cierto desencanto o necesario nihilismo, cuya frecuentación produce un tipo de locura llamado melancolía.

Escritor antes que lector. Sin embargo, en la narración del «ingenioso hidalgo Don Alonso», Don Miguel tampoco escribe ya, porque no puede y/o no quiere, he ahí la duda, aunque el hecho es significativo por sí sólo. Así cuando el personaje va en la nave rumbo al Nuevo Mundo «trata de escribir, pero se le hace de tal manera incómoda la suerte, que la deja por fin, definitivamente» (*Ayacucho* 69). Deja de intentarlo por la incomodidad que le presentan las nuevas condiciones ambientales, sólo que ésta resulta un pretexto puesto que una vez en tierra firme se llega al punto de que «[n]adie en Cartagena sabe de los humos de escritor que tenía Don Miguel, porque nadie lo ha visto escribir nada, con excepción de los papeles de su oficio, y aún esos mal y con prisa excesiva» (70). Hasta que una vez, cuando su vida estuvo en peligro («a las puertas de la muerte») debido a una enfermedad («el tabardillo») y porque «el médico y sangrador le oye, en su delirio, hablar de tales cosas», entonces: «Se descubre que es escritor» (70), un escritor que mira con bastante indiferencia su propia obra pasada («un legajo grande» y en desorden), destinada a «empolvarse» (70). Tal es el grado («el síntoma mayor») de indiferencia que manifiesta por su trabajo escrito que: «el médico pregunta a Don Miguel qué ha hecho con el gran paquete de su obra literaria, y Don Miguel, indiferentemente, responde que lo ha dado a Piedad, que lo ha utilizado para encender el fuego. “Debe quedar —murmura— algún soneto...”» (71). De modo que en el cuento de Gómez Valderrama se encuentra a un Cervantes que ya no lee ni escribe, lo primero por una especie de desencanto de la ficción que implica toda escritura, lo cual no deriva en este caso en un elogio de la realidad; lo segundo por una generalizada apatía que consume al personaje⁶³ y que lo pone al borde de la muerte. Por eso, antes de revisar el episodio de la muerte del personaje, hay que observar y seguir esta idea en su despliegue narrativo.

⁶² «The fiction of a “last knight” is nothing other than the embodiment of the ideality of a world irrevocably lost, one peopled by heroes without reproach or fear, and by great lovers» (JAUSS, 9).

⁶³ «El paso más trágico del relato de Don Alonso, es el momento en que Don Miguel, hebetado por las enfermedades, sin voluntad de reaccionar, sin deseos de regresar a la madre patria, consumido en el alcohol y la sensualidad siniestra de la mulata, llega a un desapego tal de todo, que nada le importa» (*Ayacucho*, 70).

Hay en estos fragmentos dispersos en el relato de Don Alonso y en el que lo enmarca (comenta), el de Don Pedro, toda una teoría (crítica) de la literatura y de la experiencia del literato, del hombre de letras común y corriente. Claro que lo evidente, en seguida, es que este Cervantes no llegó a escribir *El Quijote* en América. No lo escribió, pero eso no les otorga la razón a los partidarios de esa probabilidad. No lo hizo, pero lo vivió en persona, salió él —y no su personaje, su otro yo— a la aventura, en carne y hueso (esta es la conjetura histórica, a la vez que la filosofía literaria, en el relato del autor colombiano). Pedro Gómez Valderrama a través de la pluma de Don Alonso hace que el Quijote —«famoso español» y prototipo europeo— venga a América, pero encarnado en su padre o, mejor dicho, en su «padrastra» (Cervantes, 9), en Cervantes, en Don Miguel y con él, aunque éste pretenda olvidarlo, arriba su mundo, el que por otra parte, gran paradoja, lo espera idéntico —incluido el afán escriturario⁶⁴, administrativo, al que por lo demás está destinado— en Cartagena de Indias, como una negación del trópico, de lo otro.

Este Don Quijote vivo que fue Cervantes⁶⁵ y que en «En un lugar de las Indias» figura solamente bajo su nombre de pila, viene a ser una especie de Colón tardío y su viaje es, en uno mismo, el primero y el quinto del Almirante, puesto que incluso desde el punto de vista técnico, como subraya Don Alonso: «La ruta sigue siendo la misma de Don Cristóbal» (*Ayacucho* 68). Don Miguel «se embarca por fin, sale de Sevilla este año de 1590, encomendándose a la Virgen del Mar para la larga travesía del galeón de su majestad» (68). Y este «galeón de su majestad» que zarpa se llama significativamente «Santiago»⁶⁶. El dato, el nombre tiene una especial importancia: «En las claras noches marinas, Don Miguel escruta el cielo, ve cómo siguen por otras latitudes la prolongación del Camino de Santiago» (68). Esta reflexión del personaje, narrada por Don Alonso —a la que suma la suya propia este narrador: «y el camino de Santiago se ha ido estirando, estirando, hasta hacer imposible su representación» (68)—, es fundamental porque muestra, aquí a través de una metáfora religiosa (el brazo armado de la fe, extendido

⁶⁴ Obsesión que Angel Rama supo representar muy bien en la formulación que dio título a uno de los libros más reveladores de esa problemática, *La ciudad letrada* (1984).

⁶⁵ «La existencia de Cervantes resultó así [debido a la Providencia o la Fatalidad] de un tono tan dramático y novelesco que podía haberla firmado él mismo y, en varias ocasiones, lo hizo» (F. DÍAZ-PLAJA, 6). Especialmente en su obra maestra.

⁶⁶ Con lo cual se tiene aquí simbólicamente el viaje a América de la Virgen y del Santo —los dos pilares de la fe en España—, la dama en su aspecto divino (invisible) y el caballero-soldado, el que se encarna en la figura de Don Miguel encomendado a la estrella de su esperanza.

y triunfante), la (pre)potencia de ese paso conquistador y colonizador de España (Europa) al Nuevo Mundo, el que por lo mismo parece envejecer rápidamente. Por eso Don Miguel, después de haber tocado tierra firme⁶⁷, de sentir el encanto de lo exótico⁶⁸ y de experimentar un primer y profundo malestar, relacionado con la institución española, tristemente famosa, de la Inquisición⁶⁹, este Quijote de Don Alonso con nostalgia: «piensa que acaso mejor hubiese sido llegar un siglo antes, con el propio Colón, para ver cómo era la realidad de estas tierras antes de que el Español llegara, les sacara el oro y las mujeres, y las construyera a imagen y semejanza de España, con calles angostas y retorcidas para que el viento de invierno no se cuele, aquí donde el único invierno es una lluvia caliente que pega la ropa a la piel» (69). En este párrafo Gómez Valderrama, a través de sus narradores, hace que Don Quijote/Cervantes, apenas salido a esta aventura (conjetura), juzgue el otro mundo (Nuevo) con su singular razonamiento —donde la ironía como una espada, con sus recias acometidas, ilumina las penumbras de aquella realidad maleada—, y que de ello obtenga, como si se mirase al espejo, una cruda imagen de su mundo (Viejo). Este episodio es equivalente a la experiencia del Caballero de la Triste Figura (Cervantes 2,10) enfrentado al dolor supremo de ver que un «maligno encantador» ha convertido a su «reina y señora» Dulcinea en una «labradora pobre», en una tosca «aldeana», quitándole con ese maleficio el único contento de su corazón, la esperanza⁷⁰. Y así en este relato, las Indias (América) aparecen encantadas malignamente por los españoles, quienes han mudado su ser original (sa-

⁶⁷ «Para Don Miguel, la llegada a un puerto caribe como Cartagena de Indias es un descubrimiento inolvidable» (*Ayacucho*, 69).

⁶⁸ ...«la entrada a la bahía de Cartagena, el movimiento de la nao para apearse al muelle, las piraguas llenas de frutas extrañas, los cuerpos almidonados, mezcla de negro, indio y español, todo es extraño», pero seductor (*Ayacucho*, 69).

⁶⁹ Todo es prometedoramente extraño para él: «Sin embargo, al pisar tierra y conseguir domicilio en una posada que cuadra a su rango de funcionario de la Corona, encuentra, como cosa familiar, que a dos cuadras de la posada, en la Plaza Mayor y por sentencia de auto de fe venida desde Lima, están quemando a alguien. El olor a chamusquina pone a Don Miguel a pensar en una famosa Cueva llamada de Montesinos, donde decíase en la Península haber toda clase de portentos de la magia, más dignos del fuego que lo que se ve en una modesta plaza de Inquisición de segunda categoría» (*Ayacucho*, 69).

⁷⁰ «—Sancho, ¿qué te parece cuán mal quisto soy de encantadores? Y mira hasta dónde se extiende su malicia y la ojeriza que me tienen, pues me han querido privar del contento que pudiera darme ver en su ser a mi señora» (CERVANTES, 2,10). FERNANDO RIELO anota: «Si San Francisco llamó dama a la pobreza, Cervantes hizo señora a la esperanza, e hizo más, darle nombre: Dulcinea. El *Quijote* es, en este sentido, una teología novelada de la virtud de la esperanza cristiana frente a las alucinaciones y tragedias de este mundo» (78).

cándole «el oro y las mujeres», metonimia mediante) y lo han transformado en una fea copia de sí mismos (nuevos dioses). No es casualidad, por lo tanto, que sea la Inquisición («de segunda categoría», de todas maneras), asunto familiar para Cervantes (Arias de la Canal xii), el signo inicial que alerta a Don Miguel y le hace sospechar y lamentar con nostalgia (anacronismo tan quijotesco) que el Paraíso ha sido sometido precisamente por quienes, en primer lugar, debieran preservarlo.

Se ha dicho previamente que *El Quijote* de Miguel de Cervantes y Saavedra es, ni más ni menos, que una teoría (novelada) de Dulcinea, la verdadera teoría. Una afirmación como ésta no tiene el triste defecto de reducir la obra cervantina a un aspecto, muy por el contrario, tal sinécdoque crítica sirve para rescatar su secreto teorema (generatriz), el que se forma en el punto exacto de la unión (en la cópula) de los dos axiomas básicos que lo demuestran y lo exhiben en su mínima expresión. Dulcinea es una parte y, al mismo tiempo, el todo, es decir *pars pro toto* y también, sin ninguna duda, *totum pro parte*. Dado, entonces, este teorema único para el entendimiento cabal de *El Quijote*, y sea cual sea en éste el otro extremo de la analogía que supone el nombre de Dulcinea, por lógica cualquiera que pretenda reescribir —releer— la obra de Cervantes, en su totalidad o en alguno de sus episodios, tendrá que llegar a explicitar de alguna manera ese término de la fórmula analógica —verdadera *allegoria*⁷¹— que está abierta a la interpretación⁷². Por lo cual el nuevo producto de ese diálogo intertextualizado se convierte en una teoría existimativa de Dulcinea. Interpretar *El*

⁷¹ JESSE M. GELLRICH precisa este concepto en su ensayo «*Figura, Allegory, and the Question of History*», recordando que: «Allegory, for Auerbach, is another matter entirely [en comparación a Figura], since one of the terms in the relation “does not belong to human history; it is an abstraction or a sign”» (LERER, 107-108).

⁷² Conveniente se hace citar dos ejemplos notables en este sentido. Uno es el Pierre Menard del relato de BORGES («Pierre Menard, autor del Quijote»), quien «[n]o quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino *el Quijote*», como comenta el narrador, «palabra por palabra y línea por línea», no una copia sino el mismo original. Aquí Dulcinea es la escritura en general y, en particular, una «técnica» enriquecedora del arte de la lectura: «la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas» (*Ficciones*, 35-47). El otro es una pieza de «teatro para leer» de MARCO DENEVI («Los locos y los cuerdos», que da título a su libro antológico), en la que se escenifica la «embajada» que Sancho Panza hizo en busca de Dulcinea, a quien nadie conoce ni ha visto, por mandato de su señor Don Quijote, donde Celesta, una vieja prostituta y una especie de Celestina como su nombre lo indica, pretende tomar el lugar de aquélla para sacar provecho de la futura fama del caballero enamorado, aunque tal encarnación no convence al hidalgo, el que determina al final que si Dulcinea no es habida en el Toboso, sí lo será en Esquivias y hacia allá se encamina con su escudero (135-152). DENEVI también tiene un microcuento llamado «Dulcinea» (*Falsificaciones*, 9), lo que revela su insistencia re/creativa en el asunto.

Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, reescribirlo crítica y/o artísticamente, es en el fondo teorizar en torno a la «sin par Dulcinea».

Así y en consecuencia con esta ley áurea, el relato (ensayo) «En un lugar de las Indias» de Pedro Gómez Valderrama viene a ser una teoría de Dulcinea. Si el *Quijote* de Don Alonso es, como se dijo recién, una especie de Colón tardío, entonces Dulcinea es América (las Indias). Uno es al otro lo que ella es a ésta, concentrándose la mayor tensión (significación) analógica en el orden nominativo, en la historia de sus famosos nombres. Tanto el nombre de Dulcinea como el de las Indias —también el de América, porque aun habiendo en su origen otra intención el hecho en rigor es el mismo— representan a su manera una voluntariedad idealista, son nombres que no sólo no concuerdan con la realidad que nombran sino que además su arbitrariedad, la oculta, la altera, la distorsiona y la pospone indefinida y, tal vez, irremediabilmente. El primero es el producto del anacrónico ideal caballeresco que acaba por ser motivo de abominación cuando Don Quijote vuelve a ser cuerdo y a morir como Alonso Quijano (Cervantes 2, 74). El segundo fue un error geográfico —«el feliz error» de acuerdo a la expresión de Guillermo Díaz-Plaja (17) y un equívoco sostenido que dio una ficticia y legendaria identidad a todo un contendiente. Y ambos, por último, un sueño imposible.

De tal manera que esta *salida* de Don Miguel [de Cervantes] —y de este Quijote y su mundo europeo-occidental—, cuya motivación era una precaria situación económica (motivo indiano), como ya se ha dicho, también es un viaje en busca del amor, el que para Don Quijote no tiene otro nombre que el de Dulcinea. Un viaje que se ve desde el comienzo, desde la llegada de Don Miguel a ese lugar de las Indias (Cartagena), contrariado en esa dimensión global del mito dulcinaico, la que aquí y para este caballero andante es igual a América, una América que le parece malignamente encantada por los suyos.

Sin embargo, la teoría de Dulcinea en el relato de Pedro Gómez Valderrama no se reduce única y exclusivamente a una analogía de interpretación alegórica, más aún cuando en la teoría del Quijote que subyace en sus páginas éste (como Don Miguel) es un ser apasionado y sexual: «El hombre es amigo de compañía en la cama» y, es obvio, un «buen enamorado»⁷³, donde el «buen» aquí lleva una connotación que sugiere la forma activa y plena de esta condición

⁷³ En respuesta a una tímida afirmación de Sancho, Don Quijote establece que todo caballero debe ser un caballero enamorado, es más, como subraya: «—No hay ninguno de los andantes que no lo sea» (CERVANTES, 2,12).

(*Ayacucho* 70). Esta teoría del Quijote se aleja de lo canónico al respecto, donde el ciego elogio de su platonismo (caballeresco) ha ensombrecido otros aspectos de la conducta erótica del personaje⁷⁴, por lo que Gómez Valderrama conjetura sobre aquello que parece haber de cierto en este sentido en la personalidad del Cervantes histórico. Se ha podido ver, a este propósito, que «la propensión que tenía Cervantes a elucubrar sobre amores irreales» quedó indeleblemente escrita, registrada en sus obras, especialmente en *El Quijote*⁷⁵, y, asimismo, que vivió tal propensión, que la padeció en carne propia (Arias de la Canal xix). Irrealismo que se combina a cada paso con un realismo⁷⁶ exacerbado, generándose entre ambos una tensión nunca resuelta sino por la cercanía de la muerte que inspira una renuncia, una saludable claudicación o una obligada suspensión del conflicto. Pero a pesar de que «[p]oco se sabe de la vida amorosa de Cervantes» (Arias de la Canal xvii), no resulta exagerado afirmar que el amor de hombre —sus amores (mujeres), su peregrinar amoroso (erótico), que no lo hizo feliz y frente al cual actuó siempre de manera contradictoria, según se colige por sus escritos— fue su más íntimo dilema.

Por eso después que Don Pedro introduce, en «En un lugar de las Indias», un pasaje fundamental de la narración de Don Alonso, aquél donde se informa acerca de la “indianización” de Don Miguel —que no es otra cosa que la caribeñización de ese personaje y, simbólicamente, de lo español/europeo—⁷⁷, aunque su austero modo de

⁷⁴ Véase el artículo «Mujer, erotismo y sexualidad en el *Quijote*» de JOSÉ MONTERO REGUERA, donde se sintetizan y sistematizan los trabajos que se han preocupado del tema, que como expresa su autor «han abierto un campo de estudio amplio y fructífero sobre nuestra novela más universal» (99).

⁷⁵ Véase el capítulo «Los amores de don Quijote» del libro *Realismo «Mágico» en Cervantes* de ARTURO SERRANO PLAJA, donde se estudia lo dicho y no dicho por Don Quijote en su itinerario galante, partiendo de la siguiente premisa: «Pero desde ahora creo que podemos sentar algo definitivo: don Quijote “juega” al enamorado de Dulcinea; mas, fuera del juego don Quijote es un hombre, y aun cuando tenga un alma pura, no por eso deja de ser hombre, varón digo, ni deja de sentir, en consecuencia, la atracción femenina —por más “censurada” que ésta se manifieste» (202).

⁷⁶ Sobre el primero dice ARIAS DE LA CANAL: «En Cervantes, desde muy joven, se ve esa divina locura por un perfecto ideal [...]. Este idealismo, en el orden de la contemplación, es filosofía, es utopía en el orden de la acción, es lo que desde su tiempo tiene un nombre: *Quijotismo*» (71). Sobre el segundo, una especie de cervantismo, MAEZTU indica que «el realismo profundo de Cervantes nos inspira la pregunta aplanadora de entusiasmos: ¿No habrá debajo de nuestra quimérica Dulcinea del Toboso alguna rústica Aldonza Lorenzo?» (31).

⁷⁷ «La visión siguiente que traza Don Alonso, es la de aquel momento en que Don Miguel empieza a convertirse en indiano» (*Ayacucho*, 69). Para una síntesis sobre el fenómeno *indiano*, véase el capítulo «El español indianizado» del libro de GUILLERMO DÍAZ-PLAJA (51-55).

vida revela una sospechosa inadaptación⁷⁸, después de esto se da cuenta de la nutrida lista de amantes (es significativo que se especifique que todas han sido «españolas») «a quienes rindiera honores y levantara faldas, y que fueron a parar al cuarto de la casona, ante la mirada despectiva de la mulata» (*Ayacucho* 70). Hasta que esta romería galante de Don Miguel se ve trastocada por la sugerencia de los amigos, quienes no entienden el porqué y el «para qué el hombre se afana y apeliagra buscando faldas que levantar fuera de casa, cuando tiene una real hembra a su servicio» (70). Esta «real hembra» es la mulata Piedad que vive con él como su sirvienta y a la cual, distraído con sus innúmeras aventuras, no le ha puesto ninguna atención. No obstante, bien se intuye que ella sí.

Entonces: ¿quién espera a Don Miguel —el *Quijote indiano/caribeño* de Don Alonso y, finalmente, de Don Pedro— «En un lugar de las Indias»? Lo espera ni más ni menos que «la sin par» Dulcinea en persona, una Dulcinea de carne y hueso para un Quijote/Cervantes que, como lo plantea Juan José Arreola en su brevísimo relato teórico, siempre huyó, soñándolos como los soñaba, de los amores reales⁷⁹. En esto hay una coincidencia con el relato de Gómez Valderrama, los dos Quijotes, cada uno a su manera, eluden «a la mujer concreta». El de Arreola fue sitiado por una «joven mujer campesina recalentada por el sol». Tal Dulcinea no es otra que la rústica aldeana (Aldonza, quizás), pero que en esta teoría (fábula) representa, positivamente, la vitalidad y la realidad opuestas a la decadencia, tanto física como espiritual, y al idealismo escapista de ese caballero andante que pierde la cabeza por ella, «pero lejos de atrapar a la que tenía enfrente, se echó en pos a través de páginas y páginas, de un pomposo engendro de fantasía», hasta que lo llama la muerte a su casa, muriendo solo, con el «alma reseca». Elusión fatal la de este hombre, mucho más cuando, pese a su huida y fracaso, «un rostro polvoriento de pastora se lavó con lágrimas verdaderas, y tuvo un destello inútil ante la tumba del caballero demente» (19). La punzante ironía de Arreola no deja de compadecerse de la locura onanista de este Quijote, el que «[p]refirió el goce manual de la lectura» y de la escritura al de una vida erótica saludable. El Quijote de Pedro Gómez Valderrama ciertamente que huye —o más bien: anda extraviado— de «la mujer concreta», pero no a través de libros (leídos o escritos) sino de un modo casi

⁷⁸ Vive en una «de las mejores casas del puerto», muy central. «Pero la casa sigue vacía, Don Miguel simplemente ha comprado una cama, un armario y un par de sillas, las cosas de cocina y los muebles para la mulata que le sirve» (*Ayacucho*, 69).

⁷⁹ «En un lugar solitario cuyo nombre no viene al caso hubo un hombre que se pasó la vida eludiendo a la mujer concreta» (ARREOLA, 19).

donjuanesco, en el buen y profundo sentido del término, hasta que «una noche», inspirado por los amigos y el vino, «comprueba que evidentemente no tiene necesidad de buscar aventuras fuera de casa», puesto que Dulcinea se le aparece en la mulata Piedad. Así, y cosa insólita y feliz osadía del escritor colombiano, por primera vez —en la literatura o en la historia— se asiste conjeturalmente a la consumación orgásmica del amor de Don Quijote/Cervantes con su dama/ideal: «aquella noche, como si fuera del diablo, hace tempestad, hay rayos y centellas cruzando el cielo, como para que Don Miguel no se olvide» (*Ayacucho*, 70). La descripción de esta escena presenta elementos que la inscriben en un ámbito de brujería, de magia, de creencias y de prácticas prohibidas, especialmente en su relación con las prácticas persecutorias de la Iglesia Católica⁸⁰. Es recién que el indianismo de Don Miguel se hace efectivo, como la ley del mestizaje: se ingresa de verdad al mundo del otro sólo a través de la cópula (vedada, ilícita) con la otra. Piedad se alza como una figura demoníaca, como el mismo demonio, y Don Miguel como alguien que ha roto peligrosamente los lazos con su sociedad. Para el mundo exterior parece como si la mulata hubiese «puesto algún hechizo, porque el hombre cambia» (70). Cambia: «No quiere ya salir, toma su vino, cada vez más, y se queda en los brazos de Piedad, en el sopor de la noche caribe» (70)⁸¹. Pero Don Miguel pasa del placer a los primeros síntomas serios de su enfermedad (quijotesca), los que se dan al tiempo de otros que provienen de una enfermedad real («el tabardillo»), mientras la ciudad y su gente, incluidos «los escuchas de la Inquisición», provocados por esta conducta pecaminosa y atentatoria, «se interesan en el caso, sin poder hacer nada distinto de contribuir con su cuota de chismes al esclarecimiento definitivo del problema» (70). Las noticias del hecho (escandaloso) llegan a Sevilla pero «se van acumulando en las mesas de los secretarios» y ahí quedan sin ser tramitadas.

El escritor colombiano hace vivir a Don Quijote en la persona de Cervantes —el Don Miguel de la narración de Don Alonso que a ratos comenta Don Pedro—, la experiencia de enamorarse del lado real (oscuro) de Dulcinea, la que aquí, siendo la aventura en el

⁸⁰ Problemática que constituye una preocupación permanente en la obra de GÓMEZ VALDERRAMA, quien empieza su labor de ensayista (y narrador) con un libro llamado *Muestras del Diablo* (1958), donde trata el tema de la hechicería en América y su persecución por parte del Santo Oficio de la Inquisición. Véase para el impacto de la idea del Diablo en ultramar, el libro *The Devil in the New World* (1994) de FERNANDO CERVANTES.

⁸¹ El párrafo termina: «Otras veces, arranca con ella hacia playas retiradas, y se queda callado, mirándola bañarse desnuda, mientras pasan las horas y los barcos esperan» (70).

Caribe, aparece encarnada en la mulata Piedad. Esta avenencia de ambos tiene en este relato connotaciones de todo tipo y Dulcinea será lo que este caballero indiano/caribeño, es decir: según qué lectura se haga de la triste figura de Don Miguel, si se lo ve como si fuera a) lo europeo, b) lo español, c) Don Quijote, o el propio d) Cervantes, quien los explica a todos⁸². No obstante, y sin querer anular las otras, Pedro Gómez Valderrama privilegia la dimensión vitalista (sexual)⁸³ de su personaje masculino, y de Dulcinea no el mito sino la «real hembra», la «mujer concreta» de Arreola. Esta teoría de Dulcinea (caribeña, mulata) muestra a un Quijote —a un Cervantes de 44 ó 45 años⁸⁴— distinto, uno más conectado con su condición de hombre, con su genitalidad, menos contemplativo en amores. Este es el arriesgado experimento que la imaginación literaria del autor del breve relato «En un lugar de las Indias» ha ensayado, reorganizando cierta información que la historia reconoce como verídica e introduciendo, para producir la «historia posible», una conjetura: la aceptación de la solicitud de Cervantes para obtener un cargo en ultramar y el consiguiente viaje (colombino) del personaje al Nuevo Mundo, donde lo espera una Dulcinea sensual que se convierte en la aventura (erótica) de mayor trascendencia que haya jamás emprendido.

Pero Don Miguel está enfermo, lleva una herida mortal y no hay nada en el mundo que pueda salvarlo, ni siquiera una «real hembra» (esta Dulcinea «mulata»). Don Miguel sufre de melancolía. Y tal sufrimiento es equivalente a decir que el Cervantes real padece de quijotismo, donde esto último no es otra cosa que la febril actividad (locura) de un ser que prefiere la pasividad (cordura) (Arias de la Canal, ix-xii)⁸⁵. Don Quijote sale al mundo para volver de él, vencido, a su antigua melancolía (soledad)⁸⁶. Cervantes escribe *El*

⁸² «Cervantes se explica por Don Quijote y el *Quijote* por Cervantes» (MAEZTU, 48). Y España —y lo europeo que ésta pueda representar— por ambos y ambos por ella.

⁸³ Véase a WILHELM REICH, en su *The Function of the Orgasm*, para una explicación especializada de la relación indisoluble entre vitalidad y sexualidad; y a ROGER DADOUN, en su *Cien flores para Wilhelm Reich*, para una noción histórica de esas ideas científicas.

⁸⁴ No se debe pasar por alto que GÓMEZ VALDERRAMA tenía 47 años más o menos al momento de escribir el cuento.

⁸⁵ El tema de la locura/cordura, en la novela y en el personaje cervantinos, ha sido estudiado con profusión. Habría que precisar aquí, para mejor entendimiento de estas páginas, que don Quijote muestra incontables veces su cordura al *querer* «hacer “locuras”», revelando así que «procede desde la razón» siempre (RIQUER, 89). En este punto aparece la melancolía como una triste lucidez que íntimamente está consciente de que ese querer hacer locuras forma parte de un protocolo ideal y a destiempo.

⁸⁶ Para JOSÉ ORTEGA Y GASSET «Cervantes compuso en su *Quijote* la crítica del esfuerzo puro». Esfuerzo puro (el de un «héroe poco inteligente», el de un «hom-

Quijote «[e]n mansa burla de sí mismo», como ha dicho Borges en «Parábola de Cervantes y de Quijote» (*El Hacedor* 38), y «[c]uando se piensa en la vida de Cervantes es cuando se siente mejor el *Quijote*, que no es, por otra parte, ningún libro esotérico» (Maeztu, 40). Una inconsolable melancolía consume despiadadamente a Don Miguel de Cervantes, en cuyo triste corazón nació Don Quijote, figura hipostática en la que se unen creador (vida) y creatura (ficción)⁸⁷. Esta lamentable/lamentada constatación (experimental) es, sin duda, el «paso más trágico» del relato de Gómez Valderrama y la parte conclusiva de su teoría del Quijote, por eso Don Pedro comenta, mimetizándose, que: «El paso más trágico del relato de Don Alonso, es el momento en que Don Miguel, hebetado por las enfermedades, sin voluntad de reaccionar, sin deseos de regresar a la madre patria, consumido en el alcohol y la sensualidad siniestra de la mulata, llega a un desapego tal de todo, que nada le importa» (*Ayacucho*, 70). No le importa nada⁸⁸, hasta el punto que, poco antes de morir de melancolía, le declara al médico⁸⁹ que lo que ha hecho «con el gran paquete de su obra literaria» ha sido darla a Piedad «para encender el fuego», obra de la que quizás quede apenas «algún soneto» (71). Este Don Miguel de Cervantes destruye, indirectamente, su obra hasta esa fecha y aunque no *El Quijote* sí con la actitud su posibilidad. No deja de ser significativo que el agente concreto de este acto de destrucción sea la (fiel) mulata Piedad, es decir la Dulcinea del relato. Don Miguel se entrega a su propio y personal auto de fe y es Dulcinea quien lleva a cabo esta delicada y *cuasi* fensional empresa de purificación. Cervantes, aquí por

bre de corazón»), que de acuerdo al filósofo, sólo conduce a la «melancolía», o sea «[a] ninguna parte». Observa entonces: «Desde el capítulo LVIII hasta el fin de la novela todo es amargura». Y luego cita un pasaje de *El Quijote* (que aquí tiene mucho que ver con el relato de GÓMEZ VALDERRAMA): «Derrámoste la melancolía por el corazón —dice el poeta—. No comía —añade—, de puro pesaroso; iba lleno de pesadumbre y melancolía». «Déjame morir —dice a Sancho— a manos de mis pensamientos, a fuerza de mis desgracias» (*Meditaciones sobre la literatura*, 360).

⁸⁷ «No comprendo que se pueda leer el *Quijote* sin saturarse de la melancolía que un hombre y un pueblo sienten al desengañarse de su ideal; y si se añade que Cervantes la padecía al tiempo de escribirlo, y que también España, lo mismo que su poeta, necesitaba reírse de sí misma para no echarse a llorar, ¿qué ceguera ha sido ésta, por la que nos hemos negado a ver en la obra cervantina la voz de una raza fatigada, que se recoge a descansar después de haber realizado su obra en el mundo?» (MAEZTU, 22).

⁸⁸ «No le importa ser ajusticiado por malversador, al no rendir correctamente sus cuentas. No le importa que al salir a la calle, sus amigos de hace dos años cambien de acera para no saludarle» (*Ayacucho*, 70).

⁸⁹ Un médico porque está muy enfermo, pero también porque antes se ha dicho que ha quedado privado de «recibir auxilio espiritual, porque no pueden curas entrar a una casa manchada de pecado» (*Ayacucho*, 70); pecado que no es nada menos que la felicidad erótica.

boca de Don Alonso Quijano, aborta espiritualmente a su otro yo, al *Quijote*, aunque esto no lo(s) libra de su mal (el quijotismo) ni de la muerte.

Así se llega al momento para el cual, aplicando las ya recordadas palabras de Borges, parece haber «sido escrito» el relato «entero»: la muerte de Don Miguel, este Quijote indiano/caribeño. Las últimas líneas de la narración de Don Alonso que aparecen en «En un lugar de las Indias» son aquellas que dicen: «Se acerca ya el final melancólico, en el cual el hombre se disuelve en el trópico» (*Ayacucho*, 71). De acuerdo a Don Alonso, novelista de caballería y cronista de Indias, su personaje, consumido por la melancolía, simplemente desaparece, su héroe (y su pueblo) tiene después de todo una muerte común, y quizás la disolución podría interpretarse en términos simbólicos que se relacionaran al fenómeno del mestizaje. Este es un final, el novelesco (crónica incluida). Inmediatamente interviene Don Pedro (historiador y literato), entreteniéndose en comentar lo que cree fueron las circunstancias escriturales de ese final: «Don Alonso, según parece, le dedicó largas horas a las poquísimas frases que forman la descripción de esa parte. El final diríamos, son apenas unas leves ondas en el agua azul del Caribe» (71). De pronto, en medio de su apego a la fuente, Don Pedro exclama: «Pero ese no es el final». Su compenetración con el asunto le revela la verdad, una verdad que se opone a la ficción —apócrifa, por cierto, literaria e historiográficamente hablando— que ha tenido como material de trabajo, revelación que acontece casi cuatro siglos después de los hechos, la misma «tarde» (de 1970) en que los relee y comenta. Don Pedro dice muy seguro de sí mismo: «El final verdadero, lo encuentro esta tarde, y es una noble escena en una tarde de la Mancha, con la serenidad de la austeridad abolida, en que Don Miguel de Cervantes llega a visitar a Don Alonso Quijano, autor del relato, y Don Alonso le lee el texto de la aventura de ultramar» (71). Sin embargo, este «final verdadero», y segundo, todavía resulta bastante fantasioso, aunque ya mucho menos. Ha desaparecido (muerto) en él el ser ficticio, Don Quijote, quedando frente a frente sólo el autor y el modelo, Don Alonso, quien había tomado la pluma por *motu proprio* para ser escritor, para narrar las (supuestas) «atribulaciones de Don Miguel en América». Don Alonso —otro *alter ego* cervantino— participa sus ocurrencias a Cervantes, de donde se puede deducir la idea de que este último encontró en el pueblo, tanto en su sentido topográfico como sociológico, la inspiración primaria de su gran obra⁹⁰.

⁹⁰ «Es una novela corta [*El Quijote*] que ha ido creciendo a medida que se desarrollaba. La idea primera tiene un origen lejano que ya conocemos. Dos pa-

Don Pedro agrega un párrafo más: «Don Miguel de Cervantes se queda en silencio, mirando por la ventana hacia la tierra parda de la Mancha, meditando largamente en todo lo que le habría ocurrido si se hubiese ido a Cartagena de Indias, en el Nuevo Reino de Granada» (*Ayacucho*, 71). Estas líneas que parecen pertenecer al segundo final, en realidad contienen un tercer final, no menos «verdadero» que el anterior. Don Pedro —o tal vez, cosa muy probable, el autor de «En un lugar de las Indias», corrigiendo la tendencia a fabular de este narrador que juega el papel de historiador— propone este final que de acuerdo a la lógica interna de este relato es imprescindible. En este remate del cuento (ensayo) se hace desaparecer a Don Alonso Quijano (quien de este modo simbólico muere), cuya historicidad, por más cierta que sea, nunca ha llegado a superar su carácter ficticio, literario. Sólo queda Cervantes —en quien viven/mueren los otros dos— como personaje histórico «meditando» (imaginando) sobre un destino en las Indias que la historia le negó. Con este final se entiende que el escritor colombiano, a la manera de la renuncia de Alonso Quijano de *El Quijote* en sus postrimerías, da un «paso» fundamental: deshace su propia conjetura.

LUIS CORREA-DÍAZ

The Catholic University of America

BIBLIOGRAFÍA

- AYALA, FRANCISCO, «Creación imaginaria», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 21, 1 (Otoño 1996), 5-11.
- ARBÓ, SEBASTIÁN JUAN, *Cervantes*, Barcelona, Ediciones del Zodiaco, 1945.
- ARGULLOL, RAFAEL y EUGENIO TRÍAS, *El cansancio de Occidente*, Barcelona, Ediciones Destino, 1992.
- ARIAS DE LA CANAL, FREDO, *Intento de psicoanálisis de Cervantes* (Introducción a *El Quijote de Benjumea*), Barcelona, Ediciones Rondas, 1986.
- ARISTIZÁBAL, ALONSO, *Pedro Gómez Valderrama*, Bogotá, Procultura, 1992.
- ARREOLA, JUAN JOSÉ, *Confabulario total*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.
- AZORÍN, *La ruta de Don Quijote*, Buenos Aires, Losada, 1941.
- ASTRANA MARÍN, LUIS, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, 7 vols., Madrid, Instituto Editorial Reus, 1948-1958.
- BATAILLE, GEORGE, *El erotismo*, Tr. Antoni Vicens, Barcelona, Tusquets, 1992.
- BENÍTEZ ROJO, ANTONIO, «Las crónicas y el autor de hoy: una experiencia personal», *Discurso Literario*, 5, 2 (Primavera 1988), 335-341.

rientes de su mujer, un hidalgo pobre y orgulloso y el cura que creía en los libros de caballerías, se han fundido en un tipo que se llama como el auténtico —quizá Quijada, quizá Quijano— y acabará denominándose Don Quijote. El pueblo donde nació es Esquivias, pero ya la pista era demasiado clara para completarla con ese detalle. Será *En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme...*» (F. DÍAZ-PLAJA, 94).

- BJORNSON, RICHARD, ed., *Cervantes' Don Quixote*, New York, Modern Language Association, 1984.
- BOOTH, WAYNE C., *Retórica de la ironía*, versión española de Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito, Madrid: Taurus, 1986.
- BORGES, JORGE LUIS, *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1956.
- *El Hacedor*, Buenos Aires, Emecé, 1965.
- *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1976.
- *Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor*, estudio preliminar de Alicia Jurado, Buenos Aires, Celtia, 1982.
- CASTRO, AMÉRICO, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Noguer, 1972.
- CERTEAU, MICHEL DE, *Heterologies. Discourse on the Other*, Trans. Brian Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.
- CERVANTES, FERNANDO, *The Devil in the New World. The Impact of Diabolism in New Spain*, New Haven and London, Yale University Press, 1994.
- CERVANTES Y SAAVEDRA, MIGUEL DE, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, trigésimo primera ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1983.
- COSTA VIEIRA, MARIA AUGUSTA DA, «Os amores de dom Quixote pela inigualável Dulcinéia, ou, Dulcinéia: A mulher mais amada de todos os tempos?», *Revista da Biblioteca Mário de Andrade* (Sao Paulo), v. 53 (jan./dez. 1995), 19-23.
- DADOUN, ROGER, *Cien flores para Wilhelm Reich*, tr. Ricardo Pochtar, Barcelona, Anagrama, 1978.
- DENEVI, MARCO, *Falsificaciones*, Buenos Aires, EUDEBA, 1996.
- *Los locos y los cuerdos*, Buenos Aires, Librería Huemul, 1975.
- DÍAZ DE BENJUMEA, NICOLÁS, *La verdad sobre «El Quijote»*. *Novísima historia crítica de la vida de Cervantes*, Madrid, Gaspar Editores, 1878.
- DÍAZ-PLAJA, FERNANDO, *Cervantes*, Barcelona, Plaza & Janés, 1974.
- DÍAZ-PLAJA, GUILLERMO, *Hispanoamérica en su literatura*, Navarra, Salvat, 1970.
- FISHELOV, DAVID, *Metaphors of Genre. The Role of Analogies in Genre Theory*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1995.
- FOUCAULT, MICHEL, *Historia de la sexualidad*, tr. Ulises Guinzú, 15.ª ed. México, Siglo XXI, 1987, 2 vols.
- GALEANO, EDUARDO, *Memorias del fuego (I). Los nacimientos*, Montevideo, Ediciones del Chanchito, 1990.
- GENETTE, GÉRARD, *Ficción y dicción*, tr. Carlos Manzano, Barcelona, Editorial Lumen, 1993.
- *Narrative Discourse. An Essay in Method*, tran. Jane E. Lewin, Ithaca, Cornell University, 1980.
- *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- «Structure and Function of the Title in Literature», *Critical Inquiry*, 4 (Summer 1988), 692-720).
- GÓMEZ VALDERRAMA, PEDRO, *La leyenda es la poesía de la historia. (Ensayos y conferencias)*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1988. El libro menor 138.
- *Más arriba del reino. La otra raya del tigre*, Prólogo, cronología y bibliografía de Jorge Eliécer Ruiz, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.
- *La nave de los locos*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- *El retablo de maese Pedro*, Bogotá, Ediciones Espiral, 1967.
- *La utopía en el descubrimiento de América. Utopia in the Discovery of America* [edición bilingüe], english version by Sharon Terry de Navarro, Colombia, Flo-ta Mercante Grancolombiana, Dirección de Relaciones Públicas, 1988.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO, «Albums, ramilletes, parnasos, liras y guirnaldas: fundadores de la historia literaria latinoamericana», *Hispania*, 75 (Oct. 1992), 875-883.
- GREENBLATT, STEPHEN J., ed., *Allegory and Representation*, Baltimore, Johns Hopkins University, 1981.

- HATZFELD, HELMUT, *El «Quijote» como obra de arte del lenguaje*, segunda edición española, refundida y aumentada, Madrid, Revista de Filología Española, Anejo LXXXIII, 1966.
- HERREN, RICARDO, *La conquista erótica de las Indias*, Barcelona, Editorial Planeta, 1991.
- HIGUERA, HENRY, *Eros and Empire. Politics and Christianity in «Don Quixote»*, Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1995.
- INVERNIZZI S. C., LUCÍA, «Recursos de la argumentación judicial-deliberativa en el *Cautiverio Feliz* de Pineda y Bascuñán», *Revista Chilena de Literatura*, 43 (Nov. 1993), 5-30.
- JAUSS, HANS ROBERT, *Question and Answer. Forms of Dialogic Understanding*, edited, translated and with a foreword by Michael Hays, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.
- JOHNSON, CARROLL B., *Madness and Lust. A Psychoanalytical Approach to Don Quixote*, Berkeley, LA, University of California Press, 1983.
- KUNDERA, MILAN, *The Art of the Novel*, trans. from the French by Linda Asher, New York, Grove Press, 1988.
- LERER, SETH, ed., *Literary History and the Challenge of Philology. The Legacy of Erich Auerbach*, Stanford, CA, Stanford University Press, 1996.
- LOHAFER, SUSAN and JO ELLYN CLAREY, eds., *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1989.
- MADARIAGA, SALVADOR DE, *Guía del lector del Quijote. Ensayo psicológico sobre el «Quijote»*, séptima edición, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1972.
- MAEZTU, RAMIRO DE, *Don Quijote, don Juan y la Celestina. Ensayos en simpatía*, undécima edición, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- MANN, W. EDWARD, *Orgone, Reich & Eros. Wilhelm Reich's Theory of Life Energy*, New York, Simon and Schuster, 1973.
- MAÑACH, JORGE, *Examen del quijotismo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1950.
- MARAVALL, JOSÉ ANTONIO, *Utopia and Counterutopia in the «Quixote»*, trans. Robert W. Felkel, Detroit, Wayne State University Press, 1991.
- MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS, *Pasajeros de Indias. Viajes transatlánticos en el siglo XVI*, México, Alianza Editorial, 1984.
- MARTÍNEZ BONATI, FÉLIX, *Don Quixote and the Poetics of the Novel*, trans. by Dian Fox in collaboration with the author, Ithaca, Cornell University Press, 1992.
- MEDINA, JOSÉ TORIBIO, *Estudios cervantinos*, prólogo del Dr. Rodolfo Oroz Seheibe, Santiago de Chile, Fondo Historiográfico y Bibliográfico José Toribio Medina, 1958.
- MENTON, SEYMOUR, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MIGNOLO, WALTER, «Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista», LUIS IÑIGO MADRIGAL (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I, Epoca colonial*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1982, 57-116.
— *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality and Colonization*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995.
- MONTERO REGUERA, JOSÉ, «Mujer, erotismo y sexualidad en el *Quijote»*, *Anales Cervantinos*, XXXII, 1994, 97-116.
- MORENO BÁEZ, ENRIQUE, *Reflexiones sobre El Quijote*, 3.ª ed. corregida, Madrid, Editorial Prensa Española, 1974.
- MUÑIZ-HUBERMAN, ANGELINA, *Dulcinea encantada*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1992.
- ORTEGA, JULIO, ed. *La Cervantiada*, México, UNAM, El Colegio de México, 1992.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *Meditaciones del Quijote*, ed. María Garagorri, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

- *Meditaciones sobre la literatura y el arte (La manera española de ver las cosas)*, edición, introducción y notas de E. Inman Fox, Madrid, Clásicos Castalia, 1987.
- PASTOR, BEATRIZ, *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia*, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1988.
- PELLICER, JUAN, «La gravedad y la gracia: el discurso del Subcomandante Marcos», *Revista Iberoamericana*, 62, 174 (Enero-Marzo 1996), 199-208.
- PINEDA BOTERO, ALVARO, *Escrituras andantes. Textos críticos de literatura española*, Medellín, Colección Autores Antioqueños 93, 1995.
- PIZARRO, ANA, *De ostras y caníbales. Ensayos sobre la cultura latinoamericana*, Santiago, Editorial Universidad de Santiago, 1994.
- RAMA, ANGEL, *La ciudad letrada*, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1984.
- REICH, WILHELM, *The Discovery of the Orgone. The Function of the Orgasm*, tr. from the German Manuscript by Theodore P. Wolfe, New York, The Noonday Press, 1961.
- RIELO, FERNANDO, *Teoría del Quijote. Su mística hispánica*, Potomac, Maryland, Studia Humanitatis, 1982.
- RIQUER, MARTÍN DE, *Aproximaciones al Quijote*, Navarra, Salvat Editores, 1970.
- RODRÍGUEZ MARÍN, FRANCISCO, *Estudios cervantinos*, Madrid, Ediciones Atlas, 1947.
- SERRANO PLAJA, ARTURO, *Realismo «mágico» en Cervantes. «Don Quijote» visto desde «Tom Sawye» y «El idiota»*, Madrid, Gredos, 1967.
- SERVIER, JEAN, *La Utopía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.
- UNAMUNO, MIGUEL DE, *Antología*, Prólogo de José Luis L. Aranguren, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.
- WILLIAMSON, EDWIN, ed., *Cervantes and the Modernists. The Question of Influence*, London, Great Britain, Tamesis, 1994.
- WHITE, HAYDEN, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1987.
- *Metahistory. The historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1973.