



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
HISPÁNICA

“SOBRE CARNAVALES Y HÉROES: RELACIONES
INTERTEXTUALES ENTRE *CONCIERTO BARROCO* Y
*EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA
MANCHA*”

TESIS

PARA OBTENER EL GRADO DE

LICENCIADO EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

PRESENTA

JONATHAN HERRERA PÉREZ

DIRECTORA

DOCTORA ALMA GUADALUPE CORONA PÉREZ

H. PUEBLA DE ZARAGOZA

NOVIEMBRE 2023

A mis hijos: María Fernanda, Yareli Sofía y Fernando. Lo más real y maravilloso de mi vida. Gracias por hacerme mejor persona.

A mi esposa Guadalupe, señora de este cautivo corazón.

Agradecimientos

Quiero agradecer, primeramente, a la Doctora Alma Guadalupe Corona Pérez, sin usted nada de esto hubiera sido posible, su paciencia y apoyo han sido fundamentales para llegar a buen puerto, me siento orgulloso de que haya aceptado trabajar conmigo y desarrollar este proyecto juntos. A la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, por abrir sus alas y volver a acogerme, dándome la oportunidad de terminar mis estudios. A todos los maestros que encontré en el camino y de los cuales aprendí mucho, su pasión por la literatura inspira a muchos estudiantes, en especial a este que escribe y, que, a través de estas líneas, quiere demostrarles su admiración y respeto. A mis hijos y a mi esposa, porque gracias a ellos pude volver a abrir los ojos y ver lo que realmente vale la pena en esta vida, su amor y cariño me inspiran a seguir superándome. A mis sinodales la Doctora Diana Hernández Juárez y al Doctor Renato García González, mil gracias por dedicar su tiempo y poder ayudarme en esta etapa de mi vida. Al final deseo agradecerle a ti, desocupado lector, gracias por leerme.

ÍNDICE

Introducción.....	1
Capítulo I. El neobarroco en Latinoamérica	
I.1 Alejo Carpentier y su obra.....	5
I.2 Cervantes y su obra.....	12
I.3 El neobarroco en Latinoamérica.....	19
I.4 La influencia de <i>El Quijote</i> en la literatura latinoamericana del siglo XX.....	27
I.5 <i>Concierto Barroco</i> , contexto y diégesis.....	35
Capítulo II. Marco Teórico	
II.1 Intertextualidad y sus grados de análisis en el texto.....	43
II.2 Parodia.....	50
II.3 Polifonía.....	57
II.4 El héroe.....	64
II.5 Carnavalización.....	71
II.6 La estética en la carnavalización.....	78
Capítulo III. Análisis	
III.1 Relaciones intertextuales entre <i>El Quijote</i> y <i>Concierto Barroco</i>	87
III.2 Parodia en los textos analizados.....	96
III.3 El héroe polifónico en Cervantes y Carpentier.....	104
III.4 La carnavalización del ambiente y de los personajes como elemento recurrente en las obras analizadas.....	115
Conclusiones.....	131
Bibliografía.....	134

Felicísimos y venturosos fueron los tiempos donde se echó al mundo el audacísimo caballero don Quijote de la mancha, pues por haber tenido tan honrosa determinación como fue el querer resucitar y volver al mundo la ya perdida y casi muerta orden de la andante caballería gozamos ahora en esta nuestra edad, necesitada de alegres entretenimientos, no sólo de la dulzura de su verdadera historia, sino de los cuentos y episodios de ella, que en parte no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia [...].

Miguel de Cervantes

Cervantes, con El Quijote, instala la dimensión imaginaria dentro del hombre, con todas sus implicaciones terribles o magníficas, destructoras o poéticas, novedosas o inventivas, haciendo de ese nuevo yo un medio de indagación y conocimiento del hombre, de acuerdo con una visión de la realidad que pone en ella todo y más aún de lo que en ella se busca.

Fragmento del discurso de Alejo Carpentier al recibir el premio Cervantes

INTRODUCCIÓN

Hablar de literatura latinoamericana es en cierta forma hablar de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de sus múltiples lecturas y lectores. Novela que en sus más de cuatrocientos años de historia sigue ofreciendo nuevos caminos. Se debe añadir para ser más precisos, que esta novela llegó a esta parte de América entre los siglos XVII a XVIII. Fue en este último siglo donde empiezan los escritores fuera de España a reconocer la calidad de la novela y a rendirle homenajes a través de diferentes grados de intertextualidad. Fernández de Lizardi fue uno de los primeros al copiar varias formas narrativas, empezando con los nombres de los capítulos que recuerdan a *El Quijote* y fue más allá con *La Quijotita y su prima* que desde el título, a forma de paratexto, remite a la obra más representativa de Cervantes. Después vendría Juan Montalvo y su libro *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, donde empieza a narrar a partir de la segunda parte del original, donde don Quijote y Sancho se despiden de los duques, diferentes aventuras que terminan sin la muerte del protagonista. Luego Rafael Obligado poeta argentino, escribe *El alma de Don Quijote*, poema donde compara al protagonista con Simón Bolívar. Rubén Darío rendiría homenaje a Cervantes con su bello poema *Letanía de nuestro señor don Quijote*, donde de manera sublime eleva al caballero de los leones al lugar de un Dios de las ausencias inmatriciales a través de la nostalgia. Bajo la misma tónica es el poema *Por el alma de don Quijote* del poeta Evaristo Carriego, donde igualmente lo santifica.

Es en el siglo XX donde la obra Cervantina alcanza su pináculo más alto, el propio Alejo Carpentier menciona que es lo mejor que ha mandado España en estos cuatro siglos. Su influencia es decisiva para conformar un tipo movimiento conocido como el “Boom latinoamericano”, que fijó todas las miradas en el nuevo continente y posicionó a una generación de escritores que dieron una nueva dirección a la literatura, dotándola de un estilo diferente que atrapó al mundo entero. Su inspiración directa fue el barroco, que en general es el arte latinoamericano que suma toda la historia y la cultura y que, dándole un nuevo matiz, vino a llamarse neobarroco. Es imposible pensar en este movimiento artístico sin relacionarlo a nombres como: García Márquez, Carlos Fuentes, Lezama Lima y, en especial, Alejo Carpentier. Nadie como él trató los temas latinoamericanos con el estilo barroco del siglo XVII, tal vez podremos pensar en Lezama Lima, pero él apuesta más por el culteranismo, el preciosismo del lenguaje, el gongorismo, que si bien enmarcan una característica del barroco no lo enuncian en su totalidad. La influencia que ejerció el barroco y el manierismo en Alejo Carpentier es clave para entender su literatura. En la presente tesis se comparará una de las obras más representativas de este autor: *Concierto Barroco* con *El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*. En el Capítulo I se habla, primeramente, de Alejo Carpentier y de Miguel de Cervantes, de su vida, de sus obras, de los eventos históricos que les tocó vivir y de cómo éstos influyeron en su literatura. Posteriormente se hace un repaso sobre el neobarroco en Latinoamérica, sus principales representantes y la influencia que tuvo Cervantes en ellos. En el Capítulo II, referente al marco teórico, se enuncian las teorías más importantes en cuanto a intertextualidad se refiere, tomando el concepto básico propuesto por Julia Kristeva y desarrollando más el análisis con la teoría de Gérard Genette, de quien también se toma el concepto de parodia.

Del teórico ruso Mijaíl Bajtín, los dos textos se relacionan a través de los conceptos de polifonía, héroe y carnavalización, fundamentales para analizar las relaciones que no son tan directas en las novelas analizadas. Se realizó un estudio intertextual, proponiendo que la novela de Carpentier es una nueva forma de ver temas que trató Cervantes y se analizaron las relaciones que tienen estos dos textos en cuanto a técnicas literarias y en cuanto temas se refiere para distinguir en que se parecen y en qué aspectos Alejo Carpentier dio en su novela una nueva forma de ver el héroe, la parodia, la polifonía y la carnavalización que trató Cervantes en su libro más representativo. De Miguel de Cervantes heredamos una nueva forma de leer, de escribir y su novela *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* presenta tantas innovaciones que en cada lectura se encuentra algo nuevo: técnicas, simbolismos, estructuras, un gran rompecabezas que hasta ahora no se ha terminado de armar.

CAPÍTULO I

EL NEOBARROCO EN

LATINOAMÉRICA

I.1 ALEJO CARPENTIER Y SU OBRA

La literatura latinoamericana del siglo XX se caracterizó por el uso de métodos y técnicas experimentales que transformaron completamente la perspectiva de la literatura en general. Los temas que trataron: el mestizaje, la colonización, los mitos populares, resultaron atractivos para el resto del mundo. Uno de los escritores que trató de manera muy especial estos temas fue Alejo Carpentier; escritor cubano nacido a principios del siglo XX. Carpentier supo hablar de la historia con un lenguaje único, lleno de música e historia. Precursor de los que después se conocería como el <<boom latinoamericano>>, con sus tesis de <<lo real maravilloso>> y <<la teoría de los contextos>> dio un lugar especial a la literatura del continente americano.

Para entender la forma de escribir de Carpentier es necesario conocer su vida. Nació el 26 de diciembre de 1904 en Lausana, una pequeña ciudad situada a las orillas del lago Lemán en Suiza. Cuando era niño, la familia decide mudarse a La Habana debido al interés que tenía el padre por la historia y la cultura latinoamericana. De su padre Jorge Julián Carpentier, heredó el gusto por la arquitectura, misma que desarrolló en todas sus novelas con descripciones minuciosas del espacio. De su madre Lina Belmont, de nacionalidad rusa, adquirió un mestizaje de culturas que igualmente se ve reflejado en sus obras. Existe una tercera influencia en Alejo Carpentier que acabó por definir toda su literatura: la música que, desde niño, lo cautivó y que fue instruida por la abuela y la madre que tocaban el piano y del padre que tocaba el cello. Sus novelas: *Concierto Barroco* y *Los pasos perdidos* tal vez sean las que más aluden a lo musical tanto en músicos y temas como al mismo ritmo narrativo de la obra.

En 1913 Alejo Carpentier realiza el primer viaje importante de su vida; en compañía de sus padres viaja a Europa donde conoce Austria, Bélgica y los países de origen de sus padres: Francia y Rusia. De regreso a Cuba se instala en una granja cerca de la Habana, ahí tiene su primer contacto con los pobres campesinos de su país a los cuales les habían robados sus tierras para los ingenios norteamericanos. En 1921 decide ingresar a la Facultad de Arquitectura de la Habana, pero pronto abandona el estudio intentando dedicarse al piano. El mismo cree no tener la habilidad ni la imaginación para ser un gran músico, por lo cual dejará la música para concentrarse en la escritura. A partir de 1922 empieza su carrera periodística y en 1923 ingresa al Grupo Minorista; grupo que proclamaba una transformación de los valores artísticos y sociales de Cuba y que se había nombrado así debido a que ellos consideraban que todo lo que fuera artístico en la isla era minoritario. Entre sus miembros más destacados estaban Juan Marinello, Jorge Mañach, Mariano Brull y Francisco Ichaso todos ellos, incluido Alejo Carpentier, eran de izquierda y estaban en contra de las dictaduras y las viejas ideologías políticas.

En 1924 participa en el movimiento de Veteranos y Patriotas, organizado contra la corrupción existente en el gobierno de Alfredo Zayas. Su pasión por los movimientos políticos se verá reflejado en sus novelas, en especial en *El siglo de las luces*, publicada por primera vez en 1962 y ambientada en la época de la revolución francesa.

En 1926 ocurre un suceso que acabaría por definir su estilo artístico; viaja a México, para asistir a un congreso de periodistas donde conoce a Diego Rivera y José Clemente Orozco, ese viaje lo impresiona demasiado:

En el año de 1926 ocurre un acontecimiento en mi vida, un acontecimiento capital; voy a México invitado muy inesperadamente por el novelista Juan de Dios Bojórquez, y allí encuentro a Diego

Rivera, con quien había de ligarme una amistad inmediata, y con José Clemente Orozco. Y en aquel México del año 26, todavía ciudad donde se observaban las huellas de la revolución (...) pude pasar noches y noches charlando con Diego Rivera, viendo la obra de José Clemente Orozco crecer en las paredes, en las murallas conquistadas a la burguesía. (Carpentier, 2004, p. 14)¹

México lo impresiona tanto que sus escritos se ven influenciados por esta cultura que en cierto grado enmarca lo barroco y lo real maravilloso en Latinoamérica. No es coincidencia que su novela *Concierto Barroco* hable sobre lo mexicano y sus tradiciones en contradicción con el viejo mundo europeo.

En 1927 firma el Manifiesto Minorista por la independencia económica de Cuba y en contra del imperialismo norteamericano. Por lo cual es encarcelado el 9 de julio acusado de ser comunista. En los siete meses que se encuentra preso escribe la primera versión de *¡Ecué-Yamba-O!* Al salir de la cárcel se marcha de Cuba y con papeles falsos llega a Francia, donde conoce a poetas y pintores surrealistas, aunque no trata de imitarlos. Desde la distancia mira América y le parece fantástica, maravillosa, está convencido que escribirá sobre el nuevo continente. En 1933 se publica en Madrid *¡Ecué – Yamba- Ó!*, que significa en voz lucumi: ¡Dios, loado seas! El mismo no se siente totalmente satisfecho con su primera novela, la describe como un abuso de metáforas y agrega que en ella plasmó una falsa concepción de lo nacional, que en ese entonces tenían todos los hombres de su generación.

¹ Este párrafo es citado por el biógrafo Francisco J. Díaz de Castro publicado en el libro: *Alejo Carpentier. América la imagen de una conjunción*. (2004). Anthropos.

En 1936 regresa brevemente a Cuba, las calles, las costas le producen gran nostalgia. Aun así, decide regresar a París por las pocas oportunidades de trabajo que había en esa época para un escritor en la Habana. En 1943 viaja a Haití con su esposa Lilia Esteban, ese viaje marcaría para siempre su vida, se encuentra maravillado con este país donde todavía abundan las leyendas de personajes fantásticos, de brujerías hombres lobo. A su regreso a Cuba empieza a escribir *El reino de este mundo*, novela que servirá para definir su teoría de lo <<real maravilloso>> que define en el prólogo de esta novela:

[...] lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”. (Carpentier, 1973, p. 6)

Se entiende como lo <<real maravilloso>> una percepción nueva que tiene el individuo sobre la realidad. Algo que jamás había captado el observador, pero que siempre estuvo ahí y que de golpe se manifiesta, creando lo que Alejo Carpentier llama <<el milagro>>. Lo real maravilloso difiere del realismo mágico precisamente en que no existe algo que, de repente, contradiga la realidad, algo que rompa con las leyes físicas, lo real maravilloso es ese instante en que la realidad resulta asombrosa y que va ligada al mito.

Otro de los conceptos que desarrolló Alejo Carpentier y que se relaciona con <<Lo real maravilloso>> es la <<Teoría de los contextos>>, que no es otra cosa que todas las circunstancias, históricas, geográficas, económicas por las que transcurre Latinoamérica y que permiten que su literatura sea única. Carpentier habla de contextos raciales, y su

literatura se ve marcada por este contexto, como lo menciona en su novela *Los pasos perdidos*:

Era evidente que varias razas se encontraban mezcladas en esa mujer, india por el pelo y los pómulos, mediterránea por la frente y la nariz, negra por la sólida redondez de los hombros y una peculiar anchura de la cadera [...]. Lo cierto era que esa suma viviente de razas tenía raza” (Carpentier, 1971, pp. 83-84).

Carpentier menciona que todos los contextos hacen surgir lo latinoamericano, incluso las formas de gobierno, que van desde el feudalismo, las dictaduras, hasta el socialismo. Varios escritores latinoamericanos hablaron sobre la historia de este continente: Gabriel Márquez con *El general en su laberinto*, Mario Vargas Llosa con *La guerra del fin del mundo* y *La fiesta del Chivo*, Carlos Fuentes con *La Muerte de Artemio Cruz* y, claro, Alejo Carpentier con *El Siglo de las luces* y *El reino de este mundo*. Todos ellos plasmaron, a su manera, las distintas formas de gobierno en diferentes países de América, todos enmarcaron los contextos, políticos, religiosos de los que habla Carpentier y que caracterizan la literatura latinoamericana del siglo XX.

En 1939 regresa a vivir a Cuba por la añoranza que tenía de Latinoamérica y también porque como escritor sabía que su literatura sería totalmente americana. Si bien vivió mucho tiempo en Europa, nunca intentó imitar el estilo de los escritores europeos, incluso detestaba a los escritores latinoamericanos que lo hacían:

Carpentier había regresado a América por nostalgia y porque así lo exigía su plena realización como hombre y como escritor: su obra –él lo supo intuir muy pronto–debería ser necesariamente

americana, había de expresar ese mundo mal conocido y mal interpretado, dándole su voz auténtica, desde dentro, sin aplicarle categorías ajenas a su propia realidad. (Díaz, 2004, p. 41)

Alejo Carpentier fue uno de los primeros escritores que empezó a trazar el camino para que surgiera el boom de la literatura latinoamericana, él junto con Miguel Ángel Asturias y José Lezama Lima construyeron los cimientos para que, de una manera inesperada, el nuevo continente emergiera con toda su historia y su literatura. Carpentier al alejarse de los estilos europeos, permitió reencontrarse con sus orígenes y enmarcar toda la historia de Latinoamérica que como el mismo indica: “no es otra cosa que una crónica de lo real maravilloso” (Carpentier, 1973, p. 8).

En 1944 escribe el cuento “Viaje a la semilla” que posteriormente saldrá publicado en *Guerra del tiempo*. Con este cuento, afirma el propio Alejo Carpentier, encontró su estilo. En 1948 emprende otro viaje a la Gran Sabana, deseoso de conocer el Alto Orinoco y el paisaje guyanés. Después de un largo viaje logra llegar con los indios guahibos y se asombra de sus mitos y creencias, piensa escribir una novela hablando de este lugar, la llamaría *Los pasos perdidos*: “Y recuerdo una tarde luminosa extraordinaria, tuve algo así como una iluminación, la novela [...] nació en pocos segundos, ampliamente estructurada, hecha” (Carpentier, 2003, p. 62).

En 1955 viaja a París, pero el avión tiene que hacer un aterrizaje forzoso en Guadalupe. Durante su breve estancia en la isla recibe noticias sobre Víctor Hugues, personaje histórico que introdujo las ideas revolucionarias francesas a la isla. Empieza a imaginarse otra novela que llamará *El siglo de las luces* que publicaría hasta 1962. Para 1959 decide regresar a Cuba y en 1962 llega a ser el director ejecutivo de la Editorial Nacional de Cuba. Asimismo, realiza críticas literarias en *La Gaceta de Cuba* y colabora

en publicaciones extranjeras A finales de 1964 pública su colección de ensayos *Tientos y diferencias*. *El recurso del método* y *Concierto Barroco* se publican en 1974, y es homenajeado en Cuba por su septuagésimo aniversario.

En 1975 la Universidad de la Habana le otorga el título Doctor Honoris Causa en Lengua y Literatura Hispánicas y recibe el premio Alfonso Reyes. En 1978 recibe el premio Cervantes, cuya compensación económica decide donar al partido comunista de Cuba, donación que Fidel Castro le agradece en una carta. Un año después publica *La consagración de la primavera*. Fallece el 24 de abril de 1980 en París, varios países entre ellos Cuba, Francia y Venezuela le rinden homenaje.

I.2 CERVANTES Y SU OBRA

Pocos escritores como Cervantes han cultivado tantos géneros: novela, teatro, poesía, novela corta, entremeses, etcétera. Aunque él no se consideraba un genio de la literatura y se calificaba a sí mismo como un mal poeta, lo cierto es que su trascendencia es innegable. Perteneciente a un pequeño círculo de escritores que han influido directamente en su lengua y que han penetrado en el inconsciente colectivo, con personajes que se quedaron para la posteridad. Tal vez, el logro más importante de Cervantes fue crear la novela moderna, estableciendo los cánones de literatura que hasta este siglo siguen vigentes, siendo modelo para la creación literaria. Para entender más sobre su obra es necesario hacer una breve reseña de su vida, ligándolo siempre a los hechos históricos que le tocó vivir.

Nació en Alcalá de Henares los primeros días de octubre de 1547, aunque durante mucho tiempo varios lugares se pelearon ser la cuna de Cervantes, entre ellas: Esquivias, Lucena y Sevilla, éste último porque siendo niño vio en sus calles representar a Lope de Rueda e incluso en el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados* habla de él:

Me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y en el entendimiento [...] Y, aunque por ser muchacho yo entonces, no podía hacer juicio firme de la bondad de sus versos, por algunos que me quedaron en la memoria, vistos agora en la edad madura que tengo, hallo ser verdad lo que he dicho; y si no fuera por no salir del propósito de prologo pusiera aquí algunos que acreditaran esta verdad. (de Cervantes, 2018, p. 1)

Sin embargo, esta teoría carece de fundamentos y se ha tomado Alcalá de Henares como su lugar de nacimiento por la fe de bautismo. Fue el cuarto hijo de Rodrigo Cervantes un cirujano y de Leonor de Cortinas. Es bautizado el nueve de octubre en la iglesia de Santa María la Mayor. Para 1551 la familia se muda a Valladolid, ahí, debido a varias deudas, Rodrigo de Cervantes estuvo preso varios meses y todos sus bienes fueron embargados. En 1555 la familia se va a vivir a Madrid. Desde chico se interesa por la lectura, esto lo confirma Mayans y Siscar en su libro *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*:

Amó muchísimo las buenas letras y totalmente se aplicó a los libros de entretenimiento, como son las novelas de todo género de poesía, especialmente de autores españoles e italianos. En estos géneros de letras fue su erudición consumadísima como lo manifiesta el donoso y grande escrutinio de la librería de don Quijote, las frecuentes alusiones a las historias fabulosas, los exactísimos juicios de tantos poetas y su *Viaje del Parnaso*. (Mayans y Siscar, 1972, p. 8)

Poco se sabe de los primeros estudios de Cervantes, algunos historiadores afirman que estudió en Sevilla con los jesuitas, sin embargo, no existen datos que comprueben esto. De 1568 a 1569 estudia gramática en Madrid con Juan López de Hoyos quien dijo de él: “nuestro caro y amado discípulo” en su libro *Historia y relación verdadera de la enfermedad, felicísimo tránsito y suntuosas exequias de la Serenísima Reina de España Doña Isabel de Valais, nuestra señora...*, publicado en 1569. Ese mismo año viaja a Italia donde trabaja como camarero del Cardenal Julio Aquaviva, visitando Palermo, Milán, Florencia, Venecia y Parma.

En 1571 se enlista como soldado en la compañía del capitán Diego de Urbina a bordo de la galera Marquesa y el siete de octubre de ese mismo año participa en la batalla

de Lepanto donde es herido en el pecho y la mano izquierda cuyo uso pierde. Esta batalla es descrita en varios trabajos de Cervantes, él mismo se sentía orgulloso de haber participado en ella. En el prólogo de la segunda parte de *El Quijote* califica la batalla de Lepanto como “la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperen ver los venideros” (de Cervantes, 2007, p. 543). Después de la guerra viaja a Nápoles con Lope de Figueroa. Para 1573 junto con su hermano Rodrigo realiza una expedición a Túnez encargado por don Juan de Austria y ese mismo año recorre toda Italia.

El 26 de septiembre de 1575 durante el regreso a España, la galera Sol en la que viajaba es apresada por una flotilla turca comandada por Mami Arnaut, haciendo presos a Cervantes y a su hermano, siendo llevados a Argel. Este encierro está perfectamente retratado en sus escritos: *Los tratos de Argel*, *Los Baños de Argel* y en el *Viaje del Parnaso*. Cervantes se vuelve un esclavo de Dali Mami, como llevaba en su poder cartas de recomendación de don Juan de Austria y del duque de Sessa, los captores piensan que es una persona importante y piden de rescate 500 escudos de oro a cambio de su libertad.

Durante los cinco años que duró su cautiverio pretendió escaparse cuatro veces sin éxito, el mismo se culpaba de los intentos de fuga para que sus compañeros no sufrieran castigo alguno. La primera vez que quiso escapar, el moro que tenía que conducirlos, los abandona en la primera jornada. Él y los demás presos son regresados a Argel donde son encadenados y vigilados. La segunda ocasión se ocultaron en una cueva a la espera de que una galera española los rescatase, dicha galera llegó, pero no pudo acercarse lo suficiente a la playa, siendo capturada junto con los presos que fueron descubiertos debido a que uno de ellos delató el plan de fuga. Cervantes nuevamente se culpó de los hechos, fue encerrado y cargado con cadenas durante cinco meses. La tercera vez trató de llegar por tierra hasta

Orán. Antes mandó a un moro con cartas para el general de aquella plaza; Martín de Córdoba, en las cartas explicaba su plan y le pedía guías, pero el moro fue descubierto. Nuevamente fue inculpado de organizar el escape, por lo cual fue condenado a recibir dos mil palos, sentencia que no se cumplió ya que varias personas abogaron por él. La última vez que intentó fugarse fue gracias a una suma de dinero que le dio un mercader veneciano que se encontraba en Argel. Miguel de Cervantes consiguió una fragata que transportaría sesenta cautivos, sin embargo, uno de los que debían ser liberados decidió traicionarlo. Nuevamente asumió toda la responsabilidad por lo cual se le trasladó a una prisión más segura en el palacio. Después de sus cuatro intentos de fuga decidieron llevarlo a Constantinopla donde sería casi imposible escaparse.

El 19 de septiembre de 1580 es rescatado por los Padres Trinitarios, orden religiosa que se ocupaba de liberar cautivos a cambio del dinero por su rescate e incluso se intercambiaban por ellos cumpliendo sus condenas. Fray Juan Gil únicamente disponía de 300 escudos, la cantidad faltante la recolectó entre los mercaderes cristianos. El fraile juntó la cantidad cuando Cervantes ya se encontraba en la galera que había de conducirlo a Constantinopla, atado con dos cadenas y un grillo. Ese mismo año en noviembre regresa a Madrid donde desempeña distintos empleos y conoce a varios escritores.

En mayo de 1581 se traslada a Portugal para rehacer su vida y encontrar trabajo para pagar las deudas que había contraído su familia para rescatarlo de Argel. Consigue trabajo como comisionado secreto en Orán debido a sus conocimientos de la cultura del norte de África, recibiendo 50 escudos por ello. En febrero de 1582 solicita un trabajo en las Indias sin embargo se le niega. En esta época mantiene relaciones con Ana Villafranca

de Rojas, mujer de un tabernero, de dicha relación nace Isabel de Saavedra que él reconoció como hija, pero con la que no llevó buenas relaciones.

En 1583 algunas de sus comedias se representan y el doce de diciembre de 1584 se casa con Catalina de Salazar y Palacios. Matrimonio que le aporta una pequeña dote, sin embargo, se separa de ella a los dos años sin haber tenido hijos. En 1585 publica su primera novela: *La Galatea*, de la que habla en *El Quijote* en el capítulo VI de la primera parte, donde maese Nicolás junto con otros hacen un escrutinio a la biblioteca del protagonista:

-La Galatea de Miguel de Cervantes –dijo el barbero.

-Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención: propone algo, y no concluye nada; es menester esperar la segunda parte que promete: quizá con la enmienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega; y entre tanto que esto se ve, tenedle recluso en vuestra posada, señor compadre.
(de Cervantes, 2007, p. 68)

Hay que mencionar que, aunque el barbero anuncia que pronto saldría una segunda parte de *La Galatea* ésta nunca se publicó y se desconoce si realmente Cervantes la escribió o jamás llevó a cabo tal proyecto.

Para 1587 es nombrado comisario para proveer la Armada Invencible. También viaja por Andalucía y recorre pueblos como Écija, Arahál, Marchena y Estepa, recogiendo productos como trigo y cebada; su trabajo consistía en ser el comisario de abastos. En esa época ocurre un importante embargo de bienes de la iglesia, por lo cual el arzobispado de Sevilla sentencia la excomunión a Cervantes. Tres años después consigue un empleo en una hacienda con el que apenas sobrevive, ese mismo año solicitaría un trabajo en América sin llegar a conseguirlo. En 1594 trabaja como recaudador de impuestos atrasados, su

empleo consistía en visitar casa por casa recaudando impuestos para cubrir las guerras de España. En 1597 es encarcelado tres meses, debido a que el banco donde depositaba la recaudación quebró. En estos tres meses de encierro el mismo reconoce que engendró *El Quijote*, aunque no se sabe a ciencia cierta si fue ahí donde escribió el libro o simplemente se le ocurrió la idea. En el prólogo a la primera parte habla de esto:

¿qué podría engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación? (de Cervantes, 2007, p. 7)

Vive en Valladolid alrededor de 1604, ahí gestiona el privilegio para imprimir su novela y en enero de 1605 se publica la primera parte de su obra más importante: *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, creando así la novela moderna y la polifonía como recurso literario. Ese mismo año Gaspar de Ezpeleta muere a la puerta de la casa de Cervantes, por lo cual él y toda su familia tienen que enfrentar un proceso criminal, siendo la principal sospechosa Isabel de Saavedra, su hija natural. Para 1613 aparecen *Las novelas ejemplares*, conjunto de narraciones breves. En ellas explora varios géneros literarios que van desde la sátira: *El coloquio de los perros*, la novela picaresca: *Rinconete y Cortadillo*, hasta la novela policíaca: *La fuerza de la sangre*. En 1614 publica el *Viaje del Parnaso* y un año después aparecen sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, así como la segunda parte de *El Quijote*.

A principios de 1616 Cervantes, gravemente enfermo, decide profesar en la tercera orden de San Francisco. Ese mismo año escribe el prólogo de *Los trabajos de Persiles y*

Sigismunda que no aparece sino hasta un año después de su muerte y que dedica a Pedro Fernández de Castro y Andrade, VII conde de Lemos quien fue su mecenas durante muchos años y a quien también le dedica la segunda parte de *El Quijote* y *Las Novelas ejemplares*.

El 23 de abril de 1616 Cervantes muere a los 68 años de diabetes en la hoy conocida Casa de Cervantes. Es enterrado en el convento de las Trinitarias Descalzas, debido a que esta congregación ayudó a él y a su hermano a ser liberados cuando estaban presos en Argel. En su honor se instauró el premio Cervantes que se entrega a escritores en lengua española, cuya obra haya ayudado a enriquecer el patrimonio literario en este idioma. Fue creado en 1976 y se entrega el 23 de abril coincidiendo con la fecha de la muerte de Cervantes, celebrándose en la Universidad de Alcalá. Igualmente existe el instituto Cervantes formado en marzo de 1991 por el gobierno español. Sus objetivos primordiales son la enseñanza de la lengua española y la difusión de la cultura de España e Hispanoamérica.

Es innegable la influencia que ha ejercido Cervantes no solo en la cultura hispanohablante, sino en todo el mundo. Sus obras enmarcaron varios aspectos de lo humano, a los cuales les dio un matiz original que en algunos puntos llegó a lo complejo. Los personajes que creó forman parte del inconsciente colectivo y traspasan lo literario. Cervantes ha quedado para la posteridad y *El Quijote* ya es un canon en la literatura.

I.3 EL NEOBARROCO EN LATINOAMÉRICA

El neobarroco fue un movimiento artístico que, como su nombre lo indica, trató de imitar el barroco. Surgió a mediados del siglo XIX e intentaba contraponerse a la frialdad del clasicismo europeo. Sus principales características son: desmesura, caos, complejidad del lenguaje, distorsión, exceso, fragmentación, parodia. Sin embargo, cabe aclarar que existen dos tipos de neobarroco: el de mediados del siglo XIX que tiene también características románticas y el neobarroco posmodernista que va más ligado a la estética y que surgió en el siglo XX. De ambos movimientos se ha nutrido el arte hispanoamericano. Arte que empezó a emerger cuando estos países estaban en busca de una identidad, algo que los acercará a sus orígenes sin separarlos de las ideas que les había dado el viejo continente. Leonardo Acosta dice sobre el barroco en Latinoamérica:

El barroco se introdujo en América una vez terminada la etapa aventurera de la conquista, el “periodo heroico”. Su finalidad será precisamente mitificar y eternizar esa conquista, darle validez, no ya legal, lo cual había sido labor de los teólogos y juristas, sino artística y cultural. (Acosta, 1978, p. 135)

De esta manera el barroco entra en una época de consolidación que permite reflexionar sobre los hechos pasados de América; desde lo prehispánico hasta la conquista, puesto que fusiona lo religioso y lo artístico de ambos mundos. Crea un proceso de identificación en el individuo americano que siente esa admiración por lo nuevo, pero, a su vez, nostalgia de su pasado. Las personas que están viviendo el neobarroco, no son los que fueron conquistadores o conquistados sino las generaciones siguientes, que a la luz de los años

ven todo diferente. Aceptan esta conquista, pero dentro de ellos existe el conocimiento de otra cultura, cuya forma de ver el mundo es totalmente distinta.

En su ensayo “El barroco y el neobarroco” publicado en 1972, Severo Sarduy señala que la estética barroca está presente en casi todas las manifestaciones artísticas de Hispanoamérica, especialmente en la literatura y sobre todo en la cubana. Él menciona que Alejo Carpentier, Lezama Lima y Guillermo Cabrera Infante han manifestado lo barroco en sus escritos y que han creado una nueva forma de verlo. A partir de su ensayo el término <<neobarroco>> en la literatura hispanoamericana fue ampliándose y prácticamente todos los escritores de estos países tenían rasgos en menor o mayor grado ligados a este tipo de arte.

El escritor Lezama Lima dijo que el neobarroco es el arte de la contraconquista, es decir; retomar todo lo que hace único a América con lo heredado por Europa. Con esto se establece que el arte era barroco desde su origen pues su heterogeneidad lo hacía de esta manera. A partir de esto surge una literatura característica de Latinoamérica. Lezama Lima y su obra más importante *Paradiso* publicada en 1966, retoma el lenguaje barroco al estilo de Góngora: elaboradas locuciones poéticas que despistan al lector y que lo obligan a entrar de lleno en el libro. Lezama también experimenta con diversas formas de escritura que van de la narrativa, la poética y la ensayística al estilo de Cervantes en *El Quijote*. Sin embargo, por lo que *Paradiso* trasciende es por la poética barroca y un claro ejemplo de esto es el siguiente fragmento:

Los halcones blancos se reproducen sin mirándose sin volver los ojos hacia atrás. Nubes precipitadas tropiezan con el árbol que va desanillándose, adquiere la longura de su carnosa verticalidad, y al despedirse por la cabellera suelta al azar de sus futuras figuraciones. Nubes precipitadas aliadas con

Apresurado Lento precisa las evaporaciones que olfatea desde las antípodas el halcón blanco.
(Lezama, 56, p. 2011)

Este fragmento enmarca el más puro estilo barroco: primero por lo indirecto de las frases que hacen que el sentido se oscurezca, segundo porque a casi todos los sustantivos se les asigna uno a más adjetivos que no siempre van ligados directamente al objeto del que se está hablando, lo que fuerza al lector a hacer un ejercicio de relación indirecta. Octavio Paz al leer esta novela dijo:

Un edificio verbal de riqueza increíble; mejor dicho, no un edificio sino un mundo de arquitecturas en continua metamorfosis y, también, un mundo de signos - rumores que se configuran en significaciones, archipiélagos del sentido que se hace y deshace - el mundo lento del vértigo que gira en torno a ese punto intocable que está ante la creación y la destrucción del lenguaje, ese punto que es el corazón, el núcleo del idioma. (Paz, 49, p. 2014)

Otra obra importante en Latinoamérica que enmarcan lo neobarroco es *José Trigo*. Primera novela de Fernando del Paso, publicada en 1966. Desde la estructura de la novela presenta características barrocas: geometría en la construcción de los capítulos y juego de espejos. El libro cuenta con diecinueve capítulos: nueve de la primera parte llamada “Del Oeste”, nueve de la segunda llamada “Del Este” y un capítulo intermedio llamado “El puente” que complementa la primera parte e introduce al lector a la segunda. Los capítulos de la primera parte van del uno al nueve, pero en la segunda como se ha mencionado va en sentido inverso empieza en el nueve y acaba en el uno. Se puede leer la novela de manera lineal sin que pierda sentido, o se puede leer cada capítulo de la primera parte con su espejo en la segunda, es decir, el uno con el uno, el dos con el dos, etc., igualmente sigue contando

la historia, pues los capítulos espejo van perfectamente unidos y no se quebranta el hilo de la narración. Si bien es cierto que Fernando del Paso no es un innovador en este tema ya que tres años antes de la publicación de *José Trigo* había aparecido *Rayuela* de Julio Cortázar que también enmarca perfectamente lo neobarroco, la obra de Fernando Del Paso va más ligada a la historia de Latinoamérica y en particular a la historia de México.

Cabe destacar otras características neobarrocas en la novela de Fernando del Paso: distorsión del lenguaje tanto en su sintaxis, en el sentido de las palabras y en el discurso:

...los ojos, la barba lluviosa del viejo, barba enmarañadamente blanca donde una hebra de baba dejó la huella del caracol y donde la luz prendió luciérnagas verdes, y nuevamente los ojos del viejo farfalloso muelamolado mascaducando de encías mascomordientes que se quedó masca que masca que mascadura pansazonado con babatidero piensa que piensa pinche vieja ésta este pan está requeteduro, recontraduro vieja recontra éste chapl está requeté chapl, chapl, chapl... [...] (del Paso, 2008, pp. 28-29)

Esta torsión del lenguaje es típica del barroco. Tanto Cervantes como Góngora han servido de influencia para el grupo de escritores que surgieron en Latinoamérica en el siglo XX. Los temas de lo bajo en comparación con lo sagrado que habla Bajtín, es decir los temas terrenales en cuanto a los religiosos encajan perfectamente en *José Trigo*, pues hace comparaciones de la muerte con la noche y le da una coordinada en algún punto del mundo, en este caso abajo al compararla con el vientre.

Cabe mencionar algunas otras obras literarias del neobarroco latinoamericano: *Hombres de maíz* del escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias, novela en la cual el escritor hace un perfecto sincretismo entre lo indígena y el nuevo mundo que siempre está en transformación. En las dos partes que conforman la novela Asturias enmarca, en la

primera, la historia indígena en contraposición con la conquista de tierras y la pérdida de una identidad cultural. En la segunda parte manifiesta los mitos de los mayas, en particular la creencia de los nahuales, todo esto con la nostalgia de que algo se ha perdido, muy al estilo de Cervantes. Si bien en la novela de Asturias el tiempo es más complejo, ya que abarca miles de años en un momento único, parte, al igual de Cervantes, de una era dorada en la que existían los mitos y los hombres heroicos. También enmarca la unión que existe entre la tierra y el hombre, Bajtín llama a esto <<un principio de absorción y de nacimiento>>. Miguel Ángel Asturias defiende esta tesis en todo el libro ya que, de acuerdo al mito maya, los hombres nacen del maíz y este a su vez de la tierra. Bajtín agrega que esto va más allá, ya que este proceso, como la vida misma se va degradando y que al morir este, genera otro tipo de vida, otro tipo de proceso, no sólo biológico, sino social, cultural, etc.; en la novela, Gaspar Ilom muere al defender las tierras de su comunidad contra personas que quieren explotar dichas tierras. La muerte de unos de los protagonistas de la novela representa este cambio o proceso como lo señala Bajtín; la transformación del indigenismo a la era moderna.

Otra de las novelas más representativas en el neobarroco latinoamericano es *Tres tristes tigres* del escritor cubano Cabrera Infante, que se caracteriza por el uso de coloquialismos, experimentación del lenguaje como en *Paradiso* y *José Trigo*, e intertextualidad, por hacer referencias a otras obras literarias, y otros temas que van ligados a lo carnavalesco: parodia, ironía, formas grotescas y lenguaje popular. Cabrera Infante describe perfectamente la historia de Cuba en los años cincuenta comparándola con un carnaval de la edad media donde no hay límites entre lo sagrado y lo terrenal. Más cercano al Quijote, el libro de Cabrera Infante reflexiona sobre las traducciones en los libros y como

estos se deforman. Un claro ejemplo es cuando uno de los protagonistas le reclama a su compañero la mala traducción de *El viejo y el mar* de Hemingway: “Hay por lo menos tres errores graves en la página [...]. Allí llega a convertir los leones africanos del recuerdo de Santiago, en ¡<<leones marinos>>! Es decir, en morsas. Del carajo” (Cabrera, 2015, p. 370). En todo el libro Cabrera Infante reflexiona sobre el lenguaje, incluso llega a indicar que en Cuba existen diferentes tipos de español. Igualmente juega con las palabras, hace pequeños juegos cambiando una o dos letras y hace referencias sobre otros escritores en una forma de alusión indirecta, como en su capítulo “El ocaso” y que, según él, escribió Alejo Carpentier. Este recurso literario igualmente ya había sido usado por Cervantes al crear a Cide Hamete Benengeli. *Tres tristes tigres* es una de las novelas más completas de la literatura latinoamericana del siglo XX, tal vez su contribución más grande fue devolverle una libertad al lenguaje que había perdido después del siglo de oro. Esta novela describe perfectamente que la literatura puede tomar múltiples dimensiones que abarcan la estética visual del libro, el lenguaje como protagonista de una novela, hasta la historia de un país, no representada por sus héroes o personajes famosos, si no por personas comunes que también muestran una parte fundamental de un país que sigue construyéndose.

Carlos Fuentes con *Los días enmascarados*, libro de cuentos que, desde el título hace alusión a las máscaras, tema carnavalesco, retrata otros temas importantes del neobarroco. Desde el primer cuento del libro: “Chac Mool, hace una contraposición con lo bajo que simboliza el pasado de México, representado por el Chac Mool². No es casualidad

² El Chac Mool es una escultura con la forma de una persona reclinada hacia atrás, con las piernas encogidas y la cabeza girada, en cuyo vientre descansa un recipiente circular o cuadrado. Es asociado con un dios de la lluvia en la cultura maya.

que el protagonista guarde la figura en el sótano, un lugar bajo, en contraposición con lo alto, representado por el nuevo mundo y la ideología cristiana. Carlos Fuentes menciona esto:

Llegan los españoles y te proponen adores a un Dios, muerto hecho un coágulo, con el costado herido, clavado en una cruz. Sacrificado. Ofrendado. ¿Qué cosa más natural que aceptar un sentimiento tan cercano a todo tu ceremonial, a toda tu vida? (...) El cristianismo, en su sentido cálido, sangriento, de sacrificio y liturgia, se vuelve una prolongación natural y novedosa de la religión indígena. (Fuentes, 2012, p. 13)

Aquí surge otro tema barroco: <<lo grotesco>>, este pasaje crea una imagen en el lector similar a los cuadros barrocos cuyos temas principales fueron religiosos. Hay que recalcar que los pintores barrocos siempre representaban el momento más intenso de un hecho, en este caso la crucifixión, ya que ellos retratan pasión, emoción, dinamismo, muy al contrario de los pintores renacentistas que mostraban calma, reflexión. Aunado a esto, existe otro elemento barroco; la mezcolanza, en este caso las dos religiones que se mezclan perfectamente en este cuento y que representan dos polos opuestos, aunque con características similares.

Hay varios estudiosos que mencionan que el barroco es un movimiento que no conoce de tiempo ni de geografías, y que se va a seguir repitiendo en un ciclo infinito, ya que trata temas que son atemporales y recursos que en cualquier época y sociedad pueden aplicarse. En Hispanoamérica no es casualidad que esta literatura haya surgido de la mano con una libertad y una apertura de estos países a todo el mundo. Son varios escritores que han sido influidos por el barroco. Carpentier afirma que José Eustasio Rivera y Rómulo

Gallegos tenían estilo barroco y que este fue el nacimiento de la novela hispanoamericana, es decir un origen barroco. Una vez formado el camino de las letras de América Latina, surgieron cada vez más muestras barrocas; la complejidad de *Rayuela*, aunado al tema de lo lúdico, la complicada estructura de *La casa verde* de Vargas Llosa, con sus capítulos, subcapítulos y prólogos, que da la sensación de un laberinto dentro de otro laberinto. García Márquez y su obsesión con el tiempo, con la locura y sus diferentes etapas. La intertextualidad de personajes en *Cien años de soledad*, o sus alusiones a la Biblia en especial a los primeros libros. Manuel Puig y sus diferentes formas de narración, como en su novela *Boquitas pintadas*, publicada en 1969, donde recurre a diálogos, cartas y noticias de periódico, cuyo estilo tiene mucho de Cervantes. Borges y sus metáforas intrincadas, sus latinismos, su juego de espejos, su gusto por los laberintos, hacen de este escritor argentino uno de los grandes exponentes del neobarroco latinoamericano³. Todos estos libros son una muestra de uno de los artes más predominantes de América y que cada día sigue en constante cambio debido a que sus orígenes, como los orígenes de esta cultura, son barrocos y difíciles de separar.

³ Sobre García Márquez y Borges se abordará más en el siguiente capítulo ligándolos a Cervantes.

I.4 LA INFLUENCIA DE *EL QUIJOTE* EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA DEL SIGLO XX

La importancia que tuvo Cervantes en la literatura latinoamericana del siglo XX es decisiva. El propio Alejo Carpentier menciona que lo mejor que ha mandado España en estos cuatro siglos es la obra Cervantina:

No tuvo España mejor embajador, a lo largo de los siglos que Don Quijote de la Mancha... Pronto conocido en toda Europa, Don Quijote cruzó el océano para mostrarse a todo lo largo y ancho del Nuevo Mundo. Y, por encima de luchas y vicisitudes, sobrevolando los antagonismos históricos, siguió transitando sin trabas por las tierras de América. Bolívar lo evocaba a menudo en los últimos días de su prodigiosa existencia. Y José Martí, el espíritu más universal y enciclopédico de todo el siglo XIX americano, tenía a su creador por uno de los caracteres más dignos y bellos de la historia. (Carpentier, 1980: 272)

Cabe mencionar que, aparte de la religión, la literatura es una de las cosas que más ha asimilado Latinoamérica, y no existe persona que no haya oído hablar de don Quijote. Es un personaje que es atemporal y cuya influencia traspasa los límites geográficos para situarse en el imaginario colectivo.

Escritores como: García Márquez, Carlos Fuentes, Lezama Lima, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias y Jorge Luis Borges han visto en Cervantes uno de sus más grandes maestros y en sus escritos le han rendido homenaje. Es difícil determinar hasta qué grado influye la obra Cervantina en la literatura latinoamericana. Desde los escritos que lo aluden directamente como el cuento “Pierre Menard autor del Quijote” de Jorge Luis Borges.

Aparecido por primera vez en 1939 en la revista *Azul*, trata sobre alguien que quiere reescribir la principal obra de Cervantes:

No quería componer otro Quijote -lo cual es fácil- sino el *Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran –palabra por palabra y línea por línea - con las de Miguel de Cervantes. (Borges, 2012, p. 46)

En este cuento un escritor ficticio, que Borges hace parecer por real, pues el escrito tiene más el estilo de una reseña literaria que de un cuento, decide emprender la difícil tarea de reescribir *El Quijote* en pleno siglo XX. Al principio pareciera una broma de Borges, pues tal escritor desea reescribir letra por letra la novela de Cervantes, lo que hace pensar que simplemente va a copiar el escrito original. Sin embargo, este es un claro experimento en menor densidad de lo que fue *El Quijote*. Para empezar, tenemos por ambas partes un escritor imaginario; por un lado, Pierre Menard y por el otro Cide Hamete Benengeli, el primero un poeta simbolista francés, el segundo un historiador musulmán. La creación de estos personajes, en principal instancia como broma, tiene como objetivo darles más verosimilitud a las obras, pues estaríamos hablando de una metaficción⁴ cuya principal característica es problematizar la relación entre escritura y realidad. Para hacerlo más verosímil tanto Cervantes como Borges mencionan personas reales, de este modo la línea entre verdad y ficción se vuelve más delgada.

⁴ La metaficción es un recurso narrativo cuyo fin es mostrar los elementos que hacen posible la ficción, es una ficción dentro de la ficción.

Otra de las semejanzas entre estos dos escritos son las múltiples lecturas; *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha* ha sido leído a lo largo del tiempo de diferentes maneras. Esta revalorización de la obra es uno de los temas principales en el cuento de Borges; la idea principal es que cualquier lector reescribe el texto que va leyendo. Pierre Menard quiere construir de nuevo *El Quijote*, que coincida palabra por palabra con el antiguo. Para esto, a manera de teoría conductista, quiere hacer todo lo que hizo Cervantes: pelear con los moros, olvidarse de toda la historia posterior a la vida de este autor, aprender bien el español de esa época, etcétera. Aquí el juego de personajes toma una nueva dimensión y Borges abre otra puerta en la literatura: un personaje supuestamente real, quiere vivir como un escritor del siglo XVII, que escribió un libro sobre un personaje que quiere ser un caballero de otro siglo. Todo este juego de personajes le da a la literatura la capacidad de apegarse a la verosimilitud y jugar con el lector. Borges puede ser considerado uno de los mejores alumnos de Cervantes, de él toma la autorreferencia, ambos son personajes dentro de sus narraciones, pero no juegan otro papel que el de escritores, encarnan en la ficción el mismo rol que tienen en la realidad para crear otra dimensión en el relato.

Otras alusiones directas al Quijote se encuentran en “Teoría de Dulcinea” cuento de Juan José Arreola reunido en *Confabulario* donde resume, con la visión del hombre del siglo XX, el libro de Cervantes:

En un lugar solitario cuyo nombre no viene al caso hubo un hombre que se pasó la vida eludiendo a la mujer concreta. Prefirió el goce manual de la lectura, y se congratulaba eficazmente cada vez que un caballero andante embestía a fondo uno de esos vagos fantasmas femeninos, hechos de virtudes y faldas superpuestas, que aguardan al héroe después de cuatrocientas páginas de hazañas, embustes

y despropósitos. En el umbral de la vejez, una mujer de carne y hueso puso sitio al anacoreta en su cueva. Con cualquier pretexto entraba al aposento y lo invadía con un fuerte aroma de sudor y de lana, de joven mujer campesina recalentada por el sol. (Arreola, 1985, p. 94)

Arreola define la novela como la historia de un hombre que prefiere una mujer idealizada, aunque inexistente y que ahí radica la temática principal de la novela.

García Márquez en *Cien años de soledad* habla de manera menos directa los temas que planteó Cervantes en su novela más famosa. Tanto José Arcadio como don Quijote hacen un éxodo, un viaje hacía un lugar incierto donde se podría alcanzar ese estado ideal que tanto añoran. Ambos protagonistas acaban locos. Durante toda la novela García Márquez realiza pequeños homenajes a *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*. En la novela del escritor colombiano, el personaje de Rebeca se caracteriza por comer tierra y arrancar pedazos de cal de las paredes para también comérselos. Cervantes en la parte del “Curioso impertinente” hace hablar a dos personajes: Anselmo y Lotario, el primero menciona: “[...] has de considerar que yo padezco ahora la enfermedad que suelen tener algunas mujeres que se les antoja comer tierra, yeso, carbón y otras cosas peores, aun asquerosas para mirarse, cuanto más para comerse” (de Cervantes, 2007, p. 340). En la novela de Cervantes se indica que comer tierra es una enfermedad y que generalmente quienes la padecen son mujeres. Bajtín en su obra *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento* indica que uno de los fines del carnaval es: “aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de absorción y al mismo tiempo de nacimiento” (Bajtín, 2002, p. 23). Ambas novelas proceden de esta idea y la asocian con la mujer que representa la vida es decir esta unión de lo terrenal que da nueva vida asociado con un deseo que proviene del estómago que representa lo bajo en paralelismo con la tierra.

Otro rasgo de la novela Cervantina en *Cien años soledad* es el tiempo que parece una rueda que gira interminablemente. Sus hechos suelen repetirse y que lo único que cambia son las personas que viven estos acontecimientos. Al inicio de la segunda parte del Quijote el autor hace una reflexión de este tiempo cíclico:

<<Pensar que en esta vida las cosas de ella han de durar siempre en un estado es pensar en lo excusado, antes parece que ella anda todo en redondo, digo, a la redonda: la primavera sigue al verano, el verano al estío, el estío al otoño, y el otoño al invierno, y el invierno a la primavera, y así torna a andarse el tiempo con esta rueda continua; sola la vida humana corre a su fin ligera más que el viento, sin esperarse renovarse si no es en la otra, que no tiene términos que la limiten. (de Cervantes, 2007, p. 953)

García Márquez plasma durante toda su novela la idea de que el tiempo es circular. El narrador indica que la historia de la familia era un engranaje, una rueda que hubiera dado vueltas hasta la eternidad de no haberse desgastado progresivamente su eje. Úrsula es el personaje que más se da cuenta de esto, llega a indicar que el tiempo daba vueltas en redondo y que siempre regresaban al principio, por lo tanto, no es accidental que este personaje sea uno de los más longevos en la novela.

Otro escritor latinoamericano que le ha rendido homenaje a Cervantes en sus escritos es Cabrera Infante. Su novela *Tres tristes tigres* publicada por primera vez en 1965, tiene rasgos Cervantinos; al comentar su novela dentro de la novela, al citar escritores y obras de su época. Pero una de las alusiones más directas a *El Quijote* es el problema de la traducción. Cervantes menciona que Cide Hamete Benengeli es el verdadero creador de la obra, y que un moro aljamiado es el que traduce dicha obra al español. En la obra de Cabrera Infante el personaje de Cué se considera un traductor más, un lector mediocre.

Igualmente, en la novela se mencionan errores de traducción realizadas por Lino Novas de *El viejo y el mar*. Toda la novela de Cabrera Infante parte de esta idea de la traducción; desde el prólogo cuando se hace la presentación del Tropicana: “Showtime! Señoras y señores. Ladies and gentlemen. Muy buenas noches, damas y caballeros, tengan todos ustedes. Good-evening, ladies & gentlemen” (Cabrera, 2005, p. 15). En *El Quijote* igualmente se reflexiona sobre el idioma, baste recordar el diálogo del caballero de la triste figura con el traductor de una imprenta de libros donde discutían sobre el toscano y su relación con el español.

Otra de las alusiones más directas a Cervantes en cuanto a estructura de la novela es la de insertar relatos aparentemente independientes; en *El Quijote* está la novela del *Curioso impertinente*, en *Tres tristes tigres* Cabrera Infante introduce el relato de “Historia de un bastón y algunos reparos de Mrs. Campbell” que aunque pareciera que no contribuye mucho a la historia principal sirve para reforzar la idea de la traducción y del perspectivismo, pues el cuento es contado varias veces a manera de revisión y corrección, primeramente por el señor Campbell y después por su esposa. Se puede relacionar la novela de Cabrera Infante con el relato de la pastora Marcela, donde primero se conoce la versión de la muerte de Grisóstomo por medio de un conocido suyo que juzga a Marcela como la responsable, calificándola como endiablada, homicida arrogante. Ambrosio el verla llegar, dice:

- ¿Vienes a ver, por ventura, ¡oh fiero basilisco de estas montañas! ¿Si con tu presencia vierten sangre las heridas de este miserable a quien tu crueldad quitó la vida? ¿O vienes a ufanarte en las crueles hazañas de tu condición? ¿O a ver desde esa altura como otro despiadado Nero, el incendio de su abrazada Roma? (de Cervantes, 2007, p. 125)

Inmediatamente es la misma Marcela la que cuenta una versión diferente:

A los que he enamorado con la vista he desengañado con las palabras; y si los deseos se sustentan con esperanzas, no habiendo yo dado alguna a Grisóstomo, ni a otro alguno el fin de ninguno de ellos, bien se puede decir que antes le mató su porfía que mi crueldad. (de Cervantes, 2007, p. 126)

Cabrera Infante igualmente hace que una mujer y un hombre cuenten dos perspectivas de una misma historia, e incluso nombra a los subtítulos que son descritos por el personaje femenino: “Los reparos” y “Las correcciones”. La señora Campbell desde un inicio informa al lector que su esposo contó mal la historia: “Mr. Campbell, escritor profesional, hizo mal la historia como siempre”. (Cabrera, 2015, p. 196). Incluso en la traducción discrepan, pues el personaje masculino usa muchas palabras en inglés, pero en las versiones corregidas por su esposa aparecen traducidas al español y en la última corrección hecha por la señora Campbell, emplea diversas locuciones y frases en distintos idiomas. Cabe recordar que *El Quijote* cuenta con bastantes locuciones la mayoría en latín.

Incluso las figuras del Quijote y Sancho están inmersas en la literatura y la mayoría de los grandes personajes tienen algo de estos dos; como en *Paradiso* de Lezama Lima. El coronel tiene un poco de Sancho y su forma de hablar con refranes que es usada sobre todo en la segunda parte. Así habla el narrador del coronel: “Gustaba de escoger una frase graciosamente vulgar o del refranero para insertar en ella ligeras modificaciones de sentido o de onomatopeya.” (Lezama, 2011, p. 35). Cabe señalar que el refrán por su cortedad y forma invariable penetra de una forma más sencilla en la mentalidad de la persona, haciendo que se recuerde más fácilmente. Lo que hace que la figura de Sancho y en este caso del coronel, queden grabadas en la memoria del lector.

Es innegable la influencia de Cervantes en la literatura hispanoamericana. Otro ejemplo claro es el cuento “En algún lugar de las Indias” del escritor colombiano Pedro Gómez Valderrama publicado en el libro *La procesión de los ardientes*, donde a Cervantes se le da autorización para ir Cartagena a ocupar un cargo público. Recordemos que el escritor hizo esta petición, pero le fue negada. Este relato es escrito por el propio Alonso Quijano que desea contar la historia de un escritor fracasado en busca de mejor vida en el nuevo mundo. Lo cual va perfectamente ligado a la idea del mundo al revés que es un tópico principal en la carnavalización. De Miguel de Cervantes heredamos una nueva forma de leer, de escribir, y su novela *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* presenta tantas innovaciones que en cada lectura se encuentra algo nuevo: técnicas, simbolismos, estructuras, un gran rompecabezas que hasta ahora no se ha terminado de armar.

I.5 CONCIERTO BARROCO, CONTEXTO Y DIÉGESIS

Concierto Barroco fue una de las últimas novelas que escribió Alejo Carpentier. Publicada en 1974 cuando el escritor casi cumplía los setenta años de edad. Esta novela corta puede verse como la culminación de una gran carrera literaria y periodística de un escritor que encerró en sus páginas la historia de Latinoamérica. Basada en una ópera de Antonio Vivaldi, estrenada en el teatro de Sant´Angelo de Venecia el otoño de 1733, narra la historia de la conquista española. En concreto habla sobre la derrota de Moctezuma a manos de Hernán Cortés. A este tema se le suman los diferentes recursos barrocos que utiliza el escritor: parodia, artificio, hipérbole, la utilización excesiva de adjetivos, etc., que hacen de la novela un gran viaje por lo barroco en perfecta armonía con lo latinoamericano, para dar como resultado lo real maravilloso que defendió Alejo Carpentier en toda su literatura.

Concierto Barroco habla sobre la vida de un Amo y su sirviente. La acción empieza cuando están en la casa del primero, preparando las cosas para un largo viaje. Una vez que terminan ambos beben y recorren la casa. Este método lo usa el narrador para hacer una descripción minuciosa del espacio:

Después andando despacio, se dio a contemplar, embauladas las cosas, metidos los muebles en sus fundas, los cuadros que quedaban colgados de las paredes y testereros. Aquí, un retrato de la sobrina profesora [...] Enfrente, en negro marco cuadrado un retrato del dueño de la casa [...]. (Carpentier, 2008, p. 37)

Algunas cosas que describen serán fundamentales para la novela: la pintura de Moctezuma con Hernán Cortés y la pintura de las tres bellas venecianas. En ese momento se escuchan

pasos en el corredor; una mujer visitaba a esa hora la casa, llorosa pedía un vaso de vino el cual fue servido por el sirviente. Sentada, empezó a platicar con el amo cuando en este instante sonó la puerta principal, el amo, que estaba harto que lo despidieran, le encargo al sirviente que fuera a ver, pero sin dejar entrar a nadie. Inmediatamente corrió a abrir la puerta y se escucharon voces de fuera, gente que pedía disculpas, se escucharon “muchas gracias” y por último un “buenas noches”. El criado cerró la puerta esperando que no hubiera más visitas y volvió al lado del amo con un largo papel donde se enlistaban los últimos encargos hechos por los amigos al patrón. Después el sirviente se puso a cantar a petición del amo, pero cuando este terminó, el amo ya se había ido a la alcoba con la invitada.

En el segundo capítulo ambos personajes zarparon del puerto de Veracruz. Se encontraron con un mar bravío que daño severamente el barco, aunque sin afectar el viaje. Llegaron a la Habana que estaba de luto por una gran epidemia de fiebres. El barco ancló lejos, donde casi no había gente, con el fin de que los pasajeros no adquirieran la enfermedad. Mientras reparaban el barco, el Amo observaba las pequeñas casas que se levantaban en aquel lugar, casas pobres, cerradas, en cuarentena. En esos días enfermó Francisquillo, que así se llamaba el criado, muriendo a los tres días, enterrándolo en un cementerio cerca de la localidad, donde ya no cabía tanta gente a causa de la epidemia. El amo se vio entonces sin criado. Buscando otro, se había fijado en un negro que cuidaba animales y de vez en cuando tocaba la guitarra. El amo preguntó al posadero si el negro era una persona de fiar, “sí”, respondió el otro. El protagonista lo entrevistó, enterándose de su nombre: Filomeno, bisnieto de un negro cuya hazaña canto un poeta del país llamado Silvestre Balboa. El amo, convencido de que aquel mulato era buena persona, lo contrató.

Una mañana el protagonista, siguiendo la moda de Europa que había empezado a tener criados negros y a vestirlos de cierta manera, viste a Filomeno con una casaca roja, una peluca blanca que hacía contraste con su piel negra, calzones, medias claras y unos zapatos de hebillas, quedando ridículamente vestido. Después de arreglar unos asuntos ambos salieron de la posada y emprendieron nuevamente el viaje.

El amo llegó a Madrid que le parecía una ciudad triste, gris, a comparación de la alegría y el color que se veía en la ciudad de México. El amo se sentía decepcionado y todo lo comparaba con su país natal: la arquitectura de sus casas, las calles, la comida, y todo le parecía desagradable, triste. Sin embargo, el vino y las librerías le parecieron de lo mejor. Todo el día se la pasaba comprando tomos antiguos o libros con hermosas tapas para agregarlos a su biblioteca. Una noche se fueron a meter a una casa de citas, donde los recibió una ama obesa, bizca, ñata, leporina, con el cuello lleno de bocio, algo enana, quien trajo a unas mujeres vestidas de pastoras. Esa noche el amo bebió y contó sus andanzas por México, mientras Filomeno bailaba y no pararon sino hasta el mediodía. Aun así, el amo se sentía aburrido en esa ciudad sin color y decidido emprendió el viaje a Italia, donde las fiestas de carnaval atraían a todo tipo de gente y donde pensaba se estaría mejor que en Madrid. Antes pasaron por Valencia y Barcelona que encontraron más amigables, aunque el amo buscaba cualquier semejanza para compararlas con ciudades de México. Una vez visitado estos dos lugares subieron al barco que los llevaría a Italia.

Cuando llegaron, se dieron cuenta que el carnaval había estallado con sus máscaras, sus colores, sus silbatos. Todo era alegría y confusión, y todos aparentaban algo que no eran. La gente era igual y valía lo mismo por cuarenta días que duraba el carnaval. Las prostitutas se mezclaban con mercaderes, los mercaderes con los ricos, en una fiesta donde

se permitía todo. En ese instante salió el amo a las calles, vestido de Moctezuma, seguido del negro que no llevaba ningún disfraz por parecerle su cara y el color de su piel un disfraz extravagante en esa ciudad europea.

Empezó el baile y tanto el amo como el criado convivieron con equilibristas, músicos y prostitutas. Cansado el amo de tanto barullo entró en un café. En una mesa del fondo había un fraile pelirrojo, empezó a conversar con el Amo, que alegremente contaba la historia de la conquista española. El fraile pensó que esta historia era excelente para una ópera. En esta parte Alejo Carpentier hace un juego, puesto que *Concierto Barroco* es una alusión a la ópera *Moteczuma* de Vivaldi. El escritor da a entender que aquel personaje pelirrojo es el compositor, al cual se le está ocurriendo la idea de hacer la ópera sobre el final del imperio azteca. El fraile imaginó que sería posible hacer la obra, aunque decía que aquí la gente no apreciaba las buenas óperas. La conversación siguió mientras bebían, hablaron de las personas que acudieron al carnaval, grandes personas de renombre que ocultaban su identidad bajo las máscaras. El alboroto seguía creciendo, así que ambos decidieron salir del café y buscar un lugar más tranquilo donde pudieran hacer música.

Llegaron hasta un convento donde les abrió una monja. Se dirigieron a la sala de música, estando ahí salieron varias personas de entre las sombras. Lo primero que hicieron fue tocar el disfraz de Moctezuma y el rostro del negro. De la oscuridad salían caras nuevas y éstas traían botellas de vino, lo que hizo que el amo y Filomeno se alegraran. El maestro empezó a nombrar las personas que salían de entre la oscuridad y sus nombres eran acompañados de los instrumentos musicales que tocaban; una Betinna della viola, aquella María organista, esta Claudia del flautino. Todas iban acomodándose en el escenario que estaba en el fondo de aquel gran salón. El fraile subió al escenario, tomó un violín y empezó

el concierto. Las personas que tocan con Vivaldi son músicos famosos: Doménico Scarlatti, Federico Haendel, etcétera. A estos músicos se agregó Filomeno que yendo a la cocina trajo cacerolas, sartenes y cucharas, improvisando una batería para acompañarlos en tan singular concierto.

El criado se percató de una pintura de Eva que colgaba en la pared y que lo incitaba a acercarse. Lo que más le atrajo fue la figura de la serpiente que ofrecía la manzana al espectador y no a los demás personajes del cuadro. Se acercó lentamente y después de un instante empezó a cantar, a lo cual lo siguieron los tres músicos, que inmediatamente empezaron a bailar y no pararon hasta que les venció el cansancio. Cuando despertaron decidieron desayunar, pero querían un lugar tranquilo, alejado del barullo del carnaval. Un barquero que estaba afuera dijo que él los podía llevar y entonces subieron a la barca.

El barquero los llevó a un cementerio y les dijo que ahí podían desayunar tranquilos. Inmediatamente fueron bajando las cestas de comida, los manteles y las botellas. Cuando estaban desayunando en medio de todas las lapidas, el pelirrojo volvió a pedir que le contaran la historia de Moctezuma, porque no la había escuchado bien debido al ruido de la fiesta. El amo lo hizo nuevamente y el fraile quedó asombrado, pensando que sería una magnífica ópera. El fraile menciona que la gente ya se siente cansada de los temas clásicos, que es necesario hablar de temas exóticos, de países lejanos. Filomeno le dice que debía de hacer una ópera sobre su abuelo Salvador Golomón. Antonio simplemente se rio, diciendo que sería ridículo hablar de negros en una ópera. Filomeno se defendió diciendo que le habían contado que en Inglaterra tenía éxito un drama sobre un general moro enamorado de la hija de un senador veneciano. El narrador hace clara alusión a *Otelo*, de Shakespeare. El fraile le responde que no le hable del teatro inglés que es un horror.

No se quiso hablar más del tema y Antonio se paró de pronto para observar una lápida que decía: “Igor Stravinsky”, también se acercó Jorge Federico, decían que cómo se le había ocurrido hablar de un tema profano en latín refiriéndose a su *Oedipux Rex*. Filomeno dice que dejaran eso mientras abría una nueva botella. Se sentaron nuevamente y hablaron del concierto de ayer. En ese instante Filomeno sacó una trompeta e inmediatamente empezó a tocar. Los demás se enfurecieron, pues habían ido al cementerio a buscar paz y aquel ruido no iba con el ambiente de dicho lugar. Se hacía tarde así que decidieron retirarse. Cansados llegaron nuevamente al puerto. El amo no sintió cuando lo cargaron llevándolo a su cuarto, metiéndolo a la cama. Acostado entreabrió los ojos y vio a Filomeno con su trompeta, le dijo que se fuera a dormir, pero este le respondió que iba con su trompeta a donde pudiera hacer barulla.

Después de la fiesta Filomeno despertó al protagonista, aquí se empieza nuevamente a jugar con la realidad, ya que en la trama el criado había dejado dormido a su Amo en el cuarto donde estaban hospedados. Sin embargo, este despertó en una butaca de un recinto para conciertos, vestido con su traje de Moctezuma. Filomeno apuraba al amo diciendo que ya iba a empezar el último ensayo, dando la idea de que estaban montando una ópera y que él participaría en ella. Todo era un caos, tramoyistas trabajando, los músicos afinando sus instrumentos, gente corriendo. Entre tanta barulla empezó el concierto dirigido por Vivaldi, que tergiversa la historia de la caída del imperio azteca para darle más dramatismo. Teuitle es una mujer en vez de un general de los ejércitos de Moctezuma. El hermano menor de Hernán Cortés quiere casarse con ella. Después Moctezuma sale vestido de español. Todo esto confunde al Amo y a la vez lo hace enojar. Al final Teuitle se casa con Ramiro Cortés y Moctezuma le jura lealtad al imperio español.

El amo corre a decirle a Antonio Vivaldi que todo es falso. Vivaldi se justifica diciendo que en el arte se puede permitir todo y que la historia se pensó así para gusto del público, posteriormente se retira con una de las cantantes.

Después del concierto el Amo se encontraba caminando por las calles mientras una lluvia ligera caía, agobiado pensaba en lo que había visto. Filomeno, que caminaba junto a él, le preguntó el porqué de su situación. Él contestó que mientras veía la ópera tuvo un inmenso deseo que ganaran los mexicanos. Continúa diciendo que a veces en el teatro se escenifican todos nuestros deseos y voluntades. En ese momento sonó el reloj de la ciudad, sacándolos de sus reflexiones. El amo agregó que ya estaba harto de esa ciudad y que regresaban esa misma noche, una vez que hubieran cumplido los pedidos que les encargaron sus amigos en México. Recogido el equipaje se encaminaron hacia la estación del ferrocarril. El amo subió al tren y Filomeno decidió quedarse para visitar París, conocer las mujeres y ver la Torre Eiffel. Se despidieron y el tren se marchó. Filomeno caminaba por las calles apresurándose porque pronto iba a empezar el concierto de Louis Armstrong, nuevamente el escritor juega con el tiempo, pareciera que una vez que se fue el Amo en el tren, el tiempo volvió a cambiar. Llegó al teatro, presentó su boleto de entrada, después fue conducido a su butaca e inmediatamente empezó el concierto de Louis Armstrong y su trompeta que anunciaba el fin o inicio de los tiempos.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

II.1 INTERTEXTUALIDAD Y SUS GRADOS DE ANÁLISIS EN EL TEXTO

Julia Kristeva, teórica literaria búlgaro-francesa, en 1967 acuñó el término <<intertextualidad>>. En su ensayo: “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, menciona que todo texto es absorción de otro texto:

[...] todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble. (Kristeva, 1997, p. 13)

Además, agrega que Bajtín fue el primer teórico en desarrollar la idea de que todo discurso es un mosaico de otros discursos, aplicando su teoría a la literatura de Dostoievski, debido a la pluralidad de voces que existen en sus novelas y dándoles el nombre de polifónicas. Más tarde Gérard Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, da una definición más clara y una clasificación de intertextualidad. Él menciona que este concepto sólo forma parte de uno más grande: <<la architextualidad>>, junto con otros tipos de relación entre textos: “Por mi parte defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia, entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989, p. 10). Es decir que los textos son obras que se comunican en diversos grados con otras obras, que las refieren o en otros casos las citan.

En el párrafo anterior se ha mencionado que Genette da una nomenclatura de los diversos grados en que se pueden relacionar dos textos. Dichas relaciones son de cinco tipos:

1. Intertextualidad: Relación directa o indirecta de un texto en otro. A su vez la intertextualidad tiene diversos grados:

a. La cita como todos la conocemos. Genette agrega que puede ser con o sin comillas, pero la presencia directa de un fragmento del texto en otro es clara y visible. Claros ejemplos de cita están en la novela *Palinuro de México* del escritor mexicano Fernando del Paso. Durante toda la novela hace clara alusión a escritores a veces sin nombrarlos: cita, parafrasea, alude frases de otros libros. Un ejemplo donde sí menciona al autor es cuando el protagonista se encuentra con Estefanía y la invita comer, entonces empieza a hablar de las rosas y menciona: “[...] y le dije, como Alberti, que una rosa es más rosa cuando está habitada por las orugas [...]” (del Paso, 2007, p. 893). El escritor nos da la referencia al poema “Los ángeles feos” de Rafael Alberti, incluido en el libro *Sobre los ángeles*, donde toma literalmente la frase.

b. El plagio. Copia literal –como la cita- pero “menos explícita y menos canónica” (Genette, 1989, p. 10). Tal vez el ejemplo más claro respecto al tema que se está tratando sea *El Quijote* apócrifo. Su título completo es: *Segundo tomo del ingenioso Hidalgo don Quixote de la Mancha* y está firmado por el licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, aunque este nombre se considera un seudónimo. Escrito entre 1606 y 1609, es decir en el lapso en el que Cervantes desarrollaba la segunda parte original. Este autor toma literalmente los personajes principales de la novela de Cervantes y les da continuación sin consentimiento del autor. Incluso en el prólogo del *Quijote* apócrifo el autor se burla de Cervantes. Cabe mencionar que este plagio tiene una característica especial ya que Cervantes tuvo total conocimiento de esta obra, inclusive en la segunda parte del *Quijote* que él escribió, en varias partes habla del manuscrito de Avellaneda, por lo cual la intertextualidad corre en ambos sentidos.

c. La alusión. Forma menos explícita y menos literal. “enunciado cuya plena concepción supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones no perceptible de otro modo” (Genette, 1989, p. 10). Este tipo de intertextualidad es menos clara y se tiene que tener cierto grado de conocimiento del texto primero para detectarlo en el segundo. Para ejemplificar esto se tomará como ejemplo el cuento “Teoría de Dulcinea” del escritor mexicano Juan José Arreola que hace una clara alusión y resume *El Quijote*. El cuento empieza de esta manera; “En un lugar solitario cuyo nombre no viene al caso hubo un hombre que se pasó la vida eludiendo a la mujer concreta” (Arreola, 1985, p. 94). El inicio del texto ya nos alude directamente a *El Quijote*. Las primeras líneas de la novela de Cervantes están en la memoria de la cultura y es difícil que alguien no las distinga. Sin embargo, Arreola sólo hace referencia directa a la novela de Cervantes en el título, todo lo demás lo debe relacionar el lector. Como menciona Genette debe haber un referente mínimo en el lector para que se dé cuenta de la alusión.

2. El paratexto. Constituido por las señas accesorias que no están dentro del texto como tal:

[...] título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales, epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuren un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende. (Genette, 1989, pp. 11–12)

El mismo Genette da ejemplos de paratexto, cuando menciona que la primera aparición del *Ulises* de James Joyce fue por entregas y que cada capítulo tenía un nombre que lo

relacionaba con la *Odisea*: “Sirenas”, “Nausícaa”, “Penélope”. Otro tipo de paratextualidad es el libro *1Q84* del escritor japonés Haruki Murakami, donde el título inmediatamente hace referencia a *1984* de George Orwell. El lector sin leer la novela ya la relacionó con otra únicamente por el título.

3. Metatextualidad. Este tipo de relación entre textos es más complicada, pues el texto segundo habla del primero de una manera menos explícita. El lector tiene que hacer un tipo de abstracción para darse cuenta de la relación metatextual. Genette la define así: “-generalmente denominada <<comentario>>- que une un texto a otro que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (Genette, 1989, p. 13). Él añade que la relación entre ambos textos debe ser crítica, agregando que la teoría y la crítica literaria son metatextos en su esencia. Una de las novelas que ejemplifica lo anterior es *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde. En este libro existen varios elementos metatextuales: primero la relación con el mito de Narciso que describió Ovidio en *Las Metamorfosis*. El amor por la belleza es uno de los tópicos más importantes en la novela de Wilde, de hecho, compara al protagonista con Narciso: “Vamos, mi querido Basil, él es un Narciso [...] (Wilde, 2016, p. 31). El autor defiende que la belleza es una de las formas más elevadas del arte. Su novela crea, apoyado por las ideas clásicas griegas y romanas, toda una teoría acerca de la creación artística.

Otra característica de la novela de Oscar Wilde es el hedonismo como una filosofía y una forma de vida, el escritor se basa en el hedonismo cirenaico que considera el placer como principal objetivo de la vida. Él especifica que importa más el placer del cuerpo sobre los otros placeres ya que está por encima de lo social o colectivo. Apoyado en las ideas de Aristipo, que mencionaba que, a mayor placer, mayor felicidad, Wilde desarrolla la idea de que la satisfacción de un placer conlleva la liberación del alma y por consiguiente a la felicidad: “Que el cuerpo peque una vez, y

acaba con el pecado, porque la acción es un modo de purificación. Luego no queda nada, salvo el recuerdo de un placer [...]” (Wilde, 2016, p. 48). Sin embargo, Wilde reconoce que esta ideología desarrolla la crueldad en las personas y que no persigue un fin colectivo como en la filosofía utilitarista u otras que tienen premisas en la satisfacción de los placeres espirituales.

También cabe resaltar su relación con la novela *Fausto* de Goethe, donde, a través de un pacto con el diablo, el protagonista obtiene conocimiento ilimitado, placeres mundanos y eterna juventud hasta que muera. En la novela *El retrato de Dorian Gray* el pacto no es tan evidente, pero se sobrentiende que el protagonista lo realizó para que la pintura envejeciera por él. Varios críticos literarios afirman que Lord Henry puede representar al diablo al manipular a Dorian Gray. El pacto fáustico es un tema que aparece en varias obras literarias, por lo cual es más fácil detectar la metatextualidad en estos tipos de textos.

4. Hipertextualidad. Genette menciona que este tipo de transtextualidad es la más importante y es sobre la que basará todo su estudio. La define como la relación entre dos textos. El primero o anterior que llamará hipotexto y el segundo que llamará hipertexto. Para referirse a ellos los denominará texto A <<hipotexto>> y texto B <<hipertexto>>. Agrega que la relación que guardan estos textos es más abstracta y no se relaciona con el comentario:

Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto (digamos tal página de la *Poética* de Aristóteles) <<habla>> de un texto (*Edipo Rey*). Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré, también provisionalmente, como *transformación*, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo. (Genette, 1989, p. 14)

Genette menciona, que existen diferentes formas que los escritores usan para crear la hipertextualidad: parodia, pastiche, travestimiento, reescritura, traducción, etcétera. Además, agrega que la hipertextualidad es un tipo de homenaje que hace el segundo texto al primero, pues reconoce que sin la influencia de ese escrito no pudiera existir la segunda obra literaria.

Un ejemplo de hipertextualidad es el cuento “El hijo del vampiro” reunido en el libro *La otra orilla* de Julio Cortázar. Este libro está dividido en tres partes y la parte donde aparece el cuento se llama “Plagios y traducciones”, el autor desde uno de los subtítulos está indicando que existe cierto grado de hipertextualidad directa con otras obras literarias. Este cuento corto narra la historia de Duggu Van, un vampiro que entra a un castillo donde vive Lady Vanda, una guapa joven. El protagonista la encuentra dormida y se dispone a beber su sangre, pero se enamora de su belleza y en vez de eso le hace el amor. De dicha relación ella se embaraza. Duggu Van vive angustiado ya que todas las sangres que no son de ella le parecen asquerosas, por lo cual come poco y teme morir por eso. Ella continua con su embarazo, pero el niño le roba todas sus fuerzas y le quita la sangre poco a poco. Cuando ambos protagonistas están al borde de la muerte, ella da a luz. Inmediatamente aparece el vampiro y se lleva a su hijo, dejando a Lady Vanda muerta. En este cuento la hipertextualidad al mito de Drácula es notorio, en especial por la novela de Bram Stoker donde el vampiro busca mujeres guapas para su harem personal, pero sin enamorarse de ellas. Cortázar hace un pequeño homenaje a toda la tradición de Drácula, aunque él le proporciona rasgos más humanos al protagonista, al darle la capacidad de enamorarse y el miedo de morir.

5. Architextualidad: Relacionada a la paratextualidad, Genette afirma que es más implícita y que va ligada a los géneros literarios:

Se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual (títulos, como en Poesías, Ensayos, [...] o, más generalmente, subtítulos: la indicación Novela, Relato, Poemas, etc., que acompaña al título en la cubierta del libro), de pura pertenencia taxonómica. (Genette, 1989: 13)

Es toda información accesoria que le genere una expectativa al lector antes de leer el libro. De architextualidad existen varios ejemplos: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Pablo Neruda que desde el título ya está mencionando a que género pertenece el libro. Los diferentes bestiarios que son compendios de fabulas sobre animales por ejemplo el *Bestiario* de Juan José Arreola, el *Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges etcétera.

II.2 PARODIA

Gérard Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, habla de los orígenes de la parodia y dice que por etimología se entiende como <<contracanto>> o <<canto a lado de>>, debido a que, en la antigua Grecia, cuando los recitadores terminaban, inmediatamente otra persona empezaba a cantar los mismos temas, pero de forma graciosa y un tanto ridícula. Él define la parodia como: desviación de un texto por medio de un mínimo de transformación, en registro lúdico o satírico. Citando la *Poética* de Aristóteles opone dos acciones en un texto que se distinguen por el nivel de dignidad moral sea bajo o alto o también por dos modos de representación: narrativo y dramático, además añade:

La combinación de estas dos oposiciones determina un cuadro de cuatro términos que constituye, propiamente hablando, el sistema aristotélico de los géneros poéticos: acción alta en modo dramático, la tragedia; acción alta en modo narrativo, la epopeya; acción baja en modo dramático, la comedia; en cuanto a la acción baja en modo narrativo [...] (Genette, 1989, p. 20)

Sin embargo, para que el cuadro quede completo hace falta la acción baja en modo narrativo. Gérard Genette dice que se colocaría la parodia en este cuadro, siempre con cierta cautela y sólo en referencia alusiva, debido a que Aristóteles no desarrolló bien esta parte o porque dicho desarrollo no se ha conservado.

Menciona que hay varios tipos de parodias y en diversos grados. Si se toma como base la etimología de la cual hablamos en el párrafo anterior, la parodia sería formalmente cantar en otro tono, pero sin modificar ni el estilo, ni el texto parodiado: “[...] supone que el rapsoda modifica simplemente la dicción tradicional y/o su acompañamiento musical” (Genette, 1989, p. 20). Pero si se tomará esto como parodia,

no habría mucho material de estudio, por lo tanto, el autor agrega otro tipo de parodia en la cual ya se modifica el texto con el fin de transformarlo, pero en rasgos mínimos. Otro tipo de parodia que no va a la transformación del texto, en cuanto a temática se refiere, ni tampoco al cambio de tono: la <<transposición>>, “[...] podría consistir en una modificación estilística que lo transportaría, por ejemplo, del registro noble que es el suyo, a un registro más coloquial, e incluso vulgar [...]” (Genette, 1989, p. 21). Este tipo de parodia va enfocada más a la cuestión de estilo, el tema va seguir siendo el mismo, pero el estilo se degrada deja de ser solemne y serio por uno cómico o burlesco.

Un ejemplo de este tipo de parodia es la comedia *Las ranas* del dramaturgo griego Aristófanes, que ganó en 405 antes de Cristo el concurso de Leneas. Situada poco después de la batalla de Arginusas, cuenta la historia, a manera de parodia, del viaje de Dionisio el dios del teatro y su esclavo Jantias hacía el Hades, para buscar a Eurípides y así llevárselo nuevamente para que le de consejos a la ciudad. Esta historia imita en tono cómico el viaje que hizo Heracles, incluso el dramaturgo griego llega más allá al introducir este héroe a la comedia y darle consejos al protagonista para su viaje por el inframundo, así se lo pide Dionisio:

La razón por la que he venido equipado a aquí, equipado así a imitación tuya es que quiero que me señales, por si yo los necesito, a los que te acogieron en tiempos, cuando fuiste a buscar a Cerbero. Indícamelos, y también los lagos, panaderías, prostíbulos, estaciones, bifurcaciones, fuentes, caminos, ciudades, alojamientos y albergues en que haya menos chinches. (Aristófanes, 2007, p. 225)

En este fragmento Aristófanes nos demuestra que está tratando los mismos temas de la literatura clásica griega: el viaje del héroe, pero con un tono más cómico pues no se

hace tanto hincapié en el viaje, sino más bien en el debate si Dionisio debe llevarse a Eurípides o a Esquilo.

Otra clasificación, en cuanto a parodia se refiere, es lo que él llama <<poema heroico-cómico>> y que consiste en mantener el estilo solemne y serio, pero hablando de temas risibles o vulgares. Un claro ejemplo de esto es *La Gatomaquia* de Lope de Vega que desde su nombre hace alusión a la *Batracomiomaquia* o la *Guerra de las ranas y ratones* que, haciendo una parodia de la *Ilíada*, hace pelear a estos animales en una guerra. El poema de Lope de Vega igual narra la vida de diversos gatos en pleitos humanos. Él toma las formas y temas de los poemas heroicos para aplicarlos a animales, incluso la muerte de los personajes es tomada de una forma seria. El escritor menciona esto de la muerte de uno de los protagonistas:

Y ¿queréis que lo mate con veneno?
Esa es muerte de príncipes y reyes,
Con quien no valen las humanas leyes,
No para un gato cobarde,
Cuyas orejas os traeré esta tarde,
Y de cuyo pellejo,
Si no me huye con mejor consejo,
Haré, para comer con más gobierno
Una ropa de martas este invierno. (de Vega, 1978, p. 35)

Lope de Vega escribe una parodia de los libros clásicos griegos y con esto define perfectamente que todo canon en la literatura es susceptible a la parodia y que puede existir una mezcla de estilos y temas.

Genette una vez que clasificó los tipos de parodias, da algunos elementos para que ésta surja: primero menciona que deben existir cierto número de elementos que

compartan ambos textos, que al leerse se remitan entre sí, es decir que el segundo texto remita al primero. También indica que la forma más rigurosa es la <<parodia mínima>>, que consiste en tomar un texto lo bastante conocido y reformularlo “para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras [...]” Genette, 1989, p. 27). Él lo ejemplifica con las frases conocidas o los refranes y el juego que hacen algunos autores al cambiar una o más palabras y da varios ejemplos en francés. Para contextualizarlo a nuestra sociedad tomemos como ejemplo el cuento “El Mao” de Héctor Anaya, incluido en el libro *El sentido del Amor*. En la primera escena un personaje entra a su casa y se encuentra con otro que está en la tina de baño leyendo a García Márquez, este personaje menciona que a dicha tina la bautizó con el nombre de “Cien años de humedad”. Como menciona Genette la parodia mínima sólo cambia una o dos palabras, pero forzosamente tiene que remitir al texto parodiado. Así los dos elementos en el cuento remiten a *Cien años de soledad*: El hombre leyendo a García Márquez y el nombre de la tina, y como agrega el autor de *Palimpsestos*: “La parodia, en este sentido estricto, se ejerce casi siempre sobre textos breves, tales como versos dos de su contexto, frases históricas o proverbios” (Genette, 1989, p. 29). Aunque cabe señalar que existen parodias más complejas de las cuales se hablará en los párrafos siguientes.

Otra especie de parodia de la cual habla este teórico francés es el <<pastiche satírico>> que va muy unido al <<poema heroico - cómico>>, del que se habló en párrafos anteriores. El <<pastiche satírico>> consiste en una imitación de estilo con un objetivo crítico, caricaturesco y como su nombre lo indica; satírico, De este tipo de parodia Genette pone de ejemplo la *Bratacomiomaquia* o *Guerra de las ranas y ratones*, muchas veces atribuida a Homero, aunque su autoría hasta ahora es incierta. En este libro, al estilo de *La Ilíada* y *La Odisea*, se habla de un combate entre

animalitos, haciéndola parecer una guerra heroica. Del lado contrario se tiene el <<travestimiento burlesco>> que consiste en modificar el estilo, pero hablando sobre el mismo tema: “[...] podría consistir en una modificación estilística que lo transportaría, por ejemplo, del registro noble que es el suyo, a un registro más coloquial e incluso vulgar” (Genette, 1989: 21). Él agrega que va clasificado en lo que antes se había denominado <<transposición>>. Este estilo de parodia tiene como fin la renovación de un texto o un tema y que debido a su estilo uno de sus objetivos principales es hacer el texto original más familiar. Un ejemplo claro de este tipo de parodia es la novela *El misterio de la cripta embrujada* del escritor Eduardo Mendoza. El libro pertenece al género policíaco: Un crimen aparentemente sin solución. Sin embargo, el escritor le añade otros temas que son característicos de la novela picaresca, de la novela gótica y de terror, creando así la parodia del género policíaco. Además, este escritor español homenajea en varias partes a Cervantes usando técnicas que remiten directamente a *El Quijote*. Cuando al final del Capítulo I, escribe esto:

[...] seguía allí presente, para encender el habano con ánimo de fumárselo, cosa que, obtenido aquél, así hizo al tiempo que se apoltronaba en su sillón, despedía espirales por la boca y la nariz y relataba lo que en esencia constituye el capítulo segundo. (Mendoza, 2017, p. 26)

Ésta forma de narrar el final de un episodio es típica de Cervantes; cortar la descripción, no sin antes advertirle al lector que el desenlace de lo que ocurre en este capítulo se describirá en el siguiente: “Entraron al patio principal del castillo y viéronle aderezado y puesto de manera que les acrecentó la admiración y les dobló el miedo, como se verá en el siguiente capítulo” (de Cervantes, 2007, p. 1069). Todo esto con el objetivo de que el lector continúe leyendo. Cabe mencionar que en todo el libro de Eduardo Mendoza hay breves homenajes a *El Quijote*; el protagonista es una parodia de los

detectives y, además, es un loco, demostrando en varias ocasiones signos de una inteligencia superior.

Gérard Genette también habla de <<parodia estricta>>, y dice que está es una imitación cargada de efecto satírico y caricaturesco, que va ligada al <<pastiche satírico>> aunque sus fórmulas serán diferentes, ya que la parodia procederá por la transformación del texto y no del estilo: “Así pues propongo (re)bautizar parodia la desviación del texto por medio de un mínimo de transformación” (Genette, 1989, p. 37). Terminando de clasificar todos los tipos de imitación, Genette ofrece un cuadro para que los términos queden más claros y el cual se reproduce aquí:

Cuadro general de las prácticas

Régimen	Lúdico	Satírico	Serio
Relación			
Transformación	PARODIA <i>El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha</i> ¹	TRAVESTIMIENTO <i>El misterio de la cripta embrujada</i>	TRANSPOSICIÓN “Teoría de Dulcinea”
Imitación	PASTICHE <i>Bratacomiomaquia</i>	IMITACIÓN SATÍRICA <i>El Satiricón</i>	IMITACIÓN SERIA <i>La Eneida</i> que imita de una manera formal el estilo de Homero ²

¹ Se ha cambiado los ejemplos que da el autor por unos que sean más identificables para nuestra cultura.

² Genette, 1989, p. 41.

II.3 POLIFONÍA

La polifonía es un concepto que aparece por primera vez en la música y se refiere a la multiplicidad de sonidos o voces independientes, que se desfasan ligeramente respecto a otros, llevando una melodía distinta, pero que en conjunto forman un todo armónico. En literatura el término fue estudiado en el libro *Problemas de la poética de Dostoievski* del teórico ruso Mijaíl M. Bajtín. Él habla de la literatura de Dostoievski como un compendio de varios autores y pensadores exponiendo un conjunto de ideas filosóficas. Añade que es hasta él que se entiende la literatura del escritor ruso de esta forma, ya que teóricos literarios anteriores entendían sus novelas como un cúmulo de monólogos psicológicos o filosóficos. Esta forma de pensar hace ver aislada su literatura al reducirla a un simple ejercicio de antinomia. Sobre el arte del escritor de *Crimen y Castigo* complementa: “Antes que nada destruía la forma monológica cerrada de las ideas prototípicas y las incluía en el gran diálogo de sus novelas, en donde empezaban a vivir una nueva vida del acontecimiento artístico” (Bajtín, 2017, p. 193). Este crítico literario ruso cita a J. Meier-Gräfe, diciendo que él hace una de las aportaciones más valiosas al estudio de Dostoievski, al señalar que con ningún otro autor el lector se ve tan participe como cuando lee las novelas de este. Añade que con nadie más se ha discutido a tal grado, cuando hace hablar a sus personajes y defender sus ideas. En eso consiste la libertad del personaje a través de la autonomía del discurso y aunque Bajtín no lo enfatiza también en la autonomía de sus acciones.

Bajtín define la <<novela polifónica>> como el texto donde se encuentra una gran cantidad de voces enunciadas, por lo que él llama <<autores>> y que son más que simple personajes que conversan y se contradicen entre sí “La esencia de la polifonía consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se

combinen en una unidad de orden superior en comparación con la homofonía” (Bajtín, 2017, p. 85). Habla de la voluntad individual en los personajes y que la polifonía es la combinación de varias voluntades individuales. Lo artístico es varias voluntades dirigidas a un mismo acontecimiento, haciendo una unidad. Existen novelas anteriores a la época de Dostoievski, en que la gran cantidad de voces unidas daban un punto de vista específico, que tenía como fin proyectar la ideología del escritor. En Dostoievski su fin es ocultarlo, mostrar la realidad de las ideas a través de los personajes para darles verosimilitud. Si bien la polifonía ha estado presente en algunos escritores anteriores al siglo XIX: Cervantes, Shakespeare, Rabelais, él indica que en Dostoievski la polifonía alcanzó la armonía pluriestilística, que hace ver a la obra como un conjunto, y no como una suma de ideas. Agrega que en esa época se juntaron tantos acontecimientos históricos, aunados a la tradición literaria de los escritores antes mencionados que hicieron que surgiera la polifonía:

[...] para que estos factores de contenido formaran parte de una nueva forma de visión artística, para que generaran una nueva estructura de la novela polifónica, fue necesario una larga preparación de tradiciones estéticas generales y literarias. Las nuevas formas de la visión artística se preparan lentamente por siglos; una época tan sólo crea las condiciones óptimas para la madurez definitiva y para la realización de la nueva forma. La tarea de la poética histórica es descubrir este proceso de fundamentación artística de la novela polifónica. La poética por supuesto, no puede ser separada de los análisis sociohistóricos, pero tampoco puede ser disuelta en los mismos. (Bajtín, 2017, pp. 110 – 111)

Estaríamos hablando que es inconcebible separar a Dostoievski de la tradición literaria que lo precede. Debemos agregar otro autor que también marca paralelismos; Balzac, que, si bien no logró fundir la polifonía al grado de las novelas del escritor ruso, ya que

en él sólo hay elementos polifónicos, se llega a un carácter monológico en sus héroes, que se eleva sobre los personajes secundarios.

Otra característica de la novela polifónica es el <<héroe>> pero que, en las novelas de Dostoievski, cambia totalmente la concepción de este. Bajtín menciona que, en el escritor ruso, la conciencia del héroe es ajena al autor y a los otros personajes. Esta conciencia es objetual y tampoco es cerrada, separándolo así del héroe de la novela tradicional:

En realidad, los elementos más dispares de la obra de Dostoievski se distribuyen entre varios mundos y varias conciencias con derechos iguales, no se dan en un mismo horizonte sino en varios, completos y equitativos, y no es el material inmediato sino estos mundos, estas conciencias con sus horizontes, los que combinan en una unidad suprema, es decir, en la unidad de la novela polifónica. [...] Debido a su material pluriuniversalista la novela puede desarrollar su carácter singular y específico sin destruir la unidad del todo y sin mecanizarla. (Bajtín, 2017, p. 75).

Ya no se entiende la obra como un cúmulo abigarrado de ideas dispares, si no como una composición unificada e integrada a pesar de contener todos estos elementos heterogéneos de los cuales se construye la novela polifónica. En Dostoievski pudiera parecer esto una mezcla caótica de acontecimientos e ideas sin embargo, el escritor supo darle una composición orgánica y lógica dentro de la narrativa de su obra, pues agrega que solo él fue capaz de homogenizar el panfleto, las notas periodísticas, las narraciones folletinescas y los libros sagrados inspirados por Dios.

Otro de los aspectos que remarca mucho Bajtín es el: <<personaje en la novela polifónica>>, menciona que este debe ser capaz de defender su discurso. Las ideas enunciadas por el personaje valen más que el personaje mismo porque toda la novela

girará sobre dicho pensamiento: “Se convierte en un “hombre idea”, en un obsesivo de la idea, y esta llega a tener tanta fuerza en él que logra determinar y deformar su conciencia y su vida” (Bajtín, 2017, p. 86). Dostoievski es un claro ejemplo del escritor que basa su literatura en una idea sobre la cual girarán las acciones de sus personajes: la culpa, la conciencia, el castigo, la búsqueda de la libertad, etcétera. Personajes tan bien definidos y con una personalidad tan fuerte que es inevitable que no lleguen a un conflicto con su entorno, pues de este modo, indica Bajtín, se logra la fusión artística tan típica de Dostoievski. La visión personal y la visión del mundo forman un todo armónico, aunque estén en contrapunto:

Así, pues, la nueva posición artística, del autor con respecto a su héroe en la novela polifónica de Dostoievski, es una *posición seriamente planteada y sostenidamente realizada de dialogismo*³, que defiende la independencia, la libertad interior, el carácter inconcluso y falto de solución del héroe. Para el autor, el héroe no es “el” o “yo”, sino un “tú” con valor pleno, es decir, otro “yo” equitativo y ajeno (un “tú eres”). El héroe es el sujeto destinatario de un dialogo profundamente serio, *auténtico* y no retóricamente *representado* o literariamente *convencional*. (Bajtín, 2017, p. 151)

Esto no quiere decir que se aparten totalmente de la sociedad, sino que la comprenden, pero no la aceptan. Conviven con ella en cierto modo, pues el protagonista necesita de otras voces para defender su idea a través del dialogismo, ya que los personajes se mueven en dos grados; el discurso del héroe hacia sí mismo, y el discurso ideológico hacia el mundo. Bajtín hace una de las mejores afirmaciones sobre la poética de Dostoievski: “La idea lleva una vida independiente en la conciencia del héroe; en realidad no es el héroe quien vive, la que vive es la idea, y el novelista no nos ofrece

³ Las cursivas son del autor.

una biografía del héroe, sino la vida de la idea dentro del héroe [...]” (Bajtín, 2017, p. 86). En Dostoievski los personajes son marginados, sus ideas chocan con la tradición y lo establecido. A partir de esta premisa se pasará a la acción narrativa, que generalmente es el crimen que desencadenará el tormento ético o religioso y la culpa que produce este dialogismo con los personajes y con las otras voces. Dostoievski va más allá, es un gran artista al desarrollar la vida de la idea en la novela, y como debería de actuar bajo ciertas condiciones. Su arte estriba en hacer que la idea de una vuelta de tuerca hacia caminos que el lector no podría imaginar, llevándola hasta los límites de otras ideas para hacerlas discutir, creando una multiplicidad de voces. De ahí que, en las novelas polifónicas, los escenarios estén contruidos para varios personajes: plazas, carnavales, fiestas, reuniones, etc., que es el ambiente idóneo para que la polifonía pueda manifestarse:

Este rasgo encuentra su expresión externa también en la preferencia de Dostoievski por escenas de masa, en su tendencia a concentrar en un solo lugar y en el mismo momento, a menudo en contra de la verosimilitud pragmática, la mayor cantidad de personas y temas; esto es, a concentrar en un solo instante la mayor heterogeneidad cualitativa posible. (Bajtín, 2017, p. 97)

Añade que dos imágenes son lugares comunes: la iglesia donde la antítesis de justos y pecadores hace resaltar la polifonía, y la imagen del universo dantesco donde se reúnen arrepentidos, condenados, salvados, etcétera.

Antes se ha mencionado que la polifonía surge a través de la multiplicidad de ideas que surgen en el texto. En Dostoievski, no es que sean tantas ideas que el objetivo principal de la novela se confunda. Existe una idea principal: “a”, que encontrara eco en otras ideas que la apoyarán: “a², a³”, y otras que serán la antítesis de esta: “b, b², b³”, no es que Dostoievski defienda una idea, sino que la idea debe ser lo más independiente al escritor con el fin de exponer un contexto de la sociedad concreto y verosímil:

La novela polifónica es enteramente dialógica. Entre todos los elementos de la estructura novelística existen relaciones dialógicas, es decir se oponen de acuerdo a las reglas del contrapunto. Es que las relaciones dialógicas representan un fenómeno mucho más extenso que las relaciones entre las réplicas de un dialogo estructuralmente expresado, son un fenómeno casi universal que penetra todo el discurso humano y todos los nexos y manifestaciones de la vida humana, en general, todo aquello que posee sentido y significado. (Bajtín, 2017, p. 118)

En otras palabras, la novela polifónica se debe parecer a la misma realidad; detallar sus más mínimos matices sobre todo en cuanto a dialogismo se refiere. La obra debe dar una personalidad bien definida a todos los personajes y dotarlos de una conciencia autónoma, para que la tesis misma de la novela sea creíble. Bajtín añade que la idea tiene varias funciones: visión y representación del mundo que funciona como una conclusión ideológica y por último como una expresión de la posición ideológica del protagonista.

Otro de los rasgos más característicos de la novela polifónica es que es difícil detectar un solo estilo dentro de la misma, su multiplicidad de voces multiplica también los estilos porque se está hablando de autores de un discurso, no de personajes. El objetivo de la polifonía es hacer de la novela un gran abanico de ideas, donde cada personaje tenga características propias a tal grado que se encuentre independiente de otro personaje:

En realidad, los elementos más dispares de las obras [...] se distribuyen entre varios puntos y varias conciencias con derechos iguales, no se dan en un mismo horizonte sino en varios, completos y equitativos, y no es el material inmediato sino estos mundos, estas conciencias con sus horizontes, los que se combinan en una unidad suprema, es decir, en la unidad de la novela polifónica. (Bajtín, 1986, p. 30)

Bajtín agrega que la idea de una sola tesis en la novela polifónica es imposible, ya que el protagonista en sí mismo contiene varias ideas. Bajtín no menciona si esta idea o tesis puede evolucionar al igual que evoluciona un personaje, o bien toma la idea de Aristóteles acerca de que los personajes deben mantener su carácter durante toda la obra: las personas duras; deben ser duras, las débiles; débiles, etc., porque cualquier cambio de carácter indicaría una obra mal desarrollada. Sin embargo, al analizar las obras de Dostoievski, parecerá que existieran dos postulados: los personajes que buscan la libertad por medio del crimen: Rashkolnikov, los hermanos Karamazov, son los personajes que están sometidos a grandes impactos psicológicos para lograr la catarsis aristotélica debilitando su “yo discursivo” al final de la obra. Por otro lado, los personajes totalmente discursivos: El gran inquisidor, que igualmente se debilita su discurso por medio del personaje antítesis. Sin embargo, esto dos tipos de personajes hacen en las obras de Dostoievski un contrapunto armónico y una novela totalmente polifónica.

II.4 EL HÉROE

El concepto de héroe antes de los estudios de Bajtín, designaba en la antigua Grecia a los grandes hombres que compartían ciertas características o cualidades con los dioses, así Heracles era el más famoso de estos. Ernst Robert Curtius en su libro *Literatura Europea y Edad Media Latina* indica “El “héroe” es un ideal humano como lo es el santo o el sabio” (Curtius, 1995, p. 242), e indica que debe tener las cualidades de ambos. Señala que la principal característica del héroe es su nobleza, aunado a esto debe ser osado y debe tener un grado de responsabilidad superior al resto de humanos:

El héroe es el tipo humano ideal que desde el centro de su ser se proyecta hacia lo noble y hacia la realización de lo noble, esto es, hacia los valores vitales “puros”, no técnicos y cuya virtud fundamental es la nobleza del cuerpo y del alma. Esto determina su grandeza de carácter. (Curtius, 1995, p. 242)

Curtius añade que el punto de partida del héroe literario es el homérico. Es importante recalcar que es el punto de partida para nuestra cultura. Su principal característica es que está marcado por este halo trágico, que incluso es desdeñado en otras culturas como en la China. Cumplía un destino trágico a pesar de las acciones que realizará: Heracles enfurece y se incendia así mismo, Perseo cae del Pegaso, etcétera. Las cualidades que se le atribuían al héroe eran extraordinarias y lo hacían merecedor de ese nombre. Curtius agrega que se caracteriza por una dualidad: <<virtud heroica>> y <<virtud marcial>>, la primera habla sobre la sabiduría experimentada que es la que viene con los años. Otras capacidades que debe tener el héroe en esta primera clasificación son astucia y elocuencia. En el segundo referido a la <<virtud marcial>>, se enumeran los conocimientos en el arte militar, destreza en el combate y por último pericia en un arma

determinada. Esta dualidad pasará de los griegos a los latinos, después a la edad media y al renacimiento. Los escritores españoles del siglo de oro fueron quienes, en sus escritos y en sus vidas, representaron más esta idea. Siendo uno de los mayores representantes Cervantes escritor y Cervantes prestando servicio como militar, en especial en la guerra de Lepanto.

Bajtín, estudiando a Dostoievski, cambia totalmente ese concepto. En *Problemas de la poética de Dostoievski* destaca la importancia del héroe, pero no como una persona que realice cosas extraordinarias o como un fenómeno de la realidad, sino como un portador de un discurso y de una conciencia capaz de cambiar la sociedad. Debe mirar el mundo, pero también debe mirarse a sí mismo. Indica que, aunque este héroe es diferente, comparte ciertas características con el de una novela de aventuras:

También el héroe de aventuras carece de identidad, de cualidades sociales típicas o caracterológico-individuales firmes con las cuales se pueda construir una imagen estable de su carácter, de su tipo o de su temperamento. Un personaje que poseyera esas características sobrecargaría el argumento, limitando sus posibilidades. Cualquier cosa le puede pasar a un personaje de aventuras y puede llegar a ser cualquier cosa. Él tampoco es sustancia sino la pura función de aventuras y andanzas. Un héroe de aventuras es tan inconcluso y no predeterminado por su imagen como un héroe en Dostoievski. (Bajtín, 2017, p. 210)

Aunque estos rasgos que comparten son muy generales, son suficientes para que los personajes no se muevan únicamente en el mundo de las ideas, si no que pasen a la acción. Crean un interés en el lector, haciendo más amena la lectura ya que no se limitaba a un acervo de ideas filosóficas desarrolladas durante toda la narración. Bajtín argumenta que a diferencia de las novelas anteriores a Dostoievski donde se hacía una biografía del héroe, indica que no sería posible en las novelas polifónicas, ya que debe existir una relación orgánica entre el carácter del héroe y el argumento de su vida.

Separa el autor como héroe en sus relatos al autor real, sobre todo ya que toda la novela girará en su autodefinición y no en tratar de definir al escritor a través de sus escritos. Menciona que el héroe es fundamental en la novela polifónica y agrega que no se debe concebir como un personaje más en la novela sino como un autor dentro de la misma. Su enunciado es libre del autor real y en ocasiones no concuerda con el de éste: “El héroe posee una autoridad ideológica y es independiente, se percibe como autor de una concepción ideológica propia y no como un objeto de la visión artística [...]” (Bajtín, 2017, p. 57).

El héroe posee cierta autonomía y su discurso es libre, tiene un punto de vista sobre el mundo que está ajeno a cualquier otro y no se somete a las simples leyes de un personaje. Su discurso, alejado de todo, siempre va a ser clave en la novela, pues en ocasiones contradecirá o criticará las acciones que observe. Dicho enunciado surgirá a través de los contrarios, se contrapondrá al de un personaje o el de otro héroe “*El autor sólo puede contraponer a la omniabsorbente conciencia del héroe un único mundo objetual: el de otras conciencias equitativas*”⁴ (Bajtín, 2017, p. 130). Bajtín, como ya se había mencionado, toma como modelo a Dostoievski para desarrollar su teoría del héroe, señalando que para ser héroe la autoconciencia tiene que ser la dominante artística cuyo enunciado tiene como fin destruir la unidad monológica en la obra. Para que esta autoconciencia surja es necesario la creación de una atmósfera que permita que la autoconciencia, a través del enunciado, se manifieste, por lo cual es necesario colocar al héroe en un escenario con personajes que lo hagan interrogarse, polemizar. Él tiene que ser el centro de las sensaciones en la novela, ya que todas estas pasaran por su autoconciencia. En el papel del héroe dentro de la novela, la trama se conjugará en una

⁴ Las cursivas son del autor

problemática profunda, siempre al servicio de la idea que colocará al protagonista en situaciones poco habituales. Su objetivo es provocarlo, hacerlo chocar con otros personajes ya que el propósito de la polifonía es poner a prueba la idea, confrontar el hombre con el hombre. Acerca del enunciado de éste y su contraposición, menciona:

Dostoievski nunca deja nada más o menos importante fuera de la conciencia de sus protagonistas (o sea, de los personajes que a partes iguales intervienen en grandes diálogos de sus novelas); los hace tocar dialógicamente todo lo esencial que forma parte del mundo de sus novelas. Toda “verdad” ajena representada en alguna de las novelas se introduce invariablemente en el horizonte dialógico de los demás protagonistas de la misma novela. (Bajtín, 2017, p. 167)

Para que el discurso del héroe tenga validez debe entrar con otras voces menores que, criticándole le den más credibilidad dentro de la obra. Este héroe posee una autoconciencia y a través de ella mira el mundo, lo analiza. Toda realidad pasa por su autoconciencia y, a través de ésta, será su forma de desenvolverse en la novela.

Otra de las ideas en las que se detiene Bajtín, es en la idea de autor real y autor dentro de la obra. Este teórico ruso indica que el propósito de la novela polifónica es separar el autor real del héroe, incluso separar la idea del narrador que conlleva a la imagen del escritor real. Indica que en vano serían los estudios que tratan de relacionar la ideología del héroe en la novela con la ideología del autor: “No hay necesidad de rebasar el marco de una obra dada buscando otros documentos que confirmen la coincidencia ideológica del autor con la del personaje es más una coincidencia semejante, establecida fuera del marco de la obra [...] (Bajtín, 2017, p. 181). Esto no quiere decir que la ideología del autor no esté presente en la obra, sino más bien es diseminada a través de todos los personajes, siempre de manera contenida, puesto que resaltar una idea de todas las demás demostraría poco desarrollo argumentativo en

relación con la subjetividad narrativa. Analizando las obras de Dostoievski, él trata de quitarle peso en la obra al narrador porque esto indicaría cierta subjetividad. Se encarga de narrar hechos sin dar opinión alguna y existen casos en que el narrador vacilará en las acciones, aclarando que no está del todo seguro: “Preciso será decir algo acerca de los startsy de nuestros monasterios, y siento no poseer sobre este asunto la competencia necesaria: procurare hacerlo, aunque sea a grandes rasgos” (Dostoievski, 2014, p. 18). No se maneja el narrador que lo sabe todo, el narrador en primera persona y mucho menos es un personaje en la novela, porque la idea de narrar tiene que separarse de la idea de escritor real. Bajtín enuncia dos características narrativas que debe tener la novela polifónica, primero: la visión del autor nunca se cruza, enfrenta o da su opinión de la visión de los héroes, segundo: el punto de vista de autor no debe estar en el mismo plano del punto de vista del personaje. Estos enunciados tienen como fin lograr en mayor medida la objetividad en el relato.

Los héroes en Dostoievski son más humanos en cuanto al discurso que sean capaces de defender y su función es la oralidad. Él no se detiene en las grandes descripciones prosopográficas, trata de alejar la imagen física para que no influya en la idea misma de la obra:

A Dostoievski le interesa el héroe no como un fenómeno de la realidad que posea rasgos típico – sociales y caracterológicamente individuales, definidos y firmes, ni como una imagen determinada, compuesta de atributos objetivos con un sentido unitario [...]. No el héroe le interesa en tanto que es punto de vista particular sobre el mundo y sobre sí mismo, como una posición plena de sentido que valore la actitud del hombre hacía sí mismo y hacía la realidad circundante. (Bajtín, 2017, p. 125)

En las novelas de Dostoievski abundan los diálogos extensos donde son los mismos personajes los que muestran su forma de ser, sin usar necesariamente la descripción. Él da vida a sus héroes a través del discurso de ellos mismos. Su maestría radica en plantear tan bien el discurso del héroe, que no es necesariamente estar de acuerdo con él, para que uno se dé cuenta de que está ante una gran obra literaria. Su capacidad como escritor hace que logre analizar cualquier idea desde todos los puntos de vista posibles, profundizarla hasta el límite del convencimiento sin llegar necesariamente al dogmatismo. Bajtín indica que sería absurdo combinar la idea de Rakólnikov a lo que nosotros comprendemos y sentimos, sin embargo, está idea la entendemos ya que como un personaje humano y como lector, somos seres inacabados, inconclusos, en plena transformación. Por eso todas las ideas de Dostoievski no sólo son individualmente psicológicas, permanecen en la cabeza de un personaje y a través de la comunicación dialógica traspasan otras conciencias y se nutren de otras ideas.

Se ha hablado del mecanismo del discurso, pero no de la profundidad ni el objetivo específico de este; antes que nada, el héroe es un crítico de la sociedad, es héroe en medida que critica con el fin de cambiar lo que hay malo en ella. El mismo Dostoievski llama a sus personajes; héroes, pero advierte que si uno trata de ponerles las características conocidas de un héroe se llevará una desilusión:

Al comenzar la biografía de mi héroe, Alejo Karamazov⁵, siento cierta perplejidad. En efecto, aunque lo llamo héroe, bien sé que no es ningún gran hombre. Preveo, por tanto, fatalmente preguntas como ésta: ¿En qué es extraordinario Alejo Karamazov para convertirlo en héroe? ¿Qué ha hecho? ¿Quién lo conoce y por qué? [...] ¿Pero si al recorrer sus páginas se advierte

⁵ En la edición citada todos los nombres están castellanizados, así Alejo es Aliosha en el original.

que no hay tal héroe? Digo esto porque presiento la desilusión. A mi juicio hay en Alejo un héroe, si bien dudo que el lector lo crea. (Dostoievski, 2014, p. 1)

La importancia del héroe no son las características extraordinarias que pueda poseer, si no su capacidad de conciencia en relación con el mundo que lo rodea. Su mundo es el presente, ya que Bajtín agrega, que los héroes en Dostoievski no recuerdan nada, su biografía es casi nula, y que las únicas cosas que recuerden del pasado son las que para ellos no deja de ser presente: un crimen, un pecado o un agravio, ya que ellos viven en la idea.

Cada personaje es un filósofo defendiendo una teoría, sus personajes buscan una idea de libertad alejada de la culpa y para llegar a probar su discurso tienen que someterse a una gran cantidad de hechos. Tienen que ser un laboratorio humano, donde todas las sensaciones son llevadas al extremo, de ahí la profundidad del discurso que conlleva la libertad del personaje. Su vida, llevada al límite, se encuentra sometida a una figura de autoridad de la cual tratan de librarse y del discurso pasan al hecho, casi siempre un homicidio, y después del hecho sigue el discurso de la justificación que va encadenado al discurso anterior.

II.5 CARNAVALIZACIÓN

En los libros *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento: El contexto de François Rabelais* y en *Problemas de la poética de Dostoievski*, Mijaíl M. Bajtín hace un estudio riguroso de la carnavalización y el valor que tenía en la sociedad de la Edad Media, el Renacimiento y los siglos XVIII y XIX. Indica que el carnaval representa la gran cosmovisión del mundo, cuya función es liberar del miedo al hombre mediante la percepción de este mismo mundo. Todo esto está basado en la alegría del cambio, cuyo fin es acercar a este hombre con otro hombre en lo que sería un reconocimiento de la humanidad, libre de contacto familiar. Menciona que dos de los elementos de los cuales surgió el carnaval es la risa y la parodia: El primero por su universalidad y el segundo como un medio que en esa época permitía hacer burla de los temas sacros. Alude que la parodia empezó desde el nacimiento del cristianismo, había parodias litúrgicas, de evangelios e incluso del “Padre Nuestro” y el “Ave María”, añadiendo que esto es una forma de espectáculo sincrético con carácter de ritual. El teórico literario ruso señala que la cultura popular del carnaval tuvo su apogeo en la Edad Media, entregándole privilegios y licencias que no se vieron en la antigüedad. Un género literario que se nutrió de esto fue la picaresca, que en palabras de Bajtín: “[...] representaba la vida desviada del carril de la cotidianidad legitimada [...]” (Bajtín, 2017, p. 300). Todo esto por medio de la desacralización del orden jerárquico a través de la risa. Indica que a razón de esto en el Renacimiento esta risa, que era particular de las plazas públicas, se trasladó a la literatura y poco a poco fue abarcando todos los géneros literarios. Se habla de risa carnavalesca en, epopeyas, novelas de caballería, poemas, etcétera, es en esta época en que hacen su aparición *El Decamerón* de Bocaccio, *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais, *El Quijote* de Cervantes y los dramas de Shakespeare. Estos escritores

germinaron la idea del carnaval y es en el siglo XVIII y XIX donde estos temas están totalmente absorbidos por la literatura:

El carnaval, sus formas y símbolos y ante todo la misma percepción carnavalesca del mundo, fueron absorbidos durante siglos por muchos géneros literarios, se fundieron con sus particularidades propias, los iban formando y se volvieron algo inseparable de ellos. El carnaval sufrió una especie de transformación en la literatura, precisamente en la línea más poderosa de su desarrollo. Las formas carnavalescas traducidas al lenguaje de la literatura llegaron a ser un poderoso recurso de la indagación artística de la realidad, formando un lenguaje especial cuyas palabras y formas poseen la excepcional fuerza de la generalización *simbólica* de la realidad: la *generalización hacia la profundidad*. (Bajtín, 2017, p. 299)

Cabe aclarar que esta idea está tomada de *Problemas de la poética de Dostoievski*, donde el autor amplió el concepto de Carnavalización, relacionándolo con la literatura del escritor ruso. Añade que muchos aspectos de la realidad solo pueden ser expresados mediante el lenguaje carnavalesco, puesto que se presta para describir de una manera más eficaz los estratos de la sociedad.

Bajtín escribe que el principal objetivo del carnaval es oponerse a las demás fiestas religiosas y del estado feudal, con el fin de provocar en los participantes el sentimiento de pertenencia, de igualdad y de libertad: “El mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa se oponía a la cultura oficial, al tono serio religioso y feudal de la época” (Bajtín, 2002, p. 10). La carnavalización permite, sin riesgo de castigo, burlarse del estado, de la iglesia. Pero esta burla, como menciona el mismo Bajtín, no era negativa, ni llevaba una sátira o una burla del orden establecido. Era, más bien, la burla inocente, sin afán de ofender, por lo que las autoridades eclesiásticas y del estado participaban igualmente en el carnaval con el fin de unir iglesia, estado, y las personas que no pertenecían a ninguno de estos dos grupos. Bajtín habla incluso de un segundo

mundo que se crea por un breve periodo de tiempo en el que duran estas fiestas: “[...] parecían haber construido al lado del mundo oficial, un segundo mundo y una segunda vida a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas” (Bajtín, 2002, p. 11). Agrega que esta dualidad en el mundo es importante para entender la Edad Media y Renacentista, pues habla que la risa en el folklore es algo que se debe estudiar para comprender mejor cada época de la historia de la humanidad. Las celebraciones que se les quita el aspecto religioso, dogmático y eclesiástico tienden a ser mejor asimiladas por las personas y se tiene este sentido de pertenencia, ya que el carnaval no lo ven, lo viven y forman parte de él.

Esta fiesta es una representación de la vida a través del juego, no tiene una barrera geográfica o social. El carnaval sigue sus propias leyes, que son las leyes de la libertad, donde no van a juzgar si estás loco o si eres pobre, así se vuelve universal. Aunado a esto hay otro rasgo que es típico del carnaval; <<la excentricidad>>, que permite que todos los aspectos escondidos de la personalidad humana se manifiesten, y se articulen de una manera concreta, que permite eliminar esta barrera sociológica y de estamentos por lo menos en los días que dura el carnaval.

Más adelante Bajtín indica que hay tres rasgos elementales que se incluyen este tipo de cultura:

1. *Formas rituales del espectáculo*⁶ (festejos carnavalescos, obras cómicas representadas en las plazas públicas, etc.);
2. *Obras cómicas verbales* (incluso las parodias) de diversa naturaleza: orales y escritas, en latín o en lengua vulgar;

⁶ En las citas las cursivas son del autor.

3. *Diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero* (insultos juramentos, lemas populares, etc.)⁷.

En *Problemas a la poética de Dostoievski*, Bajtín señala los rasgos de los géneros cómicos-serios en relación con la carnavalización en la literatura: Primero; Percepción carnavalesca de mundo. No es gratuito que varias novelas cuyos temas sean tomados de la oralidad del folclore de los pueblos.

La percepción carnavalesca del mundo posee una poderosa fuerza vivificante y transformadora y una vitalidad invencible. Por eso, incluso en nuestra época, los géneros que tienen un vínculo, aunque sea muy remoto con las tradiciones de lo cómico-serio conservan un fermento carnavalesco que los distingue de otros; guardan siempre un sello especial gracias al cual los reconocemos. (Bajtín, 2017, p. 218)

Él llama literatura carnavalizada a las obras que hayan experimentado directa o indirectamente la influencia del folclore carnavalesco. Segundo; Una nueva actitud hacia la realidad, su comprensión, valoración y tratamiento de la realidad como una imagen artística. Tercero; Las obras se van a fundamentar en la experiencia, en la libre invención, y en algunos casos criticarán la tradición. Cuarto; Una variedad de estilos y voces, negando el monoestilismo, llegando a la pluralidad en la narración, mezclando lo alto y lo bajo, lo serio con lo cómico. En sus novelas mezclan cartas, manuscritos encontrados, parodias, citas de otros autores, se mezcla la prosa con el verso, se introducen dialectos y jergas.

Ya se había hablado de parodia en apartados anteriores, en la carnavalización juega un papel importante, pues como se había dicho, en su etimología parodia significa

⁷ Bajtín, 2002, p. 10.

<<contracanto>> o <<canto a lado de>>. Bajtín indica que la parodia es esencial en la carnavalización ya que este “mundo al revés” parodia a reyes, reinas, altos oficiales de la iglesia y por medio de esta burla sin malicia, se acercaba a la gente al eliminar las barreras sociales y jerárquicas. Es acercar lo cósmico o trascendente, como diría Bajtín, con lo terrenal y efímero:

Rebajar consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de absorción y al mismo tiempo de nacimiento: al degradar, se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da luz a algo superior. Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de necesidades naturales. (Bajtín, 2002, p. 23)

Aquí se habla también de las necesidades del cuerpo como parte de la carnavalización. Temas que eran sumamente prohibidos en la iglesia católica, que promovía el ayuno, la abstinencia, una vida sencilla y sobria cuyo consuelo era la idea de otra vida llena de prosperidad después de la muerte. El carnaval era un asomo a esa vida, donde los excesos estaban permitidos y donde el cuerpo era objeto de adoración. Toma de ejemplo la realidad para deformarla; <<el mundo al revés>>, se elige al rey feo, se corona al tonto, etcétera. Añade que la carnavalización juega con lo <<alto>> y lo <<bajo>>, a manera de una rueda de la fortuna, y señala, en primer plano, lo <<alto>> que el autor lo relaciona con el cielo, es decir: lo que no es material, lo ideal y lo sagrado. Después esta lo <<bajo>>, que está ligado a la tierra y a lo humano. En segundo plano, está nuevamente lo <<alto>> representado por la cabeza y lo <<bajo>> representado por los genitales. Cabe recordar que un antecedente remoto del carnaval son las fiestas báquicas donde se hacían altares al falo. A lo bajo le podemos dar la

concepción de nacimiento y muerte, ligado a la idea de la tierra, donde algo surge y donde esto mismo muere, los genitales y el vientre reproducen, pero al final la tierra acoge a estas personas. Una vez que el cuerpo muere, asciende, es decir llega a lo alto, lo cósmico, lo celestial. Menciona que esto, en conjunto, es el drama cómico que abarca la muerte del viejo mundo y el nacimiento de uno nuevo.

Bajtín habla de la carnavalización como una expresión humana libre, donde el juego se hace presente, agrega que este carácter lúdico lo hace convivir con formas artísticas: el teatro, la danza, la literatura, etc., y que esta misma característica libre hace que se identifique más con el hombre, que penetre más en la sociedad valiéndose de las distintas formas artísticas:

Por su carácter concreto y sensible y en razón de un poderoso elemento de *juego*, se relacionan preferentemente con las formas artísticas y animadas de imágenes, es decir con las formas del espectáculo teatral. [...] Sin embargo, el núcleo de esta cultura, es decir el carnaval, no es tampoco la forma puramente artística del espectáculo teatral y, en general, no pertenece al dominio del arte. Está situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad, es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego. (Bajtín, 2002, p. 12)

El autor ve la carnavalización como un teatro donde la conciencia de ser actor se difumina. El personaje se disfraza, asume un papel distinto al suyo, esta conciencia en el festejo se va borrando poco a poco, los límites entre realidad y fantasía se hacen endebles. El carnaval juega con el <<ser>> y <<no ser>>, el personaje se desenvuelve más en un festejo donde sabe que nadie es lo que aparenta. En un conjunto donde todos mienten, no hay mentiras, y como apunta Bajtín: “En suma, durante el carnaval, es la vida misma la que interpreta y durante cierto tiempo, el juego se transforma en vida real” (Bajtín, 2002, p.13), esto no tardó en verse reflejado en la literatura. Bajtín añade

que fue más precisamente en el rococó donde todas estas formas fueron más utilizadas, tomando otros matices: “[...] la obscenidad asociada a lo <<inferior>> material y corporal se transforma en frivolidad erótica, el alegre relativismo en escepticismo e indiferencia” (Bajtín, 2002, p. 109). Indica que usaron estos temas, pero tergiversándolos y de manera muy empobrecida. Siguiendo con esta idea en *Problemas a la poética de Dostoievski*, escribe que el escenario simbólico del carnaval es muy importante ya que es una combinación orgánica de la libre fantasía, del simbolismo y de lo místico-religioso:

Las aventuras de la verdad en la tierra tienen lugar en los caminos reales, en los lupanares, en los antros de ladrones, en cantinas, en plazas de mercado, en las cárceles, en las orgías eróticas de los cultos secretos, etc. La idea aquí no se intimida ante los tugurios más sórdidos ni ante ninguna suciedad de la vida. (Bajtín, 2017, p. 230)

De ahí que la literatura carnalesca se nutra de estos escenarios, y que la plaza sea el lugar por excelencia donde se represente el carnaval. El carnaval para Bajtín es un espectáculo dentro de la vida real, donde no hay escenario, no hay ensayos, no se representa, se vive.

II.6 LA ESTÉTICA EN LA CARNAVALIZACIÓN

Mijaíl M. Bajtín habla del realismo grotesco como una de las estéticas de los escritores del Renacimiento, influenciada por todas estas imágenes carnalescas y de la cultura popular. En su estudio que hace sobre Rabelais y el carnaval, indica que lo grotesco ha pasado por varias etapas y que, aunque han sido las mismas imágenes, sus significados no son los mismos en las diferentes épocas en que lo grotesco está presente. Primero indica que el grotesco viene de la palabra italiana <<grotta>> que significa gruta, esto debido a unas imágenes que se encontraron en unas excavaciones a finales del siglo XV en Roma. Estas imágenes sorprendieron debido a que, para la época, revelaban movimiento. Las líneas entre los objetos de las pinturas no eran claras, se usaba, más bien, una técnica de dibujo libre que no obedecía a los cánones de ese tiempo. De ahí empezó a verse el grotesco como una forma de arte que no era bien aceptada en un principio.

En los primeros carnavales de los que se tiene cuenta, se evitaba lo grotesco por considerarlo vulgar, entiéndase que, en estas primeras celebraciones, todavía reinaba el arte clásico, y que los carnavales formaban parte de una vida de gala donde reinaba el gusto por el orden. En la Edad Media y el Renacimiento lo grotesco adquiere otro valor, debido al gusto por el cuerpo, se integra rápidamente a las festividades no religiosas: “Lo grotesco integrado a la cultura popular se aproxima al mundo humano, lo corporiza, lo reintegra por medio del cuerpo a la vida corporal [...]” (Bajtín, 2002, p. 41). Bajtín, citando a Flögel y su libro *Historia de lo grotesco*, menciona que este tipo de arte se aleja de las reglas estéticas, y que además es un arte exagerado, un arte cuya esencia es la deformidad. Esta nueva estética descubre nuevos aspectos del ser humano: la risa, la personificación, el travestimiento, el encubrimiento o descubrimiento de una nueva

personalidad en la misma persona. Formas de la condición humana que no hubieran sido descubiertas en su totalidad siguiendo los cánones artísticos o religiosos de las épocas anteriores.

Lo grotesco servía para acercar al hombre con lo cósmico, de una manera liberadora:

La risa y la cosmovisión carnavalesca, que están en la base del grotesco, destruyen la seriedad unilateral y las pretensiones de significación incondicional e intemporal y liberan a la vez la conciencia, el pensamiento y la imaginación humana, que quedan así disponibles para el desarrollo de nuevas posibilidades. (Bajtín, 2002, p. 50)

Bajtín define que la risa es una actitud estética hacia la realidad que no puede traducirse al lenguaje de la lógica. Añade que la risa grotesca es especial ya que, parafraseando al crítico alemán Kayser y su libro *El grotesco en la pintura y la literatura*, esta risa mezclada con dolor va más allá de la burla y el cinismo. Claro ejemplo son las risas que genera en algunos casos *El Quijote*: nos estamos riendo de una persona que lo están moliendo a palos. Sin embargo, el autor agrega que esta comicidad tiene un fin; vencer los miedos por medio de la risa: “El mundo es vencido por medio de la representación de monstruosidades cómicas, de símbolos del poder y la violencia vueltos inofensivos y ridículos, en las imágenes cómicas de la muerte, y los alegres suplicios divertidos” (Bajtín, 2002, p. 86). La risa del Renacimiento fue una forma de defensa, a la cual se le otorgó inmunidad quitándole cualquier tipo de censura, no sólo la censura que venía de la iglesia y el estado, sino la censura interior que tenía cada persona de esa época, venciendo así los miedos que en siglos anteriores caracterizaban al hombre. Es importante agregar que en el Renacimiento el carnaval está enteramente asimilado a diferentes aspectos de la vida y que en la literatura casi todos los géneros se nutrían de

esta visión artística del mundo con sus características; risa carnavalesca, simbolismo, coronación y destronamiento, disfraz, etcétera. Es difícil separar la visión renacentista de la visión carnavalesca y como indica Bajtín: “El Renacimiento representa la cumbre de la vida carnavalesca. Después se inicia el descenso” (Bajtín, 2017, p. 254).

Él menciona que la imagen de la fiesta está muy presente en estos autores y que esta fiesta no es cerrada, sino que es una totalidad viviente e indivisible, que une lo social, lo corporal y lo cósmico. Ligado a la idea de lo <<bajo>> y lo <<alto>>. Lo bajo es la tierra, la fertilidad, el hombre. Lo alto, lo cósmico que es una forma de entrar en contacto con lo sagrado. El fin del carnaval es ligar estas dos ideas: “El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la *degradación*, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto” (Bajtín, 2002, p.24). Él habla del término realismo grotesco, relacionando las imágenes que tienen que ver con las funciones del cuerpo: comer, sudar, desechar y cuyo máximo exponente fue Rabelais. Apunta que el rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la degradación, transferir al plano material y corporal lo espiritual. Este concepto está ligado a lo que Genette llama <<transposición>>, y de la cual ya se ha hablado. Pone de ejemplo los diálogos de don Quijote y Sancho, donde existe una degradación que se da por contrapuntos: el ideal del caballero que es parodiado por don Quijote, pero que en su discurso sigue siendo noble, contrarrestándolo con el discurso de Sancho material y vulgar: “Numerosas degradaciones de la ideología y del ceremonial caballerescos que aparecen en el Don Quijote están inspiradas en la tradición del realismo grotesco” (Bajtín, 2002, p. 25), este tópico es muy importante porque sobre él girará parte de la presente investigación.

Acerca de este tema Bajtín indica que Sancho y Don Quijote representan el plano espacial de la carnavalización, de la que se ha hablado antes. Menciona que Sancho es el personaje del carnaval; con su apetito, su sed. Hay que recordar que el

carnaval está ligado al exceso, diferente de las fiestas religiosas donde se hacía hincapié a la reflexión, al ayuno, etcétera. Sancho, añade Bajtín, es propenso a la abundancia, pero en un sentido positivo, general, sin un carácter egoísta, que es una de las características que tienen los personajes de esta celebración y que está ligado a lo <<bajo>>. En contraste don Quijote representa lo <<alto>> el ideal, la trascendencia de la persona a través de sus actos, la sobrevivencia del ideal después de que el cuerpo muera:

El materialismo de Sancho, su ombligo, su apetito, sus abundantes necesidades naturales constituyen <<lo inferior absoluto>> del realismo grotesco, la alegre tumba corporal (la barriga, el vientre y la tierra) abierta para acoger al idealismo de Don Quijote, un idealismo aislado, abstracto e insensible; <<el caballero de la triste figura>> necesita morir para renacer más fuerte más grande [...]. (Bajtín, 2002, p. 26)

Lo inferior ligado a la muerte, será de suma importancia porque a través de este concepto se ligarán los dos protagonistas de las novelas analizadas.

Se ha hablado de la vida y la muerte en el carnaval, otra imagen que va ligada a estos dos conceptos es el de las palizas. Bajtín menciona que en el carnaval los golpes indican el fin de un ciclo, se golpea a una persona disfrazada de alguna autoridad, generalmente un rey y que golpearlo significa el cambio de régimen. Para realizar su estudio sobre la carnavalización toma como ejemplo el libro *Gargantúa y Pantagruel*, sobre este en relación con las palizas dice:

Las diversas escenas de palizas son siempre idénticas en la obra de Rabelais. Los reyes feudales [...] los hipócritas monjes, los tristes delatores, los siniestros aguafiestas que Rabelais anonada, despedaza golpea, ahuyenta, maldice, insulta y ridiculiza, son los representantes del viejo

mundo y del mundo *entero*⁸, un mundo bicorporal que *da a luz al morir*. Al eliminar y rechazar el viejo cuerpo agonizante, se corta el cordón umbilical del cuerpo nuevo y joven [...] Cada golpe que se da contra el viejo mundo facilita el nacimiento del nuevo; es una operación cesárea que mata a la madre, pero salva al niño. Se golpea e insulta a los representantes del mundo *antiguo pero naciente*. (Bajtín, 2002, p. 185)

El carnaval representa la muerte de una época y el nacimiento de otra relacionándolo con la cultura cristiana y la celebración de semana santa. Jesucristo murió por nuestros pecados y con su muerte cambió la humanidad. Pero antes de su muerte le golpearon, le pusieron una corona de espinas para coronarlo como rey, se puso en su cruz las siglas INRI⁹, todo esto como una burla al más pleno sentido carnavalesco. Con su muerte nació una nueva época.

La idea de golpear como cambio o catarsis está referida en varios escritos de nuestra cultura; Dostoievski, gran lector de la biblia, mata a las figuras de autoridad. Otro ejemplo más cercano a la época es el *Club de la lucha*, del escritor norteamericano Chuck Palahniuk, cuyo protagonista padece de insomnio. Para curarlo se inscribe a muchos centros de ayuda, pero al final lo que realmente le sirve es entrar en un grupo en el que hay peleas y que él mismo inconscientemente crea. Palahniuk dice: “Cuanto más bajo caigas, más alto volarás, cuanto más lejos corras, más querrá Dios que vuelvas” (Palahniuk, 2010, p. 152). Nuevamente se menciona lo bajo en comparación con lo alto, el escritor menciona que una de las formas de ascender es yendo hacia abajo, se debe mencionar que esto alude al descenso de Jesús a los infiernos y su posterior ascenso para ser redimido, haciendo clara alusión a la ideología cristiana, pero

⁸ Las cursivas son tomadas del original.

⁹ INRI: Iesus de Nazaret Rey de los Judios (Jesús de Nazaret rey de los judíos. Esta inscripción se le puso a Cristo en su cruz.

también a las ideas de la cuaresma que sigue al carnaval, donde se purifica todos los pecados cometidos y la persona obtiene el perdón.

Sobre lo cómico en el carnaval Bajtín indica, basándose en Schneegans, que existen tres categorías de comicidad: lo cómico bufón, lo cómico burlesco y lo cómico grotesco. Ésta última categoría surge por medio de la exageración, el hiperbolismo, y el exceso en las cualidades de personajes o escenas. Para esto los escritores se sirven de representar personajes caricaturizados, insertos en un ambiente real que realza más la exageración. Pero existe otro rasgo que da a la caricaturización el sentido grotesco y que es la sátira, Bajtín menciona:

[...] la exageración de lo negativo (lo que no debería ser) hasta los límites de lo imposible y lo monstruoso, constituye el rasgo esencial de lo grotesco. De donde resulta que lo grotesco es siempre satírico. Allí donde la perspectiva satírica está ausente, lo grotesco no existe. (Bajtín, 200, p. 276)

Bajtín está diciendo que el objetivo de lo grotesco, como de la sátira, es ridiculizar personas o cosas de manera aguda y mordaz, valiéndose de la exageración de los defectos o de algo negativo en la persona.

Todas estas críticas grotescas se basan en lo bajo corporal de lo que se ha hablado antes, representa el plano de la realidad y con este el de la tierra, relacionándolo con las necesidades del hombre. Se ha dicho que la crítica satírica no sólo se basa en los defectos físicos, sino también en las necesidades naturales y en los actos morales. Bajtín los llama <<actos del drama corporal>>: el comer, el beber, las necesidades naturales, la sexualidad, el embarazo, el parto, las enfermedades, la muerte, las etapas de la vida: como la adolescencia y la vejez. Contrariando al canon de que el cuerpo es bello, lo grotesco exagera los momentos de mayor debilidad en una persona, porque de

acuerdo a la lógica de Bajtín es cuando el cuerpo muestra su verdadera realidad. De ahí indica que las imágenes de comidas, alumbramientos, muertes, indiquen lo grotesco. La boca abierta, es una imagen carnavalesca por excelencia, que va ligado al vientre que da vida. Pero la boca abierta también se asemeja a la tierra que se abre para recibir a la persona muerta, para que de la tierra también surge vida. El vientre que en lo carnavalesco se asocia al exceso también puede existir vida si se trata del vientre de una mujer. El fin del carnaval es asociar lo cósmico con lo terrenal y perder el miedo a lo divino por medio de la risa, materializándolo en algo común como una celebración.

Jorge Fernández Gonzalo en su artículo: “Elementos carnavalescos en *El Quijote*” menciona otro elemento que Bajtín, menciona muy poco; el del disfraz. Indica que tiene dos funciones: elemento de adorno y como elemento transgresor cuyo fin es crear un marco ficticio en donde el espectador conviva, creando una atmósfera convenida. Sobre el disfraz Torrente de Ballester en su libro *El Quijote como juego* dice esto:

[...] entre lo que <<uno>> quisiera ser, hay ciertos <<otros>> vedados por la moral, mal vistos por alguna causa; sin embargo, estas apetencias reprimidas dañan el equilibrio psicológico y, a veces, el mental. Pues para darle rienda suelta, se inventaron, por ejemplo, los carnavales, en que <<uno>>, mediante el disfraz, deja de ser lo que es para ser provisionalmente- <<otro>>.
(Torrente, 1975, p. 50)

Esto va muy ligado a los símbolos de poder que en el carnaval tratan de difuminarse, ya que en él todo es transformación. Una de las acciones que más enmarca esto es la coronación, donde se le pone la corona de rey a un bufón, para inmediatamente quitarle la ropa y los demás símbolos del poder que se le acaban de otorgar; corona, cetro, etc., para darle azotes, ya que el mismo mundo de la carnavalización no permite lo estático.

Sobre este destronamiento en el carnaval Bajtín apunta que tuvo una influencia muy importante en la literatura:

Fue este rito el que determino el tipo de *destronamiento* en la estructura de las imágenes artísticas de obras enteras, en que el destronamiento tenía un carácter básicamente ambivalente y en un doble plano. Cuando la ambivalencia carnavalesca se extinguía en las imágenes de destronamiento, éstas solían degenerar en una negación y un *desenmascaramiento* puro de tipo moral o sociopolítico, volviéndose unitarias, perdiendo su carácter artístico, convirtiéndose en una propaganda desnuda. (Bajtín, 2017, p. 247)

Estamos hablando que uno de los fines del carnaval es transformar cualquier imagen, dotándola de una ambivalencia cuyo fin en su origen fue la sátira y que posteriormente se convirtió en una crítica social que se valió de este medio para ser permitida.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS

III.1 RELACIONES INTERTEXTUALES ENTRE *EL QUIJOTE Y CONCIERTO BARROCO*

No es difícil al leer *Concierto Barroco*, notar una relación de intertextualidad con *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Lo difícil está en analizar hasta qué punto influye el libro de Cervantes y qué grados de similitud guardan los textos. En la clasificación de intertextualidad que nos brinda Gérard Genette, menciona el <<paratexto>> como uno de los elementos más básicos de intertextualidad. En *Concierto Barroco*, desde el título, Alejo Carpentier nos está dando información, no para relacionarla con *El Quijote*, sino para conectarlo con un movimiento artístico del cual uno de los mayores exponentes en literatura es Cervantes. Las dos palabras que componen la novela, nos están remitiendo a que va a ser una novela que va a hablar sobre este movimiento artístico y más en concreto ligado a la música. Carpentier refuerza esto con los epígrafes que acompañan el primer capítulo: "... abrid el concierto... Salmo 81" (Carpentier, 2008, p. 33), y el último: "Y sonará la trompeta... Corintios, 1,52" (Carpentier, 2008, p. 107). El primero habla de las celebraciones que se hacían con música al dios judío, haciendo hincapié en no adorar a un dios extranjero ya que él fue quien los liberó de Egipto, sometiendo a sus adversarios. Esta es la esencia de *Concierto Barroco*, que habla sobre cómo el cristianismo dominó otras culturas a través de la religión. En el segundo epígrafe habla sobre las trompetas del juicio final y la transformación o resucitación que tendremos cuando esto suceda. Cabe destacar que la música barroca es la época del nacimiento de la ópera, tema central en la novela siendo uno de sus máximos exponentes Antonio Vivaldi, personaje central en la trama.

Otro grado de relación entre textos es la <<cita>>. Solo una vez en *Concierto Barroco*, Carpentier va a citar indirectamente un párrafo de la novela de Cervantes. En el capítulo XXVI de la segunda parte se relata la historia del retablo de Melisendra, cuando el muchacho está contando la historia don Quijote le dice: “-Niño, niño –dijo con voz alta a está sazón don Quijote-, seguid vuestra historia en línea recta y no os metáis en las curvas o transversales, que para sacar una verdad en limpio menester son muchas pruebas y reprobas” (de Cervantes, 2007, pp. 753-754). En la novela del escritor cubano, cuando Filomeno le está contando la historia de su bisabuelo Salvador Golomón al Amo, este dice: “[...] - “Prosigue tu historia en línea recta, muchacho –interrumpe el viajero-, y no te metas en curvas ni transversales; que para sacar una verdad en limpio menester son muchas pruebas y reprobas”. –“Así lo haré”-dice el mozo [...]” (Carpentier: 2008, p. 50). En estos párrafos se observa claramente que Carpentier parafrasea lo escrito por Cervantes, ya que tanto las palabras como la forma de construir el enunciado son parecidas. Este es el homenaje más difícil de detectar, ya que no se refiere a los personajes o a las acciones, si no simplemente a las palabras que escoge el autor de cierto fragmento para tomarlo e intertextualizarlo a su obra.

La siguiente forma de intertextualidad será la <<alusión>>. En *Concierto Barroco* serán tres veces donde Carpentier alude indirectamente a *El Quijote*: Cuando el amo está preparando todo para su viaje y en la noche suena la puerta, el criado va a ver quién toca sin dejar pasar a nadie, inmediatamente le lleva un papel donde están apuntadas las cosas que necesita comprar para sus amigos. El Amo responde: “Pueden irse todos a hacer puñetas, que no pienso malgastar el tiempo de mi viaje en buscar infolios raros, piedras celestiales o bálsamos de Fierabrás” (Carpentier, 2008, p. 43), recordando el bálsamo que

prepara don Quijote para curar sus heridas. La segunda cita es cuando el Amo, ya en España con su segundo criado, dice: “[...] trató el mexicano de entretener a su criado con el cuento de un hidalgo loco que había andado por estas regiones, y que, en una ocasión, había creído que unos molinos (“como aquel que ves allá” ...) eran gigantes” (Carpentier, 2008, pp. 60-61). Inmediatamente el criado responde que tales molinos no parecían gigantes, y que, para gigantes, en África había unos tan grandes que jugaban con rayos. Es muy importante señalar que aquí se están contraponiendo dos formas de ver el mundo: La mexicana representada por el Amo, ligada a la cultura española, y la cubana que tiene grandes influencias de la cultura africana, ambas alejadas de la realidad en el más estricto sentido. La tercera alusión es en el capítulo VIII, casi al final de la novela; La ópera ha terminado y el Amo se lamenta de que la historia sobre la conquista de México ha sido totalmente tergiversada. Le dice a Filomeno que le hubiera gustado que en esa historia hubieran ganado los mexicanos y agrega:

De haber sido el Quijote del Retablo de Maese Pedro¹, habría arremetido, a lanza y adarga, contra las gentes más, de cota y morrión. - “¿Y qué se busca con la ilusión escénica, sino sacarnos de donde estamos para llevarnos a donde no podríamos llegar por propia voluntad? (Carpentier, 2008, p. 110)

Estas son las tres ocasiones en que el escritor cubano mencione a *El Quijote*. Habrá más referencias en todo el libro, pero estas no corresponderán a la alusión sino a un ejercicio de intertextualidad diferente que se desarrollará a lo largo de este capítulo.

¹ Sobre el capítulo del retablo de maese Pedro se hará un análisis más profundo en siguientes párrafos.

Ya se habló del paratexto, la cita y la alusión como los medios más directos de relación entre las obras analizadas. Ahora se tomará el <<hipotexto>>: *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* y el <<hipertexto>>: *Concierto Barroco*, para analizar en qué grado de hipertextualidad están relacionados. El Amo va a tener muchas semejanzas con don Quijote; en ambos casos se maneja el viaje del héroe en busca de aventuras, con su respectivo escudero, que es el que hace contraparte a la historia. No van a ser muchas las veces que el segundo criado recuerde a Sancho Panza. Desde que conoce el Amo a Filomeno y este empieza a contar la historia de su abuelo Salvador Golomón, como se ha visto en el párrafo anterior, al relacionarlo con el muchacho que está contando la historia del retablo de Melisendra. Este fragmento nos va a recordar las muchas veces que el Quijote regañó a Sancho por contar sus historias dándole mil vueltas: “-Si de esa manera cuentas tu cuento, Sancho –dijo don Quijote-, repitiendo dos veces lo que vas diciendo, no acabarás en dos días: dilo seguidamente y cuéntalo como hombre de entendimiento, y si no, no digas” nada (de Cervantes, 2007, p. 178). Se debe mencionar que una de las funciones del deuteragonista en ambas novelas es la reafirmación del discurso del protagonista. En el caso de *El Quijote* esto se ve más en la segunda parte, donde Sancho cree prácticamente a ciegas todo que lo dice el caballero de la triste figura. Sin embargo, ambos personajes van a tener su discurso propio tomando más relevancia: Filomeno casi al terminar la novela cuando decide dejar al amo, y Sancho cuando está en su ínsula. La relación de los personajes entre ambos protagonistas es estrecha, aunque en ambas situaciones empiezan la aventura sin sus acompañantes. El Amo, en *Concierto Barroco*, parte de México con otro sirviente, pero éste muere poco después por lo cual tiene que contratar a otro. La persona que contrata es un negro que

sabe cantar y que tiene más cosas en común con el Amo que su antiguo acompañante. En la novela de Cervantes, el protagonista parte sólo, pero tan mal le va en su primera salida que regresa al poco tiempo. Le aconsejan que se haga de un escudero y él piensa inmediatamente en Sancho, convenciéndolo de salir a buscar aventuras y prometiéndole darle un reino o una ínsula cuando la oportunidad se le presente. Es importante indicar que, al inicio del libro, Cervantes menciona que además de su sobrina y el ama, don Quijote tenía un mozo y una de sus funciones era ensillar al rocín. Lo más lógico sería que al regresar al pueblo, tomará de escudero a su mozo, sin embargo, nunca se vuelve hablar de él. Tal vez porque Sancho, al tener más edad, tendría más cosas en común con él y también porque Cervantes sabía que esto se prestaría más al juego dialógico que no se lograría con el mozo. Ambos personajes secundarios sirven como mediadores entre la realidad y la fantasía que se ve a lo largo de las novelas; Sancho trata de convencer a su amo de que todo lo que ve es pura imaginación y locura, sin embargo, conforme va transcurriendo la novela, cree todo lo que le dice don Quijote. En *Concierto Barroco*, esto se ve más claramente cuando el Amo y Filomeno entran a la cafetería y se encuentran por primera vez con Vivaldi, ya que el criado reafirma, no sólo el discurso del Amo, si no toda la cosmovisión latinoamericana contrastándola con la europea.

Se ha mencionado anteriormente el capítulo XXVI de la segunda parte; la historia del retablo de Melisendra, aquí la intertextualidad no se limita solamente a citar. Carpentier hace referencia a *El Quijote*, no solo en la oralidad de los personajes. Carpentier le rinde homenaje a Cervantes en la forma en que Filomeno prosigue su relato, que recuerda la forma en que están relatando la historia por el muchacho trujamán²:

² Palabra proveniente del árabe que significa interprete de lenguas.

Y alzando los brazos y accionando las manos como títeres, con los dedos pulgares y meñiques movidos como bracitos, continúa en la narración del sucedido con tanta vida como le pone cualquier bululú de buen ingenio en sacarse personajes de las espaldas y montarlos en el escenario de sus hombros. (Carpentier, 2008, p. 50)

Se debe aclarar que el bululú era un actor español, que escenificaba historias donde el hacía a todos los personajes y fingía la voz de acuerdo al papel representado. En el retablo de maese Pedro es más elaborada la representación, ya que cuenta con el personaje que narra la historia y maese Pedro, que mueve los títeres y toca la música que acompaña la acción. Sin embargo, ambas historias son de corte heroico, por un lado, la liberación de Melisendra por parte de don Gaiferos y en la narración de Filomeno la muerte de Gilberto Girón, corsario francés a manos de Salvador Golomón. Se debe mencionar que don Quijote, al igual que el Amo cuando ve representada la ópera de Moctezuma, monta en cólera con la representación de la historia por los errores históricos que tiene. El trujamán dice que los moros, al ver huir a los protagonistas, hacen sonar las campanas. Don Quijote inmediatamente menciona que esto es un disparate ya que los moros no usan campanas, si no atabales, maese Pedro responde:

-No mire vuesa merced en niñerías, señor don Quijote, ni quiera llevar las cosas tan por el cabo, que no se le halle. ¿No se representan por ahí casi de ordinario mil comedias llenas de mil impropiedades y disparates, y, con todo eso, corren felicísimamente su carrera y se escuchan no sólo con aplauso, sino con admiración y todo? (de Cervantes, 2007, p. 754)

Fragmento que va a recordar cuando el Amo le reclama a Vivaldi por cambiar en varios aspectos la historia de la conquista de México, el músico le contesta:

- “No me joda con la Historia en materia de teatro. Lo que cuenta aquí es la ilusión poética... Mire, el famoso Monsieur Voltaire estrenó en París, hace poco, una tragedia donde se asiste a un idilio entre un Orosmán y una Zaira, personajes históricos que, de haber vivido cuando transcurre la acción, tendrían, él más de ochenta años, ella mucho más de noventa. (Carpentier, 2008, pp. 103-104)

En ambos casos los protagonistas se enfadan por las irregularidades históricas que presentan las obras narradas. En Cervantes esta no es la razón por la cual destruye el retablo, esto se debe a que en su locura al ver que los títeres de Melisendra y don Gaiferos están siendo alcanzados por los moros, decide ayudarlos desenvainando la espada y acabando con todo el retablo.

El siguiente análisis sería el del estilo y del lenguaje: ambos manejan un lenguaje serio, cuidado, pulido, lleno de metáforas que dan la sensación de solemnidad. Sin embargo, estos dos escritores utilizan el lenguaje como una cortina. Genette dice que la comedia y la tragedia se contraponen y que, para la epopeya, la parodia podría ser su contraparte, siempre con cierta cautela. Entendemos por parodia la combinación de ambos géneros; comedia y tragedia y que existen tantos grados de parodia como formas de combinar estos elementos en cuanto a estilo y temas existan. Como se ha mencionado las dos novelas analizadas tiene un estilo formal y los temas que tratan son serios, pero detrás de eso existe un manejo cómico derivado de la parodia. Ambos se basan en la figura del héroe como elemento que toman de la epopeya y el monomito, tomando un concepto de Joseph Campbell. En la novela de Alejo Carpentier su estilo solemne y recargado se mantiene durante toda la novela, porque es mucho más corta. En *El Quijote* el estilo recargado y cuidado se pierde en algunas ocasiones: primero porque la obra es

demasiado larga; segundo porque entre la publicación de la primera parte y la segunda existieron diez años de distancia y tercera; porque Cervantes maneja tantos estilos y tantos personajes, así mismo puede ser cómico como reflexivo. Don Quijote asumirá características de Sancho y Sancho en algunas ocasiones tendrá rasgos quijotescos. Pero el estilo solemne en situaciones divertidas lo usan los dos.

En *Concierto Barroco*, cuando los personajes llegan a Venecia, Carpentier hace una descripción barroca de un tema cómico y divertido como lo es el carnaval:

Y todo el mundo, entonces cambió de cara. Antifaces de albayalde, todo iguales, petrificaron el rostro de los hombres de condición, entre el charol de los sombreros y el cuello del tabardo; antifaces de terciopelo oscuro ocultaron el semblante, sólo vivo en los labios y dientes, de las embozadas de pie fino [...] fue una transfiguración general que ocultó las pieles tersas, arrugadas, la mueca del engañado, la impaciencia del engañador o las lujurias del sobador, bajo el cartón pintado de las caretas de mongol [...] y las putas –únicas mujeres de rostros descubiertos, cabales, apreciables, en tales tiempos, ya que cada cual quería saber, en caso de trato, lo que habría de llevarse a las posadas cercanas en medio del universal fingimiento de personalidades, edades ánimos y figuras. (Carpentier, 2008, pp. 64-66)

Cervantes parte del mismo método: una descripción minuciosa tratando temas cómicos, como cuando llega a la venta e imagina que es un castillo. Cervantes, en cuanto ambiente se refiere, magnifica todo, si bien los personajes no usan mascarás don Quijote los disfrazaba según su parecer:

Estaban dos mujeres mozas, de estas que llaman del partido, las cuales iban a Sevilla con unos arrieros que en la venta aquella noche acertaron a hacer jornada y como nuestro aventurero todo cuanto pensaba, veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído, luego

que vio la venta se le representó que era un castillo con sus cuatro torres y chapiteles de luciente plata, sin faltarle sus puentes levadizos y honda cava, con todos aquellos adherentes que semejantes castillos se pintan. (Cervantes, 2007, pp. 36-37)

Ambos usan el <<pastiche satírico>>, es decir la imitación de estilo con un fin caricaturesco. Si bien, ni Cervantes, ni Carpentier son innovadores en este tema, que ya se había manejado desde la época de Homero, lo manejan con una gran maestría. Sus novelas persisten porque tratan de un tema que forma parte de su cultura: la caballería en el libro de Cervantes y la historia de la conquista española en Carpentier. Ambos transfiguran sus historias, pero este cambio tiene un fin; el de la crítica. La parodia genera lo que se llama humor, pero el humor aparte de provocar la risa, provoca la reflexión.

III.2 PARODIA EN LOS TEXTOS ANALIZADOS

Se ha dicho incontables veces que *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* es una parodia a los libros de caballerías. Este fue uno de los objetivos de Cervantes al escribir su más famosa novela, y con esto también hacerles una fuerte crítica que incluso menciona en el prólogo: “Cuanto más que, si bien caigo en la cuenta, este vuestro libro no tiene necesidad de ninguna cosa de aquellas que vos decís que le falta, porque todo él es una invectiva contra los libros de caballerías [...]” (de Cervantes, 2007, p. 13). Aparte de la cita anterior en dos ocasiones más, en el prólogo, Cervantes, dice que el fin de la novela es acabar con la autoridad que tienen los libros de caballerías, también mencionándolo al final de la novela: “[...] pues no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías [...]” (de Cervantes, 2007, p. 1106). El escritor español no los ataca directamente, si no que pasa de un registro heroico que tenían los protagonistas de dichas novelas, a uno cómico y humano que va más en paralelo con la realidad. Él habla, no sólo de temas heroicos, sino también escribe de temas vulgares en un lenguaje más coloquial. El primer tipo de parodia es sin duda la figura del héroe en ambos libros, y en *El Quijote* los cambios que hace el escritor al protagonista de las novelas de caballerías son característicos de la parodia, ya que llegan incluso a la caricaturización:

En efecto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo [...], hacerse caballero andante [...]. Y lo primero que hizo fue limpiar unas armas que habían sido de sus bisabuelos, que, tomadas de orín y llenas de moho, luengos siglos había que estaban puestas y olvidadas en un rincón. (de Cervantes, 2007, pp. 30-31)

Hasta aquí han pasado cuatro hojas de la novela y todos los adjetivos que se le han dado al protagonista sirven para caricaturizarlo: que es flaco, de avanzada edad, falto de juicio, etcétera. Es necesario aclarar que todos estos adjetivos no son con el fin de denostar al protagonista, sino más bien para humanizarlo. Reforzando esto, una de las primeras cosas que se resalta es la necesidad de alimento que tiene el protagonista, esto hace que se degrade el ideal caballeresco al otorgarle necesidades humanas en un ejercicio de <<transposición>>, tomando un concepto de Gérard Genette.

La comparación entre este caballero y *El Amadís de Gaula*, que tanto estimaba Cervantes, es evidente, tomando los conceptos de Genette, *El Amadís de Gaula* sería el texto A <<Hipotexto>> y *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* sería el texto B <<Hipertexto>>. En el primer libro el protagonista no aparece al inicio, pues antes se describe al padre de Amadís; el rey Perión, gran caballero que incluso llega a matar a un león. Es del encuentro que sostiene con la princesa Elisena que nace el protagonista. En *El Quijote*, Cervantes nunca hace hincapié en el pasado del protagonista y las pocas veces que se habla de él es tan indeterminado que no tiene eco en el desarrollo de la novela. Más bien la parodia se va originar en que todo lo que ve don Quijote va ser, primero, tergiversado y segundo, este cambio va ser serio desde el propio concepto del protagonista. Él mismo transforma lo que ve, pero no degradándolo, si no elevándolo tanto que es lo que mueve a risa. La realidad del tiempo que vivó don Quijote está ahí, inerte, estática. Es el protagonista que, con un mínimo de transformación, genera lo cómico o burlesco:

Estando en esto, llegó acaso a la venta un castrador de puercos, y así como llegó, sonó su silbato de cañas de cuatro o cinco veces, con lo cual acabó de confirmar don Quijote que estaba en algún

famoso castillo y que le servían con música y que el abadejo eran truchas, el pan candeal y las ramerías damas y el ventero castellano del castillo, y con esto daba por bien empleada su determinación y salida. (Cervantes, 2007, pp. 40-41)

La parodia reside en que se pone al héroe en una situación totalmente cotidiana, no existe nada heroico, pero es la visión del protagonista lo que produce esta parodia.

En *Concierto Barroco* el protagonista es tan indeterminado en su pasado, como lo es don Quijote. Carpentier lo primero que hace es, al igual que en la novela de Cervantes, mostrar esta relación con el alimento y el protagonista, aunque el escritor cubano hace hincapié en como son los utensilios que usa:

De plata los delgados cuchillos, los finos tenedores; de plata los platos donde un árbol de plata labrada en la concavidad de sus platos recogía el jugo de los asados; de plata los platos fruteros; de tres bandejas redondas, coronadas por una granada de plata; de plata los jarros de vino amartillados por los trabajadores de la plata; de plata los platos pescaderos con su pargo de plata hinchado sobre un entrelazamiento de algas; de plata los saleros, de plata los cascanueces, de plata los cubiletes, de plata las cucharillas con adorno de iniciales [...]. (Carpentier, 2008, pp. 35)

El modelo de héroe en *Concierto Barroco* es Moctezuma, si bien el objetivo de Carpentier no es hacer una parodia de este personaje histórico, porque no degrada la imagen de este como tal, más bien lo que se degrada es el ambiente en el que pone al personaje. Este Moctezuma no va a aparecer en la guerra, el lugar donde se va a desarrollar es en el carnaval. Del ambiente viene la degradación, pero no por medio de la caricaturización, sino más bien por la tergiversación. Es decir, por el cambio mínimo que va a sufrir la representación, o la forma de ver al personaje. Se debe mencionar que esto

es uno de los fines del carnaval; la transformación de una persona para ser algo que no es, por medio del disfraz, permitiéndose una libertad momentánea mientras dure el carnaval:

Y todo el mundo, entonces, cambio de cara. Antifaces de albayalde, todos iguales, petrificaron los rostros de los hombres de condición, [...] antifaces de terciopelo obscuro ocultaron el semblante, sólo vivo en labios y dientes de las embozadas de pie fino [...] fue una transfiguración general que ocultó las pieles tersas o arrugadas, la mueca del engañador o las lujurias del sobador, bajo el cartón pintado de las caretas de mongol, de muerto, de Rey Ciervo [...]. (Carpentier, 2008: 64-65)

En las dos novelas analizadas todo es transfiguración y transformación; Carpentier en el párrafo citado indica que, durante el carnaval, nada va ser lo que se parece, pues una máscara o un disfraz va a transfigurar a las personas. Se transfigura el protagonista de rico minero en Moctezuma, para después ser un indiano, se transfigura Filomeno al principio con la manera en que lo viste su amo, y se transfigura en otro héroe dentro de la novela. En *El Quijote* no se usa la palabra transfigurar, pero si transformar y en los personajes todo va ser transformación: desde la transformación del protagonista en caballero andante, y luego en Alonso Quijano, el bueno, de Sancho en gobernador, la transformación de una labradora en la hermosa Dulcinea, esto a los ojos de don Quijote, la del caballero de los espejos en el bachiller Sansón Carrasco, la de un caballero en el lacayo Tosilos. Todos estos cambios son hechos por el protagonista y posteriormente por unos cuantos personajes secundarios que terminan apoyándolo, siendo el principal Sancho, que al final le indica a don Quijote que todavía pueden hacer una última transformación; la de volverse pastores. Pero habiendo recobrado la razón el caballero de la triste figura, le pide perdón a Sancho por hacerle creer lo que él creía como cierto.

Al igual que Cervantes, Carpentier humaniza a su héroe ya que una vez que está en el carnaval lo primero que hace es saciar sus necesidades humanas. Menciona que estuvo con una mujer, mientras bebe en el café con Vivaldi y los otros músicos. La parodia consiste en que este personaje no va a realizar ninguna acción heroica, ese es el mínimo de transformación que hace el escritor cubano. Estaríamos hablando de una <<sátira menipea>>, donde el fin es criticar la forma de ver la historia de la conquista, pero no únicamente por Europa sino también por Latinoamérica. Aunado a la <<sátira menipea>> encontramos la <<farsa>>, ya que una vez que se empieza a desarrollar la acción después del carnaval, el personaje se va desenvolver en situaciones fantásticas, pero como se ha mencionado antes, no por medio de la caricaturización del protagonista, sino por la degradación o transformación del ambiente; como cuando van al concierto en el Ospedale della Pietá, o cuando están en la ópera viendo la representación de la conquista. El protagonista, al igual que el Moctezuma real, es un espectador que observa como destruyen una identidad.

En *Concierto Barroco* también existe un texto primigenio que va ser parodiado; al ver que todo en la ópera fue tergiversado el protagonista va a reclamarle a Vivaldi y este menciona:

- “Un momento, un momento- dice Antonio, con repentina irritación-: El poeta Alvise Giusti, autor de este 'drama para música', estudió la crónica de Solís, que en mucha estima tiene por documentada y fidedigna, el bibliotecario mayor de la Marciana. Y ahí se habla de la Emperatriz, sí señor, mujer digna, animosa y valiente”- “Nunca he visto eso.” –“Capítulo XXV de la Quinta Parte. Y también se dice en la Parte Cuarta, que dos o tres hijas de Montezuma se casaron con españoles. Así que, una más, una menos... [...]”. (Carpentier, 2008, p. 102)

La Historia de la Conquista de México de Antonio de Solís, libro publicado en 1684, gozó de un gran éxito editorial tanto en español como en sus traducciones. En los últimos siglos se le ha despreciado por no ser una fuente de hechos, más bien un conjunto de reflexiones sobre la conquista de México, criticándole su falta de documentación. Al igual que Cervantes para el desarrollo del personaje, Vivaldi toma como modelo a un Cortés que es pintado como un caballero medieval, pues fue uno de los principales objetivos de Antonio de Solís; enaltecer la figura de este conquistador, atribuyéndole las virtudes de: valentía, inteligencia, bondad y honor, teniendo como fin revivir el pasado heroico de España. Carpentier sabe perfectamente que tanto la ópera como el libro de Antonio de Solís están muy alejados de la verdad, y usa este recurso para desarrollar la trama de su novela. Como tal, él no está parodiando los textos, lo único que hace es mostrarlos sin un fin satírico o lúdico como lo hace Cervantes. Estaríamos hablando más de un ejercicio de <<transposición>>, porque el tema es el mismo, solo cambia a un registro más coloquial, al agregar a la ópera, la verdadera visión del protagonista y que va muy ligado al <<poema heroico-cómico>>. El escritor cubano mantiene el estilo solemne, pero incluso cuando se habla de temas serios, inserta una o dos frases que rompen con la tensión dramática. Como cuando el protagonista está discutiendo con Vivaldi por la ópera:

- “Si tanto le gustan las fábulas, ponga música al *Orlando Furioso*.” –“Ya está hecho: lo estrené hace seis años.” - “¿No me dirá que sacó en escena un Orlando que, en cueros, en pelota, cruza toda Francia y España, con los cojones al aire, antes de pasar a nado el Mar Mediterráneo e irse a la Luna, así, como quien no hace nada?” ... - “No hablen más mierdas” –dijo Filomeno [...].
(Carpentier, 2008, pp. 104 –105)

Esta tensión dramática disminuye al insertar estas pequeñas frases, sin embargo, el Amo le insinúa al músico que mejor hable sobre los temas de su cultura.

Cervantes y Carpentier justifican la parodia en sus novelas, como un medio de creación y también de crítica al modelo primigenio. En *El Quijote*, casi al final de la primera parte, cuando el caballero de los leones va enjaulado en una carreta de bueyes, se encuentran con un canónigo que les hace varias preguntas. Él, al ver la locura del aprisionado, dice:

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. (de Cervantes, 2007, p. 491)

Es totalmente intencional que Cervantes diga estas palabras a través del canónigo, personaje que no va a tener peso en la trama, más allá de los capítulos donde aparece, que son los últimos de la primera parte. Él introduce la crítica a estos libros no solo mediante la parodia, sino a través de un análisis literario, pues más adelante agrega:

Fuera de esto, son en el estilo duros; en las hazañas, increíbles; en los amores, lascivos; en las cortesías, malmirados; largos en las batallas, necios en las razones, disparatados en los viajes, y, finalmente, ajenos a todo discreto artificio y por esto dignos de ser desterrados de la república cristiana, como a gente inútil. (de Cervantes, 2007, p. 491)

El canónigo critica estos libros y, al igual que Platón que quería expulsar a los poetas de su república ideal, quiere desterrar a los libros de caballerías por los mismos motivos; el

daño que le pueden causar a la gente, en especial a los niños y a los jóvenes. Ambos no van tan a los extremos, pues Platón menciona que, si bien no era necesario expulsar a todos los poetas, pero si vigilar lo que escribieran, indicándoles que hay cosas de las que no se pudiera hablar. El canónigo, aunque desdeña los libros de caballerías, menciona que hay algo bueno en ellos; los temas que trata, y la forma de narrar las aventuras que tienen los protagonistas. Cervantes está defendiendo su novela, pues al igual que las novelas de los libros de caballerías, está construida de varias partes: poemas, fragmentos de *La Biblia*, libros que en esa época eran muy leídos. Todo esto también recuerda a *Concierto Barroco* con sus referencias de *La Biblia*, sus citas, sus alusiones a *El Quijote* y a otros libros, en especial de Shakespeare. El mismo Carpentier menciona en una carta lo siguiente: “Soy absolutamente incapaz de inventar una historia. Todo lo que escribo es montaje de cosas vividas, observadas, recordadas y agrupadas luego en un cuerpo coherente” (Carpentier, 2021, p. 43). Cabe recordar que varias de las novelas de Alejo Carpentier toman como modelo la historia de Latinoamérica y del Caribe, siempre ligado a lo que es la lucha de clases y a las luchas de independencia. Antes de considerarse un escritor, Alejo Carpentier se consideraba un ciudadano que tenía que hablar por esos pueblos que estaban buscando su propia voz.

III.3 EL HÉROE POLIFÓNICO EN CERVANTES Y CARPENTIER

Ya se ha mencionado en el capítulo II los rasgos del héroe y las características de la polifonía de acuerdo a Bajtín. Ahora se estudiará que aspectos comparten los personajes de las novelas analizadas. La primera relación es que ambos son personajes inconclusos, no predeterminados y con identidad ambigua. Es importante aclarar que, aunque don Quijote es el protagonista, es tan indeterminado en su pasado que en pocas ocasiones se habla de su linaje; en el capítulo XLIX de la primera parte, don Quijote señala: “[...] Gutierre Quijada (de cuya alcurnia yo desciendo por línea recta de varón) [...]” (de Cervantes, 2007, p. 507). Este fue un caballero del siglo XV, señor de Villagracia de Campos, procedente de una progenie de nobleza media castellana. Luchó en varias batallas intestinas, defendiendo la monarquía y el lado de la nobleza. Esto haría pensar que el apellido del protagonista sería Quijada y no Quijano como al final de la novela él mismo dice. Esto se ve reforzado por el siguiente párrafo:

Puesto nombre, y tan a su gusto, a su caballo, quiso ponérselo a sí mismo y en este pensamiento duró otros ocho días, y al cabo se vino llamar <<don Quijote>>, de donde, como queda dicho, tomaron ocasión los autores de esta tan verdadera historia que sin duda se debía de llamar <<Quijada>> y no <<Quesada>>, como otros quisieron decir. (de Cervantes, 2007, p. 32)

Sin embargo, en el capítulo V de la primera parte, solo unas cuantas páginas después, Cervantes le vuelve a cambiar el apellido: “-Señor Quijana- que así se debía de llamar cuando él tenía juicio y no había pasado de hidalgo sosegado a caballero andante [...]” (de Cervantes, 2007, p. 56). Más adelante, agrega: “-Mire vuestra merced, señor, pecador

de mí, que yo no soy don Rodrigo de Narváez, ni el marqués de Mantua, sino Pedro Alonso, su vecino; ni vuestra merced es Valdovinos, ni Abindarraéz, sino el honrado hidalgo del señor Quijana” (de Cervantes, 2007, p. 57-58). Es importante apuntar que estos dos apellidos no se mencionan en la segunda parte de la novela. Esta ambigüedad es uno de los recursos que utilizó Cervantes para crear un nuevo tipo de héroe en la literatura. Él trató de separarse de *El Quijote* a través del recurso de negar la escritura del mismo dentro de la novela y cederle la creación a otro personaje dentro de la misma: Del capítulo I al VIII es un narrador, a partir del IX y durante todo lo que resta de la novela es Cide Hamete Benengeli, con la colaboración del traductor que en varios casos y a partir de la segunda parte se vuelve más activo y, por último, los académicos de Argamasilla que al final de la primera parte componen los versos a la muerte del protagonista. Todos estos recursos magistralmente llevados por Cervantes hacen hablar de una de las primeras novelas polifónicas de la historia.

En la novela de Carpentier el protagonista es todavía más indeterminado; ni siquiera se le asigna un nombre y nunca se da una descripción física de él. Lo único que sabemos es que sus antepasados eran españoles, que trabajó de minero en Taxco, adquiriendo una obsesión con la plata, que tiene una sobrina que tomó los hábitos, que le gusta la historia de la conquista y que es viudo. Estas características del personaje se enuncian en el primer capítulo. En los posteriores no se van hablar más de ellos y los únicos que van a ser importantes para el desarrollo de la trama, son: su gusto por la conquista y sus antepasados, pues son los que van a desarrollar el discurso del héroe y su conciencia, ya que cuando mira la ópera, no solo ve la historia de la conquista, se ve a sí

mismo. Cualquier otro elemento sobrecargaría el argumento y limitaría sus posibilidades como apunta Bajtín.

Los dos personajes son portadores de un discurso, una conciencia, y también una ideología independiente al autor real. En la novela de Cervantes su protagonista tiene una idea clara: revivir la época de caballerías, sin importar que su idea choque con otras. Él se mantiene firme, pues este es uno de las primeras razones para que un simple personaje se convierta en un héroe arquetípico; su discurso debe chocar con el de otros personajes, rompiendo la unidad monológica y teniendo esta autonomía del discurso y de sus acciones, tan notorio en don Quijote. En Carpentier el Amo no quiere revivir la época antigua, todo se va rigiendo por la realidad, pero conforme va avanzando la novela el límite entre fantasía y realidad se pierde. Más en concreto el límite entre historia real y ficticia es tan notorio que es lo que hace que surja el discurso principal del Amo. Él no transforma la historia original, pero si es consciente de este cambio y lo critica fuertemente, puesto que la novela polifónica surge de estas voces de los que Bajtín llama <<autores>>. En el caso de *Concierto Barroco*, son tres posturas: la del Amo, la de Vivaldi y la de Filomeno y aunque son independientes, en algunas ocasiones complementan la idea de otro personaje. En especial Filomeno, que es un personaje que conforme va desarrollándose la novela toma más importancia para la trama.

Ambos personajes parten de la nostalgia de un pasado que para ellos fue mejor, ninguno de los dos se acopla a su realidad, los dos quieren huir de esto; don Quijote armándose caballero y saliendo a buscar aventuras, y, como menciona Robert Curtius, cargándose el mismo un grado de responsabilidad superior al de otros hombres:

Hechas, pues, estas prevenciones, no quiso aguardar más tiempo a poner en efecto su pensamiento, apretándole a ello la falta que él pensaba que hacía en el mundo su tardanza, según eran los agravios que pensaba deshacer, tuertos que enderezar, sinrazones que enmendar y abusos que mejorar y deudas que satisfacer. (de Cervantes, 2007, p. 34)

El Amo busca una salida a su aburrimiento yéndose de viaje, tratando de buscar mundos nuevos. Él como tal no carga con una responsabilidad, va ser el arquetipo de héroe en el sentido en que Bajtín desarrolla este concepto, ya que va a ser puramente dialógico y a partir del viaje va a tener esa conciencia de la que habla el autor ruso. Ambos unen el discurso con el viaje que están atravesando y les sirve para reflexionar sobre esto. Don Quijote al referirse del pasado dice:

Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes: a nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alcanzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto. (Cervantes, 2007, p. 97)

En *El Quijote* la nostalgia procede en que el personaje no se acopla a la realidad de su tiempo, se aleja de ella; primero encerrándose en sus libros y por último creando un mundo diferente. Ese es su discurso y su ideología y va a pasar toda la novela defendiendo esto. En ocasiones el discurso de don Quijote va tener más peso que el propio personaje, porque toda la trama va a girar sobre dicha idea, pues el protagonista se

vuelve un obsesivo de esta. El narrador simplemente cuenta la historia, pero no trata de entender el actuar del protagonista, ni mucho menos de justificarlo. Esta técnica en la que se le quita poder al narrador para dárselo al personaje, es típico en la creación del héroe como personaje literario. El discurso del caballero choca con prácticamente todos los personajes de la novela, dándole fuerza. Su anhelo de libertad y de recrear una época entera es lo que hace que la novela permanezca y sea una de las mejores en la historia de la literatura, pues la personalidad de don Quijote está tan bien definida, que es imposible que no choque con su entorno, sobresaliendo de cualquier otro personaje de ficción.

En *Concierto Barroco* el discurso es parecido; parte de un malestar de la realidad que se vive. El protagonista, desencantado, quiere ver otras realidades, motivo por el cual viaja a Europa en una especie de reencuentro con sus raíces. En este viaje, Carpentier juega con la trama, el paso entre la fantasía y la realidad es tan tenue que es difícil detectarlo. El primer salto de realidad se presenta cuando están en el concierto y varios de los integrantes son músicos famosos:

Antonio Vivaldi arremetió en la sinfonía con fabuloso ímpetu, en juego concertante, mientras Doménico Scarlatti –pues era él- se largó a hacer vertiginosas escalas en el clavicémbalo, en tanto que Jorge Federico Haendel se entregaba a deslumbrantes variaciones que atropellaban todas las normas del bajo continuo. (Carpentier, 2008, p. 73)

El personaje de Vivaldi va a venir a ser la contraparte del discurso del Amo. A partir de que se conocen se le va a quitar poder al narrador, que prácticamente estuvo activo durante toda esta parte de la novela, ya que hay muy pocos diálogos de los personajes y todos es narración. Pero una vez que conocen al músico italiano, parte de la acción se va

a desarrollar a través del dialogismo. Es importante mencionar que ellos se conocen en el carnaval, uno de los espacios perfectos para que germine la polifonía, ya que las aglomeraciones hacen que surja la multiplicidad de voces. Carpentier crea la atmósfera para que surja la autoconciencia del héroe y se desarrolle a través del enunciado de este. En concreto en defender la visión que tiene el Amo, no solo de la conquista, sino una cosmovisión del mundo con toda la historia de Latinoamérica. Por otro lado, la cosmovisión europea, recalando en cómo ven ellos la conquista del nuevo continente. Para ellos es una victoria, el sometimiento de un pueblo y la transmisión de sus creencias a la gente conquistada. El Amo lo ve como una imposición, una derrota de la cual ni siquiera están bien informados. Aquí es el héroe mismo defendiendo a su nación, a su historia a través del discurso. El narrador no opina, describe poco, pues cualquier opinión implicaría un compromiso por parte del escritor, ponerse de algún lado de los dos discursos. Ni si quiera Filomeno, que al principio apoyaba las ideas del Amo, en este punto está con él. El criado defiende más lo artístico, aunque no se une totalmente al discurso de Vivaldi, si está emocionado al oír tantos sonidos que son nuevos para él. Apoya el fin artístico de la obra y, como menciona Bajtín, lo artístico es varias voluntades dirigidas a un mismo acontecimiento, haciendo unidad. El Amo, decepcionado, decide volver a México, pero Filomeno decide quedarse en Europa y acudir al concierto de Louis Armstrong. Piensa ir a Francia donde le llamarán Monsieur Philomène y que en la Habana sólo sería el negrito Filomeno. El Amo contesta que esto cambiará un día, el criado menciona que faltaría una revolución para que esto pasará, inmediatamente el Amo responde que desconfía de las revoluciones. Aquí la novela hace una vuelta de tuerca pues Filomeno, dice:

- “Porque tiene mucha plata, allá en Coyoacán. Y los que tiene plata no aman las revoluciones... Mientras que los *yos*, que somos muchos y seremos *mases* cada día” ... Martillaron una vez más - ¿y cuántas veces, en siglos y siglos? - los “mori” del Orologio. (Carpentier, 2008, p. 114)

En este párrafo se observa el nacimiento de un segundo héroe en la novela. Filomeno es portador de un discurso que igual choca con el discurso del Amo. Aquí surge la polifonía, pues se destruye la forma monológica cerrada, al crear un nuevo discurso que recuerda los grandes diálogos entre Sancho y don Quijote. Carpentier le da libertad al personaje a través del discurso. De la lucha de la independencia, que es la separación de América latina del gobierno español, sigue otra lucha interna que es la revolución. Es decir, la lucha entre gente del mismo pueblo, pero en condiciones totalmente distintas. Cuando el Amo trata de aconsejar a Filomeno este le dice que mejor se meta en sus cosas y que a él lo deje con su trompeta, que no por nada es instrumento que suena en grandes juicios, a la hora de juzgar a cabrones e hijos de puta. El Amo insinúa que para esto habrá que esperar el fin de los tiempos, el músico cubano le responde que mejor sería hablar del comienzo de los tiempos. Aquí vuelven a contraponerse dos discursos; el del Amo que a pesar de que está descontento con la conquista de México, quiere que todo siga igual, pues en su país es un rico empresario de ascendencia española. Y el de Filomeno, un cubano pobre que piensa que es necesario una revolución para que las cosas cambien. Alejo Carpentier no ahonda más en esta temática, ya que inmediatamente ambos protagonistas se despiden. El Amo se va en tren y Filomeno se queda en Venecia:

Se volvió Filomeno hacia las luces, y parecióle, de pronto, que la ciudad había envejecido enormemente. Salíanle arrugas en las caras de sus paredes cansadas, fisuras, resquebrajadas,

manchadas por las herpes y los hongos anteriores al hombre, que empezaron a roer las cosas no bien estás fueron creadas. [...] Una gran tristeza se cernía, aquella noche, sobre la ciudad enferma y socavada. (Carpentier, 2008, pp. 115-116)

El fin de la novela es el presente, de nada le servía al Amo, tratar de darle a entender a Vivaldi que la historia que contó no tiene nada que ver con lo que pasó en realidad, si su discurso se queda en ese plano. Es curioso mencionar que el Amo jamás recibe un nombre en toda la novela, mientras todos sabemos el nombre del deuteragonista, que en este momento se da cuenta que no solo la ciudad, si no todo está envejeciendo y que hace falta una renovación. Sin embargo, el escritor cubano no va más allá, pues Filomeno piensa que no es momento para pensar en todo esto, ya que sigue defendiendo su discurso primigenio; el de la música como fin artístico, acudiendo al concierto de Jazz. Carpentier, que en un tiempo fue músico, se decanta por este final de la novela, dándole más importancia a la música como un medio que también sirve para cambiar al mundo

Ambos personajes parten del ideal de héroe de acuerdo a su ubicación geográfica. Para don Quijote el modelo a seguir será el Amadís de Gaula, en el capítulo XXV de la primera parte, el caballero de la triste figura, dice:

[...] quiero, Sancho, que sepas que el famoso Amadís de Gaula fue uno de los más perfectos caballeros andantes. No he dicho bien *fue uno*: fue el solo, el primero, el único, el señor de todos cuanto hubo en su tiempo en el mundo. Mal año y mal mes para don Belianís y para todos aquellos que dijeren que se le igualó en algo, porque se engañan, juro cierto. [...] Amadís fue el norte, el lucero, el sol de los valientes y enamorados caballeros a quien debemos imitar todos aquellos que debajo de la bandera de amor y de caballería militamos. (de Cervantes, 2007, pp. 234–235)

Los cuatro libros del virtuoso caballero Amadís de Gaula, es una novela medieval publicada en 1508 y escrita por Garci Rodríguez de Montalvo. Inspirada en escritos anteriores, tiene un desarrollo de la subtrama parecido a *El Quijote*, ya que se menciona que el texto fue encontrado en un arcón enterrado. Este es el único héroe al que Cervantes le tiene aprecio, y es uno de los pocos que se salvan del fuego en el escrutinio de la biblioteca. Don Quijote imita el ideal y ejemplo de Amadís de Gaula; ambos le son fieles a su amada, e incluso hacen penitencia por ella. Los dos comparten las características del héroe que indica Robert Curtius; valores, nobleza del cuerpo y el alma. Además de lo que se denomina <<virtud heroica>>, relacionado con la inteligencia y la elocuencia. De esta última don Quijote da muchas muestras de ello, resaltando especialmente los consejos que le da a Sancho antes de irse a gobernar su ínsula. Pero don Quijote tiene como ideal un personaje no real, cuyo origen es la literatura. En *Concierto Barroco*, el ideal de héroe del protagonista es Moctezuma uno de los últimos reyes del pueblo mexicana, durante su reinado le tocó la conquista de su pueblo a manos de los españoles. Cabe mencionar que varias partes de la vida de Moctezuma hasta el día de hoy son un misterio: porqué alguien que era apasionado de la guerra actuó de forma tan pasiva cuando llegaron los españoles, las causas de su muerte, etcétera. Por lo cual también parte de un ideal más que de una persona o personaje. Para muestra la idealización que se hace de él, en la pintura que tiene en su casa el Amo:

Allí, un Moctezuma entre romano y azteca, algo César tocado con plumas de quetzal, aparecía sentado en un trono cuyo estilo era mixto de pontificio y michoacano, bajo un palio levantado por dos partasanas, teniendo a su lado, de pie, un indeciso Cuauhtémoc con cara de joven Telémaco que tuviese los ojos un poco almendrados. (Carpentier, 2008, p. 37)

Esta imagen distorsionada del rey mexicana, se debe en gran parte a los pintores mexicanos de la primera mitad del siglo XX, que pintaron esta imagen de Moctezuma, asociándole rasgos europeos y minimizando, casi al grado de caricaturizar, la imagen de los conquistadores.

Un rasgo de ambos es el tedio, está acedia que les hace ir a buscar aventuras. Don Quijote vivía en un pueblo tranquilo, donde no pasaban muchas cosas, cuando se desarrolla la novela el protagonista tiene cincuenta años, una edad avanzada para la época. Sin embargo, esa vida tranquila no le llama la atención y tiene que, en cierto grado, asumir que el mundo necesita caballeros andantes. En la segunda novela analizada el protagonista vive en Coyoacán, es un rico empresario. Aburrido de su vida va a buscar aventuras a la tierra de sus ancestros. Sin embargo, sufre el mismo aburrimiento y esa tierra le desencanta, por lo que decide irse a Italia donde empezaba el carnaval, pensando que allí estaría mejor. En *El Quijote* todas las aventuras son transfiguradas de la realidad a excepción de la aventura de los galeotes y la de los leones, en ambas el protagonista sale victorioso. Las demás travesías que pasa son tergiversadas; en la aventura de los molinos, piensa que son gigantes, en la venta la convierte en castillo, etcétera. En *Concierto Barroco*, las aventuras del protagonista, cuando está en Cuba, en España y al inicio del carnaval, son regidos por la realidad, y es hasta que se encuentran con Vivaldi que empieza la transfiguración de esta. No hay registros de que los tres músicos de los que se habla, hayan tenido contacto, aunque probablemente se conocían y conocían el trabajo de cada uno, pues habían vivido en la misma época y dos de ellos; Vivaldi y Scarlatti, eran italianos. Se debe recalcar que la transfiguración de la realidad no sucede a través del personaje principal, si no que se va dando lentamente a través del narrador.

Recurso que Carpentier usa para resaltar la música, cuando al final de la novela Filomeno acude al concierto de Louis Armstrong, cambiando la linealidad temporal de la trama. Todo esto va más encaminado a lo fantástico que a las locuras de una persona. Pero en ambos casos la transfiguración de la realidad hace resaltar más el papel de héroe. En el primero, porque a pesar de que en varias ocasiones es derrotado, muestra la fuerza que el protagonista tiene contra la adversidad, ocultando los dolores físicos, que no son pocos. En el segundo a través de la transformación de un personaje que está en el plano material, para pasar al ideal a través de la reflexión de la conquista. Ambos héroes sufren una transformación al final del viaje, ese es el fin de la travesía; hacer al personaje reflexionar. Alonso Quijano se da cuenta de su locura, pide perdón principalmente a Sancho y después a los demás personajes y trata de enmendar sus errores³. El Amo reflexiona sobre la conquista y piensa que hubiera sido mejor que los españoles fueran derrotados, aunque eso implique negar todo su origen e historia.

³ Se debe señalar que, al final de la novela, don Quijote recobra la razón y se hace llamar Alonso Quijano el bueno. Una de las teorías indica que el protagonista no sufre una transformación, si no que regresa al estado de razón que tenía antes de que los libros de caballerías le secaran el juicio. Aunque es prácticamente imposible que después de un viaje tan largo como el de nuestro protagonista no hubiera hecho un cambio en él. Sin embargo, como jamás en la novela se habla del pasado del protagonista antes de perder la razón, (ni una vez se habla de su niñez o juventud) y como al poco de recobrar la razón este muere, no se sabrá a ciencia cierta los cambios que tuvo el personaje con el viaje que hizo.

III.4 LA CARNAVALIZACIÓN DEL AMBIENTE Y DE LOS PERSONAJES COMO ELEMENTO RECURRENTE EN LAS OBRAS ANALIZADAS

Ya en las primeras páginas de *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, Cervantes nos está adentrando a una novela carnavalesca al situarnos primero, en un tiempo no lejano, “[...] no ha mucho tiempo [...]” (de Cervantes, 2007, p. 27). Es decir, nos sitúa en un presente, al menos en las acciones que transcurren dentro de la novela, y que es una de las funciones principales del carnaval; vivir el presente. En *Concierto Barroco* parece que el tiempo fuera eliminado de los primeros renglones con las minuciosas descripciones del autor, sin embargo, la primera acción es: “Y todo esto se iba llevando quedadamente, acompasadamente, cuidando de que la plata no topara con la plata [...]” (Carpentier, 2008, p. 35). Es decir, la primera acción que nos muestra está en gerundio, más en concreto en una perífrasis verbal del gerundio, que señala que la acción está pasando en ese mismo instante, puesto que una de sus funciones es indicar simultaneidad. Al igual que en la novela de Cervantes en *Concierto Barroco* las acciones transcurren en el presente, aunque los motivos que desencadenen dichas acciones de los protagonistas siempre van estar ligados al pasado; en el caso de don Quijote el pasado de la caballería con sus héroes, y en el otro protagonista por la conquista de México. Esto sería a grandes rasgos, sin embargo, en particular se hablaría de la historia de España en la novela Cervantina con todos sus rasgos religiosos, monárquicos, sus tradiciones, etcétera. En *Concierto Barroco* de la historia de México y su relación con España, igualmente ligado a la religión, las tradiciones y la forma de gobernar. Cabe aclarar que

en ambos casos partimos de un pasado tergiversado, el primero por la locura de don Quijote que hace creer que es real las historias de caballerías. En el segundo caso la historia de la conquista de México, igual tergiversada por Vivaldi y criticada por el Amo. Ambas historias tienen como trasfondo el nacionalismo como elemento oculto pero presente en los dos libros. Cervantes de manera disimulada, crítica los libros de caballerías, recalcando que lo que se cuenta está alejado de la realidad. Además, porque estos héroes, a quien tanto leen los españoles, son de otros países: Felixmarte de Hircania, Palmerín de Inglaterra, Olivante de Laura, Amadís de Gaula, Amadís de Grecia, etcétera. No es raro que en el escrutinio de la biblioteca la mayoría de estos libros parasen en la hoguera con excepción del *Amadís de Gaula*, *Espejo de Caballerías* y *Belianís de Grecia*. Cervantes crea un héroe español, un héroe carnavalizado, pero real, que refleja la época en la que está viviendo. En la novela de Carpentier el personaje tendrá un desarrollo a través de la ópera de Vivaldi, que habla de la conquista de México a manos de España, pero al igual que en los libros de caballerías es una historia tergiversada, interpretada con un fin artístico. Si bien no mezcla elementos fantásticos como los libros que produjeron la locura en don Quijote, si narra hechos reales con acciones que jamás pasaron y que hacen que el Amo cambie su forma de pensar y ver el mundo.

En ambas novelas la trama de la historia comienza con la salida del héroe de su tierra natal hacía lo desconocido. Antes Carpentier inserta el elemento carnavalesco de las necesidades del cuerpo, al final de la primera página de la novela, donde hace una descripción detallada de la acción de guardar las cosas para el viaje, Carpentier apunta:

[...] bajo la vigilancia del Amo que, de bata, sólo hacía sonar la plata, de cuando en cuando, al orinar magistralmente, con chorro certero, abundoso y percutiente, en una bacinilla de plata, cuyo fondo se ornaba de un malicioso ojo de plata, pronto cegado por una espuma que de tanto reflejar la plata acababa por parecer plateada... [...]. (Carpentier, 2008, p. 35-36)

En *El Quijote* son varias las veces que se tratan los temas del <<drama corporal>>, como apunta Bajtín, de las necesidades del cuerpo, en especial cuando se habla de Sancho Panza. Es celebre el capítulo XX de la primera parte donde a Sancho le dan ganas, como dice el narrador, de “[...] hacer lo que otro no pudiera hacer por él [...]” (de Cervantes, 2007, p. 181). Esta es la penúltima escena del capítulo, Cervantes inserta el elemento cómico casi hasta el final de la acción. El capítulo habla primero de que Sancho tiene una terrible sed, tema carnalesco que recuerda a *Gargantúa y Pantagruel*. Buscando agua oyen unos ruidos como de golpes y de crujir de hierros, que provocan miedo en Sancho. Seguido del discurso de don Quijote sobre resucitar la edad de oro de la caballería a través de sus hazañas, y la decisión del protagonista de ir a ver que eran esos ruidos. Sancho le ruega que no lo deje solo y, valiéndose de atar las patas de Rocinante para que este no se moviera, le hace creer que era cosa del destino que él permaneciese en ese lugar. Sancho mete sus manos en el arzón a manera de que no se pueda mover, para no separarse de su amo. Para entretener a don Quijote relata el famoso cuento de las cabras. En seguida se pasa a la narración de la necesidad de Sancho:

Pues pensar de no hacer lo que tenía gana tampoco era posible, y así, lo hizo, por bien de paz, fue soltar la mano derecha, que tenía asida al arzón trasero, con lo cual bonitamente y sin rumos alguno se soltó la lazada corrediza con que los calzones se sostenían sin ayuda de otra alguna, y, en quitándosela dieron luego abajo y se le quedaron como grillos. Tras esto alzó la camisa lo mejor

que pudo y echó al aire entrambas posaderas, que no eran muy pequeñas. Hecho esto, que él pensó que era lo más que tenía que hacer para salir de aquel terrible aprieto y angustia, le sobrevino otra mayor, que fue que le pareció que no podía mudarse sin hacer estrepito y ruido, y comenzó a apretar los dientes y a encoger los hombros, recogiendo en sí el aliento todo cuanto podía [...]. (de Cervantes, 2007, p. 181)

En ambos casos se remata con el tema carnavalesco, después de tratar con un lenguaje solemne las acciones que van desarrollando, creando lo que Gérard Genette llama <<poema heroico-cómico>>. Esta técnica es muy efectiva al momento de narrar cuando lo que se quiere provocar en el lector es una risa espontánea; se trata un tema serio, solemne o incluso dramático y se da una vuelta de tuerca al insertar sin ningún aviso y lo más rápido posible una situación o un diálogo cómico. No van a ser pocas las veces que en ambas novelas se muestren las necesidades del cuerpo ya sea porque son satisfechas o en el caso de la novela de Cervantes porque las padecen sus protagonistas. En ambos casos tienen la función carnavalesca de representar lo <<bajo>> ligado a la tierra y a lo humano en esta degradación de un plano elevado a un plano material y corporal.

En *Concierto Barroco* y en *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* surge la imitación carnavalesca entre los protagonistas, es decir van hacer acciones parecidas. En el primer caso al imitar el criado al Amo: “[...] remedando al Amo, y meando a compás del meado del Amo, aunque no en bacinilla de plata sino en tabor de barro [...]” (Carpentier, 2008, p. 36). Se debe recordar que uno de los fines del carnaval era acercar al hombre con otro hombre, igualándolos y desapareciendo los órdenes jerárquicos. En esta misma escena cuando el Amo y el criado están preparando el equipaje el primero dice: “-Aquí lo que se queda –decía el Amo-. Y acá lo que se va.”

(Carpentier, 2008, p. 36), para después Francisquillo decir: “Acá lo que se queda... Acá lo que se va” (Carpentier, 2008, p. 36). Es necesario aclarar que Carpentier usa un lenguaje pulido, incluso, en algunos casos al hacer juegos repetitivos de silabas, musical. Sin embargo, este lenguaje hace que la degradación tenga un mayor impacto en el lector, enredándose en tantos adjetivos que elevan el lenguaje, pero que degradan la acción en este <<pastiche satírico>>. Estas acciones paralelas entre el Amo y el criado van a recordar una escena de la novela de Cervantes; la del capítulo XVII de la primera parte, donde don Quijote hace el bálsamo de Fierabrás⁴, que al tomarlo le hace vomitar inmediatamente, Sancho a imitación de su amo toma del bálsamo para igual vomitarlo⁵. Cervantes va más allá y en el siguiente capítulo, que es la aventura de los rebaños, después de que le avientan piedras al protagonista este vuelve a tomar el bálsamo, y cuando Sancho va revisar cuántos dientes perdió su Amo en la batalla, sucede esto:

Llegose Sancho tan cerca, que casi le metía los ojos en la boca, y fue a tiempo que ya había obrado el bálsamo en el estómago de don Quijote; y al tiempo que Sancho llegó a mirarle la boca, arrojó de sí, más recio que una escopeta, cuanto dentro tenía y dio con todo ello en las barbas del

⁴ En Concierto Barroco, Carpentier hace alusión a esta escena; en las primeras páginas cuando el amo está haciendo su equipaje y el mozo le lleva una lista de cosas que le pidieron sus amigos para que las compre en Europa, dice: “Pueden irse todos a hacer puñetas, que no pienso malgastar el tiempo de mi viaje en buscar infolios raros, piedras celestiales o bálsamos de Fierabrás” (Carpentier, 2008, p. 43). Cabe señalar que el bálsamo de Fierabrás no es un invento de Cervantes si no que en la literatura medieval Fierabrás o <<el del brazo feroz>> era un gigante sarraceno, que llevaba en su caballo dos barriles con bálsamos sustraídos en Jerusalén y procedentes del que había sido empleado en la sepultura de Jesús, sin embargo, Cervantes lo popularizó hasta el día de hoy.

⁵ En este capítulo aparece el famoso manteamiento de Sancho, tema carnavalesco por excelencia: “[...] y allí, puesto Sancho en mitad de la manta, comenzaron a levantarle en alto y a holgarse con él como con perro por carnestolendas” (de Cervantes, 2007, pp. 152-153). Aclarando que era una costumbre muy usada en esa época el manteamiento de perros en carnaval.

compasivo escudero. [...] y fue tanto el asco que tomó, que, revolviéndosele el estómago, vomitó las tripas sobre su mismo señor. (de Cervantes, 2007, p. 163)

Este tema grotesco forma parte de la estética de *El Quijote*, que es la estética carnavalesca y cuyo fin es eliminar la seriedad unilateral, creando una risa con el fin de acercar los personajes de la novela al lector. Se debe recordar que uno de los objetivos del realismo grotesco era la degradación, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto. Cervantes toma el modelo ideal del héroe que lleva consigo toda la tradición de la literatura clásica y medieval, y lo degrada a un plano totalmente terrenal, sin quitarle las características que hacen de él un héroe: ideales, valores, etcétera, agregando solamente la realidad tal cual es.

Todos estos temas, por demás carnavalescos, producen este acercamiento entre los personajes principales de las obras analizadas y también entre el lector, ya que los humaniza y los hace consientes del mundo. En *Concierto Barroco* por la cortedad de la obra, las acciones son más compactas que en *El Quijote*, sin embargo, el desarrollo de los temas a tratar es parecido. Se va hacer este juego de situaciones entre el protagonista y el deuteragonista. El Amo ve en Filomeno más que un criado un compañero de carnaval, puesto que durante la mayor parte de la novela las acciones que haga el Amo también las va hacer el criado; ambos van al burdel juntos:

Una noche, fueron de putas a una casa donde los recibió una ama obesa, ñata, bizca, leporina, picada de viruelas, con el cuello envuelto en bocios, cuyo ancho trasero, movido a palmo y medio del suelo, era algo así como el de una enana gigante. (Carpentier, 2008, p. 58)

Esta escena es totalmente carnavalesca, ya que satisface las necesidades de ambos personajes y los acerca a lo terrenal, que es donde se van a mover durante la mayoría de la novela. Al menos mientras está barrera jerárquica se difumina, y que tiene su máxima expresión cuando estalla el carnaval de Venecia. Como apunta Italo Calvino sobre el carnaval en el libro *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*:

[...] queda abolido sobre todo el ordenamiento jerárquico y todas las formas conexas a él de terror, devoción, piedad, etiqueta, etcétera, es decir todo aquello que está determinado por una desigualdad jerárquico-social o de cualquier otro tipo (incluida la de la edad). (Calvino, 1995, p. 232)

La salida del Amo y el criado en el burdel va a recordar la primera salida del Quijote, ya que las prostitutas que encuentran en ese lugar están vestidas de pastoras y al capítulo XVI de la primera parte donde describen a Maritornes:

Servía en la venta asimismo una moza asturiana, ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, del un ojo tuerta y del otro no muy sana [...] no tenía siete palmos de los pies a la cabeza, y las espaldas, que algún tanto le cargaban, la hacían mirar al suelo más de lo que ella quisiera. (de Cervantes, 2007, p. 138)

Tanto Carpentier como Cervantes se inclinan por estos cuerpos carnavalescos, estos cuerpos deformes que enmarcan lo barroco. En una conferencia Alejo Carpentier mencionó que “[...] lo maravilloso es lo admirable porque es bello, lo feo lo deforme, lo terrible, también puede ser maravilloso (Carpentier, 2010). En esta conferencia indica que lo real maravilloso que el definió en el prólogo de la novela *El Reino de este mundo*, es

barroco, porque el arte en Latinoamérica no se puede concebir de otra forma que no sea barroco, con sus mezclas, mitos, creencias. Es lo barroco que tiene una raíz profunda de la que brotan todas las demás corrientes artísticas.

Un tema carnavalesco que no toca Bajtín en su estudio es el de la imagen de la prostituta. Esta imagen está muy asociada al carnaval que es el festival de la carne por excelencia, pues la imagen del cuerpo enmarca lo sexual. En Cervantes surge desde las primeras acciones cuando llega a la venta: “Estaban acaso a la puerta dos mujeres mozas, de estas que llaman del partido, las cuales iban a Sevilla con unos arrieros [...]” (de Cervantes, 2007, p. 36). Cabe aclarar que <<del partido>> era un calificativo que se les daba a las prostitutas en esa época y que don Quijote en su locura transforma en dos doncellas. Si bien aquí el papel de las doncellas no es sino darle de comer al protagonista, ya que, por el traje que lleva puesto, no puede comer por sí solo, su fin en la novela es calmar una necesidad del cuerpo. Cervantes lleva esto a otro grado al escribir que ese viernes era día de abstinencia, es decir que no se comía carne, motivo por el cual le dan pescado, ligando lo religioso con lo carnavalesco. En *Concierto Barroco* el protagonista es más terrenal, no es un idealista como lo sería don Quijote, al menos no hasta los últimos capítulos, pues uno de sus motivos para ir a Europa era asistir al carnaval de Venecia:

[...] y pensaba el Amo que aquellas venecianas no le resultaban ya tan distantes, puesto que muy pronto conocerías las cortesanas –plata, para ello, no le faltaba-[...], y que, muy pronto, se divertiría, él también, con aquel licencioso juego de astrolabios [...] -juego consistente en pasear por los canales angostos, oculto en una barca de toldo, entreabierto, para sorprender al descuido de las guapas hembras que, sabiéndose observadas, aunque fingiendo la mayor inocencia al ajustarse

a un ladeado escote mostraban, a veces, fugazmente pero no tan fugazmente como para que no se contemplara a gusto, la sonrosada poma de un pecho... [...]. (Carpentier, 2008, p. 38-39)

Luego de que el protagonista piensa lo que va hacer en el carnaval, llega una prostituta: “Llegaba la visitante nocturna, envuelta en chales, dolida, llorosa, comediente y buscadora del regalo de adioses” (Carpentier, 2008, p. 39). Tanto en Cervantes como en Carpentier su fin es calmar una necesidad del cuerpo, en Cervantes el hambre y en el Amo el deseo sexual. Estas acciones tienen como fin acercar a los protagonistas a lo terrenal, nuevamente en esta degradación que tiene como significado entrar en comunión con la parte inferior del cuerpo, en el caso del amo, y con la parte del abdomen en *El Quijote*. En ambos casos es la representación geográfica de una parte del cuerpo que debe ser satisfecha. Don Quijote quiere ser un héroe, y como tal, las necesidades del cuerpo pasarían a segundo plano, en un fragmento dice: “[...] mi descanso el pelear [...]” (de Cervantes, 2007, p. 38), como si no necesitara comer, descansar. Sin embargo, su mismo cuerpo mortal le indica que debe satisfacer ciertas necesidades si quiere seguir viviendo. Es cierto que Cervantes no llega al punto del Amo de querer una satisfacción sexual, sin embargo, estas escenas acercan los ideales cósmicos con lo terrenal. En el caso del Amo, él parte en el terreno totalmente material, ya que durante la novela vive en la satisfacción de los deseos y es al final, cuando ve la ópera que se eleva y deja de sentir el deseo para reflexionar acerca de su pasado, para él es el fin del carnaval y el comienzo de la meditación.

Se ha mencionado que uno de los fines del carnaval es la risa, esta risa liberadora y disimulada hacía las instituciones. En *Concierto Barroco* en el segundo capítulo el

escritor habla sobre los reyes españoles, los desacraliza por medio de la risa al mencionar:

[...] reinaba en España un Rey Fernando que tanto montaba como la Reina, decían las gentes de otros tiempos, acaso por aquello de que deber de Rey es montar a la Reina, y en esto de líos de alcoba nadie, en fin de cuentas, sabe quién monta a quién, porque, en eso de que monte el varón o que el varón sea montado [...]. (Carpentier, 2008, p. 50)

Aquí la carnavalización rebaja a los reyes a un plano más material, ligándolo con los deseos de la carne, pero a manera de burla, porque usa el término <<montar>> que es un término que se usa en animales más que en personas, puesto que aquí tiene como fin la burla. Cabe mencionar que también es una burla disimulada a que el Rey debe montar a la Reina, es decir, deben tener relaciones sexuales para tener descendencia y que continúe la monarquía. Recordemos que una de las funciones de *Concierto Barroco* es la crítica a este sistema a través de mostrar la conquista de México.

En el capítulo XXII de la primera parte, la obra de Cervantes hace una crítica hacia la monarquía. Desde el inicio del capítulo Cervantes ya está advirtiéndolo que esta historia va a resultar incómoda: “Cuenta Cide Hamete Benengeli, autor arábigo y manchego, en esta gravísima, altisonante, mínima, dulce e imaginada historia [...]” (de Cervantes, 2007, p. 199). Cervantes trata de justificar la acción que se está por leer a través de la ambigüedad, ya que hace hincapié en que cuenta Cide Hamete Benengeli, no él, y agrega que es un autor arábigo y manchego, hasta esta parte se menciona que también es español. Además, Cervantes juega con la indeterminación; durante toda la trama nos ha tratado de convencer que esta historia es real, o al menos verosímil, aquí

mencionada que es una historia imaginada con el fin de confundir más al lector. En este capítulo se encuentran con doce hombres encadenados, Sancho menciona que son gente forzada del rey que va a las galeras. Don Quijote responde si es posible que el rey tenga gente forzada y Sancho le contesta que es gente que ha cometido delitos y que va a servir al rey remando en las galeras de la armada real, inmediatamente don Quijote va a preguntarles sus delitos. Aquí se inserta la crítica, ya que el tercer encadenado confiesa que va ahí porque le faltó dinero para sobornar al funcionario:

Dígoles porque si a su tiempo tuviera yo esos veinte ducados que vuestra merced ahora me ofrece, hubiera untado con ellos la péndola del escribano y avivado el ingenio del procurador de manera que hoy me viera en mitad de la plaza de Zocodover de Toledo [...]. (de Cervantes, 2007, p. 202)

Esto es una crítica a los funcionarios españoles de esa época, dando a entender que aceptaban sobornos. El cuarto, antes de que se sepa que hizo, menciona que fue paseado en burro por las calles, acompañado por un alguacil que pregonaba su delito. Esto hace recordar los carnavales donde acuden burros con distintas funciones. En algunos es disfrazarlos de personajes políticos a manera de burla. También recuerda la fiesta del asno que se celebraba principalmente en Francia, donde una niña era llevada por un burro desde la ciudad hasta la iglesia y la congregación rebuznaba las respuestas al sermón de un falso sacerdote que oficiaba ese día. Todo esto se relaciona con la historia de los rebuznos que aparece en la segunda parte de *El Quijote*, en los capítulos XXV y XXVI, donde dos regidores rebuznan en el monte para encontrar un burro que se le ha perdido a uno de ellos. En este caso va desde la ciudad hasta la cárcel y es un anciano. Después sabemos que fue un intermediario comercial y además es calificado de hechicero. El

siguiente tuvo relaciones con dos primas suyas y con otras dos mujeres. El último se diferenciaba de los demás porque iba totalmente encadenado, don Quijote pregunta quién era y le responden que es el famoso Ginés de Pasamonte. Aunque se habla mucho de él no se sabe que crimen cometió. Cervantes haciendo una crítica contra la monarquía menciona:

[...] que podría ser que el poco ánimo que aquél tuvo en el tormento, la falta de dineros de éste, el poco favor del otro y, finalmente, el torcido juicio del juez, hubiese sido causa de vuestra perdición y de no haber salido con la justicia que de vuestra parte teníades. (de Cervantes, 2007, p. 207)

Cervantes lanza esta crítica hacia el gobierno y sus representantes, lo hace con la justificación carnavalesca de que el que está hablando es un loco disfrazado de la manera más ridícula posible, y que además trae un bacín en la cabeza. Solo Sancho tiene miedo, pues una vez que liberaron a los presos y los guardas corrieron, temió que informaran a la Santa Hermandad. Don Quijote les dice a los presos liberados que deben ir al Toboso a contarle a Dulcinea lo que él hizo por ellos. Ginés de Pasamonte menciona que es imposible el ir juntos, ya que la Santa Hermandad los estaría buscando. Lo que si pueden hacer es rezar varios “Credos” y “Aves Marías” por las intenciones. Esto hace que don Quijote monte en cólera, diciéndoles malagradecidos. Ginés a una señal hace que los demás les lancen piedras. Esta acción hace referencia a la fiesta del Judas una celebración que se festeja en Madrid y que consiste en apedrear un muñeco disfrazado del personaje que haya sido más famoso en ese año, antiguamente también se apedreaban animales. Hay que recordar que esta tradición va muy relacionada con las lapidaciones que en *La*

Biblia se mencionan varias veces como castigo, siendo el más conocido el de la mujer adúltera salvada por Jesús de Nazaret. Muchas van ser las veces que Cervantes critique el orden jerárquico de su época; cuando se dirigen a las bodas de Camacho un estudiante menciona: “[...] aunque algunos curiosos que tienen de memoria los linajes de todo el mundo quieren decir que el de la hermosa Quiteria se aventaja al de Camacho; pero ya no se mira en esto, que las riquezas son poderosas de soldar muchas quiebras” (de Cervantes, 2007, p. 690), indicando que el mundo ya es otro, y que el dinero para ese momento estaba siendo más importante que el linaje o la jerarquía social. Esto también se puede comparar con el Amo que es una persona que no posee algún tipo de linaje, pero es rico, vive en una república donde no se habla de reyes y reinas, pero quiere ir al viejo mundo a conocer esto.

Otro de los elementos carnalescos que comparten ambos son los festines o comidas que se describen. Contrario a lo que se piensa en *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, son pocas las veces en que los protagonistas pueden comer bien, sobre todo en la primera parte que es donde pasan más penurias. Las pocas veces donde acuden a una comida, Sancho es el que saca más partido de esto, ya que don Quijote fiel a la ideología caballeresca come poco. Tomemos de ejemplo las bodas de Camacho, que se empieza a contar a partir del capítulo XX de la segunda parte. El mismo festín es un hecho clave en las celebraciones del carnaval, ya que en la época medieval se preparaba un gran banquete, ya que después de las festividades venía la época de abstinencia, junto con la semana santa. El inicio del capítulo ya es totalmente carnalesco; Sancho se levanta y lo primero que hace es decir que huele comida. La descripción del banquete abarca casi página y media, con el fin de mostrar al lector que iba a ser una boda como

pocas se habían visto. Aquí se contraponen los dos protagonistas; Sancho lo primero que va hacer es ir a comer. Don Quijote en cambio camina por el lugar donde se va a celebrar la fiesta. En *Concierto Barroco* la evolución del protagonista, en cuanto lo <<alto>> y lo <<bajo>> es más notoria, ya que cuando llega a Europa se encuentra en el plano corporal, satisfaciendo sus necesidades, al igual que su criado. Es casi hasta el final, cuando se quita el disfraz de Moctezuma, que empieza a dejar este plano material, para elevarse hacia lo superior, alejándose de los deseos materiales.

Otra escena carnavalesca por excelencia en *El Quijote* es lo que en carnaval se conoce como <<coronamiento del bufón>>. En la segunda parte, Sancho, gracias a los Duques, se convierte en gobernador de una ínsula. Este nombramiento se lo dan los duques para divertimento de ellos y para burlarse de Sancho. Cabe recordar que en los carnavales se coronaba al bufón, para invertir los valores jerárquicos y así hacer mofa, que en si era una burla a la autoridad representada por este. El bufón en la edad media tenía un papel privilegiado junto a la gente poderosa, ya que los entretenía, como es el caso de Sancho que sin querer entretiene y hace reír a los duques. Sin embargo, eran las únicas personas que podían decir lo que casi nadie se atrevía a decir o reírse de todo, en el mero sentido carnavalesco. En *Concierto Barroco* surge un proceso de coronamiento-destronamiento, que se ve a través del disfraz del Amo. En el capítulo donde él se encuentra en el carnaval y está vestido como Moctezuma, es el coronamiento del protagonista que entra como un emperador azteca a la celebración, pero como en la tradición carnavalesca este personaje es despojado de su disfraz. En la novela el disfraz lo usa otra persona que va ocupar su puesto en la ópera que monta Vivaldi. El Amo ha sido destronado, nótese que a partir de aquí será llamado <<indiano>>. El Amo y don Quijote,

cuando son despojados de su disfraz, toman conciencia del mundo que les rodea. Es la realidad golpeándolos una última vez antes de que acaben sus respectivas novelas. Es el renacimiento de la razón para ambos, el segundo mundo que se creó por el tiempo que duró el carnaval ha terminado.

En la novela de Carpentier todos los capítulos son carnavalescos exceptuando el capítulo VII y VIII, que sería lo que sigue después del carnaval; la reflexión y el aislamiento. El Amo, mientras va viendo desarrollarse la ópera de Vivaldi, se cuestiona sobre la conquista de México: “Y el indiano, desconcertado por el trastueque de apariencias, empieza a perderse, en el laberinto de una acción que se enreda y se desenreda en sí misma, con enredos de nunca acabar” (Carpentier, 2008, p. 95). Ambos protagonistas casi al final del libro toman conciencia, el carnaval que lo deforma todo finalizó y queda la realidad. En *El Quijote*, Alonso Quijano cobra la conciencia y no desea saber nada de la caballería, ya que le ha hecho mucho daño, El Amo se aleja de todo el carnaval y de la ópera:

El Preste Antonio me ha dado mucho que pensar con su extravagante ópera mexicana. Nieto soy de gente nacida en Colmenar de Oreja y Villamanrique del Tajo, hijo de extremeño bautizado en Medellín, como lo fue Hernán Cortés. Y sin embargo hoy, esta tarde, hace un momento, me ocurrió algo muy raro: mientras más iba corriendo la música de Vivaldi y me dejaba llevar por las peripecias de la acción que la ilustraba, más era mi deseo de que triunfaran los mexicanos, en anhelo de un imposible desenlace, pues mejor que nadie podía saber yo, nacido allá, cómo ocurrieron las cosas. (Carpentier, 2008, pp. 109–110)

El mismo protagonista se pregunta que hubiera hecho don Quijote al ver semejante barbaridad: “De haber sido el Quijote del Retablo de Maese Pedro, había arremetido, a

lanza y adarga, contra las gentes mías, de cota y morrión” (Carpentier, 2008, p. 110). Recordando el capítulo XXVI de la segunda parte donde Don Quijote y Sancho miran en el retablo la historia Melisendra raptada y rescatada por Don Gaiferos, al momento que estos están huyendo, Don Quijote entra en un momento de locura y destroza todo el retablo.

CONCLUSIONES

El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha es uno de esos libros que se eleva y sobrepasa los límites de la literatura, de la historia y de la lengua. Cada cultura ha descubierto algo diferente y no solo cada cultura, sino cada lector. Esto hace que no haya perdido su vigencia desde su publicación, sobre todo desde que empezó a tomarse como un libro serio. Importante era hacer un estudio que lo relacionara con uno de los escritores que más enmarca lo latinoamericano; Alejo Carpentier y cuya novela *Concierto Barroco*, es clave para entender la riqueza, la cultura, la lengua que hemos heredado de España.

Este estudio tomó el trabajo de dos teóricos literarios: Mijaíl M. Bajtín con los conceptos de polifonía, héroe, carnavalización y Gerard Genette con intertextualidad, parodia y pastiche satírico. Al analizarlos se comprobó que ambas novelas parten de la imagen de un héroe que se aleja de los cánones clásicos. Cervantes es precursor de esta idea y Carpentier la desarrolla hasta el punto que el protagonista se vuelve totalmente dialógico, generando la polifonía. Sus actos se conducen más por el discurso y la capacidad de defenderlo, separándose de otras voces y rompiendo la unidad monológica mediante el dialogismo, que en algunas ocasiones se contraponen y en otras reafirma la idea principal, haciendo que el héroe tenga más desarrollo dentro de la trama.

Los dos protagonistas tienen un modelo de héroe a quien imitar pero que parte de un ideal, de un concepto que ellos tienen en su mente y que es lo que produce este choque con el mundo que los rodea. Esta transfiguración ya sea de la realidad o del modelo a seguir,

sirve para resaltar más el papel de los protagonistas, haciéndolos reflexionar y cambiar al final de la travesía. Relacionado con la figura del héroe, los protagonistas presentan un pasado indeterminado. Son personajes nostálgicos, les importa mucho la historia de su país a pesar de que ellos no tengan historia, y no se les asigne un nombre con toda seguridad. Se rigen por el presente aunque sus acciones siempre van estar ligadas al pasado, lo que hace que tengan más libertad.

Los temas carnavalescos de las necesidades humanas se ven reflejadas en los dos textos, siempre en un tono aparentemente solemne, que es lo que genera el humor. Es necesario señalar que la risa no la origina el personaje, él está en el plano serio, sino el narrador que, con su forma de describir los temas del drama corporal con un lenguaje coloquial, provoca la comicidad. Uno de los fines del carnaval es acercar al hombre con el hombre al eliminar los niveles jerárquicos. En los dos textos esto se logra mediante la imitación carnavalesca, que acerca al protagonista con la otra figura principal que, como si fuera sombra, repite en varias partes las acciones del protagonista, pero no solo las repite sino que toma características de él.

Los libros que fueron objetos de estudio presentan un gusto por la estética carnavalesca: personajes deformes y situaciones grotescas que simbolizan el drama corporal y las necesidades humanas, resaltando uno de los aspectos del barroco como movimiento estético. En ambas novelas se ve el proceso de coronación y destronamiento; en don Quijote armándose caballero y al final perdiendo contra el caballero de la blanca luna. En *Concierto Barroco* cuando el Amo se disfraza de Moctezuma para posteriormente ser despojado del traje para que otra persona lo use. Con esto se representa el ciclo: antes del carnaval, durante el carnaval y después del carnaval. En la última asiste, aunque ya

tardía, la razón que viene a hacer reflexionar a los personajes, que de una página a otra pasan del plano irreal, carnavalesco a la realidad. Una realidad de la cual por mucho que hayan intentado escapar, los absorbe.

En cuanto a la intertextualidad, se ha hecho un estudio puntual no solo para demostrar que ambas novelas están relacionadas, si no en qué grado. Desde las relaciones intertextuales más sencillas como lo son: el paratexto, la cita, la alusión. Se ha investigado la relación en cuanto a los personajes protagónicos; primero porque ambos parten de una historia tergiversada que es lo que desencadena sus acciones. Segundo, por los personajes que los complementan y que guardan cierta relación de copresencia y dialogismo en ambos textos. La parodia del héroe, se realiza no por medio de la burla, si no de la humanización que hace que se asemejen más a la realidad al ponerlos en un contexto presente, que parte desde la degradación, la transformación y la tergiversación. Se llegó a la conclusión que ambos tratan temas serios pero desarrollados de manera cómica cuya esencia es la parodia. En el hipertexto o texto B, la influencia del hipotexto o texto A, es clave para entenderlo más a profundidad, incluso para disfrutar más el libro, al saber que al leer *Concierto Barroco*, estamos leyendo en cierta medida, un homenaje a Cervantes. Este escritor que en vida no alcanzó la fama que tanto se merecía y que ahora cuatro siglos después, sigue encontrando lo que Borges llamaría amigos personales.

BIBLIOGRAFIA

Acosta, Leonardo. (1978). El barroco de Indias y la ideología colonialista. *Comunicación y cultura*. (p. 35). Nueva Imagen.

Anaya, Héctor (1992): *El sentido del amor*. Ágata.

Aristófanes. (2007). *Comedias III*. Gredos.

Arreola, Juan José. (1985). *Confabulario*. Fondo de Cultura Económica.

Bajtín, Mijaíl. (2017). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica.

_____. (2002). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial.

Borges, Jorge Luis. (2012). *Ficciones*. Debolsillo.

Cabrera Infante, Guillermo. (2015). *Tres tristes tigres*. Booket. Seix Barral.

Calvino, Italo. (1995). El mundo al revés. *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*. (pp. 231-234). Tusquets.

Carpentier, Alejo. (2008). *Concierto Barroco*. Lectorum.

_____. (1973): *El reino de este mundo*. Compañía General de Ediciones.

_____ y Orfila Reynal, A. (2021). *Correspondencia 1955 – 1980*. Siglo XXI.

_____. (diciembre de 2010). Lo barroco y real maravilloso. *Circulo de*

Poesía. <https://circulodepoesia.com/2010/12/lo-barroco-y-lo-real-maravilloso-conferencia-de-alejo-carpentier/>

_____. (1971). *Los pasos perdidos*. Barral.

_____. (2003). *Los pasos recobrados. Ensayos de teoría y crítica literaria*. Biblioteca Ayacucho.

_____. (1980). No tuvo España mejor embajador, a lo largo de los siglos, que don Quijote de la Mancha. *Visión cubana de Cervantes*. (pp. 267–273). Letras cubanas.

Curtius, Ernst Robert. (1995). *Literatura Europea y Edad Media Latina*. Fondo de Cultura Económica.

Cortázar, Julio (2011): “El hijo del vampiro” en *Cuentos completos I*. Punto de lectura.

Curtius, Ernst Robert (1995): *Literatura Europea y Edad Media Latina*. Fondo de Cultura Económica.

Díaz de Castro, Francisco J. (2004). *Alejo Carpentier. América la imagen de una conjunción*. Anthropos.

de Cervantes, Miguel. (2007). *El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*. Real Academia Española.

_____. (2018): *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*. Biblioteca virtual Cervantes. Recuperado de: www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ocho-comedias-y-entremeses-nuevos-nunca-representados-0/html.

de Vega, Lope. (1978). La Gatomaquia. *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Almar.

del Paso, Fernando. (2008). *José Trigo*. Siglo XXI.

_____. (2007). *Palinuro de México*. Punto de Lectura.

del Paso, Fernando (2005): *Viaje alrededor del Quijote*. Fondo de Cultura Económica.

Dostoievski, Fedor M. (2014). *Los hermanos Karamazov*. Porrúa, Colección “Sepan cuantos...”.

Fuentes, Carlos. (2012). *Los días enmascarados*. Era.

Gallo, Miguel Ángel. (1990). *Biografía de Miguel de Cervantes Saavedra*. Quinto Sol.

Genette, Gerard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.

Kristeva, Julia. (1997). Bajtín, la palabra, el dialogo y la novela. *Intertextualite. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Casa de las Américas.

Lezama Lima, José. (2011). *Paradiso*. Biblioteca Era.

Mayans y Siscar, Gregorio. (1972). *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*. Espasa– Calpe.

Mendoza, Eduardo. (2017). *El misterio de la cripta embrujada*. Planeta.

Palahniuk, Chuck. (2010). *El club de la lucha*. Alas y Raíces.

Paz, Octavio. (2014). Carta de Octavio Paz a José Lezama Lima, citada por Susana Zaragoza Huerta. José Lezama Lima o las "apologías eleáticas" mexicanas. *Nueve Delficos, Ensayos sobre Lezama*. (pp. 49-50). Verbum.

Torrente Ballester, Gonzalo. (1975). *El Quijote como juego*. Guadarrama

Wilde, Oscar. (2016). *El retrato de Dorian Gray*. Austral.