

De mi patria y de mí mismo salgo

Daniel Migueláñez

Aurelio Vargas Díaz-Toledo (eds.)



De mi patria y de mí mismo salgo

Actas del X Congreso Internacional
de la Asociación de Cervantistas
(Madrid, 3-7 de septiembre de 2018)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Imagen de cubierta: © Ilustración de Jaime Pahissa Laporta (1846-1928)

Editorial Universidad de Alcalá
Plaza de San Diego, s/n • 28801, Alcalá de Henares (España).
Página web: www.uah.es

© De los textos: sus autores
© Editorial Universidad de Alcalá, 2022
Instituto Universitario de Investigación “Miguel de Cervantes”

I.S.B.N.: 978-84-18979-67-5

Daniel Migueláñez
Aurelio Vargas Díaz-Toledo
(eds.)

De mi patria y de mí mismo salgo

Actas del X Congreso Internacional
de la Asociación de Cervantistas
(Madrid, 3-7 de septiembre de 2018)

Editorial Universidad de Alcalá
Instituto Universitario de Investigación “Miguel de Cervantes”

∞ 2022 ∞

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	13
INTRODUCCIÓN	17
CONFERENCIAS PLENARIAS	21
De la sífilis a la noción de contagio en <i>El casamiento engañoso</i> de Cervantes ...	23
Mercedes Alcalá Galán	
El <i>Quijote</i> en el cine: una perspectiva diferente	39
Carlos Alvar	
Espacios de sociabilidad y prácticas de representación en el <i>Quijote</i> y en el <i>Persiles</i>	61
Maria Augusta da Costa Vieira	
El nacimiento del cervantismo en Hispanoamérica: retazos de una historia de asimilación, hibridación y apropiación.....	77
Francisco Cuevas Cervera	
El lugar de la Mancha. ¿ <i>Real o imaginado?</i>	113
Manuel Fernández Nieto	
La conversión y sus especularidades en el universo literario cervantino	131
Ruth Fine	
Todo lo que se debe saber sobre el no reconocimiento de un hijo. El caso de Feliciano de la Voz (<i>Persiles</i> , III. 2-5)	151
Aldo Ruffinatto	
COMUNICACIONES	185
<i>Quijote</i>	
Teatro y fiesta en tres episodios del <i>Quijote</i> de 1615 a la luz de <i>El Cortesano</i> , de Lluís del Milà	189
Maria Cecília Barreto de Toledo	
Retórica de la cordura: el último capítulo del <i>Quijote</i>	203
Gonzalo Díaz Migoyo	
Leones, palomas y gatos furiosos. Recorridos animales de un <i>Quijote</i> a otro	211
Julia D'Onofrio	
Acerca de la teatralidad en el <i>Quijote</i>	225
Alfredo Eduardo Fredericksen Neira	

El personaje anónimo en el <i>Quijote</i>	239
José Manuel Martín Morán	
El revés burlesco de la mujer y el amor en el <i>Quijote</i> : algunos retratos femeninos grotescos.....	255
Carlos Mata Induráin	
Reclusiones, jaulas y manicomios: unas suturas entre los <i>Quijotes</i> de Cervantes y Avellaneda.....	275
Aude Plozner	
Tradicón oral y creaci3n cervantina: el tema de “la princesa mona” en dos episodios del <i>Quijote</i> (I, 29-30 y II, 38-39).....	283
Augustin Redondo	
Las horas de la luz y la oscuridad (<i>Quijote</i> I, 1-9).....	295
María Stoopen Galán	
Don Quijote en la intimidad del aposento	305
Bénédicte Torres	
Teatralidades en el <i>Quijote</i> y los juegos de representaci3n en la corte de los duques.....	321
Miguel Ángel Zamorano Heras	
Los lectores en la segunda parte del <i>Quijote</i>	337
Yunning Zhang	
 <i>Persiles</i>	
El concepto de lo admirable y la unidad mimética del <i>Persiles</i>	347
Hanan Amouyal	
Auristela, espejo oscuro de su otro yo	355
Lola Esteva de Llobet	
De asesinatos y asesinadas: mujeres que mueren o matan en el <i>Persiles</i>	367
Daniela Furnier	
Ficciones apasionadas en el <i>Persiles</i> y <i>Sigismunda</i> : el caso de Claricia y Domicio, la dama voladora y su esposo hechizado	381
Paula Irupé Salmoiraghi	
“Morisco soy, señores... pero no por esto dejo de ser cristiano”. De cristianos viejos y moriscos en el <i>Persiles</i> cervantino: una reconsideraci3n.....	393
Sue Landesman	
Los trabajos de Sigismunda	403
Randi Lise Davenport	
El <i>Persiles</i> y la risa	417
Fernando Romo Feito	

Espejularidad y pluralidad interpretativa: en torno al capítulo 18 del tercer libro de <i>Persiles</i>	427
Yael Shrem	
Las historias intercaladas de Antonio el bárbaro, Rutilio y Sosa Coitiño en el <i>Persiles</i> : tres ejemplos de amadores hiperbólicos o una alegoría de la peregrinación ideal	437
Pascual Uceda Piqueras	
El <i>ars necandi</i> del <i>Persiles</i> en la secuencia meridional	451
Juan Diego Vila	
Teatro	
La maestría de los <i>Entremeses</i> cervantinos: mucho más allá de los personajes tipo	467
F. Javier Bravo Ramón	
La dicotomía identidad-disfraz y su relación con el metateatro en <i>El rufián viudo</i>	479
Giselle Macedo	
La importancia de la écfrasis en <i>La gran sultana</i>	487
Ana Aparecida Teixeira de Souza	
Novelas ejemplares	
A vueltas con la belleza, en las <i>Novelas ejemplares</i>	501
Manuel Canga Sosa	
<i>Rinconete y Cortadillo</i> y el juego de máscaras	517
Itay Green Baruj	
Caso y prueba judicial en <i>La fuerza de la sangre</i>	529
Isabel Lozano-Renieblas	
Aspectos del cronotopo español en las <i>Novelas Ejemplares</i>	543
Wolfgang Matzat	
A vueltas con el paje poeta de <i>La Gitanilla</i>	553
Sara Santa-Aguilar	
Labrar, estudiar y papagayos	563
María Rosa Palazón Mayoral	
Recepción	
“Contro giganti e altri mulini”: La lengua italiana de don Quijote en las traducciones de sus aventuras	573
Nancy De Benedetto	

Las referencias apócrifas en Borges y Cervantes	583
Shani Davidovich	
El <i>Quijote</i> y la parodia a los ideales revolucionarios en la narrativa latinoamericana del siglo XXI	591
Clea Gerber	
“Aspectos del cielo, icónicos misterios”: Cecilio Peña y el mundo del <i>Persiles</i> .	603
María de los Ángeles González Briz	
Lectura e interpretación del <i>Quijote</i> y su reflejo en la <i>Niebla</i> de Unamuno.....	617
Áriel Lago García	
La recreación de Cervantes y el <i>Quijote</i> en la novela de código (2006-2016).....	629
Santiago López Navia	
Realismo cervantino y novela moderna.....	645
Emilio Martínez Mata	
Comentarios a la película <i>Cervantes contra Lope</i> (2016), de Manuel Huerga.....	663
Alfonso Martín Jiménez	
Cervantes bajo la mirada de Nieva: la puesta en escena de <i>Los baños de Argel</i> (1979-80).....	677
Daniel Migueláñez	
De cuando don Quijote llegó también a los pliegos de cordel en Brasil	699
Marta Pérez Rodríguez	
Reescrituras operísticas de <i>La fuerza de la sangre: Léocadie, drame lyrique</i> de D. F. E. Auber (1824)	713
Adela Presas	
Imágenes del <i>Quijote</i> en la literatura de cordel brasileña: Jô de Oliveira, “pintor” de J. Borges.....	727
Erivelto da Rocha Carvalho	
<i>Matar a Cervantes</i> , gestación y escritura de una zarzuela y libreto sobre las últimas horas del autor del <i>Quijote</i>	743
Alejandro Román	
Vladimir Zhedrinskiy y el <i>Quijote</i>	763
Jasna Stojanović	
<i>Don Quijote en Chile</i> de Ronquillo: el caballero andante y sus aventuras en Santiago de Chile en 1905	779
Raquel Villalobos Lara	
El <i>Persiles</i> en la zarzuela.....	789
Alicia Villar Lecumberri	
De continuaciones e imitaciones: El <i>Quijote</i> en las obras de Andrés Trapiello ...	799
Vijaya Venkataraman	

Varia

Giuseppe Malatesta, Cervantes y la teoría sobre la “novela”	815
Anna Bognolo	
El distanciamiento humanista y las fuentes de la ironía cervantina	829
Ricardo J. Castro García	
Don Quijote y el carnaval: adaptaciones intersemióticas brasileñas	841
Silvia Cobelo	
Teorías cervantinas madariaguescas en la actualidad digital o de cómo la ciencia humanística no se percibe como útil (2008-2018).....	855
Alexia Dotras Bravo	
“Y era la verdad que por él caminaba”: las dimensiones cambiantes de Campo de Montiel y el lugar de la Mancha	867
José Manuel González Mujeriego	
H. D. Inglis y el concepto de veracidad en la ruta de don Quijote	887
Jorge Fco. Jiménez Jiménez	
Cervantes y Cristóbal Suárez de Figueroa	901
Jacques Joset	
La fortuna de las <i>Novelas ejemplares</i> en China.....	909
Xinjie Ma	
Catalina de Salazar, personaje de ficción.....	919
Howard Mancing	
Ejercicios retóricos y sofística literaria.....	935
José Luis Martínez Amaro	
El soplo del Carnaval: Don Quijote frente a poderes y contrapoderes.....	943
Cristina Múgica	
Visiones y espectáculos alegóricos en el mundo cervantino	955
Ana Suárez Miramón	

Rinconete y Cortadillo y el juego de máscaras

Itay Green Baruj
Universidad Hebrea de Jerusalén

RESUMEN: El análisis de la novela ejemplar *Rinconete y Cortadillo*, permite destacar sus procedimientos de enmascaramiento. La novela pone de manifiesto el acto literario y los fundamentos de la escritura, develados cuando la ilusión mimética es anulada; es entonces cuando el género literario pierde su carácter “natural”, exponiéndolo por lo que es: un conjunto de caracterizaciones y convenciones predeterminadas. Los personajes resisten toda dependencia de origen, legado o autoridad, hallándose en un estado de transición y cambio continuo; su enmascaramiento les otorgará la libertad y la máscara será la expresión de la libertad literaria, negándose a ser sujeta a definiciones, caracterizaciones de género, reglas sociales, reglas gramaticales, y al lenguaje en general. Para los muchachos el juego de máscaras funciona a nivel ontológico, y con él definen su identidad, la cual irá cambiando en un proceso que los convertirá en personajes literarios cuando *Rinconete y Cortadillo* emerja en el *Quijote* de 1605.

PALABRAS CLAVE: *Rinconete y Cortadillo*; *Quijote*; Enmascaramiento; Literatura.

I. INTRODUCCIÓN

Los procedimientos de enmascaramiento textual en la novela ejemplar *Rinconete y Cortadillo* constituyen el centro de esta investigación, cuyo objetivo es entender y analizar la tipología y función de la máscara en la novela. Definiré estos procedimientos, formados de series de máscaras superpuestas, como el “juego de máscaras”.

Las máscaras toman parte en todos los niveles textuales de la novela, desde la voz narrativa, la caracterización de personajes, el género literario, los niveles narrativos y hasta el propio lenguaje. Este proceso de ocultamiento dificulta el entendimiento, por la “verdad” escondida detrás de la máscara. Sin embargo, y de manera simultánea, el juego de máscaras descubre otra característica del texto, que es su índole ficticia.

Mi propósito es que este análisis permita la apertura de nuevas opciones de lectura de la obra cervantina, enfatizando su carácter lúdico como parte de los procedimientos anti-miméticos presentes en ella. Estos cuestionan los roles tradicionales de la literatura y las convenciones respecto a la caracterización de los personajes y el género literario, resultando en el fortalecimiento de la función poética del texto.

A través de la máscara se potencia la noción de libertad: la libertad de los protagonistas, queriéndose liberar de los límites de su estado y del orden social; la libertad de la obra, queriendo separarse de las convenciones del género literario, y también la libertad del propio objeto textual, que no se conforma con su limitación física, y busca realizarse como sujeto dinámico que atraviesa las fronteras del texto. En la reescritura de su identidad, historias de vida y destino, los protagonistas alcanzan su libertad mientras que la obra se reescribe, siendo capaz de adoptar una identidad genérica nueva para luego también alejarse de ella.

II. EL PROBLEMA GENÉRICO Y LA IDENTIDAD

Al primer nivel de enmascaramiento, la novela hace uso de las características del género picaresco para crear un texto que cuestiona el género literario en sí. Ruth El Saffar argumentó, con respecto a los personajes protagónicos, que la elección de la picaresca es la elección de una máscara; o, en otras palabras, la elección de un conjunto de convenciones atribuibles a dicho género literario. Esta elección les ofrece la promesa de libertad que la vida al margen de la sociedad puede proveer; por lo tanto, Rincón y Cortado se dirigen a la picaresca como si fuera una máscara o un disfraz del que se valen para evadir el orden social (El Saffar, 1974: 36).

Es importante notar las afirmaciones de Helen H. Reed con respecto a *Rinconete y Cortadillo*, en cuanto a la consciencia de los dos muchachos, al representar su vida, de estar imitando roles de pícaros literarios anteriores. A pesar del grado sumamente paródico que resulta de lo anterior, Reed escoge no ver aquí un tipo de anti-picaresca, sino una variación del género, que toma algunas características principales de la picaresca y las coloca en marcos narrativos diferentes. Ella propone el término de la meta-picaresca, exponiendo el carácter lúdico del género en Cervantes, el cual permite explorar las posibilidades y las máximas implicaciones de su escritura (Reed, 1987: 72).

Coincido con esa definición de Reed, en que los motivos picarescos en Cervantes constituyen una meta-picaresca, ya que esta perspectiva revela la ironía paradójica inherente a su obra, la cual presenta la coexistencia del objeto y su opuesto: la novela *Rinconete y Cortadillo* usa las características del género picaresco para crear una obra

que cuestiona este género literario; pero en lugar de anular o reemplazar el género, posibilita una lectura que expandirá los límites del mismo.

Los personajes son sujetos conscientes de su lugar en la obra y su auto-creación como pícaros literarios, eligiendo ellos mismos su propia representación: la vestimenta, la historia de vida y el nombre. Cada uno de estos elementos funciona como una máscara que, por un lado, impide “verlos” en su verdadero ser, y por otro, crea su nueva identidad, la cual no está sujeta al lugar de nacimiento, al nivel social ni a la pureza de sangre.

La descripción exterior de los jóvenes que provee el narrador es sumamente minuciosa y parece no excluir ningún detalle de su vestimenta y su apariencia:

[...] ambos de buena gracia, pero muy descosidos, rotos y maltratados; capa, no la tenían; los calzones eran de lienzo y las medias de carne. Bien es verdad que lo enmendaban los zapatos, porque los del uno eran alpargates, tan traídos como llevados, y los del otro picados y sin suelas, de manera que más le servían de coramas que de zapatos. Traía el uno montera verde de cazador, el otro un sombrero sin toquilla, bajo de copa y ancho de falda. A la espalda y ceñida por los pechos, traía el uno una camisa de color de camuza, encerrada y recogida toda en una manga; el otro venía escueto y sin alforjas, puesto que en el seno se le parecía un gran bulto, que, a lo que después pareció, era un cuello de los que llaman valones, almidonado con grasa, y tan deshilado de roto, que todo parecía hilachas (*NE*: 191-193)¹.

En esta etapa inicial, el narrador los llama “el uno” (Cortado), y “el otro” (Rincón), y no siempre es fácil diferenciar a cuál de los dos se refiere. Irónicamente, es precisamente esta multiplicidad descriptiva, al intentar captar la verosimilitud de los personajes, la que causa su fragmentación; la descripción de su apariencia los aleja de una humanidad realista. En otras palabras, su descripción exterior, como si fuera la descripción de un disfraz, revela su carácter artificial.

Coincido también con El Saffar, quien señala que cada uno de los muchachos cuenta su propia historia de vida y se otorga su propio nombre, lo cual apunta tanto al libre albedrío y autonomía respecto a la autoridad del narrador, como también a su liberación de la opresión del género picaresco:

¹ De aquí en adelante, todas las citas de las *Novelas ejemplares* serán de la edición de Henry Sieber, Madrid, Cátedra, 1982.

It is the boys who discover each other and give the reader their names, histories, and ideas. Their self-naming, like that of other early characters, comes after they have discovered their independent identities. The naming suggests that they are autonomous and free from the control of the narrator. [...] the boys achieve independence not only from their narrator, but from the past and from the self-image they project in their initially picaresque accounting of themselves (El Saffar, 1974: 32-33).

Sus prendas de vestir parecen arbitrarias, aludiendo a otras aventuras y recorridos que el texto ni se preocupa en mencionar. Por otro lado, estas prendas de vestir podrían haber sido escogidas con esmero quizás por los jóvenes mismos, y seguramente por el narrador extradiegético, con el fin de crear una apariencia del pasado de los jóvenes y, así, también introducir el marco literario de la picaresca.

Ambos se ganan la vida engañando y estafando: Rincón jugando con cartas marcadas, y Cortado robando carteras. Estos medios de engaño se relacionan a un aspecto velado del personaje de los jóvenes, que no se puede descubrir por la “máscara” que los oculta. Dos veces señalará Rincón que las cosas no son como las vemos a primera vista. La primera vez es cuando se dirige a Cortado, cuya historia de vida es en realidad un encubrimiento de una segunda historia de vida: “Mas si yo no me engaño y el ojo no me miente, otras gracias tiene vuesa merced secretas, y no las quiere manifestar” (NE: 194).

La segunda vez que Rincón se refiere a la distancia entre la apariencia y lo que queda ausente, es en torno a las cartas: “[...] y aunque vuesa merced los ve tan astrosos y maltratados, usan de una maravillosa virtud con quien los entiende, que no alzaré que no quede un as debajo” (NE: 196).

Estos dos ejemplos enfatizan la idea de que es necesario, a fin de descubrir la esencia “verdadera”, saber “leer” bien. En mi opinión, es posible comparar la forma en que Rincón se refiere a los naipes “tan astrosos y maltratados”, con la apariencia exterior de los jóvenes, cuyo aspecto manifiesto es una trampa para quien no logre captarla. Hay aquí también una pista para el lector, que no debe conformarse con la ejemplaridad que provee la lectura superficial de esta novela, como también la de las otras y ello en concordancia con la advertencia sutil que Cervantes expresa en el prólogo al lector de las *Novelas ejemplares*:

Héles dado el nombre de *ejemplares*, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar un ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una de por sí (NE: 52) (el énfasis es mío).

A nivel de la historia, los dos jóvenes parecen entender perfectamente su posición ambigua y se aprovechan de ella para engañar a sus víctimas, sea por medio de los naiques marcados o en su trabajo como esportilleros. Ambos simulan ser pícaros y logran así engañar al lector ya que carecen de identidad y voz auténticas; eligen esta identidad inspirados por la literatura picaresca, elección consciente que les abrirá camino en el mundo textual. Al hacer esto, a nivel del discurso, quedan caracterizados también como personajes literarios dentro del sistema de convenciones que es la picaresca. Es más, ellos actúan como creadores de esta literatura, y así subvierten este sistema y ponen en duda su estabilidad. La fuerza de estas máscaras se encuentra en su propia consciencia de ser máscaras, ya que lo que esconden son artificios, convenciones que a su vez intentarán ocultarse a sí mismas, detrás de una máscara.

Paradójicamente, cuanto más enfatiza la obra su autenticidad, más se manifiesta su índole artificial. El narrador, que los describe detalladamente, y las historias de vida que se relatan uno al otro, en lugar de configurarlos como personajes verosímiles, revelan lo contrario, que son una creación ficticia. Los jóvenes son un conjunto de convenciones que no se cristalizan en un personaje real, sino en el del pícaro literario; sin embargo, contradiciendo esta última afirmación, la obra cuestiona esas “convenciones picarescas” sin cesar, las perturba y las revela como artificio, como una opción literaria con la cual el texto juega.

III. EL LENGUAJE Y LA SUBVERSIÓN DEL ORDEN

Los muchachos llegan a Sevilla para poder seguir con sus aventuras picarescas, y allí se encuentran con el joven Ganchuelo, miembro de la familia criminal de Monipodio. Al unirse a él, Rincón y Cortado comienzan a perder su libertad y su capacidad de escribir el relato por sí mismos.

El unirse a Ganchuelo simboliza para ellos la pérdida de la libertad y de su capacidad de escribir el relato de sí mismos. De hecho, buscando la libertad del pícaro literario, pierden su libertad como individuos, cuando entienden que el mundo criminal que buscaban no era esencialmente diferente del mundo normativo del que habían huido. Ambos están sometidos a una jerarquía estricta, a reglas que deben ser obedecidas, y a leyes cuyas transgresiones son penalizadas con multas. Por la reacción de Cortado se nota su desengaño con este nuevo mundo: “—Yo pensé —dijo Cortado— que el hurtar era oficio libre, horro de pecho y alcabala, y que si se paga, es junto, dando por fiadores a la garganta y a las espaldas” (NE: 206).

Los dos mundos, el del “crimen” y el “normativo”, son representados como mera apariencia de un orden, como artificios sociales que se reproducen mutuamente, siendo ambos igualmente corruptos.

A su vez, los límites de la identidad individual de los jóvenes quedan definidos por el lenguaje, y a través de este realizan el propósito de alcanzar su libertad, propósito no alcanzado en el seno familiar, en su vida de cortadores de bolsas, en el juego de cartas, ni tampoco como miembros de la cofradía de Monipodio.

El lenguaje funciona como una súper-estructura, a partir de la cual se ordenan los sistemas sociales y literarios. Sin embargo, el lenguaje es la herramienta que usan los muchachos para controlar el orden y circular entre un orden y otro. Por lo tanto, la revelación del orden social como manipulación del lenguaje, expone la transición de un orden a otro y su sistema jerárquico, constituyendo todo ello máscaras adicionales.

Ganchuelo, el joven sevillano, los guía en el submundo de la ciudad, y los instruye en las reglas de este mundo. Ellos emprenden un “viaje” hacia el nuevo orden social del crimen organizado, cuyo centro es el patio de Monipodio; el joven les sirve de maestro y traductor del nuevo lenguaje en el pasaje entre los diferentes órdenes. Ellos muestran interés por lo que él les enseña, pero simultáneamente se mantiene una distancia irónica entre ellos, la cual destaca que para los dos jóvenes el ingreso al mundo criminal sevillano consiste tan solo en ponerse otro disfraz, un acto lúdico que cuestiona la estabilidad del nuevo orden. Al principio ni el narrador ni los jóvenes intervienen en el estilo del habla del muchacho lo cual conlleva una ironía sutil, lo cual invita al lector a captarla por sí mismo. El muchacho dice “tologías” en lugar de “teologías”, y esta irrupción de la lengua inculta anticipa la del resto de los miembros de la pandilla, en especial la de Monipodio. Cuando el muchacho se disculpa por su lenguaje vulgar: “*roznos*, los asnos, hablando con perdón” (NE: 208), duplica normas sociales sin ser consciente del absurdo que surge entre el contenido y el estilo de su habla. En todos estos casos el narrador adopta una posición pasiva, transmitiendo el discurso de los personajes sin intervención de su parte, y de este modo, activando el proceso irónico mismo.

El mundo picaresco se revela como artificio, y lo reemplaza el orden social que encubre la isotopía criminal, que a su vez es la reproducción del primero. En otras palabras, lo que se esconde detrás la máscara no es sino una máscara más; un significante sin significado específico.

Es interesante notar que en el centro de este orden nuevo existe otro texto: el libro de memoria de Monipodio, en que están escritos los hechos del pasado y del futuro, y a cuya autoridad quedan subordinados los miembros de la pandilla. El libro es la posesión más preciada de Monipodio, pero no tiene acceso a él por ser analfabeto. William

Clamurro lo indica acertadamente al señalar que el lenguaje escrito es un orden adicional que existe en el patio de Monipodio: “*we now realize that, before this ultimate symbol of intellectual and ‘legal’ authority, he is impotent – in effect, alienated from a foreign language, the written word*” (Clamurro, 1997: 92).

Por lo tanto, Rinconete, quien sí tiene acceso al libro de memoria por su instrucción en la lectura y escritura, gracias al trabajo que realizó con su padre en la venta de bulas, es colocado en una posición superior que no lo sujeta ya a las reglas del mundo criminal. El libro de memoria constituye un texto dentro de otro. Su texto de base, que contiene eventos sin principio y fin, refleja una puesta en abismo el código narrativo de la diégesis que lo contiene: la estructura de la trama, constituida a su vez por una colección de episodios arbitrarios, que empiezan y terminan *in media res*.

Por ende, el nivel lingüístico en su totalidad es la máscara principal de la obra: por un lado, contiene en sí las otras máscaras, y por otro, dificulta su propio entendimiento, el de su significado último, por su carácter evasivo. Es más, el lenguaje es el instrumento que permite que la cadena de máscaras exista al centro del orden y simultáneamente, le permite subvertir dicho orden. Así Rincón y Cortado logran escaparse de su propia imagen picaresca, transformándola en palabras (El Saffar, 1974: 34): el lenguaje será el instrumento principal por el que los jóvenes encontrarán la expresión de la libertad en su sentido más profundo; el lenguaje es la forma gracias a la cual podrán separarse de los marcos literarios y sociales en los que se encuentran, creando así un nuevo orden para sí mismos.

La obra concluye de forma abrupta, y la expectativa del lector no se ve satisfecha con la moraleja presentada: la renuncia a una vida inmoral que se explica a sí misma, pero sin la mínima intención de ser cumplida; simplemente, ellos no abandonan esta vida. Esta ejemplaridad es un juego lingüístico especular propio de la dinámica irónica patentizada en la novela, y por serlo, esconde sutilmente la justificación del mundo criminal en el marco de su crítica:

[...] y propuso en sí de aconsejar a su compañero no durasen mucho en aquella vida tan perdida y tan mala, tan inquieta, y tan libre y disoluta. Pero, con todo esto, llevado de sus pocos años y de su poca experiencia, pasó con ella adelante algunos meses, en los cuales le sucedieron cosas que piden más luenga escritura; y así, se deja para otra ocasión contar su vida y milagros, con los de su maestro Monipodio, y otros sucesos de aquéllos de la infame academia, que todos serán de grande consideración y que podrán servir de ejemplo y aviso a los que las leyeren (*NE*: 240).

Rinconete permanece en un estado de suspensión entre el mundo criminal y el mundo normativo sin comprometerse con ninguno de estos órdenes, y su elección no tendrá un significado real, ya que es una elección entre dos creaciones lingüísticas.

Los dos jóvenes son "*orphans of the imagination*", como bien lo señaló Clamurro, y de esta forma son una puesta en abismo de la estructura de la obra, que existe sin pasado ni futuro, libre de los vínculos comprometedores del género picaresco.

IV. RINCONETE Y CORTADILLO Y EL QUIJOTE: RELACIONES EN ABISMO

Hasta aquí mi intención ha sido mostrar cómo los procedimientos de enmascaramiento en *Rinconete* y *Cortadillo* son imprescindibles para su lectura e interpretación. Las transformaciones causadas por las máscaras no anulan lo que ellas encubren, sino posibilitan la existencia de lo oculto como un elemento residual que sigue estando activo bajo la máscara. De esta manera, cuando Rinconete y Cortadillo reciben sus nuevos nombres, no cesan de ser los pícaros Rincón y Cortado. Lo mismo ocurre con la obra, cuyo formato supuestamente picaresco llega a su fin con el ingreso de los muchachos a la casa del señor Monipodio, pero sin dejar de ser del todo picaresca, incluso si la última parte de la obra subvierte las premisas del género.

La elección del nombre constituye el primer paso del personaje cervantino para establecer su identidad, su destino y su libertad; esta última, conquistada por él al crear su propia ficción, consecuencia de su resistencia a la opresión e inmovilidad social.

Cuando Rincón y Cortado entran al mundo criminal de Monipodio, reciben una identidad nueva que se expresa, entre otras cosas, a través de la adopción de los nuevos nombres –Rinconete y Cortadillo–, que están de acuerdo con su rol actual. Si los nombres anteriores habían servido como máscaras creadoras de identidad, sus nuevos nombres, que contienen los anteriores –Rincón y Cortado– sirven de hecho como máscaras que encubren a su vez otras máscaras.

La manera en que los jóvenes son identificados es una máscara que oculta la identidad previa, y no importa si son llamados "el uno" y "el otro", o "el grande" y "el pequeño", o "Rincón" y "Cortado", o "Rinconete" y "Cortadillo". Estas máscaras actúan como significantes lingüísticos que van cambiando conforme el texto avanza. La elección del narrador de seguir con Rinconete a través de su focalización interna al final de la obra, subraya precisamente la ausencia de Cortadillo, cuya representación en este personaje que se llama "Rinconete y Cortadillo" no es más que una máscara cuya función ha concluido, develando con su ausencia un vacío textual.

De manera parecida, en el *Quijote*, la elección de la identidad, centrada alrededor de la elección del nombre, libera a don Quijote del orden social; y tal como señaló Ruth

Fine, la adopción del nuevo nombre le posibilita ejercer el control sobre su vida, como personaje en el mundo ficticio que él crea:

Don Quijote elige ser el protagonista de un libro cuyo argumento él mismo escribirá a partir del momento del cambio de nombre. Por ende, el nuevo antropónimo no constituye únicamente otra identidad vital, sino también la asunción de una identidad autorial (Fine, 2009: 123).

El marco literario que da el *Quijote* a la novela enfatiza aún más la libertad conseguida, como un campo nuevo y fértil para el juego de las máscaras. Don Quijote muestra cómo la elección y el cambio de identidad lo liberan de la banalidad del sistema de clases de la sociedad española de su tiempo, de su posición social de hidalgo rural y pobre, de la vejez, o de la duplicación hasta el cansancio de los clichés de la literatura de caballerías. Esta libertad la consigue, entre otras cosas, a través de la máscara del “loco”, que le permite subvertir las convenciones del orden social, y no estar sujeto a ellas.

Para él, la realidad no es más de una máscara que puede ponerse y quitarse, como una posibilidad no más estable o “real” que los gigantes, los castillos y los encantadores. Esta posibilidad es la materia prima de la obra literaria, que irrumpe desde el personaje de don Quijote, y “contagia” a todo quien lo rodea: cada personaje que él encuentra contiene el potencial de una narración, de crear una ficción que enriquece más y más el mundo descrito.

Por su parte, volviendo a la novela analizada, los dos jóvenes, quienes representan la novela en su totalidad, actúan como actúa el “*texto*” según lo señalado por Roland Barthes: ellos, que encarnan la imitación textual de la picaresca, descentralizan la identidad real que se encuentra detrás de la máscara; la identidad creada por ellos existe solo en el lenguaje, en tanto personajes literarios, y así se crea un espacio poético que subvierte las convenciones de la *doxa* genérica. El juego de las máscaras es el movimiento de los significantes que no se detienen en un solo significado, creando de hecho una serie de distanciamientos que lo liberan de la definición y la interpretación predeterminada.

Barthes argumenta que el *texto* no se detiene en un solo significado, o en la definición de un género literario, ni tampoco en los bordes físicos del libro. Al contrario, el *texto* es lo plural, que atraviesa los límites narrativos, como explosión o diseminación (Barthes, 1977: 159), que se expande y cruza otras obras. De hecho, la obra no se conforma con los límites predefinidos, por ejemplo, con ser la tercera novela de las *Novelas ejemplares*; en efecto, la obra aparece en otra obra cervantina: el *Quijote*. La

novela, esta vez como objeto-libro, se encuentra dentro de una maleta junto con la novela *El curioso impertinente*, que es leída en la venta de Juan Palomeque. En gran medida, la posibilidad implícita, según la cual los personajes de la obra leerán la novela, hace que se cumpla la promesa del narrador de *Rinconete y Cortadillo*: continuar el relato de los sucesos de los jóvenes: “que piden más lengua escritura” (NE: 240).

A partir del momento en que es mencionada, la novela existe como una opción de lectura dentro de la realidad de don Quijote, lo cual confunde aún más los límites entre ficción y realidad. La realidad diegética en la cual actúa don Quijote es cuestionada a causa de la relación en abismo entre las dos obras, lo que deja suponer que *Rinconete y Cortadillo* es una opción en el mundo del *Quijote*, aunque no haya sido realizada; o, en otras palabras, la novela existe como un doble objeto literario, que está en manos del lector implícito como también en manos de los personajes del *Quijote*.

La novela es una ausencia en el mundo del *Quijote*, una obra en estado de suspensión; y a su vez, funciona como una sombra del *Quijote*: la creación de un mundo inverso que completa el mundo del caballero manchego, en correspondencia con la estética paradójica que caracteriza el *Quijote*. El género picaresco inscripto en *Rinconete y Cortadillo*, libro que espera en aquella maleta olvidada, es la inversión del género de caballería en general, y de la temática picaresca en el *Quijote*, en particular. Recordemos el discurso del primer ventero con quien don Quijote se encuentra, cuando glorifica el ejercicio del pícaro (“aquel honroso ejercicio”): “[...] haciendo muchos tuertos, recuestando muchas viudas, deshaciendo algunas doncellas y engañando a algunos pupilos [...]” (I, 3: 89)², ironizando por sí la declaración de don Quijote de sus metas como caballero andante: “los agravios que pesaba deshacer, tuertos que enderezar, sinrazones que emendar, y abusos que mejorar y deudas que satisfacer” (I, 2: 79).

En dicha obra, la novela *Rinconete y Cortadillo* aparece como la huella de una presencia literaria que está en su centro, un suplemento textual que resulta en la deconstrucción de la ilusión mimética, fortaleciéndose así la perspectiva de don Quijote, quien decide ver la realidad como literatura.

Esta huella textual actúa como el *trace* derridiano que describe el juego infinito de los significantes en el límite entre lo presente y lo ausente; tal como ocurre con la novela ejemplar, que está presente/ausente en el *Quijote*, representando un origen literario ilusorio. *Rinconete y Cortadillo* deja una huella en el *Quijote*, que la pone en una “tierra de nadie” entre su existencia física como objeto, y su falta de realización como una obra literaria dentro de él. Esta huella es el reemplazo de lo que no sucedió, como memoria residual del proceso de la deconstrucción del signo:

² Todas las citas del *Quijote* serán de la edición de Luis Andrés Murillo, Barcelona, Clásicos Castalia, 2013.

The value of the transcendental arche [origin] must make its necessity felt before letting itself be erased [...] It is in fact contradictory and not acceptable within the logic of identity. The trace is not only the disappearance of origin, [...] it means that the origin did not even disappear, that it was never constituted except reciprocally by a non-origin, the trace, which thus becomes the origin of the origin (Derrida, 1977 [1967]: 61).

La presencia de la novela ejemplar dentro de la obra subvierte la aparente estabilidad de la realidad, a la cual, irónicamente, los compañeros de don Quijote intentan hacerlo regresar.

V. CONCLUSIONES

El juego de las máscaras consiste en superponer un disfraz a otro, sin que ninguno de ellos pueda ser removido del todo. Así, al quitarse la máscara de “Rinconete y Cortadillo”, se descubre otra máscara que es la de “Rincón y Cortado”, bajo la cual están sus historias de vida en su marco meta-diegético, siendo ellas mismas máscaras de una ficción pura. Bajo la máscara nunca existen ni el vacío, ni lo real. Más aún, el enmascaramiento es el que crea la libertad; la máscara es la expresión de la libertad literaria, que se niega a sujetarse a definiciones, a convenciones genéricas, a reglas sociales, a reglas gramaticales, y al lenguaje en general.

La máscara es el medio por el cual *Rinconete y Cortadillo*, como también el *Quijote*, exponen la mentira que existe al centro del orden, sea cual fuere, que siempre se presenta a sí mismo como natural, permanente e independiente de una lectura hermenéutica. La máscara, que en su esencia es una creación artificial, un juego de cruce de fronteras y de cambio continuo, reemplaza al orden; por medio de esta, muchachos de la pequeña burguesía logran convertirse en pícaros literarios, y un hidalgo envejecido puede ser “todos los doce Pares de Francia, y aún todos los nueve de la Fama” (I, 5: 106), si así lo desean.

El juego de máscaras atraviesa todos los aspectos y niveles de la obra, cuestionando su índole mimética. Al ponerse y quitarse la máscara, que devela la naturaleza ficticia de la obra, Rincón y Cortado consiguen la libertad. De esta manera ellos perturban las convenciones de la picaresca, se trasladan entre sistemas sociales y órdenes, e incluso penetran en el espacio ficticio del *Quijote*. De hecho, ellos cuestionan el marco textual que los contiene, que también se manifiesta como creación artificial. Los dos muchachos son los agentes de la Obra literaria, con mayúsculas, y para ella, para la ficción, el lenguaje es el campo de las opciones infinitas.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland (1977), "From Work to Text", en *Image- Music- Text*, Stephen Heath (ed.), London, Fontana Press.
- CERVANTES, Miguel de (2013), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Luis Andrés Murillo (dir.), 2 vols., Barcelona, Clásicos Castalia.
- (1982), *Rinconete y Cortadillo*, en *Novelas ejemplares*, Henry Sieber (dir.), Madrid, Cátedra.
- CLAMURRO, William H. (1997), *Beneath the fiction*, New York, Peter Lang Publishing.
- DERRIDA, Jacques (1977 [1967]), *Of Grammatology*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.
- EL SAFFAR, Ruth (1974), *Novel to Romance*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.
- FINE, Ruth (2009), "Las vicisitudes del nombre en el *Quijote*", en *El ingenioso hidalgo: estudios en homenaje a Anthony Close*, Rodrigo Cacho Casal (ed.), Madrid, Centro Estudios Cervantinos.
- REED, Helen H. (1987), "Theatrically in the Picaresque of Cervantes", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 7, 2: 71-84.

De mi patria y de mí mismo salgo

**Actas del X Congreso Internacional
de la Asociación de Cervantistas**
(Madrid, 3-7 de septiembre de 2015)

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Filología

Comité Local Organizador

Presidente

José Manuel Lucía Megías

Secretario-Tesorero

Aurelio Vargas Díaz-Toledo

Miembros del Comité Local Organizador

Esther Borrego Gutiérrez

Álvaro Bustos

Isabel Colón

José Ignacio Díez

Manuel Fernández Nieto

Antonio Garrido

Javier Huerta

Julio Vélez

Comité Científico

Alexia Dotras

Ruth Fine

Steven Hutchinson

Kenji Inamoto

Isabel Lozano-Renieblas

José Manuel Martín Morán

Carlos Mata

Vibha Maurya

José Montero Reguera

Jasna Stojanović

María Stoppen

Bénédicte Torres

Juan Diego Vila

Alicia Villar Lecumberri



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID



ASOCIACIÓN DE
CERVANTISTAS



ISBN 978-84-18979-67-5



Universidad
de Alcalá

INSTITUTO UNIVERSITARIO
DE INVESTIGACIÓN
MIGUEL DE CERVANTES