

# Cervantes, *plantador de tabaco*. La «escritura desatada» de John Barth, revisión contemporánea de modelos narrativos cervantinos: romance, *novella*, (proto)ensayo

MARÍA ENCARNACIÓN PÉREZ ABELLÁN\*

## Resumen

Por «escritura desatada» entiende Cervantes la composición inarmónica del romance caballeresco dada la secuenciación incongruente de sus elementos constitutivos. Sin embargo, también propone una lectura en positivo del sintagma siempre que se aúne a la heterogeneidad temática el principio compositivo de unidad y coherencia. El propio *Quijote* la ejemplifica integrando formalmente el romance, la *novella* italianizante, el cuento y un ensayo embrionario hasta constituir el nuevo género: la novela. *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* es punto de partida de *El plantador de tabaco* (John Barth 1960), ya que también en ésta se amalgaman unívocamente las tres submodalidades narrativas junto a breves ensayos injeridos como homenaje consciente a Cervantes, instalado ya Barth en la novela posmoderna.

**Palabras clave:** *Quijote*; «escritura desatada»; romance; *novella*; ensayo; Barth; *roman fusion*

**Title:** Cervantes, *The Sot-Weed Factor*. The “Wild Writing” of John Barth, Contemporary Review of the Cervantian Narrative Models: Romance, *Novella*, (Proto) Essay

## Abstract

By “wild writing” Cervantes understands the disharmonious composition of chivalric romance by the incongruous sequencing of its constituent elements. However, he also pro-

\* IES Melchor de Macanaz, Hellín [marienabellan@hotmail.com](mailto:marienabellan@hotmail.com)

poses a positive reading of the expression whenever the theme compositional heterogeneity brings together the principle of unity and coherence. The *Quixote* himself exemplifies the “wild writing” integrating formally the Italianate *novella*, short stories and an embryonic essay in order to become the new genre: the novel. *Don Quixote* is the starting point of *The Sot-Weed Factor* (John Barth 1960), as well as it is uniquely amalgamate the three narratives submodalities, as a conscious tribute to Cervantes, already installed Barth in postmodern novel.

**Keywords:** *Quixote*; “wild writing”; romance; “Italianate novella”; short stories; essay; Barth; roman fusion

## «ESCRITURA DESATADA» DE AHORA Y DE ALLÁ<sup>1</sup>

Entre todas las artes y ciencias la literatura era la única que tenía como dominio propio el campo entero de la experiencia y el comportamiento humanos [...], así como los problemas de toda magnitud que afectan al hombre. [...] La literatura [...] nos brinda una cierta sofisticación con respecto a la vida y nos libera de nuestro destino mortal en tanto que individuos [...] (Barth 2013: 287)

—¡Viven los cielos donde más altos están, mancebo generoso, que sois el mejor poeta del orbe, y que merecéis estar laureado [...]! (QII-XVIII)

Escribir «desatadamente», sin orden o concierto, con ausencia absoluta de un canon o arquetipo formal que determine la secuenciación de unidades narrativas y la combinatoria interna y externa de éstas se convierte en la principal acusación que Cervantes, mediatizado bien por el narrador heterodiegético, bien a través de la voz autorizada y metacrítica del cura Pero Pérez<sup>2</sup>, vierte sobre el entramado prieto de títulos caballerescos que le son coetáneos. La reprobación no sólo estigmatiza al número copioso de libros de caballerías

1. Tomamos, para consignar este primer apartado, la calificación que Cortázar emplea para titular la primera parte de *Rayuela* (1963), si bien con una perspectiva invertida: allá no es ya la vieja Europa sino América y, más concretamente, Estados Unidos y su narrativa a lo largo de la segunda mitad del siglo XX en la que encuadrar a John Barth.

2. El sintagma “escritura desatada” aparece muy tarde, finalizando la primera parte del *Quijote*. Es en el capítulo XLVII cuando, de regreso a la aldea con don Quijote enjaulado y en compañía del canónigo y sus criados, así como Dorotea, Luscinda, Cardenio, Fernando y Sancho, el cura se adelanta con el primero de éstos para ponerlo al corriente de la extraña locura del hidalgo. Se trata de la oportunidad ideal para que el canónigo exprese la reticencia que le provocan los libros de caballerías, a los que acusa de mendaces y faltos de coherencia y unidad compositiva, incidiendo asimismo que esta “escritura desatada” bien pudiera contener el potencial suficiente para ofrecer obras maravillosas si se sometiesen al principio de congruencia y a la máxima clásica y horaciana, muy del siglo, de *docere et delectare*: “Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lizos tejida, que después de acabada tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho. Porque la escritura desatada destes libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía [...]”.

que, como metonimia del panorama editorial inmediato es escrutado por el cura y el barbero y parte hasta la hoguera, también alcanza el valor del juicio crítico metaliterario, así como el de un afortunado (pese a su origen inconsciente) taxón que describe extensa mas no intensamente, la naturaleza misma de las (mal) llamadas novelas de caballerías. El sintagma creativo e irónico concluye nominalizando, a falta de una nomenclatura exacta avalada por una Genología<sup>3</sup> que se cimenta todavía en los prototipos grecolatinos, la directriz axial del proceso compositivo interno y externo de la narrativa caballeresca.

La escritura desatada, desde su condición desaforada y dismórfica revelada a Cervantes (que exige como lector un organigrama mínimo de las unidades constitutivas del texto literario, con independencia de su género natural), es, en sí misma, pauta y cualidad, que, por transgresión y revocación del cliché aristotélico, sólo recibe reprensión. Sin embargo, ¿hacia qué dirección encamina su pareja de términos Cervantes? ¿Hacia la materia, argumento o fábula dispuestos, o hacia la trama y la dislocación estética y técnica de los episodios que las configuran? La distorsión parecía alcanzar no sólo al desfile de gigantes, jayanes, caballeros y damas, enanos y encantadores, también a la regulación de un tiempo infinito y detenido a modo de *durée* bergsoniana adelantada, así como a la ausencia de completez de ciertos episodios erráticos<sup>4</sup>. La escritura desatada se teñía de negativa connotación, pero Cervantes, que condena la libérrima ejecución personal de quienes lo preceden, no podrá escapar ya de la premisa indisociable de su exabrupto: la libertad con que también él gestará la contrarréplica.

El *Quijote* es narración sin ataduras. Se alza como *summa* deleitosa y *sumamente* variada, integradora de piezas narrativas diferentes y sin embargo hermanas, en el órgano vertebrador de las andanzas de caballero y escudero. Cervantes no consigna su obra –ni en 1605, ni en 1615– taxonómicamente, consciente de que no encaja en los marbetes al uso, pues no se ancla ni a la tipología caballeresca por su clara vocación desmitificadora y paródica, ni a la «novellesca» por exceder con creces la dimensión y pretensión de las *Ejemplares*, ni a la picaresca de Alemán, ni a la morisca, ni, finalmente, a la italianizante. También podría haberse redirigido despectivamente sobre su obra el propio sintagma al no presentar la unidad de criterio formal deseable a instancias clásicas, pero la libertad compositiva de Cervantes producirá un ejercicio soberbio

3. “El género actúa principalmente como modelo mental” (Guillén 1985: 149). También, a propósito de la necesidad de establecer una Teoría de los Géneros, indican García Berrio y Huerta Calvo (1992: 14) que: “Según se mire, y en atención a lo que se busque, es tan verdad que cada obra –y sobre todo las nacidas con vocación radicalmente moderna– es finalmente única en su formulación textual definitiva, como que considerado en su génesis estructural cada texto empieza situándose en unas encrucijadas expresivas y de modalidad referencial bastante similares a muchos otros y, a su vez, bien diferenciadas de otros”.

4. “No he visto ningún libro de caballerías que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros, de manera que el medio corresponda al principio, y el fin al principio y al medio, sino que los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada” (DQ I-XLVII).

de verdadera «escritura desatada» redimida al conciliar creatividad, cohesión e imaginación estructural con coherencia argumental y unidad inmanente en la figura protagonista, aun cuando ceda don Quijote el primer término de la escena no sólo a otros personajes, sino también a los formatos en que se encajen éstos.

De este modo, el prototaxón «escritura desatada» parte desdeñoso de Cervantes y a Cervantes vuelve, mas ya como sinónimo de integración y engranaje perfecto de piezas autónomas en el marco de los subgéneros narrativos áureos, con incorporación incluso de extensos e importantes excursos monologales, que bajo la apariencia del diálogo, más concomitancia establecerán con los *essais* de Montaigne. El *Quijote* lograba por primera vez, careciendo no obstante de nomenclatura específica, la fusión de unos contenidos de eminente raíz caballeresca, pastoril, picaresca, sentimental, bizantina y morisca, desde la libertad interpretativa de los mismos y hasta su transformación en una obra en esencia transgresora y sumamente actual. Al deconstruir todas y cada una de las premisas previas, Cervantes inaugura una temprana hora del lector (de su tiempo y el nuestro), jugando con el sustrato literario de que se nutre el *Quijote* —el que alimenta el imaginario colectivo invocado en cada lectura pública (Chevalier 1976)<sup>5</sup>—, sometiéndolo necesaria y excéntricamente a un sistema de sustituciones de los mecanismos constructivos tradicionales de amadises y palmerines por equivalentes antirretóricos (o antipoéticos), fruto de cuyos desencuentros nace la hilaridad. He aquí el éxito. El primero de los objetivos confesos por Cervantes (la ridiculización y burla de los libros de caballerías patéticos) conducía además, a su definitiva extinción<sup>6</sup>.

Pero Cervantes consigue ir más allá. Su «escritura desatada» sorprende con contundencia al lector contemporáneo por su capacidad para trazar, superpuestas y en paralelo, las líneas motoras de una única narración escindida en tres: el romance, la novela corta (aquella que en el siglo prescindía de adyacente adjetival por univocidad semántica) y, definitivamente, la novela, moderna y contemporánea. El *Quijote* aunará las premisas externas y fácilmente reconocibles de los romances que le son contemporáneos a la única premisa demandable

5. El propio *Quijote* aporta hermosos ejemplos y asertos que ratifican esta costumbre, tales son las palabras de Juan Palomeque, el Zurdo, en el capítulo XXXII de la primera parte: “Porque cuando es tiempo de la siega, se recogen aquí las fiestas muchos segadores, y siempre hay algunos que saben leer, el cual coge uno destos libros en las manos, y rodeámonos dél más de treinta y estámosle escuchando con tanto gusto, que nos quita mil canas. A lo menos, de mí sé decir que cuando oyo decir aquellos furibundos y terribles golpes que los caballeros pegan, que me toma gana de hacer otro tanto, y que querría estar oyéndolos noches y días”. La ventera, Maritornes y la hija de los dueños también manifestarán su gusto por la escucha atenta de toda lectura pública de los libros de caballerías.

6. El libro de caballerías, al que cualquier imprenta recurría como producto con el que garantizarse tirada de ejemplares en suficiente número como para obtener beneficios (al menos durante la primera mitad del siglo XVI), presenta un “abultado número de páginas —muchos de ellos con más de doscientos folios—, [que] hace que su adquisición no estuviera al alcance de todo el mundo, teniendo en cuenta que el precio de los libros se estipulaba, mediante la tasa, por el número de pliegos utilizados en su impresión” (Lucía Megías 2008: 113). Tras el éxito del *Quijote* decrecería ininterrumpidamente el número de ejemplares reeditados hasta su total desaparición, debiendo impresores y libreros recurrir a otro tipo de publicaciones para compensar la disminución de ingresos.

en el género imposible de constreñir a una escaleta de particularidades que es la novela: la envergadura psicoemocional de sus personajes. Alejados del maniqueísmo y la polarización afectiva e intelectual de los caracteres narrativos precedentes don Quijote y Sancho inauguran la novela moderna. Y la contemporánea. E incluso el *roman fusion*, en el lado «de acá» y en el «lado de allá».

La realidad cambiante y generadora de presencias nuevas precisa de significantes concretos con los que denominarlas en un proceso onomasiológico natural. El término con el que dotar de entidad física a la esencia y concepto responde a la necesidad de nombrar creando y es intrínseco, por su univocidad, a las disciplinas científicas. Las ciencias humanas –y entre ellas la Literatura y en concreto la Genología– corroboran dicha necesidad aun cuando la materia de análisis resulte más inestable por su condición expuesta a juicios múltiples, aunque complementarios y nunca concluyentes. La irrupción, ya en la segunda mitad del siglo XX, de piezas narrativas en la Literatura occidental con un altísimo grado de desautomatización lectora tras una educación estética social amparada en la tradición realista, neorrealista y regresiva periódicamente al canon decimonónico, demandó el necesario marbete desde el que poder significarse con seña propia de identidad dentro del género natural que constituye la narrativa. Las directrices tradicionales narratológicas se desquiciaban y, perdidos sus marcos y bisagras, la arquitectura de la novela tradicional o *chiusa* se abocaba a la convivencia con las desafiantes y advenedizas *opere aperte* de paso franco a cuantas variantes genéricas decidía el autor dar cabida.

Los textos desmembraban tramas, suprimían o dilataban a discreción las mismas, se suspendían el tiempo y el espacio a instancias de la novela lírica y se instalaban en la ucronía de lo que hubiera podido suceder y nunca sucedió. Llegaban las palabras sobre palabras, en continuo ejercicio intertextual que revisitaba los *topoi* clásicos desde perspectivas deconstrutoras y desmitificadoras, y recreaban contemporáneamente las trazas de géneros y subgéneros históricos, diacrónicos y sincrónicos, hasta ofrecer textos en los que la heteroglosia, con el juego lingüístico de registros múltiples, y la heterología planteaban líneas sumamente difusas que apenas permitían la identificación nomenclatural de los nuevos títulos. Si la novela es el género por definición indefinible, las creaciones recién llegadas, con su alusión constante al lector, a su competencia y cómplice aportación en el proceso de una completez intransferible, vindicaban erigirse en ejemplo máximo de esa imposible constricción a una fórmula estereotipada. Y por ese cariz recurrente de la Literatura, cíclico y eternamente retornado, pero no pendular y por tanto mimético, similar teatro de operaciones había hecho acto de presencia ya de la mano de Cervantes y su obra. Ahora se recurriría a la sintagmación *roman fusion*<sup>7</sup> (Penalva 2004)

7. La aplicación del nuevo sintagma se vendrá llevando a cabo con obras publicadas a partir de la década de los noventa del pasado siglo XX, extendiéndose hasta la actualidad, por lo que la consideración de la novela de Barth como tal más se ajusta a la naturaleza de la obra precursora que a la adscrita plenamente por una cuestión cronológica.

para nominar el compartimento narrativo nuevo, siendo sin embargo verdadera actualización de la escritura desatada cervantina siglos atrás.

Testigo de la renovación narrativa occidental de la segunda mitad de siglo, el joven estadounidense John Barth contribuía al eclecticismo que caracterizaba a los nuevos títulos con la monumental *El plantador de tabaco* (1960)<sup>8</sup>. Había irrumpido en el panorama literario norteamericano con *La ópera flotante* (1956) y *El fin del camino* (1958) –ambas embriones de las pautas posteriormente desarrolladas–, pero no sería sino a través de las peripecias del también asendereado Poeta Laureado de Maryland Ebenezer Cooke cuando diera cumplida cuenta de la asimilación perfecta de la obra cervantina que tan bien le fue dada a conocer en su paso por la Johns Hopkins de la mano del poeta y profesor Pedro Salinas. Barth establecerá analogías entre las manifestaciones artísticas del momento, con la irrupción del Pop Art, *happenings* y nuevas *performances* (“intermedia arts”) y su eclecticismo funcional inherente, y las novedosas aportaciones literarias, sincréticas formalmente también. Todas estas producciones culturales, las plásticas, las parateatrales y las literarias, blasonaban de rebeldía y oposición manifiesta a un paradigma estandarizado y asumido tradicionalmente, que se identificaba inequívocamente con el desprecio a ese mismo canon. Barth, sin embargo, optará por la conciliación resultante de la renovación y vanguardia proyectadas sobre la tradición, tal y como habrá de cristalizar en *El plantador de tabaco*:

That a great many Western artists for a great many years have quarreled with received definitions of artistic media, genres, and forms goes without saying: Pop Art, dramatic and musical “happenings”, the whole range of “intermedia” or “mixed-means” art bear recentest witness to the romantic tradition of rebelling against Tradition. [...] the intermedia arts [...] eliminate not only the traditional audience [...] but also the most traditional notion of the artist: the Aristotelian conscious agent who achieves with technique and cunning the artistic effect; in other words, one endowed with uncommon talent, who has moreover developed and disciplined that endowment into virtuosity. [...] Personally [...] I’m inclined to prefer the kind of art that not many people can *do*: the kind that requires expertise and artistry as well as bright aesthetic ideas and/or inspiration. [...] The intermedia arts, I’d say, tend to be intermediary, too, between the traditional realms of aesthetic on the one hand and artistic creation on the other (Barth 1984: 64-65)

Salinas, con posterioridad a las clases impartidas en la Hopkins con Barth como alumno, pero rabiosamente contemporáneo en cuanto a publicación de *El plantador de tabaco* exalta, en el artículo «El polvo y los nombres» (Salinas 1961: 127-142), el valor de la palabra como máximo vehículo demiúrgico a disposición de don Quijote, y por tanto, herramienta física al servicio de la voluntad creadora y la libertad al fin. La escritura desatada renace entonces

8. La editorial estadounidense Doubleday se haría cargo de la *editio princeps* de *The Sot-Weed Factor* en el año mencionado.

con fuerza en la propuesta de Barth, con independencia de su adscripción más o menos didáctica a un taxón contemporáneo o de entonces. La lectura atentísima del *Quijote* y la comunión con Cervantes se harán patentes a lo largo de sus páginas, que se desplazan con soltura desde la epidermis del texto que suscita un sabor añejo, casi anacrónico en cuanto a selección de la época e impostura engolada de la voz del Laureado, hasta el músculo narrativo poderoso, ejercitado en la libre disposición formal hasta conseguir un todo: a los dos subgéneros narrativos universales del romance y la novela corta, se unirá un tercero, anfibológico en cuanto a su clasificación como ficción o no ficción, el ensayo, circuidos siempre por una puesta en escena conscientemente evocadora del trampantojo barroco y efectista. Fundidos e indivisibles ya en un único pero también irrepetible resultado conducen todos los nervios hasta la novela cervantinamente contemporánea que es *El plantador de tabaco*.

#### NEORROMANCE BIZANTINO Y CABALLERESCO, O EBENEZER COOKE, CABALLERO NAVEGANTE. LAS CLAVES DEL ROMANCE: VIAJES, AVENTURAS, MANUSCRITOS Y AMOR (PARODIADO)

La distinción entre bizantino y caballeresco no deja de estar supeditada al contexto áureo español y se pliega a las necesarias premisas circunstanciales de la moda literaria y la demanda lectora de su siglo, debiendo quedar asumida como revisión diacrónica puntual de la inmanencia que el subgénero romance plantea<sup>9</sup>. La vigencia del mismo, así como su desarrollo formal y estético responden al mantenimiento de unas pautas comunes insustituibles. El taxón, que ha venido careciendo de tradición en la teoría y crítica hispánica hace pocas décadas, cuenta sin embargo con una clara definición en el ámbito anglosajón que le permite haber alcanzado plena entidad con respecto a la novela. *Romance* y *novel* apelan a dos modos diferentes de concebir la obra narrativa extensa, sin ser por ello excluyentes (el propio *Plantador* es buena muestra de ello), ni dependientes en cualquiera de las dos posibles direcciones<sup>10</sup>, pues

9. Riley (2001), insiste en la naturaleza anterior del romance con respecto a la novela, en la capacidad de adaptación y supervivencia de este subgénero narrativo con respecto a aquélla y en la predilección que sobre él sostienen determinados sectores del público lector diacrónicamente.

10. Ambos subgéneros narrativos resultan sincrónicos tras la aparición y consolidación de la novela, radicando en la concepción del personaje principal y su etopeya la clave para el discernimiento entre uno y otra, según podrá apreciarse, por ejemplo, en Northrop Frye: “Si es superior en grado a los demás hombres y al propio medio ambiente, el héroe es el héroe típico del *romance*, cuyas acciones son maravillosas, pero él mismo se identifica como ser humano. El héroe del romance se mueve en un mundo en el cual las leyes ordinarias de la naturaleza quedan ligeramente suspendidas: prodigios de valor y tenacidad, que para nosotros no serían naturales, sí lo son para él; y armas encantadas, animales que hablan, ogros y brujas terroríficos, así como talismanes de milagroso poder, nada de ello viola ley alguna de probabilidad una vez que se han establecido los postulados del romance. [...] Si no es superior ni a los demás hombres ni al propio medio ambiente, el héroe es uno de nosotros: respondemos a un sentido de común humanidad y exigimos del poeta los mismos cánones de pro-

desde la aparición del *Quijote* y a lo largo de los siglos siguientes, con especial mención del XIX y también el XX, ambos conviven y establecen un moderno nicho de mercado editorial que se intensifica y diversifica exponencialmente, conforme apuramos el pasado siglo y nos adentramos en el actual. Como género ecuménico cuenta el romance<sup>11</sup> con intentos de sistematización tempranos de la mano de Clara Reeve (*The Progress of the Romance*), quien incidía ya en la combinación de amor y aventura, así como en la inserción de lo maravilloso y paralelo al código de funcionamiento lógico o empírico del mundo fáctico como sus factores determinantes:

The Romance is an heroic fable, which treats of fabulous persons and things. –The Novel is a picture of real life and manners, and of the times in which it is written. The Romance in lofty and elevated language, describes what never happened nor is likely to happen. –The Novel gives a familiar relation of such things, as pass every day before our eyes, such as may happen to our friend, or to ourselves<sup>12</sup> (Scholes y Kellogg 1975: 6-7).

La vaguedad es perceptible en esta primera aproximación teórica, pero precisamente a la ausencia de intensión se acogen las cláusulas inmediatamente posteriores hasta complementar el bosquejo del subgénero que nos ocupa. La aventura es, sin duda, el hiperónimo bajo el que se combinan las variadísimas opciones temáticas adláteres, teniendo en cuenta que aquélla no es sino la contravención de un orden metódico causal y consecutivo en su acontecer que, viéndose quebrantado por acciones generalmente externas al personaje, deberá restañarse mediante la intervención antrópica del héroe. La peripecia implica la complicación natural del camino emprendido para recomponer una situación de origen, cuya materialización responderá inequívocamente a situaciones folclóricas en el fondo, aunque variables a tenor de las preferencias lectoras diacrónicamente culturales: así, hallaremos desde la conquista del territorio y reposición del superior en el trono arrebatado, la búsqueda del objeto mágico y apotropaico, la liberación de la doncella que reporta honra y fama, la travesía fatídica que desperdiga a la pareja o la familia, hasta, ya más recientemente, la superación de las tribulaciones amorosas femeninas, la conquista del salvaje Oeste, las pesquisas detecti-

bilidad que descubrimos en nuestra propia experiencia. Esto nos proporciona al héroe del modo *mimético bajo*. [...]La diferencia esencial ente la novela y el romance estriba en la concepción de la caracterización. El autor de romances no pretende crear “personas reales” sino más bien estilizadas que se dilatan hasta adquirir la magnitud de arquetipos psicológicos. [...] El novelista se ocupa de la personalidad, de los personajes que llevan puestas sus *personae* o máscaras sociales. [...] El autor de romances se ocupa de [...] personajes *in vacuo*, idealizados por el ensueño”. (Frye 1977: 54, 403-404).

11. Castellanzamos su grafía indicando que no habrá de solaparse al término homógrafo con que designa nuestra Literatura las composiciones octosilábicas tradicionales, viejas y nuevas.

12. La autora inglesa tiene en mente los cada vez más numerosos formatos dieciochescos ajustados a estas premisas, con especial predilección por su parte por los títulos más populares, los adscritos generalmente a la temática gótica o de terror.

vescas, vampíricas y zombies, la confrontación galáctica o las escuelas de magia juveniles<sup>13</sup>.

Romance de caballerías y bizantino se encuentran estrechamente unidos por la especularidad del concepto de aventura, el maniqueísmo de sus caracteres y la inclusión de la magia y la fantasía como factores, o coadyuvantes del héroe, o antagónicos del mismo por pertenecer a la órbita del oponente. Encuentros, desencuentros, separaciones, fortunas y adversidades, tribulaciones, enaltecimientos, pruebas desde las que crecer y aquilatar la valía propia, anagnórisis y felices desenlaces se instalaban en la trayectoria unidireccional del viaje, pretexto infatigable de aventuras y gestas sólo singularizadas por su inclusión o en un universo caballeresco y anacrónicamente medievalizante, o en una travesía de cierta contemporaneidad allende el océano. La nostalgia protorromántica por un pasado noble y aristocrático que invita a la evasión frente a la realidad anodina que refleja *El Lazarillo*, y el escapismo más inmediato sugerido por las grandes rutas exploradoras condicionan la proliferación de caballeros andantes y viajeros embarcados –como el inminente Persiles–, paralelos en (casi) todo, hasta el punto de aunar naturalezas y devenir en «caballeros navegantes» en palabras de Roa Bastos.

Cervantes selecciona a los primeros para confrontar su código privativo con el de una realidad civil y moral no nueva, sino no expuesta abiertamente en texto alguno salvo en contadas excepciones (el anónimo *Hurtado de Mendoza*<sup>14</sup> y Mateo Alemán la habrían expuesto en sus respectivas novelas picarescas). Emerge así la novedad más táctil del *Quijote*. Cervantes dispone las vigas maestras de su relato conforme a las unidades narrativas carismáticas del romance de caballerías respetado, de ahí que no resulte informe o desproporcionado el acontecer de aventuras de don Quijote. La investidura, las primeras hazañas como caballero novel, los pasos honrosos, las penitencia amorosa émula de Beltenebros, las oportunidades de aventura que le brinda la circunstancia inmediata transformada lúdica y conscientemente por don Quijote –como reseña Torrente Ballester–, la persecución infatigable por sabios malandrines y la certeza de que habrá de recogerse su periplo compartido en el manuscrito que le garantiza fama e inmortalidad establecen una hoja

13. De nuevo, Riley incide en la adecuación de los romances al gusto estético de la época, motivo por el que conectan especialmente con el público inmediato, si bien poseen mayor caducidad debido a la pronta anulación de esas mismas pautas estéticas. El *romance* “se ajusta con esmero a la moda del día y está forjado en el molde exacto de la sensibilidad de una época [...]. Esto explica el hecho de que tantos *romances* particulares queden tan pronto anticuados”. Por su parte, Emilio Sales considera que las (por él denominadas) “novela potterianas” y el ciclo de las *Crónicas de Narnia* (C.S. Lewis) “[...] se presentan como algo más que simple literatura. Son un milagro o un fenómeno que con el paso del tiempo ha sido asimilado como parte integrante de nuestra cultura social [...]. Entre tanto, algunos podrán seguir indagando sobre la fugacidad de esta moda, en un principio, literaria y, en nuestros días, comercial [...]”. (Sales Desi 2006: 157). El autor discute, por tanto, la eventualidad de estos nuevos romances y su subordinación a las corrientes o tendencias estéticas de un determinado (y amplio) sector del público.

14. Agulló y Cobo 2011.

de ruta formal espejada por los libros de caballerías. Incluso en la segunda parte, el *Quijote* dilatado que supone la separación de amo y escudero podrá considerarse como una nueva y hábil reducción de la técnica del *entrelaçament* medieval y áureo, si bien mucho más sencilla de compaginar y leer.

John Barth también escoge el romance como uno de los cauces formales y parciales de su obra. Conjugará las premisas constitutivas inmanentes del romance con los matices historicistas del mismo, en concreto los que fueron ancilares al propio siglo XVII español, siempre desde el homenaje intertextual (e interdiscursivo) consciente para con el *Quijote*. *El plantador de tabaco* se presenta como obra absolutamente permeabilizada por las constantes cervantinas físicas, pero también endógenas y genéricas desde la voluntad de ejercitar la libertad creadora. La extraordinaria complejidad argumental de la misma, mayor en ese sentido que la ilación de episodios vertebrados por don Quijote y Sancho, responde a la voluntad por reproducir uno de los clichés básicos del romance caballeresco y bizantino, el motivo del viaje, que resulta motor en ambos, herederos directos de la teleología última homérica: el descubrimiento de otras existencias por Ulises. El viaje, que el romance áureo hereda del concepto medieval reseñado por Zumthor (*La medida del mundo* 1994), implica apertura y transgresión del espacio inmediato, protector pero también letárgico, que ciñe y constriñe al personaje, y que soslayado, alienta a la construcción de una biografía enriquecida en la que éste verá modificado el carácter propio. La evolución de la psique paralela al viaje sólo es demandable, sin embargo, en la novela<sup>15</sup>, de ahí que la puesta en camino desde Londres hasta la exótica Maryland por parte de Ebenezer Cooke más tenga que ver, en cuanto a autofanía personal, con la metamorfosis que brinda don Quijote en su regreso claudicante desde las playas barcelonesas, alejado para siempre, y con el pie en el estribo, del hombre vitalista y entusiasta que había salido de la aldea apenas un mes (diez años) antes.

El romance bizantino, hermanado con el caballeresco, optaba también, en el diseño del periplo que habrían de recorrer sus personajes, por una escenografía igualmente exótica y lejana, aunque escorada hacia un momento más próximo o cercano en el eje temporal, una pretendida inmediatez con la que se deseaba suscitar cierta verosimilitud que pronto se veía mermada por la inclusión de la «maravilla y el prodigio» a tenor no tanto de la inserción de la magia y la fantasía, como de las peripecias heterodoxas que concluían felizmente los protagonistas, acuciados por el fátum que pareciera cebarse en ellos. Sin embargo, mientras que el caballero se lanza a los caminos para acrecentar su nombre y el de su dama, o para cumplir escrupulosamente con la encomienda que el rey y señor hubiera decidido y que de conformidad con el juramento vasallático debía acatar, el héroe bizantino no dispone de

15. El romance produce en serie personajes heroicos que dan muestras del conjunto de pulsiones y actitudes superlativas vertebradas por una simbiosis perfecta entre los mejores rasgos de la *hybris* aguerrida y justiciera, y la *areté* sentimental y afectiva cortesana.

voluntad aventurera en su periplo en un principio, siendo la aleatoria naturaleza la que disponga la secuenciación de unos hechos sensacionales a los que no podrá sustraerse. La travesía marítima suele ser el guión sobre el que trazar los avatares de unos personajes abocados a la aventura en solitario en el momento en el que la estabilidad inicial de la pareja o la familia se ve anulada por, pongamos como ejemplo, un abordaje pirata<sup>16</sup> o un naufragio, inaugurando éste la confrontación con una naturaleza indomeñable vista en las dos grandes novelas inglesas ilustradas, *Robinson Crusoe* y *Los viajes de Gulliver*. Es cierto que sobre uno y otro motivo se cierne el providencialismo, la casualidad (siempre positiva y selectivamente sobredimensionada en los protagonistas) o el destino, pero en ambos se deposita la ineludible actividad exploradora de los personajes, que se verán abocados a descubrir modos de vida, organizaciones urbanas y sociales, usos y costumbres, incluso idiomas (no transcritos pero sí glosados) diferentes, escenarios exóticos de profundo impacto en la fantasía colectiva del público lector-oyente y que no eran sino manifestación deformada de las primeras apreciaciones críticas y sociológicas que el momento colonizador castellano y portugués brindaba<sup>17</sup> (y que exhibía el exotismo autóctono bien negativamente, bien de modo positivo hasta alcanzar la roussoniana iconografía del buen salvaje<sup>18</sup>).

El viaje, pese a no plantearse como vector narrativo inmediato desde el primero de los capítulos (*El plantador de tabaco* optará por la presentación en perspectiva del personaje hasta su salida del puerto de Londres), se convierte es el motor de la obra tanto en su manifestación marítima, como continental, una vez arribados a Maryland y sus fangosas tierras. John Barth concierta las peculiaridades del viaje que vertebra el romance bizantino con las premisas del caballeresco remozadas a instancias del contexto histórico elegido. Acatar cualquier misión u orden encomendada por el rey una vez investidos caballeros era obligación incuestionable, y el rey, como figura básica del catálogo folclórico universal, se comportaba así como elemento pasivo distribuidor de la acción bien individualizada, bien gregaria (al modo de Arturo) asumida siempre por el caballero. El monarca se actualiza en *El plantador de*

16. La estrategia no resulta exclusiva del romance bizantino, pues el núcleo familiar que integran Zifar, Grima y sus hijos ya experimenta a comienzos del siglo XIV una situación semejante, con escisión de personajes que deberán reconducir en solitario vidas y autoformación hasta el feliz reencuentro final.

17. Montaigne es ejemplar en este sentido, como también lo son las primeras crónicas de Indias que desde el Inca Garcilaso hasta Fray Bartolomé de las Casas comienzan a publicarse. El primero de los autores, en uno de sus *Essais* (1580), asume natural y abiertamente la pluralidad del mundo y sus realidades antropológicas, ajeno al prejuicio occidental invalidador de lo distinto o no ajustado al canon de pensamiento y medida europeos: “[...] Volviendo a mi tema, hallo que nada hay de bárbaro en la nación visitada por el hombre que dije, salvo que llamamos *barbarie* a lo que no entra en nuestros usos. En verdad no tenemos otra medida de la verdad y la razón sino las opiniones y costumbres del país en que vivimos y donde siempre creemos que existe la religión perfecta, la política perfecta y el perfecto y cumplido manejo de todas las cosas [...]” (Montaigne, 2006: 69).

18. Derivaría dicho motivo o tópico finalmente en *Pablo y Virginia* de Jacques-Henri Bernardine de Saint-Pierre, en 1787.

*tabaco* bajo la dermis de la figura paterna y el enigmático Lord Baltimore, dadores, respectivamente, de una misión de corte práctico y de índole política. La travesía marítima está motivada así por una doble causa en la que se concilian las pretensiones ideales y nobles de Ebenezer Cooke, poetaastro con aspiraciones de reconocimiento universal que pudiera satisfacer su épica composición *Marylandiada*, con el remedio de una gestión económica desastrosa de la plantación tabaquera paterna y la no menos pragmática incursión activa en la turbulenta y corrupta vida política de la colonia, a instancias de lord Baltimore como antagonista afable –en apariencia– del escurridizo villano John Coode. Ya en alta mar las aventuras no pueden dejar de estar trufadas de asaltos, atraques y atracos piratas que posteriormente se verá no fueron sino puesta en escena neobarroca, asedios a la honorabilidad virginal del Poeta Laureado, y reencuentros conducentes –vía moderno *deus ex machina*– a una estabilidad inicial increíble y feliz tras tanto dramatismo. Las aventuras ya en tierra firme abordarán numerosas facies imposibles de sistematizar brevemente, pero que desde la pérdida y salvación de Joan Toast bajo la estrategia de los cuantiosos disfraces onomásticos de nuevo neobarrocos<sup>19</sup>, la búsqueda de las raíces y linaje del desestabilizador Henry Burlingame como descendiente de John Smith, el reencuentro con Anna, melliza de Ebenezer embarcada en secreto (y sólo descubierta al cabo de larguísimas jornadas ya en la provincia norteamericana), o la activa participación en tribunales de justicia en pro de los derechos de lord Baltimore pese al perjuicio manifiesto para Cooke y los indígenas no hacen sino activar incansablemente el mecanismo inherente al viaje clásico que es la metabolé o cambio de fortuna conducente a la aventura.

Sobre ambas misiones Ebenezer Cooke extiende su única y verdadera motivación: la faceta que vertebra su existencia, la creación del poema épico

19. El disfraz onomástico es una de las grandes estrategias cervantinas partiendo irrecusablemente del romance tanto de caballerías como bizantino. Las dobles y triples onomásticas del *Quijote*, con ejemplos tan conocidos como la plurionomasia del caballero también llamado “Caballero de la Triste Figura” o “de los Leones” se recupera en el *Persiles* asistiendo el lector a la modificación nominal de Persiles y Sigismunda, en Periandro y Auristela como segundas (mas no definitivas) onomásticas. Con ello se consigue una complejidad mayor en el entramado de las aventuras, conducente en numerosas ocasiones al efecto sorpresa en el propio lector que desconoce la verdadera e inicial identidad de determinados personajes que logran influir en el desarrollo positivo de la trama. También John Barth mantiene este juego constante entre los propios personajes, tan desconcertados como los mismos lectores al descubrir la presencia de viejos personajes conocidos en nombres novedosos. A este respecto, es Burlingame, el atrevido y escurridizo criado de Eben Cooke, quien acumula un mayor número de casos posibles, haciendo exclamar al Laureado y su criado Bertrand las siguientes palabras:

“Con todo, está dotado de un talento portentoso para los disfraces– protestó el poeta.

–¡A fe mía que lo tiene, sí! Por lo que os he oído decir a vos y a otras gentes, se ha hecho pasar por Baltimore, Coode, el coronel Sayer, Tim Mitchell, Bertrand Burton y Eben Cooke, por no mencionar a otros, y aún no ha sido descubierto. Mas decidme: ¿cuál es el mayor talento de Coode sino precisamente ése? ¿No ha representado los papeles de cura católico, ministro protestante, general y no sé cuántos más?” (Barth 2013: 799).

Cada papel impostado ha venido asociado al nombre u onomástica correspondiente, ratificando de este modo Barth el juego de ascendencia áurea y también barroca ya asumido por Cervantes tanto en el *Quijote* como en sus romances (*La Galatea* y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*).

de tintes homéricos titulado *Marylandiada*, dará sentido a la larga y atribulada travesía. El complejo y extenso poema, que va construyéndose dinámicamente al hilo de las nuevas peripecias en el cuaderno de hule que habrá de extrañarse en algún momento (estamos ante un poema performativo, unamuniano por tanto), es el crisol definitivo en el que fundirse dos de las vertientes del romance bizantino: la consignación de aventuras peregrinas al estilo de las clásicas de Apolonio de Rodas o las áureas de Teágenes y Cariclea, y el censo o radiografía de cada uno de los enclaves humanos o salvajes hasta el que los personajes llegan sucesivamente. Las peculiaridades de las tierras de labor tan estilizadas en la mente de Ebenezer chocarán directamente con la incuestionable degeneración que exhiben sin pudor, ajenas a todo control británico, pero si bien este contraste es cervantino y más propio de la condición de novela contemporánea por parte de Barth que del romance tradicional, el exotismo de los núcleos indígenas traídos de la mano por el tapac Chicamec, Drepacca o Quassapelag es innegablemente análogo a los giros de fortuna espacial y cultural que el romance bizantino venía ofreciendo.

Además, a la aventura dimanada del viaje y su exotismo, y a la consecución de un final deseable y anhelado, se une una de las premisas más importantes en cuanto a sistematización del pacto de ficcionalidad del romance, en este caso, exclusivamente caballeresco: el hallazgo del manuscrito encontrado, que pronto consigue su conversión en hito de la narrativa contemporánea vía Cervantes y el *Quijote*. En él se apelaba invariablemente a la condición de texto exclusivamente editado por el autor firmante, responsable tan sólo de su publicación tras un proceso más o menos laborioso de organización, ordenación y en ocasiones traducción, de un material previo, original, volcado en otro idioma, centenario y de peregrina procedencia, que tras avatares igualmente inauditos terminó recayendo en sus manos. Se pretendía con ello exonerar de responsabilidad al mismo ante posibles críticas sobre la mendacidad de lo consignado, al tiempo que la procurada distancia temporal invitaba a aceptar que todas y cada una de las circunstancias censadas, por inverosímiles y maravillosas que pudieran resultar, fuesen admitidas, pues *in illo tempore* magia y fantasía estaban absolutamente naturalizadas y formaban parte de una realidad total. El romance de caballerías limitaba la funcionalidad del mismo a los salvoconductos reseñados, cayendo del lado de Cervantes y en nuestro caso Barth, la sobredimensionalización del mismo.

Sin embargo, y a diferencia del *Quijote*, *El plantador de tabaco* no organiza su estructura narrativa formal sobre la base del manuscrito encontrado<sup>20</sup> tradicional, reservando Barth (y aun ampliando exponencialmente) dicha estrategia en clave posmoderna para la excepcional y posterior *Gilles, el niño-cabra*

20. Tampoco el narrador-editor cervantino confirma la estrategia en los comienzos como sí ocurre, por ejemplo, con *Amadís de Gaula*, pues sólo tras detener en alto las espadas de don Quijote y el escudero vizcaíno, una vez avanzados los ocho capítulos iniciales de la primera parte, se nos revela la técnica empleada y la puesta en abismo de planos reales y de ficción en la obra.

(1966) y su cuádruple juego inicial de editores (A, B, C y D). Mientras que Cervantes incorpora por vez primera en literatura el complejísimo mecanismo de *mise en abyme* de autores, lectores, narradores diversos, internos y pragmáticos, hasta consignar un volumen polifónico que ha partido de la filiación negada de la obra, (no es padre sino padrastro), Barth prescinde directamente del artificio aun cuando lo recupere más adelante bajo otros prismas.

*El plantador de tabaco* manipula la estrategia del manuscrito encontrado convencional y lo exonera de la doble funcionalidad adquirida en los relatos de caballerías áureos, incrementando a cambio la complejidad con que es concebido, (si bien desvía hacia él unidades informativas sobre dos personajes fundamentales, John Coode y Henry Burlingame). *El plantador de tabaco*, que bien podría ser el texto performativo final del personaje Ebenezer Cooke, Poeta Laureado de Maryland cuya obra definitiva se intitula por cierto *El factor de tabaco*, daría en convertirse en la obra pragmática final, elaborada por un personaje de ficción que, alcanzando el plano real y físico del lector que adquiere y lee la obra, dinamitaría toda escisión entre realidad y ficción, imbricando uno y otro plano hasta fundirlos en una única realidad en clave de metalepsis gracias a la puesta en abismo de los planos literarios<sup>21</sup> (acaso don Quijote haya escrito si no la totalidad de sus hazañas, al menos alguna semblanza de las mismas). Pero al margen de la entidad real que en el juego literario abismado pueda llegar a concederse al texto, John Barth subordina al propio manuscrito de elaboración constante por Ebenezer Cooke, del que el lector puede o no ser receptor directo, la presencia de otro no menos importante y recursivo legajo perdido (y hallado), enigmático continente de información suculenta sobre Coode y Burlingame. Cifrar información en este documento interno dentro de la obra, ejecutando un juego de metatextualidad, aportará dos líneas importantes al entramado axial, desglosando por un lado las causas y consecuencias del comportamiento corrupto del intangible John Coode en las plantaciones y colonias encomendadas, pero por otro, también la progenie desconocida del mentor de Ebenezer (Burlingame). Junto a la posmodernidad cervantina y unamuniana<sup>22</sup> que implica la reflexión en torno a la calidad

21. La contemporaneidad del hipotético planteamiento la comparten Unamuno y Pirandello, sin olvidar a Borges y su Pierre Menard o Mujica y su Melusina como autora y editora de *El unicornio* (1965). Valle-Inclán y Pérez de Ayala también aparecerán bajo las voces de Alberto Díaz de Guzmán el primero, frente a un literaturizado Ortega por parte de Antón Tejero. Afirma este último: “Para mí el hecho primario en la actividad estética, el hecho estético esencial es, yo diría, la confusión (fundirse con) o transfusión (fundirse en) de uno mismo en los demás, y aun en los seres inanimados, y aun en los fenómenos físicos, y aun en los más simples esquemas o figuras geométricas: vivir por entero en la medida de lo posible las emociones ajenas, y a los seres inanimados henchirlos y saturarlos de emoción, personificarlos” (Pérez de Ayala 1972: 83).

22. Barth reflexiona asimismo sobre la condición de la posmodernidad literaria y el censo inmediato de autores que en ella podrían encuadrarse. Su recorrido nominal incluye desde a Borges y Nabokov, integrando y manifestando su admiración por Cortázar y García Márquez, hasta el grupo francés *Tel Quel* o Italo Calvino, sus contemporáneos. Sin embargo, el autor traza también las raíces de la misma, resultando absolutamente reveladoras su última mención: “[...]Anticipations of the “pos-modernist literary aesthetic” have duly been traced through the great modernist of the first half of the

esencial del texto que hasta nosotros llega consignado como *El plantador de tabaco*, se expone la recuperación del manuscrito incompleto como vehículo informativo de una identidad desconocida y nueva para un personaje. La construcción de una entidad en paralelo con la asumida y vivida durante tanto tiempo a raíz del hallazgo de textos, sean manuscritos, cartas o diarios, que configuran la identidad alternativa (confirmada convenientemente mediante irrecusable anagnórisis) es estrategia bien conocida en el romance, rastreable incluso en el formato audiovisual con seriales televisivos como ejemplo frecuente. Barth, sobre esta base, irá depositando las premisas constructoras de la vida anterior y verdadera del embaucador Henry Burlingame, generadas además sobre motivos folclóricos seculares propios del cuento popular, la leyenda y el romance de caballerías.

Esta doble tesitura textual de notas informativas tan opuestas, es un manuscrito extraño que, a modo de palimpsesto puntual, cuenta, en reverso y anverso, y fragmentariamente, la depravación inmediata del gestor Coode y sus secuaces –traficantes de opio y propagadores conscientes de la sífilis entre la población–, así como la ascendencia inusitada del atolondrado tutor de los hermanos Cooke. El diario secreto del Capitán John Smith, en el que se relata autógrafamente las expediciones del aventurero hasta Maryland apenas un siglo antes de que Ebenezer emprenda su travesía, recoge el detalle sustancial del que dimana la búsqueda del mentor del Poeta Laureado: acompañando a Smith se menciona a un tal Henry Burlingame, al que considerará, expectante y por pura homonimia, su más directo antepasado. Sin embargo, al no conservarse el manuscrito íntegro sino fragmentado en tres que, o bien corresponden a Burlingame, o bien obran en poder de otros dos Smith del Nuevo Mundo, la recuperación de los trozos ausentes por una y otra parte (uno en su afán por desenmascarar al alevoso gobernador y recuperar sus raíces, otros en su cruzada por que no salgan a la luz las felonías de Coode) es el hilo conductor de buena parte de las aventuras consignadas, llegada la tripulación a Maryland. Barth opta así por incorporar toda una batería de motivos novelescos que re-dirigen al lector hacia una literatura añeja y clásica, innegablemente radicada en el romance de caballerías que parecía haber quedado postergado por el bizantino ante la concomitancia de la peripecia en alta mar.

De este modo, el manuscrito, redactado por su padre, nos (y *le*) pondrá sobre aviso de un nacimiento que arranca especular al de Moisés, pues también Henry Burlingame, fruto en este caso de amores réprobos socialmente, será arrojado a las aguas y salvado convenientemente por terceros convertidos no en su familia, sino en meros garantes de que continúe vivo. El motivo es de

twentieth century –T.S. Eliot, William Faulkner, André Gide, James Joyce, Franz Kafka, Thomas Mann, Robert Musil, Ezra Pound, Marcel Proust, Gertrude Stein, Miguel de Unamuno, Virginia Woolf–through their nineteenth-century predecessors –Alfred Jarry, Gustave Flaubert, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, and E.T.A. Hoffmann–back to Laurence Sterne's *Tristram Shandy* (1767) and Miguel de Cervantes's *Don Quixote* (1615)" (Barth 1984: 195). Posmodernos estéticos todos ellos que radicarian en la "escritura desatada" secular cervantina.

sobra conocido y explotado por el relato caballeresco, pues arrancando en el niño judío transformado en príncipe egipcio, pronto se convierte en modelo sobre el que establecer la génesis compleja de los futuros héroes caballerescos<sup>23</sup>, paradigmas desmitificados por Lázaro desde el Tormes. En el caso de Burlingame, como si de un renovado Amadís de Grecia<sup>24</sup> se tratara, el bebé será depositado en la cesta consabida, recubierto por cueros sin curtir y con extrañas letras rojas (bermejas eran las del caballero) sobre su cuerpo, con las que se cifra su nombre: Henry Burlingame III. Ya a bordo del velero del señor Salmon (su salvador), sería alimentado (como Zeus) por la leche de una de las cabras de abordó, cobrándole tal cariño el capitán que terminaría por adoptarlo como hijo suyo; una vez en Londres, su infancia desordenada remitirá no a caballeros sino a pícaros españoles, incluso a los cervantinos Rincón y Cortado, conductores todos ellos hasta los dickensianos *Oliver Twist* o la pequeña Amy Dorrit. La astucia lo dirige por los ambientes más degradantes en contraste directo con la honorabilidad demostrada desde la más tierna edad por el caballero<sup>25</sup>, produciéndose el punto de inflexión máximo en el momento en el que el manuscrito caiga en sus manos y espolee su necesidad de identificar a su padre (el tapac Chicamec) y hermanos (los sanguinarios Billy Rumbley y Charlie Matassin) definitivamente.

Viaje, aventuras o periplos enmarcados en tierras exóticas y la condensación de un porcentaje importante de unidades informativas funcionales en el manuscrito encontrado se dan cabida en *El plantador de tabaco* como renovador (y renovado) ejemplo del romance tradicional castellano. Sin embargo, al terno definidor del mismo ha de sumársele la línea de sentido constructivo amorosa para alcanzar, finalmente, las claves de la desmitificación que sobre el viejo subgénero esgrimen Cervantes y Barth. El amor cortés desnaturalizado, consecuencia de la grotesca distorsión que las novelas de uno y otro ejecutan, condensa en buena medida la pauta del juego paródico indisociable ya del *Quijote* y *El plantador de tabaco*.

Las «sonadas soñadas invenciones» resultado de escribir desatadamente en «primera» acepción se vieron paralizadas al someterlas Cervantes a una

23. Los caballeros andantes son invariablemente abandonados por sus madres, princesas en apuros ante una gravidez evidente, en cestitas calafateadas que terminan en manos de nuevos caballeros que en adelante ejercerán como padres putativos. Así ocurrirá con el primogénito de Helisena y Perión, siendo el caballero Gandales quien desempeñe el papel paternal ante Amadís (Sin Tiempo, como descorazonadora seguridad de su madre ante el abandono del niño), hasta que llegue el tiempo en que tras la anagnórisis sea éste reconocido por su padre en la corte de Gaula.

24. El protagonista de la novela homónima de Feliciano de Silva también es abandonado y recogido por unos piratas incapaces de descifrar las enigmáticas letras que recorren su cuerpo, en el que también se hallará una espada cuya punta se dirige emblemáticamente al corazón del niño. Ambas marcas corporales serán las responsables de favorecer la inevitable anagnórisis, llegado el momento.

25. La desmitificación irónica y mordaz de un texto previo también se encuentra presente en la prosa satírica ilustrada inglesa, tan deudora de Cervantes. Recordemos, por ejemplo, el caso de la *Shamela* de Henry Fielding, cáustica parodia de la *Pamela* de Samuel Richardson (1740) resultante al confrontar a este último y virtuoso (ya advertido el lector desde el título) personaje con la desinhibida y carente de escrúpulos protagonista de la novela de 1741.

desmitificación esperpentizante e incluso cruel vía don Quijote<sup>26</sup>. Sufrir éste los resultados de la descomposición de una situación doblemente estable, natural y condicionada por su propio código de conducta habitual (una rogativa con la imagen de la Virgen), pero también regular conforme a las premisas de *su* escenografía caballeresca (el rapto de una princesa esclarecida). Es al tratar de enmendar la situación de arranque según las reglas del juego de la caballería cuando el resultado no es el esperado, precisamente porque se inflige una reconstitución del elemento caballeresco que don Quijote encuentra vulnerado a partir de los métodos habituales, pero en un marco tranquilo generalmente, adscrito al mundo inmediato y anodino de los caminos y las ventas. De la confrontación entre las opciones real e imaginaria saldrá la carcajada brutal que a aquellos oyentes y lectores provocaban las aventuras fallidas de don Quijote, y de entre éstas, las de contenido amoroso.

Para ello, Cervantes establecerá, sobre la hoja de ruta estereotipada del romance de caballerías, una nueva lectura jocosa al dotar de una carnalidad vulgar o anodina al esqueleto formal de aquellas peripecias sentimentales de los «desamorados» caballeros. Barth, salvada la distancia temporal y la contingencia de la parodia con respecto al subgénero, rememora algunos de los pasajes más conocidos o paradigmáticos del *Quijote* a los que convierte en piedra de toque para los propios, con una concepción absolutamente metatextual, hipotextual e intertextual, clave de la narrativa contemporánea y la posmodernidad norteamericana a la que él mismo contribuye<sup>27</sup> con su *Plantador*. El primero de los muchos pasos dados por uno y otro para introducir bien la parodia amorosa caballeresca, bien el homenaje a esa misma parodia cervantina es la gestación literaria de sendos protagonistas. Para Cervantes,

26. Con el título posterior “De rodillas, en pie, en el aire”, Valle-Inclán concedía la entrevista a Martínez Sierra (ABC) en la que categorizaba a los personajes en función de la actitud con que el espectador se enfrenta a ellos y la perspectiva superior, natural o cómica con que han podido ser configurados por parte de sus autores. Junto a la contemplación de los caracteres en paralelo o “en pie”, consecuencia de la aplicación de un criterio realista y sustentación en la *mimesis* (el personaje se reproduce adaptándosele el código de comportamiento humano), se ofrecen dos nuevas posiciones para su apreciación: de rodillas y en el aire. El acercamiento a los caracteres desde la primera de ellas implica, necesariamente, el doblegamiento del lector al personaje, al que se calibra como ente superior, perfecto y ejemplar. El personaje que es contemplado de rodillas incrementa sus cualidades positivas, asume actitudes y aptitudes privadas en su grado superlativo al lector real y deviene en héroe paradigmático. Es la posición visual requerida para apreciar a los héroes homéricos y trágicos, así como épicos. Por último, la contemplación de los caracteres desde una ubicación imprecisa y aérea implicará distancia e ironía. El lector o espectador se halla en un plano de superioridad con respecto a aquéllos, por lo que los personajes empequeñecen y se dotan de valores cómicos y limitaciones efectivas. Aquí ubica Valle a don Quijote, incidiendo en que Cervantes lo contempla desde el aire.

27. Sin olvidar, naturalmente, el eslabón intermedio en la prosa anglosajona que tan bien conoce, y que constituyeron los grandes textos del setecientos, con Fielding o Sterne como principales maestros de la ironía en términos de distancia aristotélica, e incluso Swift con la revisión casi lucianesca de las rémoras y lacras sociales que alegóricamente vehiculan los espacios de Laputa o el país de los deshumanizados yahoos (sátira de finalidad censoria y reprobatoria de la práctica totalidad de los usos y costumbres del momento, que por otra parte establecería conexiones interesantes no sólo entre los autores mencionados, sino entre éstos y Hogarth o Reynolds ya en pintura).

resulta imperioso justificar la monomanía lúdica de Alonso Quijano (en la que ha de integrarse necesariamente el vector amoroso) en la lectura sin descanso y atentísima de los libros de caballerías. La configuración de Alonso Quijano como extraordinario lector indiscriminado era imprescindible para el doble comportamiento que en adelante habrá de manifestar. La condición lectora de Alonso Quijano no es requisito en modo alguno del romance, del mismo modo que sí lo es para Ebenezer Cooke como tributo a aquél. Largas y variadas son las lecturas de éste, y, mientras que don Quijote optaría por imitar a los Pares y los nueve de la Fama, Eben se decantará –más peligroso– por igualarse en mérito, perfección y gloria a Homero o Virgilio a través de la composición de su *Marylandiada*.

Ebenezer Cooke es reflejo del caballero en cuanto que metamorfosea a través de la palabra la realidad anodina que le es dada a conocer, convirtiéndola en materia poética. Si don Quijote aplica el código deontológico de la caballería para generar otra realidad, Ebenezer aplica por su parte el código de funcionamiento de la epopeya para cuya materialización concreta en la *Marylandiada* ha sido nombrado, enaltecendo, modificando, exentando de banalidad y brutalidad lo percibido, y tallando, lingüística y poéticamente, una realidad literaria *per se* que también es mendaz, como sabe el lector con respecto al objeto inspirador. Además, Ebenezer también asume experiencias personales desde las coordenadas de una ética y estética diferentes por completo a las observables por los lectores y el resto de personajes, aprehendidas todas ellas por la lectura. No muy alejado de don Quijote en su concepción de la etiología amorosa, porque el amor cortés y el *Dolce Stil Nuovo* se sitúan en la base del romance caballeresco pero también en la noción sobre la feminidad y el amor que posee Ebenezer Cooke, las respuestas en el divertido episodio en el que se sustraerá a los requerimientos de Joan Toast no son sino réplicas de las de don Quijote a Maritornes, o más adelante a la doncella Altisidora.

Ya investido caballero, la confusión amorosa de la infeliz Maritornes es episodio formidable con el que ratificar la dinámica de la parodia en Cervantes y el *Quijote*. Exquisitamente delicado, don Quijote hace vivos los parámetros del amor cortés y el petrarquismo<sup>28</sup>, atribuyendo a la lealtad vital a Dulcinea la imposibilidad de ser merecedor «de la venturosa ocasión en que vuestra gran bondad me ha puesto» y así, ser émulo de Amadís o Tirante. John Barth plantea un episodio similar, pese a las variantes formales mas no exegéticas o estéticas, al comienzo de su novela. Anunciada por Bertrand a horas intempestivas de la noche, la prostituta Joan Toast<sup>29</sup> se instala en el dormitorio de Eben Cooke

28. En cuanto a recreación imaginaria de las bondades físicas de la muchacha, expuestas por la voz heterodiegética omnisciente líneas atrás.

29. También con onomástica reminiscente de la cervantina, llamándose simplemente “Juana Tostada”. Recuérdese en este sentido los nombres sucesivos con los que aparecen Sancho o Teresa hasta estabilizarse nominalmente uno y otra: Sancho Panza, Sancho Zancas, Teresa Panza, Juana Panza o Mari Gutiérrez, en especial, si se atiende a la atribución, casi en calidad de aposición, de los apellidos evocadores de realidades bastante comunes expresadas además, coloquialmente (panza y zancas).

dispuesta a satisfacer con sus servicios descocados hasta las cinco guineas que el Poeta Laureado impuso en la taberna ante sus compañeros como estipendio por la compañía de la mujer. El episodio no se desarrolla como hubiera sido esperable con cualquier otro sujeto como protagonista. Joan Toast se apresta a ofrecer el mejor de sus servicios, hasta que Ebenezer confiese que no podrá depositar el pago, ni otro de menor cuantía...no por carecer de las monedas, sino porque a su entender, «¿cómo tasar lo que no tiene precio? ¿Se puede comprar el cielo sólo con oro?» (Barth 2013: 107). La Toast es depositaria de una cualidad y calidad honorable imposible de adquirir con moneda humana. ¿Qué ha ocurrido, pues? La respuesta la halla el lector en el *Quijote*, y más en concreto en el entramado de nociones, transformación y creación definitiva de Dulcinea, que puede extrapolarse no sólo a Aldonza o la aldeana de la mula hacanea, también a doña Tolosa y doña Molinera, así como a Maritornes, mutadas todas ellas en altas y esclarecidas señoras. Dulcinea no sólo es hija de sus obras, también de Oriana, Madásima, Ginebra, Carmesina, Florimena y tantas otras. Dulcinea es hija de la Literatura, de ella viene y a ella regresa, habiéndose revestido de la fidelidad vasallática del caballero inalienable, la *poridat* cortés sustituida por la proclama universal del amor a la *belle dame sans merci*, hasta transformarse finalmente en *donna angelicata* stilnovista (habida cuenta de que don Quijote es caballero cristiano ejemplar). Dulcinea es la quintaesencia del amor, en nada surge de Aldonza, salvo en el pretexto formal e irrecusable en el juego quijotesco, de ser mujer y conocida cuando el caballero era joven.

Joan Toast funciona para Ebenezer a modo de Aldonza, pero matizadamente, provista de una carnalidad real y voluptuosa, y con una presencia física real, fruto de la conversación y la convivencia interrumpida pero directa con el enamorado Poeta Laureado (realidad e idealización comparten referente, frente a la disociación Aldonza-Dulcinea). Joan Toast supone para Ebenezer los imperativos categóricos del universo Cooke, al modo en que Dulcinea materializaba, desde su calidad incorpórea, los de don Quijote. Fascinado por lo que asocia a la meretriz, que bien hubiera podido dirigirlo o desviarlo a cualquier otra porque, como a don Quijote, a Eben sólo le hace falta un referente móvil más o menos explícito, el Poeta Laureado concentra en ella los conceptos de la dignidad, honra y belleza femeninos en términos absolutos, obligándose a adoptar la actitud y toda una isotopía retórica acorde a la hora de entablar trato con ella. El tratamiento ofrecido por el caballero y Poeta no admite menos de un «señora» y la liturgia proxémica del amor cortés que exigía al caballero quedar genuflexo ante la *midons* en señal de acatamiento feudal, pero también divino, se cumple irrecusablemente. Joan Toast es el mismo «cielo» para Eben, igualándola a una diosa pagana más adelante. El tono elevado y elegantemente poético, ajustado al deseo de posesión inenarrable del alma de la Toast no sólo no será entendido por la prostituta, sino malinterpretado a tenor de una decodificación marcada por el contexto real y soez en el que ésta se mueve de continuo. De nuevo realidad y ficción, planos confrontados de raigambre cervantina, entran en conflicto sarcásticamente, al declarar Ebenezer la nueva

*sofrosine* que adorne a Joan Toast y que equiparando belleza física y moral, la hace inalcanzable para los ojos del Laureado que, dicho sea de paso, es el único que como don Quijote, resulta capaz de calibrar dichos misterios.

Aldonza Lorenzo y Joan Toast desempeñan así una misma función práctica según el ideograma bien de la caballería, bien de la Poesía que ciñe a la épica: la una es detonante de las transformaciones oportunas conducentes a la dama irrecusable a la que ofrendar fama, fortuna y vida, la otra es musa e inspiración del poeta clásico reivindicado por el espíritu romántico más adelante:

Despreciadme, Joan, que entonces seré un loco egregio, un don Quijote que se tambalea por causa de su ignorante Dulcinea [...] Amadme y os juro lo siguiente: ¡Yo seré Poeta Laureado de Inglaterra! (Barth 2013: 115).

Parodia y homenaje se funden en las palabras de Ebenezer: mientras que Cervantes hará de don Quijote el loco de los volatines y las piruetas en Sierra Morena como émulo de Beltenebros o Lanzarote, Barth amenaza con transformar a su poeta en nuevo Quijote y doblemente nuevo Beltenebros si los platónicos requerimientos de Cooke no se viesan satisfechos. Ebenezer ratifica el yo potencial, el yo Poeta no de Maryland, sino de su consagración ulterior en Inglaterra a tenor de la presencia real, en este caso, de su musa, que libremente ha dado en ser la meretriz Joan Toast.

### «POR NO SER DE AQUEL LUGAR»<sup>30</sup>. LA INTERPOLACIÓN DE LAS NUEVAS *NOVELLE* EN *EL PLANTADOR DE TABACO*

La «escritura desatada» de signo positivo en que se convierte el *Quijote*, ofrecía en la primera edición una de las estrategias básicas con las que asistir precisamente a dicha cualidad: la incorporación directa e indirecta de materiales narrativos paralelos a las andanzas de amo y escudero que afectan a terceros personajes, bien porque éstos entran en contacto con don Quijote de manera tangencial, bien porque poseen entidad literaria independiente, construyendo un único pero fundamental episodio en la venta de Juan Palomeque.

Inmensamente popular, el *Quijote* de 1615 se elabora partiendo de la revisión de una serie de premisas empleadas en la primera parte que, siguiendo el modelo ensayo-error, llevan a Cervantes o a su mantenimiento o a la abrogación de las mismas. Lejos de aislar a sus criaturas, Cervantes las enfrenta con la realidad social, lectora y popular que han generado, obligándolas a oír,

30. Sansón Carrasco argumenta la actitud reacia de los lectores primitivos del *Quijote* al *Curioso impertinente* con las siguientes palabras, de las que se deduce la intuición de aquéllos del desvío que suponía, con respecto a la trama principal, el texto incorporado: “Una de las tachas que ponen a la tal historia –dijo el bachiller– es que su autor puso en ella una novela intitulada *El Curioso impertinente*, no por mala ni por mal razonada, sino *por no ser de aquel lugar*, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote” (DQII-III).

como también él hace, la valoración plural que de ellas se ha formado. Por sus propias criaturas, Cervantes nos informará de cómo su afán renovador ha sido recibido por sus contemporáneos, lectores y oyentes entregados a las peripecias de Sancho y su amo, pero no tan dispuestos a dedicar su tiempo de lectura a relatos autónomos como el del *Curioso impertinente*, que han reprobado. Cervantes tomará nota en adelante.

El *Quijote*, concebido como novela itinerante, invita, ya desde la primera parte, al encuentro sistemático de sus protagonistas con otros personajes que complementan y relajan la percepción global de las etapas de la puesta en marcha. Funcionalmente podrán contribuir al planteamiento o la resolución de una unidad narrativa relacionada inequívocamente con don Quijote, pero también sentirán la necesidad de esbozar sus peripecias previas, en el intento perfectamente superado de realizar un aporte informativo novedoso, exótico incluso, *novellesco* al fin<sup>31</sup>. Dorotea, Luscinda, don Fernando y Cardenio son el máximo exponente de la visión estereoscópica que sobre una misma acción y circunstancias se puede llegar a plantear, funcionando coral, pero también autónomamente, como un anticipado cuarteto no de Alejandría sino de la Mancha, sumándoseles más tarde el capitán Pérez de Viedma y María-Zoraida. Son todos ellos personajes puntuales que aderezan el hilo conductor principal de la obra, con la doble vocación de anexar tramas completas y acabadas en sí mismas, pero también de facilitar el desarrollo en la dirección conveniente de la acción vertebrada por don Quijote.

Sólo en una ocasión el caballero, los personajes inmediatos y estos relatos injeridos manifiestan una situación dual y abismada en cuanto a planos ontológicos. Con la incorporación de la novela de *El Curioso impertinente* se escinde en dos categorías claramente marcadas la calidad esencial de todos ellos, aun cuando en su totalidad han salido de la pluma de Cervantes. Los oyentes de la novelita adquieren una dimensión absolutamente real, casi similar a la del lector, que instintivamente los ubica en un escalafón superior al de los florentinos Lotario y Anselmo, hechos de una única pieza acartonada, a la usanza de las *novelle* italianas boccaccianas.

Cervantes incorpora el texto, hermano absoluto de las ejemplares, pero no alcanza con ello el objetivo deseado<sup>32</sup>. ¿Por qué? La propia presentación del

31. “[...] En dichas novelas [narraciones históricas reseñadas por García Gual] encontraremos entre los episodios insertos, abundantes novelas cortas. Las mismas suelen aparecer como historias presentadas como reales contadas por los propios personajes, y a menudo inconclusas, de forma que en su desenlace se funde en muchas ocasiones el destino de sus protagonistas con el de los héroes de la acción primera. A este respecto, volvemos a encontrar como función dominante, la explicativa, de manera que esos diversos personajes relatores informaran a los protagonistas sobre sus orígenes y desarrollo de su historia hasta el momento actual. En tales casos, [...] no provoca una ruptura total en la exigencia tradicional relativa al principio de unidad” (Baquero Escudero 2005: 23-25).

32. Una vez finalizada la lectura de la novela (capítulo XXXV), el cura hará su valoración de la misma, incidiendo en que si bien el estilo con que está escrita le resulta ameno y agradable, no así la trama axial, que adolece de inverosimilitud, pues no lo logra “[...] persuadir que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor, porque no se puede imaginar que haya marido tan necio, que

material narrativo del *Curioso impertinente* resulta independiente y desgajada, sin conexión alguna con la pareja axial, invitando a una lectura en absoluto obligatoria, sino perfectamente suprimible sin que merme la comprensión del universo quijotesco por ello. Cervantes se centra en el rechazo que la novela ha generado, por haber sido calificada como dilatadora o retardataria del avance de los hechos realmente sustanciosos. Y «por no ser de aquel lugar» no repetirá la inserción de texto independiente alguno, aunque continúe haciéndolo en el fondo a través de personajes condicionados por una experiencia previa rotunda a los que sabe deberá conectar inexorablemente con don Quijote.

John Barth también escoge la modalidad de la unidad narrativa plena de sentido con que distender la trama complejísima de *El plantador de tabaco*, si bien escarmentando en la ajena cabeza de Cervantes puesto que dotará siempre de funcionalidad a todo aquel personaje que deambulando bien por Londres, los barcos o las tierras fangosas de Maryland tome la palabra y presente la rocambolesca y exorbitada historia de su vida a modo, ya que no de isla, de península episódica por su conexión con Eben Cooke<sup>33</sup>. A través de todas ellas *El plantador de tabaco* incrementa su calidad de riquísimo texto polifónico cuando, para muchas de estas incorporaciones, Barth opte por una formalización conectada con el cuento popular medieval francés (fabliaux), los cuentos de autor del siglo XIV con Chaucer y Boccaccio al frente o los relatos irónicos y satíricos con que los setecentistas anglosajones construyen sus novelas.

*El plantador de tabaco* es un texto total como también lo es el *Quijote*, y si Cervantes embute el subgénero narrativo *novella* en su obra por estar de plena actualidad en el momento en que se redactan cada una de las dos partes, Barth se decanta por otra vuelta de tuerca en cuanto a modalidad genérica, optando por unos cauces totalmente alejados del siglo XX como contexto de creación, pero también de los subgéneros netamente presentes en el tiempo histórico interno, esto es, el siglo XVII. Barth permeabiliza sus relatos tangenciales con la pluralidad de voces, estilos y registros, que unidos a la versatilidad temática con predominio de la lascivia de los cuentos medievales exponen un panorama argumental desinhibido y sicalíptico en el que los narradores manifiestan una extraordinaria consciencia metaliteraria y retórica.

La exposición oral de los hechos<sup>34</sup> contará con la oratoria requerida para que el efecto desautomatizador que anhelan los narradores sea una realidad al

quiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo. Si este caso se pusiera entre un galán y una dama, pudérase llevar, pero entre marido y mujer, algo tiene del imposible”.

33. Estructuras y estrategias narrativas análogas seguirán siendo propuestas en siglos sucesivos por Fielding, Sterne, Melville o Twain, así como por Dostoievski (se recordará la paradigmática narración “El Gran Inquisidor”, incorporada a *Los hermanos Karamázov*) entre otros, hasta alcanzar el pasado siglo XX (vid. Baquero Escudero 2014).

34. Los cuentos populares también hallan cabida en el *Quijote*, especialmente en el prólogo a la segunda parte y el primero de sus capítulos, con la más que elocuente anécdota de los locos sevillanos que el cura relata ante don Quijote desatando el enfado de éste. No podrán olvidarse tampoco los cuentos de naturaleza tradicional que se emplean en el diseño de las aventuras de Sancho en Barataria,

finalizar cada relato: presteza en la secuenciación de contenidos, gradación del crescendo hasta alcanzar el clímax narrativo, supresión de aspectos farragosos elididos por tanto, impostura de voces como si de nuevos bululúes se tratase, técnicas de dramatización de los pasajes, expectación provocada o inducida en lectores (contemporáneos) y oyentes internos... son algunas de las cualidades aducidas por los relatos tangenciales de *El plantador de tabaco* puestos en boca de sus propios personajes<sup>35</sup>.

La oralidad, clave en la historia de la Literatura popular de toda tradición o cultura, es exaltada paradójicamente a través del texto escrito que consigue hacer oír (y no leer) el relato pormenorizado y escabroso, aunque divertidísimo, de Joan Toast y la sanguijuela macho, el martirio en tierras americanas del padre misionero FitzMaurice, el desglose procaz y abiertamente sexual de los encuentros entre el capitán John Smith y Pocahontas (idolatrado el primero como factótum de la «berenjena sagrada» de glosa semántica innecesaria) o la intervención del Laureado en las idas y venidas amorosas de la señora Russecks y su hija Henrietta con McEvoy, sir Harry y la celestina Mary Mungummory, remedo jocosísimo del cuento del molinero medieval (con evocación también, por el motivo del cornudo y contento, de *La Cueva de Salamanca* cervantina). En boca de terceros personajes se logra construir un universo literario complementario informativamente a la coordenada presente que circunda a Eben Cooke y Henry Burlingame, pero que también ayuda a distender la acción y desenfocar descarada pero vitalmente, la realidad de Maryland. El lenguaje ágil, la consciencia milenaria, herencia de Scherezade, de que se está narrando una historia que tal vez falte a la verdad porque, en el fondo, lo primado es que *se non è vero, è ben trovato* y la resolución sistemáticamente feliz y divertida de los acontecimientos<sup>36</sup> ratificarán la identidad de *El plantador de tabaco* como texto de textos desde la integración funcional y orgánica de diferentes subgéneros narrativos.

o los intentos fallidos del escudero –que no domina las estrategias orales o retóricas– por narrar el de los pastores Lope y la Torralba, las cabras y la barquilla durante la larga noche de espera percibiendo el sonido de los mazos de los batanes en la aventura narrada en el capítulo XX de la primera parte.

35. Barth siempre ha manifestado su inclinación e interés por la oralidad en las narraciones tradicionales, aspecto este volcado –textualmente– a la novela. Al respecto de su predilección por los primeros, el autor declaraba: “[...] But I was interested also in exploring the oral narrative tradition from which printed fiction evolved. Poetry readings became popular in the Sixties, but except in the areas of folktales and oral history there was not much interest in “live” narrative, in fiction as performing art [...]” (Barth 1984: 63).

36. A excepción del episodio del martirio del Padre FitzMaurice, híbrido ante la combinación de ciertos episodios macabros y obscenos con otros de índole hagiográfica.

EL *ESPÍRITU* QUE MUEVE A HABLAR<sup>37</sup>. (PROTO)ENSAYOS DE DON QUIJOTE Y EBENEZER

El *Quijote* se concibe por Cervantes como texto pánico, no sólo por el involuntario adelanto de la calificación creada por Arrabal y Jodorowsky por la fusión de lo trágico y lo cómico, la ironía y la locura, también por la idoneidad con respecto a la significación del étimo: totalidad. La transgresión absoluta de la obra vendría determinada por la integración orgánica de modelos narrativos contemporáneos ya expuestos, a los que Cervantes sabrá sumar, desde el sentido de adición pero también enriquecimiento, la poesía y las alusiones indirectas al teatro vía églogas dramatizadas. ¿Cabe algo más genéricamente en la creación cervantina? Sí. Apenas entrevistos en la tradición literaria española del siglo XVI y comienzos del XVII por su andadura breve en la literatura francesa que los ve nacer, los *essais* de otro Miguel, en este caso Montaigne, lograrían introducir un nuevo modelo de escritura, desconocido formalmente mas no desde la teleología con que se les dota. Con ellos se genera el espacio en prosa dedicado a la reflexión íntima y finalmente compartida con el lector ante los más variados y heterogéneos temas. Absolutamente independientes de la urdimbre ficcional, los ensayos lanzados infatigablemente por Montaigne hasta su muerte establecían un espacio nuevo de pensamiento y juicio crítico no comprometido más allá de elevarse como aportación personal ante diversas realidades. Abandonando la estructura dialogística clásica platónica o los diálogos propios del siglo XVI<sup>38</sup>, el sujeto reflexivo, ahora plenamente identificable con el autor mismo porque no se siguen las reglas de la ficción sino de la realidad, expone brevemente su visión subjetiva, analítica y madura ante cuestiones variadas y absolutamente independientes para con las demás. Los ensayos presentados por Michel de Eyquem no responderían a un único hilo conductor argumental, el privativo requisito exigible para el género recién inaugurado sería en adelante la libertad máxima en cuanto a elección de la materia y consecuente plasmación, como así declara el señor de Montaigne:

37. Finalizada la historia del Capitán Pérez de Viedma y Zoraida-María, don Quijote se dispondrá a exponer ante sus contentulios el conocido discurso que enfrenta a las armas y las Letras, para cuyos momentos preliminares emplea el narrador los siguientes términos: “Y, así, cenaron con mucho contento, y acrecentóseles más viendo que, dejando de comer don Quijote, *movido de otro semejante espíritu que el que le movió a hablar* tanto como habló cuando cenó con los cabreros, comenzó a decir: –Verdaderamente, si bien se considera, señores míos, grandes e inauditas cosas ven los que profesan la orden de la andante caballería [...]” (DQI-XXXVII).

Hemos elegido, a falta de una denominación cervantina para estos excursos o discursos de calidad ensayística, las propias palabras de don Miguel para encabezar el presente apartado.

38. *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*, *Diálogo de Mercurio y Carón* o *Diálogo de la lengua*, de los hermanos Alfonso y Juan de Valdés son los tres títulos fundamentales del quinientos español, centrados en diversos temas desde la sátira erasmista los dos primeros y la ascendencia nebrijense el último.

Bien sé que con frecuencia me acontece tratar de cosas que están mejor dichas y con mayor fundamento y verdad en los maestros que escribieron de los asuntos de que hablo. Lo que yo escribo es puramente un ensayo de mis facultades naturales, y en manera alguna del de las que con el estudio se adquieren; y quien encontrare en mí ignorancia no hará descubrimiento mayor, pues ni yo mismo respondo de mis aserciones ni estoy tampoco satisfecho de mis discursos. Quien pretenda buscar aquí ciencia, no se encuentra para ello en el mejor camino, pues en manera alguna hago yo profesión científica. Contiénense en estos ensayos mis fantasías, y con ellas no trato de explicar las cosas, sino sólo de darme a conocer a mí mismo [...] (*Ensayos*, Libro II-X).

La realidad inmediata o lejana, el ahondamiento solipsista o la indagación en la condición gregaria y social del hombre, la cultura, el arte, las costumbres, las lenguas...todo se convertiría desde entonces en *res* (como término horaciano) sometida por la *verba* hasta ofrecer el resultado final, pero jamás definitivo o tendencioso, del ensayo. La libertad, que tanto ponderara Cervantes a través de sus personajes en cada una de sus obras, quedaba asegurada como premisa principal del nuevo género, revelándose ideal, deliberada o azarosamente, como para formar parte del ingenioso libro de la Mancha.

Cervantes y Montaigne fueron contemporáneos si bien no llegaron a conocerse a través de sus textos. Michel Eyquem fallece pocos años después de que don Miguel publicase *La Galatea* (1585), y es harto improbable que éste leyera los *Essais*, pues de hacerlo debiera haber sido en lengua original, ya que la primera traducción de que disponemos pertenece a 1634-1636 (por Diego de Cisneros). Sin embargo, los paralelismos intelectuales entre uno y otro, así como sus profundas preocupaciones humanísticas los llevan a erigirse en escritores de perfecta sincronía emocional y reflexiva a lo largo de los últimos años del siglo XVI y principios del XVII respectivamente. Cervantes también rebasa los ya de por sí desdibujados límites de su obra, experimentando con una nueva versión de la interpolación de textos de contenido diferente. Junto al relato injerido de ficción autónomo y las peripecias «novellescas», don Miguel inserta otros tantos pasajes independientes temáticamente y tan ajenos a la resolución de los avatares de don Quijote y Sancho, tan alejados en definitiva de la ficción, que nuevamente carecen de nomenclatura. Sólo un par de premisas parecen ofrecer: siempre vendrán de la mano de don Quijote, y siempre conseguirán suspender el ánimo de los oyentes del caballero, maravillados ante la elocuencia y las bien dispuestas razones que el análisis contrastado de los tiempos pretéritos y los presentes, o las virtudes y desventajas de las armas y las letras, o la poesía, o la nobleza arroja. Olvidado de su monomanía caballescaca, don Quijote reflexiona en voz alta, a modo de alter ego del propio Cervantes, con la madurez y la sabiduría que sólo la edad, la experiencia y la lectura reposada podrán proporcionar. La exposición argumentada de las ideas sobrecoge tanto a los pastores anónimos como a los Duques, a don Diego de Miranda y al lector contemporáneo, que detecta en estos paréntesis de reflexión y detenimiento de la acción, la incorporación del

ensayo aún embrionario al *Quijote*. Afortunado el «espíritu» –tan romántico en cuanto a término curiosamente– que incita a don Quijote a hablar. Cervantes anticipa así la pauta que adopta Barth en su *Plantador de tabaco*, consciente de que su contemporánea –y neocervantina– escritura desatada ha de incluir asimismo el ensayo, asociado a Ebenezer en calidad de nuevo don Quijote.

La posmodernidad absoluta de la novela de Barth volverá a manifestarse a través de la consciencia metacrítica y ficcional que los personajes, con su Poeta Laureado a la cabeza, poseen, y que vendrá a canalizarse a través, precisamente, de estas incisiones digresivas e intelectuales que Ebenezer, en el marco común de cualquier conversación que se preste o le dé pie, insertará. Don Quijote también inserta y diserta sobre cuestiones variadas, pronunciándose abiertamente sobre la justicia nunca recaída sobre el poeta de mérito real, la imposible traducibilidad de la poesía, la innecesaria glosa de la misma (qué diría Cervantes sobre la bibliografía generada por él y su criatura) o la prudencia con que todo autor debiera aguardar hasta publicar el texto sin sonrojo. Las líneas maestras de los excursos de don Quijote son verdaderos futuribles de las disquisiciones metaliterarias sobre la estética, el valor y función de la poesía, la búsqueda de inspiración poética o la funcionalidad de aquella en el Laureado.

Para ello, Barth construye el contexto oportuno que permita a Ebenezer Cooke la exposición de sus ideas, recurriendo, por ejemplo al comienzo de su obra, a la entrevista mantenida con lord Baltimore (nuevo Caballero del Verde Gabán), en la que en medio de la confidencialidad de la conversación sostenida entre ambos hombres cultos, Eben manifiesta su profundo sentido de la poesía y la naturaleza vital que posee ésta en la historia de la cultura y el hombre. Impelido por su interlocutor a que explicita el objeto de ese trabajo tan suyo, Ebenezer Cooke retoma la vieja confrontación entre los dos modos de abordar el tiempo a través de la escritura: desde la historia y desde la poesía. La disyuntiva también es planteada por Cervantes en la segunda parte, cuando el bachiller explica que frente al historiador, que rinde cuenta exhaustiva y pulcramente de lo acaecido sin modificación alguna o subjetividad («el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna» (DQII-III), el poeta posee la licencia y libertad suficientes como para transformar la realidad, si es que fuese imprescindible partir de ella o hubiese sólo una, hasta constituir otra totalmente distinta, autónoma, ideal, no por utópica, sino por perfecta, acabada, finita y plena («el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser»). Eben defiende un concepto de poesía que radica en la propia etimología del término y que conduce al acto mismo de crear, generar y alumbrar una realidad nueva, paralela y diferente a través de la palabra y por la palabra misma, tan recursiva y real como el universo tangible y sometido a las leyes de la física, porque pensándose, adquiere entidad auténtica por nocional o intelectual, no menos pragmática que la mesurable. La Poesía ennoblece, transforma y dignifica si es que se parte de un hecho mínimamente histórico sobre el que construirse la epopeya de los pueblos, pero también universaliza y posee la capacidad única de volver immanentes a

sus personajes, y con ellos, inmortales a sus autores. Ebenezer Cooke enfoca su respuesta vehemente desde su condición de poeta (pretendidamente) épico dispuesto a dar forma poética definitiva a Maryland desde su *Marylandiada*, pero a través de su discurso el lector contemporáneo percibe la misma concepción del arte, y en concreto la Literatura, que Borges, Paz o Unamuno sostenían. La inmortalidad se consigue a través del arte, no en tanto como cualidad o calidad privativa del autor, sino del ser humano mismo trasvasado a las criaturas de ficción que, dotadas de complejas etopeyas, rebasan el tiempo sincrónico hasta transformarse en iconos del carácter humano universal:

Los héroes perecen, las estatuas sucumben, los imperios se desmoronan;  
pero la Iliada se ríe del tiempo, y los versos de Virgilio son hoy tan verdaderos como el día en que fueron compuestos (Barth 2013: 139).

Eben se revela como sujeto reflexivo y enunciador de lo propuesto, pues personaje como es y por tanto creación por parte de Barth, está dispuesto a asumir la naturaleza demiúrgica del poeta, en ejercicio constante de metalepsis nuevamente genettiana a lo largo de *El plantador de tabaco*. Todo ello sin olvidar su naturaleza permeable al discurso polifónico, pues es capaz, como don Quijote recreando el catálogo de héroes imaginarios en la pequeña loma y ante las polvaredas levantadas por los rebaños, de esbozar la sinopsis de su *Marylandiada* ante lord Baltimore con los términos épicos, anacrónicos y arcaizantes por tanto, remedo perfecto del estilo elevado de la épica más inmediata, la del siglo XVI portuguesa o castellana con Camoes u Hojeda, de la medieval y, finalmente, de la clásica grecolatina.

No será la única de las apreciaciones metapoéticas y críticas por parte de los personajes de Barth. También es objeto de las mismas la materia de que se nutre la Poesía, que en palabras de otro de los contertulios de Eben, el capitán Sayer, no es otra que la experiencia vital, en sintonía con las claves estéticas realistas, consagradas (y exacerbadas) por el Realismo como movimiento. Declara Sayer que:

[...] me refiero a la experiencia humana: el conocimiento del mundo, tanto el que almacenan los libros como el que se aprende del duro texto de la vida. Vuestro poema es un manantial de agua, señor Laureado..., rayos, si a eso vamos, todo cuento nos encontramos son manantiales, ¿no os parece?  
[...] En resumidas cuentas, señor mío, aunque no soy ni poeta ni crítico  
[...] creo que vuestro poema tiene más significado para mí que para vos (Barth 2013: 208).

La percepción del mundo y su concepto obsecuente para todo hombre determinan la materia horaciana para el personaje que asocia la exégesis que pudiera llegar a hacer él de la *Marylandiada* a la experiencia propia que lo dotará de recursos y estrategias para una mejor comprensión, pero también pulsión, de los contenidos volcados. Ya no se trata solamente de la reflexión a propósito de si el texto literario adapta las palabras al mundo o el mundo

a las palabras, sino de la capacidad evocadora o sugestiva del mismo, que se percibe como inagotable hermenéuticamente en tanto en cuanto cada lector completa el hecho literario desde la individualidad y singularidad que su bagaje personal y cultural le permite. El propio Ebenezer se apresta a añadir que, una vez publicada toda obra, el autor pierde la potestad semántica o interpretativa en su conjunto de la misma. Eben coincidiría con Lope de Vega en que la obra, concluido el proceso en el que se gesta y una vez publicada, se convierte en expósita, como patrimonio personal del lector que también se arroga la potestad de culminar la capacidad comunicativa plena de la misma.

Barth continuará ratificando la posición de Ebenezer al hilo de las cuestiones metaliterarias regresando románticamente a la defensa apasionada de la Poesía y los poetas como canalizadores casi sacros de aquellas pulsiones universales y por tanto inherentes a todo ser humano, sólo penetradas por los dioses pero también por sus iniciados, los poetas. «Cual un dios [el poeta] atisba el alma secreta de las cosas, la esencia que se oculta bajo la forma de las mismas, sus más recónditos recodos» (Barth 2013: 352). La estética del pensamiento hegeliano subyace en las palabras de Eben no por sí mismo si atendemos al contexto interno de la novela, sino por el bagaje humanístico de Barth, en el fondo verdadera voz, como Cervantes, en la enunciación elocuente y razonada de las ideas. La percepción de la Poesía como entidad cultural, cultural y abstracta a cuyo proceso de transducción acude el poeta vertebraba las palabras elegantes del Laureado, tan parecidas en su plasmación final a los versos del epígono sevillano («Mientras haya un misterio para el hombre / ¡habrá poesía!», Bécquer, rima IV).

Se sincronizan así las posiciones de los grandes personajes y sus autores, don Quijote y Cervantes, Eben y John Barth, que absorbe el *Quijote*, lo entiende, lo asume, lo naturaliza en su escritura y lo reconoce, finalmente, como texto de textos, piedra de toque y punto de partida irrecusable de su *Plantador de tabaco*. Para manifestar las apasionadas revisiones metapoéticas y críticas uno y otro se acogerán al (micro)ensayo inserto en las tramas de ficción respectivas, para hacer fluir, desde éste como cauce, las valoraciones propias que en boca de sus personajes, ahonden en la creación, el hecho y la vivencia literaria.

Cervantes intuirá que su obra es diferente, novedosa y nunca antes vista, de la misma manera que ignorará hasta qué punto es la primera novela actual. Carente de denominación genérica en su momento, el *Quijote* habría podido ser clasificado como *roman fusion* hoy día. Heterogeneidad, pluralidad, naturaleza proteica, capacidad epatante para con el lector y una profunda ironía son las claves de este nuevo subgénero del (género) narrativo al que también, y por idénticas razones, podría adscribirse la vasta obra de Barth. Someterlos, sin embargo, a la restricción de un marbete estricto, con un significante y significado no menos galvanizados sería arrebatarles la esencia misma con que fueron concebidos: la libertad. La escritura desatada cervantina retoña en un Barth que asume la genialidad de que Cervantes «fuese» primero a Maryland a través de la Mancha.

Extraño viaje que sólo la Literatura concibe y que hace de Cervantes –y el *Quijote*– pioneros *plantadores de tabaco*.

## BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

- Agulló y Cobo, Mercedes (2011). «A vueltas con el *Lazarillo*. Un par de vueltas más» Lemir. 15, 2011, pp. 217-234.
- Alvar, Carlos (2007). «Libros de caballerías. Estado de la cuestión (2000-2004 ca.)», en *De la literatura caballeresca al Quijote*. Juan Manuel Cacho Bleuca (coord.) Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, pp. 13-58.
- Amorós, Andrés (1968). *Sociología de una novela rosa*, Madrid: Taurus.
- Aristóteles (1997). *Poética*, Barcelona: Icaria.
- Artaza, Elena (1989). *El ars narrandi en el siglo XVI español. Teoría y práctica*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Baquero Escudero, Ana Luisa (2005). «Las novelas sueltas en el *Quijote*», en *Cervantes y su mundo*. Kurt Reichenberger y Darío Fernández Morera (ed.). Kassel: Edition Reichenberger, II, pp. 23-52.
- Baquero Escudero, Ana Luisa (2006a). «La creación del personaje novelesco moderno en el *Quijote*», en *El Quijote, libro abierto*. Miguel Ángel Lozano Marco (ed.) Alicante: Universidad de Alicante, pp. 13-38.
- Baquero Escudero, Ana Luisa (2006b). «Espacios y tiempos múltiples: El viaje y la narración de historias», en *Libros de viaje y viajeros en la literatura y en la historia*. Fernando Carmona Fernández y José Miguel García Cano (eds.). Murcia: Servicio de Publicaciones del Museo de la Universidad, pp. 39-55.
- Baquero Escudero, Ana Luisa (2007-2008). «Un viejo y persistente tópico literario: El manuscrito hallado», *Estudios Románicos*, «Homenaje al profesor Joaquín Hernández Serna», 16-17.
- Baquero Escudero, Ana Luisa (2014). *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Barth, John (2013). *El plantador de tabaco*. Eduardo Lago (trad.) Madrid: Editorial Sexto Piso.
- Barth, John (1984a). “The Literature of Exhaustion”, from *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. London: The Johns Hopkins University Press.
- Barth, John (1984b). “The Literature of Replenishment”, from *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. London: The Johns Hopkins University Press.
- Beaton, Roderick (1989). *The Medieval Greek Romance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Beer, Gillian (1982). *The Romance*. Great Britain: The Critical Idiom, 2ª ed.
- Buendía, Felicidad (1954). *Libros de caballerías españoles: El Caballero Cifar, Amadís de Gaula y Tirante el Blanco*. Madrid: Aguilar.
- Castellet, José María (2001). *La hora del lector*. Barcelona: Península-Ficciones.
- Cervantes, Miguel (1994). *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (ed.). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Chevalier, Maxime (1976). *Lecturas y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*. Madrid, Turner.
- Christensen, Inger (1981). *The Meaning of Metafiction*. New York: Columbia University Press.
- Duce García, Jesús (2008). «Magia y maravillas en los libros de caballería hispánicos», en *Amadís de Gaula: quinientos años después (Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Bleuca)*. José Manuel Lucá Megías y Mª Carmen Marín Pina (eds.). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 191-200.
- Frye, Northrop (1977). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- García Berrio, Antonio y Huerta Calvo, Javier (1992). *Los géneros literarios, sistema e historia (una introducción)*. Madrid: Cátedra.

- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La escritura en segundo grado*, Madrid: Taurus.
- Guillén, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Crítica.
- Harris, Charles B. (1983). "The Language of Experience: "Reality" in *The Sot-Weed Factor*", en *Passionate Virtuosity: The Fiction of John Barth*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Lucía Megías, José Manuel (2008). «Los libros de caballerías y la imprenta», en *Amadís de Gaula, 1508. Quinientos años de libros de caballerías*. Madrid: Biblioteca Nacional de España y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Martín Morán, José Manuel (2009). *Cervantes y el Quijote hacia la novela moderna*. Alcalá de Henares: Biblioteca de Estudios Cervantinos.
- Penalva, Joaquín Juan (2004). «De cómo el roman *fusion* llegó a serlo: prehistoria literaria de una nueva fórmula narrativa», *Anales de Literatura Española*. 17, pp. 89-105.
- Pérez de Ayala, Ramón (1972). *Troteras y danzaderas*. Andrés Amorós (ed.). Madrid: Castalia.
- Prieto, Antonio (1986). *La prosa española del siglo XVI* (I). Madrid: Cátedra.
- Rey Hazas, Antonio (1982). «Introducción a la novela del Siglo de Oro» I (Formas de la narrativa idealista), en *Edad de Oro I*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 65-105.
- Riley, Edward C. (1981). «Romance y novela en Cervantes», en *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Manuel Criado del Val (dir.). Madrid: EDI-6, pp. 5-14.
- Riley, Edward C. (2000). *Introducción al Quijote*. Barcelona: Crítica.
- Riley, Edward C. (2001). *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*. Mari Carmen Llerena (trad.). Barcelona: Crítica.
- Ruffinatto, Aldo (2015). *Dedicado a Cervantes*. Madrid: Sial Ediciones.
- Sales, Emilio (2006). *De Narnia a Hogwarts: magia, religión y fenómeno mediático*, Valencia: Ediciones del Laberinto.
- Salinas, Pedro (1961 [1958]). «El polvo y los nombres», en *Ensayos de literatura hispánica. (Del Cantar de Mío Cid a García Lorca)*. Juan Marichal (ed. y prol.) Madrid: Aguilar, 2.<sup>a</sup> ed., pp. 127-142. [http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote\\_antologia/salinas.htm#npasn](http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/salinas.htm#npasn).
- Scholes, Robert y Kellogg, Robert (1975). *The Nature of Narrative*. London, Oxford, New York: Oxford University Press, pp. 6-7.
- Torrente Ballester, Gonzalo (2004). *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*. Barcelona: Destino.
- Valle Inclán, Ramón María del (2000). *Entrevistas*. Joaquín del Valle-Inclán (ed.). Madrid: Alianza.
- Zumthor, Paul (1994). *La medida del mundo: representación del espacio en la Edad Media*. Madrid: Cátedra.

Recibido: 8 de octubre de 2015

Aceptado: 18 de mayo de 2016