



editorial
UNICEN



Don Quijote en Azul 13

Actas selectas de las
XIII Jornadas Cervantinas de Azul
celebradas en Buenos Aires en 2022



ORGANIZAN



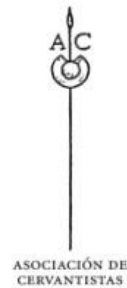
UNICEN
Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires



COLABORAN



AUSPICIAN



DON QUIJOTE EN AZUL 13

ACTAS SELECTAS DE LAS
XIII JORNADAS CERVANTINAS DE AZUL
CELEBRADAS EN BUENOS AIRES EN 2022

EDITADAS POR

JULIA D'ONOFRIO
CLEA GERBER
NOELIA VITALI

EDITORIAL UNICEN
TANDIL 2024

D'Onofrio, Julia

Don Quijote en azul 13 : Actas Selectas de las XIII Jornadas Cervantinas de Azul celebradas en Buenos Aires en 2022 / Julia D'Onofrio ; Clea Gerber ; Noelia Nair Vitali ; Editado por Julia D'Onofrio ; Clea Gerber ; Noelia Nair Vitali. - 1a ed - Tandil : Editorial UNICEN, 2024.

204 p. ; 24 x 17 cm.

ISBN 978-987-4901-58-3

1. Actas de Congresos. 2. Teatro. 3. Novelas. I. Gerber, Clea. II. Vitali, Noelia Nair. III. Título.

CDD 860.9

Estas actas recogen una selección de los trabajos presentados en las XIII Jornadas Cervantinas de Azul celebradas en Buenos Aires en 2022.

Comité Científico

José Manuel Lucía Megías (UCM/UNICEN)

Alicia Parodi (UBA)

Juan Diego Vila (UBA)

Gloria Chicote (UNLP)

Javier Roberto González (UCA)

Julia D'Onofrio (UBA)

Silvina Delbueno (UNICEN)

Mercedes Rodríguez-Temperley (SECRET)

© 2024 – UNCPBA

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

Secretaría Académica. Editorial UNICEN

Pinto 399, Tandil (7000), Provincia de Buenos Aires

Tel./Fax: 0249 4422000

e-mail: c-editor@rec.unicen.edu.ar

www.editorial.unicen.edu.ar

1ª edición: septiembre de 2024

Responsable editorial

Lic. Gerardo Tassara

Editor técnico

Lic. Ramiro Tomé

Corrección

Dorita Frúmboli

Diseño de Tapa y Maquetación

D.G. Luisa Demarco

ISBN: 978-987-4901-58-3

ÍNDICE

PRESENTACIÓN. Clea Gerber, Julia D'Onofrio y Noelia Vitali	7
PLENARIAS	
ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ - Cervantes, lector del <i>Abencerraje...</i> y de Lope de Vega: <i>El gallardo español</i> ante la literatura morisca y lopesca	13
ALICIA PARODI - Doña Guiomar de Sosa, en el relato de Ortel Banedre (<i>Persiles</i> , III, 6-7): una poética astrológica	41
ESTUDIOS SOBRE OBRAS CERVANTINAS	
EN TORNO AL TEATRO	
JUAN MANUEL CABADO - <i>Pedro de Urdemalas</i> y estilo tardío: apetito existencial y aporías de la ficción	55
MANUEL FUNES - Tentación, cuidado, admiración: Lagartija-Fray Antonio y las caras de la curiosidad en <i>El rufián dichoso</i> de Miguel de Cervantes	63
MAYRA ORTÍZ RODRÍGUEZ - Cervantes dramaturgo: reflexiones sobre la frustración y el canon	69
DANIEL ROMÁN QUIJANO SOSA - El estudiante como director teatral: el texto dramático en el aula	77
PAULA IRUPÉ SALMOIRAGHI - “Digo que he de ser gitano, y que lo soy desde aquí”: Potencia y estilo tardío de la construcción vital, autoficcional y quijotesca en el <i>Pedro de Urdemalas</i> cervantino	83
RENÉ ALDO VIJARRA - Cervantes entremesista: el caso de <i>El viejo celoso</i>	
EN TORNO A LA POESÍA Y LA NARRATIVA	
GUSTAVO BORGHI - La poesía bajo los Austrias: comentarios de los sonetos “Al túmulo del Rey Felipe II en Sevilla” y “Soneto a la Reina Isabel II”, de Miguel de Cervantes	101

EZEQUIEL ORLANDO - Un trabajo no tan bajo. Sentidos y representaciones referidas al oficio caballeresco en el <i>Quijote</i> de 1605	109
VERÓNICA MARCELA ZALBA - “De paja y de heno, el vientre lleno”: desafíos de Cervantes autor	117
INTERTEXTUALIDADES	
SEMI PLENARIAS	
JORGE CHEN SHAM - La consagración de la esperanza americana: Rubén Darío y don Quijote en <i>Loa al Inmortal: en el centenario de la muerte de Rubén Darío</i>	131
MARIA AUGUSTA DA COSTA VIEIRA - Aproximaciones entre prólogos: el <i>Quijote</i> de 1605 y <i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i> de 1881	145
COMUNICACIONES	
MARIANO BELLO - El <i>Quijote</i> , Borges y los lectores de novelas	155
AGUSTÍN ALEJANDRO BERGONCE - De la caballería al <i>shōnen</i> : exploración en el cambio de géneros literarios en <i>Don Quijote de la Mancha</i> , <i>El manga</i>	161
RAQUEL MACCIUCI Y VIRGINIA BONATTO - <i>El caballero don Quijote</i> de Manuel Gutiérrez Aragón. Literatura, cine, invención	167
PATRICIA FESTINI - De utopías y legados: el prisma cervantino de Pedro Henríquez Ureña	183
MARIANO NICOLÁS SABA - Matices confesionales del <i>Quijote</i> entre María Zambrano y Rosa Chacel.	191
EXPERIENCIAS CERVANTINAS	
ESTELA CERONE Y LUIS MATELJAN - Un <i>Quijote</i> al aire	199

PRESENTACIÓN

El presente volumen reúne una serie de trabajos presentados en las XIII Jornadas Cervantinas de Azul, que se celebraron entre el 24 y el 25 de noviembre de 2022 en la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno” de la ciudad de Buenos Aires.

Estas Jornadas supusieron el desafío de dar continuidad, en un contexto signado por la crisis posterior a la pandemia de COVID 19, a los encuentros organizados desde el año 2007 en el marco de la distinción de Azul como Ciudad cervantina de la Argentina. La Universidad de Buenos Aires, estrecha colaboradora de las Jornadas a través de su Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, ofició entonces de institución anfitriona, y los organizadores azuleños viajaron a la capital para reafirmar, desde allí, el compromiso con el proyecto cultural que suponen estos encuentros.

Las Jornadas Cervantinas de Azul se han transformado en una cita ineludible en nuestro país para los interesados en la obra y la figura del autor alcalaíno. En estas reuniones, conviven académicos, docentes y estudiantes de distinta procedencia que se acercan a Cervantes desde intereses y competencias diversas y generan un fructífero diálogo, del que dan testimonio estas Actas.

Las Jornadas se abrieron con la conferencia plenaria de Antonio Sánchez Jiménez, eximio lopista y catedrático de la Université de Neuchâtel (Suiza), titulada “Cervantes, lector del *Abencerraje*... y de Lope de Vega: *El gallardo español* ante la literatura morisca y lopesca”. En ella, Sánchez Jiménez estudia una de las *Ocho comedias* cervantinas, *El gallardo español*, en la que analiza cómo el alcalaíno reaccionó a algunos textos centrales de la literatura morisca y, en particular, *El Abencerraje*. Sánchez Jiménez muestra cómo estos textos esbozaban algunos temas que *El gallardo español* explora en profundidad, en particular el deseo femenino. En la comedia, este se presenta como una fuerza que nace de los relatos y la gallardía de los hombres en cuestión, y se manifiesta luego en escopofilia que hace de los hombres objeto de deseo y de las mujeres sujeto del mismo. Además de explorar este fenómeno, Sánchez Jiménez pone de relieve cómo el interés cervantino por el deseo de la mujer lo hace examinar a fondo una cualidad muy habitual en la comedia lopesca, la gallardía, cuyas razones y matices analiza desde su particular perspectiva.

La plenaria de cierre estuvo a cargo de Alicia Parodi, verdadera *alma mater* del cervantismo de la Universidad de Buenos Aires. Su conferencia se tituló “Doña Guiomar de Sosa en el relato de Ortel Banedre (*Persiles*, III, 6-7): una poética astrológica” y, en ella, examina la novela póstuma de Cervantes centrándose en el relato autobiográfico de Ortel Banedre, donde este personaje cuenta el impactante episodio vivido con una dama lisboeta, doña Guiomar de Sosa. En un análisis minucioso, que revela vinculaciones ocultas tras la superficie textual, Parodi pone de relieve las tramas sutiles que recorren la última novela de Cervantes. Especialmente, contrasta el retrato de la dama portuguesa con el personaje de Feliciano de la Voz, madres ambas y ambas trasuntos marianos, según propone a partir de un análisis iconográfico y en una lectura de sus conexiones místicas y esotéricas, conexiones con las que la estudiosa ilumina el simbolismo de las peregrinaciones del *Persiles*.

La sección de comunicaciones de estas Actas está dividida en dos grandes apartados, correspondientes a los textos cervantinos que fueron objeto de análisis y discusión durante las Jornadas, así como a otros textos que suponen un trabajo de lectura y reescritura de la obra cervantina. Un primer apartado agrupa, como reza el título, “Estudios sobre obras cervantinas”, entre los que se cuentan los teatrales (“En torno al teatro”) y, a continuación, “En torno a la poesía y la narrativa”. El énfasis en el teatro conecta con el tema de la plenaria inaugural y responde al objeto de estudio último del grupo de investigación Ubacyt dirigido por el Dr. Juan Diego Vila en la Universidad de Buenos Aires: las *Ocho comedias* cervantinas. Así, en “Pedro de Urdemalas y estilo tardío: apetito existencial y aporías de la ficción”, Juan Manuel Cabado (Universidad de Buenos Aires) se sitúa en el ángulo del estilo tardío, popularizado por el célebre texto de Said, para examinar la comedia que Cervantes eligió colocar en el cierre de sus *Ocho comedias*, *Pedro de Urdemalas*, cuyo estilo fragmentario, digresivo y azaroso pone de relieve. Luego, en “Tentación, cuidado, admiración: Lagartija-Fray Antonio y las caras de la curiosidad en *El rufián dichoso* de Miguel de Cervantes”, Manuel Funes (Universidad de Buenos Aires) se centra en una obra igualmente ambigua, la comedia hagiográfica *El rufián dichoso*, cuya unidad subraya explicando el sentido de la célebre digresión alegórica que supone el diálogo entre la Comedia y la Curiosidad, personajes que Funes vincula con el protagonista y su criado, respectivamente. Más que en una comedia particular, como estos dos trabajos iniciales, el de Mayra Ortiz Rodríguez (Universidad Nacional de Mar del Plata), titulado “Cervantes dramaturgo: reflexiones sobre la frustración y el canon”, estudia la propuesta dramática de las *Ocho comedias* y *ocho entremeses nuevos nunca representados* usando tanto los paratextos del volumen de 1615 como los transitados fragmentos del *Quijote* de 1605 sobre la comedia nueva y, sobre todo, su recepción desde Luzán hasta el siglo XXI. También se interesa por la pervivencia de los textos dramáticos cervantinos Daniel Quijano Sosa (Universidad de la República, Uruguay), en una ponencia titulada “El estudiante como director teatral: el texto dramático en el aula”, en la que, efectivamente, se pregunta sobre el uso pedagógico del teatro de Cervantes, y en particular sobre los retos que supone ponerlo en escena en esas circunstancias relacionadas con la docencia. A continuación, Paula Irupé Salmoiraghi (Universidad de Buenos Aires) regresa al *Pedro de Urdemalas* y al estilo tardío con “‘Digo que he de ser gitano, y que lo soy desde aquí’: Potencia y estilo tardío de la construcción vital, autoficcional y quijotesca en el *Pedro de Urdemalas* cervantino”, en un trabajo que se centra en cómo Cervantes se apropia de un personaje tradicional (Pedro de Urdemalas o Urdemalas) para convertir su potencial camaleónico en una cualidad poética que afecta al estilo del texto mismo. Por último, René Aldo Vizarra (Universidad de Córdoba) dedica su

trabajo “Cervantes entremesista: el caso de *El viejo celoso*” a estudiar las bases (y la eficacia) del humor cervantino, sobre cuya profundidad reflexiona apoyándose en una célebre frase de los paratextos del volumen sobre “los pensamientos escondidos del alma”.

Tras ello, la sección “En torno a la poesía y la narrativa” se abre con un trabajo de Gustavo Borghi (Universidade de São Paulo) sobre dos célebres poemas de Cervantes. Se trata de “La poesía bajo los Austrias: comentarios de los sonetos ‘Al túmulo del Rey Felipe II en Sevilla’ y ‘Soneto a la Reina Isabel II’, de Miguel de Cervantes”, que examina dichas composiciones desde el punto de vista de su contenido panegírico (directo u oblicuo) y cortesano. De la poesía pasamos a la novela corta con el trabajo “¿Qué sentían los personajes de *El celoso extremeño*?”, de Daniela Furnier (Universidad de Buenos Aires), que examina la dimensión emocional de los personajes de la novelita y, en concreto, su progresión, teñida por sentimientos tan fuertes como los celos, la cólera o el miedo. Finalmente, después de las *Ejemplares*, terminamos con el *Quijote* de 1605 gracias al estudio de Ezequiel Orlando (Universidad de Buenos Aires), titulado “Un trabajo no tan bajo. Sentidos y representaciones referidas al oficio caballeresco en el *Quijote* de 1605”. En él, Orlando examina los matices del estado del hidalgo en el Siglo de Oro, centrándose en la oposición medieval entre caballeros y religiosos, por una parte, y de armas y letras, por otra. Por último, Verónica Marcela Zalba (Universidad Nacional del Sur) explora en “‘De paja y de heno, el vientre lleno’: desafíos de Cervantes autor” cómo el alcaalino respondió a Avellaneda con su *Quijote* de 1615 y, en concreto, mediante el uso del refranero.

Nuestro volumen se cierra con la sección “Intertextualidades”, a su vez dividida en tres apartados: “Semiplenarias”, “Comunicaciones” y “Experiencias cervantinas”. La primera da cuenta del panel semiplenario que brindaron en las Jornadas Jorge Chen Sham (Universidad de Costa Rica) y Maria Augusta da Costa Vieira (Universidade de São Paulo), con sendos textos dedicados a la recepción del *Quijote* en las postrimerías del siglo XIX y a mediados del XX. En “La consagración de la esperanza americana: Rubén Darío y don Quijote en *Loa al Inmortal: en el centenario de la muerte de Rubén Darío*”, Chen Sham estudia un texto de la dramaturga nicaragüense Gloria Elena Espinoza de Tercero sobre Rubén Darío donde tiene un lugar de peso una “Marcha triunfal” y, sobre todo, donde la autora reevalúa el significado de don Quijote y su periplo caballeresco en la tradición literaria latinoamericana. A su turno, en “Aproximaciones entre prólogos: el *Quijote* de 1605 y *Memórias póstumas de Brás Cubas* de 1881” Costa Vieira también estudia la recepción del *Quijote*, esta vez centrándose en la relación entre el prólogo de 1605 y el de la famosa novela de Machado de Assis, relación que le sirve para reflexionar acerca de los modos de aproximar la ficción cervantina a los lectores brasileños más actuales.

También prima la impronta de los estudios de recepción en la sección de comunicaciones siguiente, que abre el trabajo de Mariano Bello (Universidad de Buenos Aires) sobre diversas reescrituras del *Quijote* en la obra de Jorge Luis Borges (“El *Quijote*, Borges y los lectores de novelas”), que el autor clasifica según los modelos a los que responden y a los recursos literarios que dominan en ellos. A continuación, Agustín Alejandro Bergonce (Universidad Nacional de La Plata) dedica su “De la caballería al *shōnen*: exploración en el cambio de géneros literarios en *Don Quijote de la Mancha*, *El manga*” a examinar una deriva intertextual e incluso interartística del *Quijote*: su versión manga, que estudia centrándose en cómo esta adapta la variedad genérica del original cervantino al lenguaje gráfico del cómic japonés. Estas fronteras entre artes también están en la base del siguiente artículo, “*El caballero don Quijote* de Manuel Gutiérrez Aragón. Literatura, cine, invención”, obra de Raquel Macciuci y

Virginia Bonatto (Universidad Nacional de La Plata), que estudian una de las más celebradas adaptaciones cinematográficas del *Quijote* de los últimos años: *El caballero don Quijote* (2002), cuya singularidad en la tradición fílmica cervantina examinan en detalle. De vuelta al mundo de la literatura, Patricia Festini (Universidad de Buenos Aires) estudia diversas referencias de Henríquez Ureña a la literatura áurea y, en particular, al autor del *Quijote*, en “De utopías y legados: el prisma cervantino de Pedro Henríquez Ureña”, que muestra la importancia cualitativa de los trabajos cervantinos en la obra del intelectual dominicano. Por último, Mariano Saba (Universidad de Buenos Aires) dedica su trabajo “Matices confesionales del *Quijote* entre María Zambrano y Rosa Chacel” a estudiar el recorrido del género de la confesión en la tradición moderna española, y en particular en sendos textos de María Zambrano y Rosa Chacel teñidos de rasgos quijotescos.

En el cierre del volumen, un apartado sobre “Experiencias cervantinas” corona esta variada sección de “Intertextualidades” con un trabajo de Estela Cerone y Luis Mateljan (Asociación Civil Azul Ciudad Cervantina), “Un *Quijote* al aire”, texto que da cuenta de un programa de radio que durante los años 2020, 2021 y 2022 conectó a don Quijote de la Mancha con una serie de figuras de la cultura argentina: María Elena Walsh, Astor Piazzolla y Eva Perón, proyecto que el artículo describe en detalle poniendo de relieve su impacto en la comunidad de Azul y en su profesión de fe cervantina.

Finalmente, queremos agradecer a los organizadores y a la Editorial UNICEN el habernos confiado una vez más la tarea de preparar las Actas que aquí presentamos, testimonio del diálogo siempre renovado sobre la obra cervantina, y sobre sus múltiples proyecciones, que propician estas Jornadas. Es para nosotras un honor y una alegría reafirmar el compromiso con este espacio surgido en el marco del Festival cervantino de Azul y que ha seguido su camino más allá de presencias, mudanzas y virtualidades, sosteniéndose siempre en el disfrute de encontrarnos, desde distintos lugares y trayectorias, a compartir la lectura de Cervantes.

Clea Gerber, Julia D’Onofrio y Noelia Vitali

EL CABALLERO DON QUIJOTE DE MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN

LITERATURA, CINE, INVENCION

RAQUEL MACCIUCI Y VIRGINIA BONATTO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA¹

1. MÍNIMAS REFERENCIAS

La película *El caballero don Quijote*, dirigida por Manuel Gutiérrez Aragón y estrenada en 2002,² se inscribe en una larga serie de adaptaciones cinematográficas iniciada un siglo antes.³ Fue el francés Lucien Noguét quien, en 1898, con una breve escena (que no se conserva), inició las versiones del séptimo arte sobre la obra maestra de Cervantes. En 1903, con una producción también francesa a cargo de Ferdinand Zecca, que dura seis minutos y representa episodios de la novela coloreados a mano (proyectada en España en 1905, para el tricentenario de la publicación de la primera parte) (Rodríguez Mosquera 2017, 21), se inicia formalmente, desde principios estéticos e ideológicos diversos, la larga serie de películas que encararon la difícil tarea de llevar al cine el célebre texto cervantino en un amplio abanico de países: Francia, Italia, Inglaterra, Dinamarca, Austria, URSS, Estados Unidos, Finlandia, entre otros (Rodríguez Mosquera, 2017, 21-26).

En España, hasta 1902 existían tres antecedentes filmicos de especial relevancia: la película de Narcís Cuyás, *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*, de 1910; la producción de Rafael Gil y de Antonio Abad Ojuel, *Don Quijote de La Mancha*, de 1947; y la serie televisiva de cinco capítulos producida por Televisión Española y dirigida por Manuel Gutiérrez Aragón, *El Quijote de Miguel de Cervantes*, filmada en 1992, con guion del director y de Camilo José Cela.

Manuel Gutiérrez Aragón, nacido en 1942 en Torrelavega, Cantabria, cineasta, escritor, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Real Academia Española, a principios del siglo XXI, llevaba andado un largo trayecto. Su primera película, *Habla mudita*, que data de 1973, fue seguida de una serie de films que llevaron a Manuel Vázquez

1 Selección y tratamiento de imágenes: Raquel Macciuci.

2 Las citas del libro cinematográfico utilizadas fueron extraídas de la versión de *El caballero don Quijote* (abreviado *CDQ*) consignada en la bibliografía.

3 Nos eximimos de adentrarnos en el amplio campo de la teoría acerca de la adaptación o trasposición cinematográfica. Entre muchos, Wolf (2001) y Pérez Bowie (2010) son autores de sendos estudios de referencia.

Montalbán a concederle el título de *Director de cine de la transición*.⁴ Cuando el proceso de normalización política de España se dio por concluido, continuó revalidando su trayectoria con películas de diversa temática, hasta la última realización, *Todos estamos invitados*, de 2008. Por esta fecha, ya había decidido dar un giro hacia la literatura, arte que estaba en las raíces de su vocación artística. A la primera novela, *La vida antes de marzo* (Anagrama), que mereció el premio Herralde 2007, continuó una serie de títulos que llega hasta el presente. En algunas ocasiones, gusta de retornar al séptimo arte, preferentemente a través del documental, siempre con reconocibles rasgos distintivos; el último, el *Misteri d'Elxe*, de 2022, está dedicado al célebre rito declarado Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad.

2. SINGULARIDAD DE UNA VERSIÓN FÍLMICA

Cuando, en 2002, se estrenó el largometraje *El caballero don Quijote*, el antecedente decisivo era, como se ha dicho, la adaptación de la primera parte de la novela de Cervantes, filmada diez años antes por el mismo Gutiérrez Aragón, con formato de serie para Televisión Española. El éxito había sido arrollador y los papeles protagónicos de Fernando Rey (don Quijote) y Alfredo Landa (Sancho) quedaron asociados definitivamente a una de las interpretaciones más logradas (Gutiérrez Aragón, 1992).



Imagen 1 Fernando Rey como don Quijote y Alfredo Landa como Sancho (Gutiérrez Aragón, 1992)

La aprobación de la crítica y del público, unido al formato en varias entregas, que permitía una trasposición detallada de la novela, predispusieron al espectador a esperar una continuación similar, con los mismos actores principales. Pero pasó el tiempo, murió Fernando Rey y la edad de Alfredo Landa desaconsejaba someterlo a nuevas andanzas bajo el sol de La Mancha, por lo que fueron reemplazados por José Luis Galiardo (caballero) y Carlos Iglesias (escudero).

Por diferentes causas, en lugar de una serie la continuación fue finalmente una película, que, como la novela de 1615, sorteó sin menoscabo el inevitable estigma de las segundas

4 Pueden verse estos conceptos ampliados en Macciuci (2023).

partes.⁵ La crítica apreció de inmediato el arte y la singularidad del largometraje, que evitó tanto replicar la primera versión de *Quijote* con el argumento de la segunda, como reiterar la matriz de trasposición fílmica subyacente. Contra todo pronóstico, el cineasta cántabro supo acentuar su personal sello de *cine de autor* para combinar con una modalidad diferente a la anterior la reescritura fílmica con la intervención artística; razón por la cual, acordamos en que *El caballero don Quijote* no es una mera ilustración o adaptación, por el contrario, alcanza el rango de “recreación ‘quijotesca’ en toda la regla, la más convincente de la industria audiovisual española hasta el momento” (Hernández, 2005, 22).

En la Segunda parte, lejos de repetirse, el relato de la tercera salida conmueve con un Quijote más humano y vulnerable. Como bien lo ha señalado José Luis Merino:

(...) [el] gran mérito del Quijote que ha puesto en cine Gutiérrez Aragón reside en que la visión del personaje no se sostiene sobre todo en las puras peripecias novelescas narradas en el libro, sino que procura poner de manifiesto su soledad, su melancolía y hasta su sentimiento íntimo de fracaso (2003:2)

Del mismo modo, también la aventura de Sancho es interior, entregado a la progresiva admiración de la justa empresa de su amo, pese a ser consciente de los dislates, no percibir la prometida retribución y sufrir el acoso del hambre.



Imagen 2. *CDQ*. Carlos Iglesias y José Luis Galiardo como Sancho y don Quijote.

A la par de una consumada composición de los personajes, el director introdujo audaces cambios en el plano del relato, recreando y prolongando distintas peripecias cervantinas. Las malogradas aventuras del caballero andante se redujeron en número para dar espacio al proceso de transformación interior que, si bien entronca con las lecturas románticas de la novela, se inviste de ribetes menos idealizados y más cercanos al hombre contemporáneo.

El desafío de adaptar el texto de 1615 –de mayor extensión, dramáticamente más integrado y con una presencia más rica de diálogos intertextuales y metaficcionales– al formato de película, con menos espacio para desarrollar las complejidades de una “novela barroca”, tal como la definiera Gutiérrez Aragón (2003, 289), requería recortar la trama para ahondar en la

5 La película fue reconocida con el Premio Ciudad de Roma del Festival de Venecia 2002, premio Goya 2003 a la mejor fotografía a José Luis Alcaine, FIPA de Plata Biarritz 2003, Premio ACE al mejor actor a Juan Luis Galiardo, Premio ADIRCE mejor actor de reparto a Carlos Iglesias.

peripezia más íntima y personal. La película suprime algunos episodios memorables del libro, como el del retablo de Maese Pedro (II, 25),⁶ el de la condesa Trifaldi (II, 36-37), el de Clavileño (II, 40-41), el de los pleitos de Sancho como gobernador de la ínsula Barataria (II, 45) o el de las cartas de Sancho y Teresa Panza (II, 50, 52),⁷ lo que proporciona al director más espacio para profundizar y recrear diferentes pasajes e incluso añadir otros de su invención.

Entre las diferentes y notables innovaciones que no podemos detallar aquí, destaca la amalgama del *Quijote* de Cervantes con el de Avellaneda en un mismo hilo argumental, de modo que solo los muy familiarizados con el original y el apócrifo pueden detectarlo. La operación da una vuelta de tuerca al juego realidad / ficción del relato original, introduciendo una variación metatextual junto a una muy contemporánea reflexión sobre la alteridad y el juego del doble, desplegado en la segunda parte del *Quijote* mediante la confrontación del *Quijote* escrito por Cide Hamete Benengeli (II, 2-3) con el de la segunda parte apócrifa que publicara en 1614 Alonso Fernández de Avellaneda (mencionada por primera vez en el capítulo 59 de la novela y luego referida unas seis veces más). En la película, el héroe cervantino y el falsificado llegan a encontrarse cara a cara.

En la misma dirección, Gutiérrez Aragón da más entidad a la figura de un hospitalario don Álvaro de Tarfe. Reinventado con ciertos rasgos del Caballero del Verde Gabán, el noble personaje será el amable anfitrión de don Quijote y Sancho, que además de enterarlos de la existencia de la novela espuria, los orienta para que puedan llegar al manicomio de Toledo, donde había sido encerrado el otro yo, el otro Quijote, ideado por el relato apócrifo.



Imagen 3. *CDQ*. Pedro Miguel Martínez, Patricia Villena, Carlos Iglesias y José Luis Galiardo como don Álvaro de Tarfe, la hija de Don Álvaro, Sancho y don Quijote en *El caballero don Quijote* (2002) de Manuel Gutiérrez Aragón.

6 Seguimos la edición de Allen (1983).

7 José María Merino ofrece una síntesis exhaustiva tanto de las supresiones como de las novedades de la versión filmica de 2002 (2003, 2-3).

Avisados por el guardián carcelero de que el falso caballero había tomado el camino de “la mar de Barcelona” –no el de Zaragoza como refiere la novela–, toman la misma dirección. La búsqueda del usurpador desemboca en la confrontación del hidalgo con la criatura de Avellaneda, a quien el film sitúa en un teatro callejero donde escenifica una parodia del episodio de los molinos de viento. La extrañeza se intensifica porque parodiador y parodiado son representados por el mismo Juan Luis Galiardo (no así Sancho, encarnado por Álvaro de Luna).

Si, como afirma Jean-Pierre Étienvre (2016), Cervantes, en la segunda parte, había encargado a sus personajes el ajuste de cuentas con Avellaneda, haciendo que sean ellos quienes se defiendan a sí mismos (sin incorporar en la acción al Quijote falso ni al autor del libro espurio) y obrando así una venganza novelesca decididamente eficaz, la intervención de Gutiérrez Aragón reescribe el juego intertextual y acentúa esta última dimensión a partir de la apelación directa a la cuestión del doble, eje y matriz, si se siguen las teorizaciones de Julia Kristeva (1969), del lenguaje de la literatura moderna inscrita en la tradición de la menipea y el carnaval, de la que Cervantes es uno de los máximos representantes. Así, mientras en la segunda parte de la novela, don Quijote no irá a las justas de Zaragoza, como tenía previsto, porque de ese modo, logrará “sacar a la plaza del mundo la mentira dese historiador moderno” (II, 59, 476), en el tramo final de *El caballero don Quijote*, nos encontramos con un personaje que busca encontrarse con el doble, quien es a su vez un cómico bufo, multiplicando de ese modo la puesta en abismo del relato cervantino e instalando, en el marco de un lenguaje poético plenamente moderno, las preguntas sobre realidad y representación.



Imagen 4. *CDQ*. José Luis Galiardo como Falso don Quijote y don Quijote y Álvaro de Luna como falso Sancho.

Ni la reescritura argumental, ni la original inmersión en el fuero íntimo de los personajes serían convincentes sin el despliegue de un lenguaje cinematográfico que refuerza y completa los sentidos del texto con la usual maestría del director. Rodeado de un equipo técnico de excelencia –la fotografía es de José Luis Alcaine, la música de José Nieto, la dirección artística de Félix Murcia, el vestuario de Gerardo Vera y el montaje de Jorge Salcedo–, el director de *Habla mudita* logra la respuesta justa de los actores, encuentra los ambientes y paisajes más en consonancia con el espíritu de la narración y orquesta un afinado concierto entre imagen, palabra, música y silencio. Este logro, como se ha sugerido, dialoga con otros sentidos que interpelan al espectador contemporáneo y que, a su vez, devienen de la riqueza de posibilidades abiertas para la lectura que el *Quijote* atesora.

La imposibilidad de analizar con el debido detenimiento la película en toda su compleja dimensión nos ha llevado a detenernos en otra intervención del cineasta que sobresale por su original y arriesgada composición: se trata de la prolongación del episodio de la Dulcinea encantada del palacio de los duques (II, 35), con una peripecia añadida que, en su momento, solo mereció breves alusiones pero que, a la luz de la agenda crítica actual, adquiere mayor trascendencia y suscita sugestivos interrogantes.

3. LA SIN PAR DULCINEA DE MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN

Antes de abocarnos a este pasaje, es necesario hacer un inciso para mencionar una alteración, deliberada o no, en la atribución de nombres y funciones, muy cervantina sin duda: Gutiérrez Aragón llama Tosilos al paje que, en el capítulo 35 de la segunda parte, se disfraza de Dulcinea. El equívoco no parece obedecer a una invención del director equivalente a las que resultan de recrear el argumento con episodios de la novela apócrifa –de hecho, la crítica no hace mención a esta duplicidad, facilitada porque el paje no tiene nombre de pila en el *Quijote*. Pero, Tosilos no es un paje, sino un lacayo de origen gascón, que recién entra en acción varios episodios más adelante, cuando debe simular, por mandato del duque, ser el caballero con quien debe enfrentarse don Quijote para vengar el honor burlado de la hija de la dueña Rodríguez (II, 56).⁸ El lacayo aparece nuevamente cuando don Quijote y Sancho, ya en camino hacia Barcelona, se topan con él (Tosilos debe llevar un pliego de cartas del duque al virrey) y se enteran de que sufrió el castigo de los duques por haberse atrevido a pedir la mano de la doncella engañada (II, 66).⁹

Gutiérrez Aragón simplifica la sucesión de burlas y de encantamientos urdidos por los duques entre los capítulos 34 y 41 (el paje-Dulcinea, la condesa Trifaldi y Clavileño), eligiendo únicamente el episodio de la llegada del diablo mensajero (II, 34) y del sabio Merlín acompa-

8 El rango de un paje y un lacayo era diferente en la escala de la sociedad estamental. El paje, generalmente, provenía de una familia noble y su condición variaba según el círculo en el que servía, sobre todo si los amos ostentaban altos títulos de nobleza o de la realeza, a cuyo entorno eran enviados para su educación. El lacayo se situaba en un escalón inferior, no pertenecía al estamento noble y sus tareas eran más serviles.

9 Los títulos de crédito de la película apuntalaron y reprodujeron la fusión de ambos personajes, que se ha multiplicado gracias a Internet. Para un abordaje centrado exclusivamente en el film, la superposición de los dos personajes no tiene consecuencias en el significado, dado que ninguno de los episodios incorpora a Tosilos; por otro lado, el paje, en ningún momento, es llamado por su falso nombre (la atribución de un nombre quizás obedece a la lógica de los títulos de créditos). Pese a todo, la explicación hermenéutica se vuelve pertinente en función de nuestro análisis.

ñado por Dulcinea (II, 35) y, como se verá más adelante, integrando sutilmente en esta última figura con el episodio de las dueñas barbudas.

Antes de ser encarnada por el paje, Dulcinea ha aparecido anteriormente en dos ocasiones con opuesta imagen: primero bajo la forma de una rústica campesina ‘real’ a la que hidalgo supone –con ayuda de Sancho, naturalmente– víctima de un encantamiento. La segunda ocasión tiene lugar en la cueva de Montesinos; allí, merced a su imaginación la aprecia en todo su esplendor resultado. En la tercera oportunidad la percepción de la dama embrujada no es producto de la imaginación, sino de la farsa fraguada en el palacio ducal.



Imagen 5. *CDQ*. Marta Etura como Labradora y Dulcinea.

Este episodio, comienza con el ruego de la fingida doncella, encarnada por el paje –que de ahora en más será Tosilos–, a cargo del actor Juan Diego Botto. En escenas previas, el director se encarga de mostrar que este personaje es muy cercano a los duques, e incluso le otorga un rango superior al presentarlo montado a caballo con resuelta gallardía al frente del séquito ducal que escolta a don Quijote y a Sancho durante la entrada al palacio.



Imagen 6. *CDQ*. José Luis Galiardo y Juan Diego Botto como don Quijote y el paje Tosilos.

La Dulcinea ficticia de Gutiérrez Aragón no aparece como la criatura que, a pesar de su espléndida belleza, expresa su petición a Sancho “con un desenfado varonil, y con una voz no muy adamada” (II, 35, 297) y que, en el capítulo 36, y solo para información de los lectores, se revelará como varón; sino que se trata un joven travestido, que no oculta la sombra del bozo en el rostro, y que, con un tono de melancólico lamento y al borde de las lágrimas, añade a la súplica de la novela una coda que trasciende la farsa del supuesto encantamiento de Merlín con la incuestionable contemporaneidad del giro añadido en el guion: “(...) date, date los azotes en tus carnazas, bestión indómito, y dame la libertad de mi condición, y *de mi cuerpo aprisionado en otro que no es el mío*” (CDQ, 56:09. Las itálicas son nuestras).



Imagen 7. CDQ. Juan Diego Botto como Dulcinea encantada.

La ambigüedad del travestido paje se ratificará con una escena añadida más equívoca aún, en la que don Quijote, unos días más tarde –el tiempo transcurrido es indeterminado, pero no es inmediato al simulacro encabezado por Merlín– es despertado por una delicada voz femenina que entona, acompañada por un laúd, la canción anónima “Al alba venid, buen amigo” del *Cancionero Musical de Palacio* (CDQ, 1:07:40). Buscando el origen de la melodía, espía sigilosamente la estancia de arquitectura morisca reservada para la duquesa y sus damas –si bien no faltan servidores masculinos, estos asumen actitudes femeniles–, hasta que, en una especie de recámara, vislumbra la figura de Tosilos que, de pie frente a un espejo, se desprende lentamente de los afeites y de su disfraz; y muestra un torso liso, pero varonil, en una escena que, desde el comienzo, al fin, refuerza la ambigüedad y la extrañeza de su primera aparición como Dulcinea.

La sugestión del cuadro, en un silencio solo alterado por la melodía –banda sonora y motivo musical de Dulcinea– que pasa a ser remedada por el canturreo melancólico del joven mientras se desviste, se acentúa con el desplazamiento de la cámara desde el tocador hacia un desconcertado don Quijote cuyo semblante transmite su profunda turbación ante un descubrimiento que hace tambalear desde la base el andamiaje de su juego entre realidad y ficción, cordura y enajenación, desvelándole el otro lado del simulacro; el que es programado por ‘otros’.

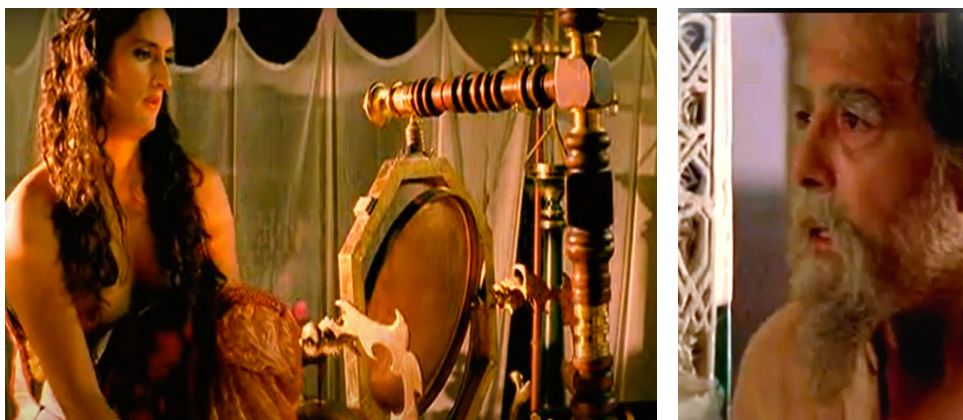


Imagen 8. *CDQ*. Juan Diego Botto y José Luis Galiardo como Tosilos / Dulcinea y don Quijote.



Imagen 9. Juan Diego Botto y José Luis Galiardo como Tosilos / Dulcinea y don Quijote.

Unas escenas antes de la mencionada agnición, don Quijote es mostrado descalzándose en su habitación, luego de negarse a que dos dueñas lo asistan en el proceso de desvestirse. Al mirar sus calcetines raídos y agujereados, un Juan Luis Galiardo menos quijotesco y más realista recupera las palabras de Cide Hamete en torno al motivo del hidalgo pobre, con un monólogo que abandona la impostura del caballero andante y que adopta un tono prosaico y contemporáneo: “¡Miserable el bien nacido que no tiene para comer! ¡Miserable el hidalgo que teme que todo el mundo se dé cuenta de la bota rota, de la capa raída, y hasta que le descubran el hambre del estómago!” (II, 44, 354). La reconstrucción de la escena del calcetín agujereado en una línea narrativa cuya tensión máxima se cumple con el reconocimiento de la farsa de Dulcinea, guarda relación con la serie de gestos y silencios que, en secuencias previas, habían mostrado el creciente grado de conciencia del escudero, paralelo a la actitud crédula de don Quijote. Una de esas secuencias, muy sutil pero explícita, sucede inmediatamente después de la petición de Dulcinea, cuando la cámara enfoca la mirada entre sorprendida y molesta

de Sancho dirigiéndose hacia abajo, para luego mostrar los tobillos varoniles de la supuesta doncella (*CDQ*, 57:28).



Imagen 10. Carlos Iglesias y Juan Diego Botto como Sancho y Dulcinea Encantada.

Si bien el gesto mencionado puede interpretarse como la traducción cinematográfica de la respuesta de Sancho al coloquio de Dulcinea, cuando llama la atención sobre el “modo de rogar que tiene” (II, 35, 298), es decir, sobre su falta de humildad y comedimiento, la lectura que proponemos lo relaciona con una serie de pasos que van minando el intramundo de ambos protagonistas, detonante tanto de la estructura paródica del texto como de los otros mundos que lo secundan (el mundo transformado a los ojos de los protagonistas y el mundo fingido por los duques) (Ferrerías, 1982). De este modo, la película de Gutiérrez Aragón habilita la coexistencia de un sentido sobre la condición de artificio tanto de las burlas como de los procesos de subjetivación de ambos personajes más orientado hacia el receptor contemporáneo. Otros dos momentos decisivos en Sancho, relacionados con estas cuestiones, ocurren, el primero, cuando se cierra la secuencia de la isla Barataria (narrativamente paralela a la de don Quijote deambulando por el recinto de la duquesa) y el escudero devenido en gobernador, inmovilizado por los dos paveses (escena que replica el capítulo 53), suplica que “algún amigo, si es que le tengo, (...) me dé un trago de vino” (II, 35, 428) después de que el director haya puesto en boca de Sancho el pedido imperioso: “basta ya de burlas”. El segundo, ocurre de modo mucho más explícito en la escena que replica la derrota de don Quijote a manos del Caballero de la Blanca Luna en las playas de Barcelona (II, 64), cuando hace proclamar al escudero: “¡Viva don Quijote de la Mancha! ¡Viva Dulcinea, donde quiera que esté y quien quiera que sea!” (*CDQ*, 1:43:26), reformulando de esta manera el parlamento del bachiller Sansón Carrasco cuando, con la identidad de Caballero de la Blanca Luna y ante un don Quijote ya derrotado, “molido y aturdido”, le perdona la vida y ratifica las palabras del caballero sobre la hermosura de Dulcinea (II, 64, 518).

Volvamos, a la luz de estas observaciones, a la escena del interior morisco en la que don Quijote espía a Tosilos-Dulcinea. No es de extrañar que, en la versión filmica, inmediatamente después de la revelación del disfraz, el ingenioso caballero decida abandonar el palacio de los duques. Si esta es una de las capas de sentido que pueden explorarse en la escena, imbricada con la modernidad estructural y un barroquismo que pone en juego los límites entre realidad y representación, el ambivalente juego del cautivante y apuesto Tosilos llama a un

análisis que profundice en los interrogantes que los juegos de las representaciones o las burlas de los duques abren en relación con el deseo y la identidad sexual.

4. BURLAS, TRAVESTISMO Y DESEO

La apelación al recurso del disfraz, la suplantación, el humor, las simulaciones y los enredos para tratar temas tabúes de orden sexual y transgredir los códigos del erotismo autorizados han sido abordados por una parte de la bibliografía crítica sobre el teatro del Siglo de Oro. En esta dirección, por ejemplo, Oleza (1990) realiza un recorrido esclarecedor para ilustrar el tratamiento velado del adulterio, la homosexualidad y el deseo femenino en la comedia lopesca. Otros análisis han demostrado que, en la literatura y en la cultura áureas, la sanción moral hacia la conducta feminizada y hacia la homosexualidad masculinas se representaba mediante imágenes de varones travestidos y de mujeres barbudas (Combet, 1980; Cartagena-Calderón, 2008 y Velasco, 2009).

En la escena del paje travestido de la segunda parte del *Quijote*, tanto los lectores como los espectadores (con excepción de don Quijote y Sancho) son conscientes de la burla. De modo similar, y también en la secuencia de los duques, además del paje, adoptan identidades del sexo opuesto la condesa Trifaldi y, posiblemente, el numeroso grupo de dueñas que la acompañan, cuya identidad sexual no está clara, pero puede tratarse de varones travestidos o mujeres con barbas postizas (Velasco, 2009). Pero, fuera de toda intención burlesca, más singular aún es la situación que se le presenta a Sancho en la Ínsula Barataria cuando dos hermanos, varón y mujer, por iniciativa de la niña, deciden disfrazarse de su contrario para experimentar cómo era el mundo fuera de los muros de su casa (II, 49); o la historia del mancebo Gregorio, acerca del cual se refiere, en el capítulo 63, que tuvo que disfrazarse de mujer para salvarse de que “los bárbaros turcos” gozaran de su belleza masculina (II, 63, 512).

En esos y otros ejemplos, se encuentran referencias a las características físicas de esos personajes (extrema juventud y delicadeza de rasgos) en virtud de las cuales llegan a ser confundidos con verdaderas mujeres. En este sentido, una característica que diferencia a la Dulcinea del bosque de las mujeres barbudas en el episodio de la condesa Trifaldi, es, según se infiere, su condición lampiña (cuando descubre su rostro, el narrador señala que “a todos les pareció más que demasíadamente hermoso”, II, 35, 297). Es llamativo, entonces, que en la versión de Gutiérrez Aragón el actor que representa a Dulcinea (Juan Diego Botto) muestra un leve pero bien visible bozo en el rostro —que curiosamente no se percibe en el paje Tosilos, más lampiño que el travestido—, en el cual repara con apenado gesto cuando se lava el maquillaje. Como no fuera esta evidencia suficiente, durante su primera aparición en el bosque, la cámara se encarga de mostrar ostensiblemente (y en primer plano) el vello de los tobillos y el calzado varonil y, más tarde, en el plano medio de la escena añadida, podemos ver el contraste entre el torso limpio y las axilas pobladas. A esta información visual se añade el descuido jocoso del falso Merlín al presentar a la doncella, que reproduce la confusión del género gramatical en que incurre la “dueña Dolorida” cuando, en la novela, se presenta como “este su criado, digo esta su criada” (II, 38, 312). En el film, el mago se corrige: “por eso te traigo al hermoso, digo a la hermosa Dulcinea del Toboso” (*CDQ*, 53:19). Por medio de estos detalles, Gutiérrez Aragón logra fusionar dos episodios cervantinos que, en el horizonte de expectativas del lector moderno, muy probablemente, fueron leídos como casos de performances homosexuales. Al mismo tiempo, la escena del torso desnudo reproduce, al filo de la parodia, las estrategias utilizadas

por los escritores del Siglo de Oro para tratar lo prohibido sin transgredir la norma; de esta manera, el director puede llevar a la pantalla un acto de desnudez cargado de sensualidad femenina que, probablemente, el público no hubiera tolerado en el marco del *Quijote* si la protagonista hubiera sido una mujer; menos aún, si se hubiera tratado de Dulcinea (real o fingida).

Durante los siglos XVI y XVII, tanto la imagen grotesca de las mujeres barbudas como la figura del joven lampiño y muy inclinado a los pasatiempos femeninos (como el uso de afeites) representaban la condición monstruosa del varón afeminado, temida y criticada, como lo atestiguan el Emblema 64 de Sebastián de Covarrubias (1610) (que representa a la famosa Brígida del Río, “la barbuda de Peñaranda”, incluida en la corte de Felipe II entre la *gente de placer*), y las advertencias de Cristóbal Suárez de Figueroa (autor del tratado *Varias noticias importantes a la humana comunicación*, de 1621) sobre el peligro de sodomía latente en los adolescentes ociosos de la corte (Velasco, 2009, 236).

Estos casos, por otro lado, contrastan explícitamente con la masculinidad pretendida y defendida por don Quijote que, a su vez, puede leerse como un residuo de los valores viriles del guerrero medieval, en amplio desfasaje respecto del afeminamiento de los caballeros de la corte contemporáneos a Cervantes (Cartagena-Calderón, 2008).¹⁰ Y también, contrastan con el Tosilos de la segunda parte del *Quijote*, quien no solo proclama explícitamente su heterosexualidad (al pretender casarse con la engañada hija de la dueña Rodríguez; II, 66), sino que su propia condición de lacayo lo mantiene diferenciado de la frivolidad y de los gustos amanerados del paje íntimo de la duquesa. De igual modo, la frivolidad de los gustos y de los entretenimientos de los duques es objeto de crítica en la novela, cuando el narrador refiere, por ejemplo, que Cide Hamete acota, al explicar cómo fue urdida la farsa de la muerte de Altisidora, que “tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados y que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos” (II, 69, 549). Sumado a esto, algunos análisis críticos han intentado demostrar la preferencia de los duques por las burlas que involucran lecturas homoeróticas (Johnson 1990 y Velasco, 2009). La recreación de Gutiérrez Aragón capta, entonces, la discusión subyacente en el texto fuente en torno a la oposición virilidad y afeminamiento, y la desarrolla mediante el añadido *queer* de la escena de *voyeurismo* que, no solo transcurre en un sugerente interior morisco y eminentemente femenino, sino que es representada por un personaje con rasgos físicos declaradamente varoniles. La escena cobra verosimilitud en el contexto del cine y de la producción cultural española que, desde la Transición, contribuyeron a forjar la aceptación social de la homosexualidad masculina (ver Llamas, 2001 y Escámez, 2001). Ello explica, tal vez, la ambigüedad magistralmente expresada en el gesto entre deseante, desconcertado, turbado y desencantado del don Quijote que encarna Juan Luis Galiardo.

Así como, en la obra cervantina, Dulcinea es un significante sin referente y su correcta descripción y valoración solo es posible cuando estas se ajustan al verosímil literario que don Quijote fiscaliza una y otra vez, poniendo énfasis en su carácter inigualable, “sin par”, el

10 El cambio de actitud ha sido entendido de diferentes maneras. Algunos autores aluden a la deserción del oficio de guerrero –dejan de existir los poetas caballeros como Garcilaso y cunden los mercenarios en su reemplazo–; por su parte, Jovellanos (1790), en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, celebra la paulatina incorporación de hábitos cortesanos a las rudas prácticas guerreras y sostiene que las fiestas palacianas favorecieron el cultivo del espíritu y “fueron haciendo a los hombres más sociables, más sensibles”, mientras los caballeros, “olvidada su ferocidad y los riesgos y los odios del combate, entran a distinguirse en una nueva palestra de ingenio y galantería” (Jovellanos, 2002).

travestismo significa, también en el contexto de la película, la única verdad posible acerca del género y la identidad sexuales: su carácter de imitación o de copia sin original, subrayada con insistencia por los estudios *queer* y formulada por Judith Butler (2007) como “una identidad débilmente formada en el tiempo, instaurada en un espacio exterior mediante una *reiteración estilizada de actos*” (273).

El género como ficción, sin embargo, en Cervantes, como bien lo ha leído Gutiérrez Aragón, constituía un sentido en potencia. Los juegos con el doble que, en la película, son llevados a un nivel que solo los mecanismos del cine pueden permitir y cuyos alcances comentamos más arriba (la búsqueda del apócrifo y el encuentro metatextual del actor consigo mismo), encuentran en la imitación de Tosilos una vía para explorar determinadas zonas veladas del *Quijote* en el marco de una sensibilidad decididamente posmoderna. La socarronería que daba el tono humorístico a los rasgos ostensiblemente viriles de las mujeres travestidas en la obra de Cervantes (la Trifaldi y Dulcinea) ha sido sustituida en *El caballero don Quijote* por el melodrama, pero a la manera de un director / autor que rompe moldes sirviéndose de distintos géneros y registros, cultos y populares, así como del lenguaje del cine, puestos al servicio de una poética de extremada factura (Macciuci, en prensa).

Tanto en Cervantes como en Gutiérrez Aragón, el sentido de las escenas depende de la estructura paródica, pero en niveles diferentes. La falsa Dulcinea del capítulo 35 de la segunda parte se integra dentro de lo que Ferreras (1982) ha caracterizado como el “mundo fingido”, y que resultaría una estructura saliente organizada desde el “extramundo” o mundo objetivo (en este caso, conformado por los duques y su séquito). A su vez, articula de manera humorística con el “intramundo” o el mundo voluntario de don Quijote (punto de ruptura que da inicio a la construcción paródica) y con el “mundo transformado” por la voluntad del protagonista, mediador entre este y el mundo objetivo (31-57). La complejidad de esta estructura paródica y la fluidez con la que Cervantes articula estos cuatro universos, no obstan para que Cervantes elija, en el *Quijote* de 1615, “sustituir las relaciones problemáticas entre intramundo y mundo transformado, por las relaciones, no menos problemáticas entre extramundo, mundo fingido e intramundo” (Ferreras, 1982, 53). Las burlas tramadas por los duques, pero también, las estrategias materializadas por Sansón Carrasco, caracterizado de Caballero de los Espejos y Caballero de la Blanca Luna, tienen una incidencia decisiva sobre el héroe, hasta el punto que será el mundo fingido el que logra derrotarlo (y logra también su regreso final al extramundo). La escena del paje travestido, entonces, puede leerse desde esta codificación y apuntando hacia el gusto por las burlas de los lectores de la época. Las escenas en torno a la Dulcinea travestida de la película de Gutiérrez Aragón se codifican, por su parte, desde otra modalidad, ahora posmoderna, de la parodia. Nos referimos a la fuerza estética del camp, con su preferencia por la teatralidad y la exageración del ser impropio de las cosas, y su concomitante interrogación sobre la naturaleza cultural y performativa de los géneros sexuales. El hecho de que la parodia que propone la estética camp se asiente sobre la relación ambigua de las obras –entre la crítica y la celebración– con los géneros de la cultura dominante (Amícola, 2000) permite pensar en la escena de Tosilos ideada por Gutiérrez Aragón en términos de una intertextualidad amplia que alcanza otros consumos culturales del presente.

El cineasta cántabro da un paso más frente al conflicto de género que suele desprenderse de los travestismos áureos, encubiertos por el registro paródico y el trampantojo de las máscaras y el disfraz, conectando la temprana modernidad con la visión de mundo y la mentalidad abierta y problematizadora del siglo XXI.

REFERENCIAS FÍLMICAS

- Gutiérrez Aragón, Manuel (1992), *El Quijote de Miguel de Cervantes*, Emiliano Piedra, 5 episodios.
- Gutiérrez Aragón, Manuel (2002), *El caballero don Quijote*, GONAFILM S.L. Edición en soporte DVD (2003).

BIBLIOGRAFÍA

- Amícola, José (2000), *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Buenos Aires, Paidós.
- Butler, Judith (2007), “Inscripciones corporales, subversiones performativas”, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 253-275. Traducción de Antonia Muñoz.
- Cartagena-Calderón, José (2008), “Cervantes y las ficciones de la masculinidad”, en *Tradition and Innovation: Early Modern Spanish Studies in Memory of Carroll B. Johnson*, ed. S. Velasco, Newark, DE, Juan de la Cuesta, 51-88.
- Cervantes, Miguel de (1983), *Don Quijote de la Mancha, I y II*, edición de J. J. Allen, Madrid, Cátedra, 5ª. ed.
- Combet, Louis (1980), *Cervantes ou les incertitudes du désir: une approche psychostructurale de l'oeuvre de Cervantes*, Lyon, PU de Lyon.
- Covarrubias, Sebastián de (1610), *Emblemas morales*, Luis Sánchez, Madrid.
- Escámez, Óscar (2001), “La homosexualidad masculina en la narrativa hispánica durante los años 90”, en *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*, eds. J. Vicente Aliaga, A. Haderbache, A. Monleón y D. Pujante Valencia, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de Valencia, 413-426.
- Étienvre, Jean-Pierre (2016), “La elusión del apócrifo en la segunda parte del ‘Quijote’. Final del juego”, *Criticón*, 127, 93-103.
- Ferreras, Juan Ignacio (1982), *La estructura paródica del Quijote*, Madrid, Taurus.
- Gutiérrez Aragón, Manuel (2003), “Adaptación del Quijote”, en *Literatura y cine: Actas del Congreso. Jerez de la Frontera, 15-18 de octubre de 2002*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 283-290.
- Hernández, Javier (2005), “Manuel Gutiérrez Aragón o los ‘Quijotes’ de la democracia”, *Nosferatu. Revista de cine*, 50, diciembre, 18-22. Disponible en: https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/41421/NOSFERATU_050_003.pdf
- Johnson, Carroll B. (1990), *Don Quixote: The Quest for Modern Fiction*, Boston, Twayne.
- Jovellanos, Melchor Gaspar (2002), *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/memoria-para-el-arreglo-de-la-policia-de-los-espectaculos-y-diversiones-publicas-y-sobre-su-origen-en-espana-2011/>
- Kristeva, Julia (1969), “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, en *Semiótica I*, Caracas, Editorial Fundamentos, 187-225.
- Llamas, Ricardo (2001), “Piel de segunda. Homo sexualidad, sociedad y cine en la España de 2000”, en *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*

- eds. J. Vicente Aliaga, A. Haderbache, A. Monleón y D. Pujante Valencia, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de Valencia, 73-78.
- Macciuci, Raquel (en prensa), “Posguerra y Transición en *Demonios en el jardín*, de Manuel Gutiérrez Aragón”, en *La memoria cultural de la guerra civil y el franquismo*, eds. L. Bautista Boned y M. Sánchez, Frankfurt, Peter Lang, 300-323.
- Merino, José Luis (2003), “Manuel Gutiérrez Aragón, ‘El caballero don Quijote’”, *Revista de Libros*, miércoles 1 enero, 1-4.
- Oleza, Joan (1990), “La comedia: el juego de la ficción y el amor”, *Edad de oro IX*, 203-220. Disponible en: <http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/comedia.PDF>
- Rodríguez Mosquera, María José (2017). “El *Quijote* En imágenes: Adaptaciones cinematográficas y televisivas”, *TRANS: Revista De Traductología* 21 (diciembre), 19-34. Disponible en: <https://doi.org/10.24310/TRANS.2017.v0i21.3630>.
- Velasco, Sherry (2009), “The Dueña Dolorida: Policing Gender, Desire, and Entertainment”, *Hispanic Review*. 77(2), 221-244.
- Wolf, Sergio (2001), *Cine/Literatura. Ritos de pasajes*, Buenos Aires, Paidós.
- Pérez Bowie, José Antonio (ed.) (2010), *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

