

Ecós de la Cueva de Montesinos en un cuento urbano colombiano

Álvaro Antonio Bernal
University of Pittsburgh at Johnstown
Alvaro.bernal@pitt.edu

El presente estudio explora y explica la correspondencia directa entre dos textos separados por el tiempo. El primero, un episodio legendario que aparece en la segunda parte del *Quijote* (1615), que ha sido copiosamente analizado. El segundo, un cuento perteneciente a la literatura colombiana contemporánea, que a través de un proceso de palimpsesto evoca al primero. Siguiendo la teoría de Gerard Genette, el episodio de la novela de Cervantes funciona como el hipotexto del cuento contemporáneo (hipertexto) y entre ellos se articula una dimensión compartida que presenta similitudes y a la vez, contrasta épocas, espacios y cosmovisiones dentro de una pluralidad de voces superpuestas. El autor colombiano Pablo García Dussán utiliza, en cierta medida, parte de la técnica narrativa usada por Cervantes y de esta manera establece un juego de espejos y doble realidades que brindan como resultado un texto bidimensional. Sin duda, un análisis comprensivo del hipertexto (cuento contemporáneo), remitirá a la lectura del capítulo correspondiente de la novela de Cervantes. El énfasis de esta investigación está en la historia urbana que muestra claras afinidades con el episodio de la novela del autor español.

Palabras clave: Literatura colombiana, Pablo García Dussán, La cueva de Montesinos, Cervantes, *Don Quijote*.

The present article explores and explains the direct correlation between two texts separated by time. The first, a legendary episode that appears in the second part of *Don Quixote* (1615) that has been widely analyzed. The second, a story belonging to contemporary Colombian literature, which through a palimpsest process evokes the first. Following the theory of Gerard Genette, the episode of Cervantes's novel serves as the hypotext of the contemporary story (hypertext). In both works, there exists a textual relationship which shares similarities but also contrasts time periods, spaces and worldviews within a plurality of overlapping voices. The Colombian author Pablo García Dussán employs, to some extent, part of the narrative technique used by Cervantes and thus establishes a set of mirrors and double realities that result in a two-dimensional text. Undoubtedly, a comprehensive analysis of the hypertext (contemporary story) will refer to the reading of the corresponding chapter of Cervantes's novel. The emphasis of this research is on the urban story that shows clear affinities with the episode of the novel by the Spanish author.

Keywords: Colombian literature, Pablo García Dussán, Cave of Montesinos, Cervantes, *Don Quixote*

Introducción

Parto de la base de que cualquier lector ligeramente informado puede establecer en un texto literario los rastros o huellas de otro en él. A partir de esta consideración, dentro de la literatura hispanoamericana podemos, sin duda, identificar trazos o vestigios de muchas obras clásicas de la literatura universal, que a trasluz se proyectan en las páginas de diversos autores del continente. Lo anterior, una obviedad que aparece en la génesis de muchas obras literarias y que se identifica dentro del andamiaje y la construcción de muchos textos. En este sentido, lo que me ocupa en este artículo, es el paralelismo que surge a partir de una obra tan ampliamente reconocida como el *Quijote* y su influencia en obras que se siguen escribiendo. Este proceso de influencia de la novela cervantina en otras, desde luego, no es nuevo y son varios los críticos que lo han mencionado de manera específica. Por ejemplo, Diógenes Fajardo (2005) lo señala cuando habla especialmente acerca de los autores contemporáneos de la narrativa latinoamericana:

La presencia de Cervantes y de la obra cumbre del idioma castellano en la nueva novela latinoamericana se puede rastrear de diversas maneras. En primer lugar, en la relación que toda novela posterior establece con la obra que se ha convertido en paradigma del género novelesco; en segundo lugar, por la constatación de que personajes o situaciones quijoteskas están presentes en los textos de novelas posteriores; en tercer lugar, porque Cervantes ofrece a todos los escritores, dentro del mismo discurso novelesco, una teoría de lo que debe ser una novela: la construcción de la trama y la estructura de la sociedad como realmente es; el planteamiento cervantino de que la novela debe surgir del material histórico de la experiencia diaria no solo conserva su validez sino que es la razón de la modernidad inaugurada por el Quijote, y en cuarto lugar, por el deseo de participar en el proceso creador del mismo Quijote. (91–92)

La anterior propuesta sirve de evidencia para develar un nuevo caso, por así denominarlo, de un encuentro entre dos textos, que espaciados por varios siglos presentan una clara comunicación. Es este, entonces, el asunto particular al que remite este estudio; es decir, cuando se identifica tal vínculo a partir de un cuento corto contemporáneo, situado dentro de la literatura colombiana urbana, que instaura una conjunción concreta con un episodio de la novela de Cervantes. Los puntos de concordancia que se erigen entre los dos textos aparecen en lo que Fajardo denomina como “la constatación de que personajes o situaciones quijoteskas están presentes en los textos de novelas posteriores” (2005, 92). En este caso, la referencia más que a una novela posterior tiene que ver con una corta narración originada en las últimas décadas. Es así como en un relato llamado “La cueva de Montesinos” (2000) del narrador colombiano Pablo García Dussán advertimos desde su título una versión contemporánea o una reescritura de aquella mítica escena de la segunda parte del *Quijote*.

Al hablar de este tipo de relaciones intertextuales, hay que referirse indudablemente a los estudios realizados en su momento por Gerard Genette, cuando el crítico francés analizaba la concomitancia entre diferentes obras literarias, pasando revista a cinco categorías que el autor proponía: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad y transtextualidad. Esta última categoría sería sustento fundamental de su célebre libro teórico *Palimpsestos, la literatura en segundo*

grado (1989). El concepto de transtextualidad, que se definía como aquella resonancia textual que podía ostentar una determinada obra, sería el eje central de su estudio. Tal resonancia que alcanzaba, como un eco, una nueva representación dentro de otra obra se analizaría ampliamente y en el presente me sirve como base teórica para evidenciar la dimensión compartida entre dos textos determinados. Genette en su momento renombró el término transtextualidad llamándolo posteriormente hipertextualidad: “se trata de lo que yo rebautizo de ahora en adelante *hipertextualidad*. Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (14). Uno de los detalles interesantes de este proceso surge cuando el llamado texto B no alude directamente ni menciona al texto A, pero el lector inteligente concluye que ese texto B no existiría si en algún momento del pasado no hubiese surgido el texto generador, o sea el A.

Aquí estoy parafraseando las ideas básicas de Genette cuando explica con cierta especificidad la relación de dos textos de mutua correspondencia (14). Es en este proceso, por ejemplo, cuando el autor afirma, que la *Eneida* y el *Ulysses* son “hipertextos de un mismo hipotexto: *La Odisea*” (14–15). Y aunque en términos generales Genette asume que en la literatura todas las obras tienen algún tipo de repercusión o evocación en otra u otras, lo que interesa aquí es el tipo de relación en el que se presenta como una derivación concreta, o “masiva”.¹

Siguiendo lo expuesto por el autor francés, la categoría que me interesa para este estudio es aquella evolución de un texto en otro, originada por una transformación a partir de un proceso de transposición. En relación a esta práctica hipertextual, recojo la descripción que hace Francisco Quintana Docio cuando, teorizando sobre el hecho, afirma que la transposición es una “transformación de una obra en otra con reducción, aumento o sustitución de cualquier componente o aspecto temático, procedimiento de disposición macroestructural y de elocución verbal microestructural. Ej.: *Doctor Fausto* (1947) de Thomas Mann” (1990, 174).

Importante enfatizar que dentro de estas categorías existen fronteras que se cruzan y evidencian casos de fusiones en donde un texto determinado, en este caso hipertexto, se deriva de uno anterior, hipotexto, (siguiendo la nomenclatura de Genette), pero ese nuevo producto no se puede encasillar en una sola condición o categoría, pues estas clasificaciones no son estáticas, sino que resultan dinámicas o porosas: “A partir de estas distinciones de prácticas hipertextuales, hay casos concretos que se explican como mixturas e interferencias de esas categorías básicas. Hay realizaciones poco definidas y mixtas en cuestión de regímenes, y también casos de interferencias entre transformación de un texto particular e imitación de un estilo” (178).

En correspondencia con este tipo de transposición vale la pena adjuntar una taxonomía muy relacionada con este fenómeno que Quintana Docio también menciona al referirse al trabajo del francés Francis Goyet (1987), quien hablaba de que “hay textos derivados intertextualmente en los cuales la lectura palimpsésica en función de otros previos es necesaria para adquirir un sentido. Resulta

¹ Uso aquí el mismo adjetivo empleado por el autor que denota gráficamente el apropiamiento o el reflejo bien definido de un texto dentro del otro.

imprescindible u obligado, para comprender, reconocer y activar una proyección semiótica del texto subyacente sobre el intertexto . . .” (Quintana Docio 1990, 181).

Incluyo esta aproximación teórica porque el cuento que nos ocupa es una trasposición de un episodio de la novela de Cervantes, pero, además, para poder entenderlo a plenitud, se precisa retomar el hipotexto (capítulos del *Quijote*), y de esta manera, primero ver las conexiones argumentativas de los dos; y segundo, a partir del anterior ejercicio de análisis, comprender con rigurosidad todo lo que brinda el relato (hipertexto) al lector. La lectura del episodio cervantino enriquecerá ampliamente la interpretación del mismo (le dará sentido) y su omisión impediría observar todo el alcance del relato. Es aquí en donde la idea de categorías mixtas juega un papel importante porque, aunque en este artículo me remito teóricamente a lo que Genette enuncia (y que es base fundamental de la lectura que hago del texto de Pablo García Dussán), también es cierto que el modelo de Goyet incorpora una nueva aproximación que nos sirve para este estudio: el retorno a un texto clásico, que es el origen e inspiración del segundo. Todo esto lo discutiré más adelante, pero soy claro que mi propuesta tiene como punto de partida que el cuento del autor colombiano es una trasposición (Genette) y que lo que propone Goyet me sirve como una adición teórica para su lectura interpretativa.

Consideraciones generales del episodio cervantino

Voy a partir estableciendo el enlace que me interesa entre la obra de Cervantes y el relato a analizar, los puntos de contacto y las divergencias de los dos escritos. Esa lectura velada del episodio del *Quijote* que se observa entre líneas en el relato contemporáneo y que surge como transparencia del anterior es el soporte del estudio. En principio, hablemos del hipotexto.

En el capítulo XXII de la segunda parte del *Quijote*, el protagonista de la novela de Cervantes, en compañía de su escudero Sancho y de un guía, se enfrenta a una de las aventuras más enigmáticas y apasionantes de la obra. Después de haber vivido todo tipo de experiencias, la última, el haber asistido a las Bodas de Camacho (estando en casa de don Diego de Miranda), todas ellas de orden realista y de sencilla lectura, don Quijote no olvida su interés en visitar (varias veces en el transcurso de la novela lo ha anunciado, por ejemplo, en el capítulo XVIII) una mítica caverna subterránea que en la actualidad existe en cercanías de Ossa de Montiel en Albacete: la mítica cueva de Montesinos. Allí, el temerario caballero se abstrae de la superficie de la tierra, y a la vez también se sumerge en una especie de encantamiento o delirio.

La aventura comienza cuando el personaje principal animado por su sed de nuevas experiencias, se da maña con una sogá para bajar a las profundidades del subsuelo. Es aquí donde la trama de la novela se centra en un hecho presente que ocasionará contradicciones de tipo espacial y temporal, pues don Quijote al sumirse en ese nuevo espacio (excepcional aventura del personaje en la que existe un submundo más allá del de la superficie) se enfrentará a las discrepancias y a los delirios que puede ocasionar un aparente sueño o acaso un trance ilusorio:

Yo voy a despeñarme, a empozarme y a hundirme en el abismo que aquí se me representa, solo porque conozca el mundo que aquí si tú me favoreces, no habrá imposible a quien yo no acometa y acabe: . . . y en diciendo esto, se acercó a la sima; vio no ser posible descolgarse, ni hacer lugar a la entrada, si no era a fuerza de brazos, o a cuchilladas, y así, poniendo mano a la espada, comenzó a derribar y a cortar de aquellas malezas que a la boca de la cueva estaban, por cuyo ruido y estruendo salieron por ella una infinidad de grandísimos cuervos y grajos, tan espesos y con tanta priesa, que dieron con don Quijote en el suelo; y si él fuera tan agorero como católico cristiano, lo tuviera a mala señal y escusara de encerrarse en lugar semejante. Finalmente, se levantó, y, viendo que no salían más cuervos ni otras aves nocturnas, como fueron murciélagos, que asimismo entre los cuervos salieron, dándole sogas al primo y Sancho, se dejó calar al fondo de la caverna espantosa... (Cervantes 2002, 699–700)

A pesar de los malos presentimientos representados por las aves de mal agüero y los murciélagos, todos ellos ampliamente tipificados como animales oscuros y terroríficos (véase la literatura de terror y/o gótica),² don Quijote asume, como es su costumbre, su nuevo emprendimiento y avanza sin temores dentro de un lugar lóbrego que lo trasportará a una especie de dimensión inexplorada, en donde tal vez la fantasía y la imaginación serán las únicas claves para comprender de alguna manera este viaje. Son varios los críticos que han afirmado la importancia de esta aventura, pues en ella confluyen varios aspectos relacionados con la (ir)racionalidad, la magia, lo onírico y, desde luego, ese juego de realidades que en la novela se articula de manera magistral:

The first of the two important events is the one about Don Quixote's descent into Montesinos's Cave, a truly remarkable tour de force and one of the most brilliant scenes in the Western literary tradition. Montesinos's Cave is one of the principal adventures of Part II and arguably of the entire work because it seems to engage the main literary topics and sources of the novel. It also provides a rare glimpse into the inner workings of Don Quixote's subconscious. It is as if we were looking behind the scenes of the *Quixote* or allowed to see its reverse side, as we see the reverse side of that painting within *Las Meninas* that Velazquez is working on. It is also as if we were allowed to dissect the protagonist while he is still alive. First, notice that this is an adventure that Don Quixote seeks, that he looks for, not one that is imposed on him by chance, like the encounters on the road, or prepared by other characters who are scripting his life. (González Echevarría 2015, 240–241)

² Vale la pena aquí hacer una consulta al texto *El gótico y su legado en el terror: una introducción a la estética de la oscuridad* (2017) de Aurora Piñeiro.

La imagen del protagonista descendiendo a un inframundo (una especie de averno, un espacio inexplorado) tiene rasgos de cuadro medieval³ y se asemeja a otras escenas similares dentro de la literatura occidental como lo afirma el mismo crítico: “This descent into the cave has antecedents in the *Odyssey*, the *Aeneid*, and the *Divine Comedy*, although there are also sources in chivalric romances. This is an adventure on a higher literary level; it is going back not just to scenes in the chivalric romances but also to Homer, Virgil, and Dante” (241–242). Pero tal deslizamiento a las profundidades de la Tierra no solo tiene representaciones anteriores a la obra de Cervantes, sino que influyó en posteriores narrativas (aquí incluso, a partir de solo esa imagen, se podría hablar de una condición de palimpsesto), como se ve también en obras de Mark Twain (González Echevarría 2015, 242).

Recordemos que la llamada catábasis (*katabasis*) como evento legendario en la literatura universal se describe como aquel declive o caída, camino a enfrentar un nuevo mundo, muchas veces cargado de sobresaltos y fantasías. Estamos hablando gráficamente de una ruta descendiente a un lugar impensado: el fondo del agua, un nuevo territorio, una cueva (como sucede en este caso), una profundidad. En muchas interpretaciones se han tomado estas experiencias como un viaje a la autoreflexión, un aprendizaje (incluso doloroso), un tipo de reclusión, confinamiento o un periodo de retiro. Pero más que nada, la experiencia como tal es un descubrimiento. En los tiempos antiguos, ese descenso se asociaba a las vivencias acaecidas en un inframundo, aparentemente desconocido, descrito y documentado muchas veces por la oralidad y la leyenda, ajeno a la experiencia real, pero muy usado en la ficción y en las religiones. Pensemos en todo el contexto que implicaba descubrir o ser condenado a vivir en el Hades (inframundo griego), el infierno o en la Nekya que se nombra en la mitología griega.⁴

Sobre este tema particular se ha escrito copiosamente y en la tradición literaria antigua tal descenso a los infiernos – como lo afirma González Echevarría – es observable en la *Iliada*, la *Eneida*, y *La divina comedia*, pasando por múltiples obras modernas del canon universal como el *Ulises* de Joyce, algunos cuentos de Poe, o desde luego dentro del magno corpus de la literatura latinoamericana. Y aquí uno estaría pensando en autores como Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato, Manuel Puig, Rómulo Gallegos o el mismo José Eustasio Rivera, coterráneo del autor del cuento que analizaré.⁵ Pero, más allá de la forma y las circunstancias elaboradas por el autor que desencadenan un hecho especial en este episodio, lo que me interesa es lo que acontece dentro de la cueva y las oposiciones que se trenzan entre dos realidades que convergen: por un lado, la visión de Sancho y el guía, desde la superficie, es decir, desde otra perspectiva espacial; y por otro, quizá la más diciente y

³ Pinturas que representan el viaje a los infiernos o al averno, o el interior de estos, han aparecido en diversas épocas. Entre algunos de ellos, podemos citar: *El mapa del infierno* de Sandro Boticelli, *Lucifer* de Antonio Zatta, *La barca de Dante* de Eugene Delacroix y en épocas contemporáneas la serie para *La divina comedia* de Salvador Dalí.

⁴ Véase: “La catábasis como categoría mítica en el mundo greco-latino” (2012) de Roberto Morales Harley.

⁵ Dentro del marco de la literatura latinoamericana las llamadas “novelas de la tierra” están asociadas a esa posible intromisión a un territorio desconocido (analogía de un infierno), que se puede interpretar como un descenso o una iniciación ante lo desconocido. En este caso, la naturaleza, descrita como indómita, salvaje y devoradora, jugaría a ser ese territorio impensado que revela nuevos misterios. Desde luego, es una temática que bien la puede uno entrelazar, yéndose más hacia el pasado, con muchas descripciones y relatos de las crónicas de la Conquista.

significativa: aquella opuesta, la historia que vivió don Quijote dentro de esa gruta; es decir, dos niveles espaciales que, dependiendo de la mirada, convergen o se oponen.

Es importante afirmar que la aventura del personaje cervantino como hipotexto sirve de puente y es base para conectar la teoría de Genette, pero no corresponde a esta investigación realizar un análisis exclusivo enfocado puramente en tal evento. De igual manera, la relación de esta anécdota del protagonista, en correlación con otros (des)encuentros a lo largo de la novela, ha sido también ampliamente tratada en el pasado. Lo que queda en esencia, como hecho particular de la aventura, más allá de todo lo enunciado y discutido desde diferentes enfoques, es que en este episodio se establece una dimensión inverosímil en cuanto a la realidad (hasta ahí nada nuevo en la novela), que se construye primero, ante los ojos únicos del personaje principal, pues en muchas otras situaciones tanto el protagonista como Sancho u otros personajes observan el mismo hecho y ven la aparente distorsión interpretativa de don Quijote. En segunda instancia, la construcción de esa realidad (solo vista por el protagonista) la hace incluso más misteriosa y hermética dentro de un contexto debajo de la superficie.

Lo que vive don Quijote en su descenso a la cueva subyacente es el avistamiento a otro mundo en donde él es testigo de varios hechos sorprendentes, en los que aparecen diferentes personajes que le hablan y le muestran otra existencia. A su regreso se ve enfrentado a la lógica de su escudero y su guía, que contradicen lo que el caballero dice haber vivido. El contraste de tiempo y espacio es el más significativo, pues se presenta una incoherencia entre el tiempo que don Quijote dice haber vivido en la caverna subterránea y el lapso de espera calculado por los otros individuos en la superficie. La disconformidad no solo es temporal sino también instaaura un choque en lo que tiene que ver con la anécdota que narra el protagonista: un submundo colmado de personajes y aventuras dentro de una cueva aparentemente vacía o quizá solo refugio de murciélagos, aves e insectos.

A simple vista, el lector podría interpretar superficialmente el suceso, entendiéndolo como otra desproporción más o delirio del caballero, ignorando así la trascendencia de esa disparidad espacio-temporal. Al respecto María del Carmen Bobes Naves comenta:

El tiempo que don Quijote dice que vivió en la cueva (tres días) no corresponde con el que vivieron fuera los otros personajes (una hora). Y de esta discordancia temporal derivan temas sorprendentes, que ponen al episodio en relación con otros que cuestionan también las posibilidades semióticas del marco espacio-temporal del relato, la verdad del conocimiento, el valor de la palabra, la interferencia del mundo real con lo fantástico y, sobre todo, lo hacen encajar en una nueva orientación que inicia el camino hacia el desenlace de la novela, con la recuperación de la cordura del caballero. (2017, 120)

Bobes Naves acertadamente le da la importancia medular a la anécdota, pues en ella se presentan diferentes aspectos temáticos que resultan claves para la novela. Don Quijote, en suma, al bajar a la profundidad del subsuelo abre la puerta de un nuevo escenario desconocido – es un espejo que se abre y le enseña otra vida. Solo él asiste a ese encuentro y ningún otro personaje en el texto puede racionalmente contradecirlo, pues nadie más bajó a ese submundo a acompañar al caballero y

cerciorarse de lo que podía haber en la profundidad. En consecuencia, el cruce entre el mundo real y el fantástico queda constatado solamente por las palabras de él. A diferencia de otros episodios, es en este en donde don Quijote surge como el único actor que toma parte del incidente y regresa a la superficie, a la racionalidad de este mundo, para dar su propia versión de lo acontecido: “Las cuatro de la tarde serían cuando el sol, entre nubes cubierto, con luz escasa y templados rayos, dio lugar a don Quijote para que, sin calor y pesadumbre, contase a sus dos clarísimos oyentes lo que en la cueva de Montesinos había visto” (Cervantes 2002, 701).

¿Pero qué vio el caballero de la triste figura en ese viaje subterráneo y cómo se explica en la novela lo sucedido? En principio, don Quijote en el capítulo XXIII nos informa acerca de lo que llegó a observar en el inframundo al que accedió. Importante considerar que en la narración no se explica claramente la profundidad del lugar, más parece ser este un tema que deja más preguntas o incógnitas que verdaderas respuestas entre los lectores. Una primera contradicción entre los mundos que se alternan en esta escena surge cuando el protagonista habla de su profundo sueño, pero a la vez les relata a sus amigos que todo lo que vio pertenece al mundo real: “y estando en este pensamiento y confusión, de repente y sin procurarlo, me saltó un sueño profundísimo; y, cuando menos lo pensaba, sin saber cómo ni cómo no, desperté dél y me hallé en la mitad del más bello, ameno y deleitoso prado que puede criar la naturaleza ni imaginar la más discreta imaginación humana” (702).

Vemos entonces aquí un cruce de realidades, de profundidades e incluso de inquietudes relacionadas con la veracidad de ese encuentro que el protagonista tuvo con otros seres. ¿Cuál es el mundo real?, ¿cuál el de la fantasía? En ese viaje recóndito don Quijote reconoce un fastuoso alcázar y conversa con Montesinos, un anciano que representa algo de sabiduría y mucho conocimiento. Lo primero que le dice Montesinos al caballero es acerca de cómo todos los personajes que habitan en ese reino han llegado después de haber sido encantados por el famoso mago francés Merlín: “tiénele aquí encantado, como me tiene a mí y a otros muchos y muchas, Merlín, aquel francés encantador que dicen que fue hijo del diablo” (704). Entre ellos quizá, el más importante es Durandarte, primo de Montesinos, que se encuentra hechizado y moribundo y a la espera de que Montesinos le lleve su corazón a la amada Belerma. En este pasaje de la obra el tema romántico y caballeresco surge muy acorde con toda la temática del libro. Don Quijote es llevado a observar esta supuesta realidad melodramática que ha sido catalogada como una mezcla de novela caballeresca y metamorfosis ovidiana: “y así, digo que el venerable Montesinos me metió en el cristalino palacio, donde en una sola baja, fresquísima sobremodo y toda de alabastro, estaba un sepulcro de mármol, con gran maestría fabricado, sobre el cual vi a un caballero tendido de largo a largo” (703). Desde luego, el único que puede romper el hechizo del que son víctimas los habitantes de ese mundo es don Quijote, que pudo haber arribado a ese submundo de fantasía con ese propósito.

El debate surge, sin embargo, cuando el caballero les narra todo lo sucedido a Sancho y al guía en su encuentro en la superficie. La controversia avanza cuando el guía objeta la cronología del tiempo, su duración, pues según este todo lo narrado por don Quijote no pudo haber sucedido en tan corto tiempo: “Yo no sé, señor don Quijote, cómo vuestra merced en tan poco espacio de tiempo como ha que está allá bajo, haya visto tantas cosas y hablado y respondido tanto” (707). De esta manera, le

informan que solo estuvo dentro de la cueva un poco más de una hora: “¿Cuánto ha que bajé? – preguntó don Quijote. – Poco más de una hora – respondió Sancho” (707), a lo que el caballero dice que estuvo allí por tres días completos: “– Eso no puede ser – replicó don Quijote –, porque allá me anocheció y amaneció, y tornó a anochecer y amanecer tres veces; de modo que, a mi cuenta, tres días he estado en aquellas partes remotas y escondidas a la vista nuestra” (707). Finalmente, Sancho asumiendo una posición más cercana a la de su amo tercia diciendo que todo ha sido un hechizo: “que como todas las cosas que le han sucedido son por encantamento, quizá lo que a nosotros nos parece una hora, debe de parecer allá tres días con sus noches” (707). Lo interesante nuevamente en ese choque de realidades es que don Quijote reafirma su convicción en lo que vivió cuando dice: “porque lo que he contado lo vi por mis propios ojos y lo toqué con mis mismas manos” (708). Y afirma, obviamente, que en ese legendario universo se encontró con su Dulcinea.

Lo que entendemos en este episodio, y lo que me interesa, es la contienda entre dos dimensiones que curiosamente podrían llegar a encajar, pero que igualmente se antojan irreales. Al hablar de que bien podrían entenderse como reales, hablamos que dentro de la secuencia del viaje del protagonista, sí pudo darse el encuentro mencionado en ese lugar escondido bajo tierra, mientras Sancho y el primo de Basilio lo esperaban afuera de él. Serían dos temporalidades que, aunque revestidas con elementos fantásticos bien podrían conectarse dentro del relato. Pero a su vez, lo irracional de la escena, y lo que llevaría al disparate dentro del juicio sensato, tiene que ver con la disparidad del tiempo de lo acaecido dentro de gruta y el tiempo transcurrido para los personajes desde la perspectiva exterior. A su vez, los supuestos personajes con los que se encontró el protagonista de la novela tendrían todo un marco ilusorio muy propio de muchas de las aventuras de don Quijote.

Una reescritura contemporánea

Recordemos que un texto cualquiera pasa por un proceso de génesis que en la mayoría de los casos tiene raíces y un fondo basados en un texto ya escrito en el pasado. Las reflexiones de un autor antes de enfrentarse a la hoja en blanco muchas veces tienen que ver no solo con su entorno e “inspiración”, sino con su formación, en otras palabras, con sus lecturas. Pensar es cavilar, imaginar, deliberar, meditar o simplemente, en una palabra: repensar. A su vez, escribir resulta de un proceso o ejercicio de continua reescritura, de experimentación y error, o sea, de escribir desde lo ya escrito, desde lo previamente consignado. Un ejemplo que se antoja similar desde su misma enunciación (título) en lo que tiene que ver a la relación del cuento de Pablo García Dussán con el episodio cervantino, lo observamos en un texto de Manuel Vázquez Montalbán denominado intencionalmente *Coplas a la muerte de mi tía Daniela* (1997). De hecho, en este ejemplo vemos de forma tácita la presencia del poeta Jorge Manrique por medio de su poema clásico *Coplas a la muerte de mi padre* (en *Poesía* 2005).⁶

⁶ Para un estudio comparativo de estas dos obras y para una aproximación didáctica acerca de las huellas literarias de las obras clásicas de la literatura española en otras, véase *Hacer literatura con la literatura* (2001) de Amparo Medina-Bocos. La idea de “escribir sobre lo ya escrito” o acaso el eterno proceso de “repensar a partir de lo ya pensado” para producir algo nuevo, provienen directamente de mi acercamiento al texto de Medina-Bocos, todo el crédito para ella.

Entiendo que ejemplos como el anterior puede haber decenas, pero aquí deseo ilustrar la conexión de temporalidad entre la inmensa distancia histórica de los dos escritos, algo que sustento en el corpus de estudio de este artículo. Y lo anterior también lo quiero evidenciar como un modelo clave porque de manera concreta, desde el enunciado principal que es el título, el lector formado literariamente pensará, sin titubear, en la obra de Manrique. En efecto, para entender todo el profundo alcance del hipertexto producido por Vázquez Montalbán se precisa conocer y comprender a su antecesor.

Algo parecido sucede con el relato “La cueva de Montesinos” (2007) de Pablo García Dussán que desde el mismo nombre nos remonta al capítulo de la obra de Cervantes. Por consiguiente, estamos referenciando la teoría de la que habló en su momento Francis Goyet. La llamada “derivación intertextual” mencionada, que enfatiza la necesidad de conocer el texto predecesor, el texto que originó y, muy seguramente, seguirá germinando todas las ramificaciones textuales posteriores. Y este es un punto clave en la presente investigación, ya que para abrazar el relato del autor colombiano es perentorio retornar al texto clásico de Cervantes, pues sin él, buena parte no solo del argumento, sino de algo más complejo, como lo es el origen de la misma técnica narrativa, quedaría ignorada, y por ende la comprensión del cuento sería parcial. Como veremos más adelante, la lectura del relato del colombiano es una reescritura y una invitación a releer a Cervantes.

Lo primero que se puede decir en cuanto a la estructura narrativa del relato del autor colombiano es que esta se vale de una especie de bricolaje literario, y retomando una idea de Medina-Bocos (2001, 79), se establece un acertijo que invita al lector a descubrirlo y descifrarlo; o al menos a hacerlo consciente de un calco de una escritura previa que se deja ver veladamente. En este caso, se pensaría de manera directa en el hilo invisible que entrelaza el texto de Cervantes y el hipertexto, que más allá de un simple título compartido, o una supuesta conjunción de particularidades dentro de la trama, invitan a pensar en una transposición más profunda. Es aquí en donde pienso en una esencia, una identidad común, en un diálogo entre los dos textos.

El relato “La cueva de Montesinos” aparece en una antología del cuento urbano colombiano, *Cuentos de la calle. Antología del cuento colombiano contemporáneo*, en la que los antologistas lo presentan de manera acertada como un claro ejemplo de intertextualidad: “Desde el título y el epígrafe, sabemos que el cuento de García Dussán juega con un intertexto de la segunda parte de *Don Quijote* de Cervantes” (Soler et al. 2007, 21). El cuento se inicia con una alusión (epígrafe) al episodio de la Cueva de Montesinos y la voz narrativa, el punto de perspectiva del argumento de la historia, se centra desde la mirada del pronombre “usted”, es decir, que las acciones que suceden juegan a hacer una especie de dictado para el personaje. Ese “usted” en el escrito, entendido como un pronombre personal de segunda persona singular desde la semántica, pero de tercera desde el punto de vista gramatical, ofrece al lector la inquietud de un tiempo escindido, remarcado con ciertos tiempos verbales que emparejan dos temporalidades: el presente y el futuro: “Reflexionará acerca de la declaración que citó. Recordará que los dioses griegos representan la mejor forma de equilibrio ético y se sumergirá en especulaciones alrededor de la idea de un castigo divino” (68). A la vez, ese “usted” sugiere indirectamente la presencia tácita del pronombre “yo” que parece hablarle o comunicarse con el “usted”: “Usted se acomoda en

una de las sillas vacías de la sala de espera de la clínica. Repara la hora en su reloj: las siete y veinte” (68). Esto, por un lado, nos hace ya pensar en dos espacios dentro del texto que se entrecruzan dándole al relato una visión aún más enigmática en cuanto a su interpretación, pues esta se torna muy abierta y el lector podría preguntarse: ¿Quién habla a quién?, ¿hay acaso un solo “yo” que se habla así mismo?, ¿es este un diálogo o un monólogo?

Sin duda, todo este acertijo de voces y narradores, nos remite a la novela *Aura* (1962) de Carlos Fuentes que se estructura bajo un modelo narrativo similar, siendo una de las diferencias el uso del “tú” en lugar del “usted”. La novela de Fuentes, en su momento, se evidenció como un texto innovador en cuanto a su formato.⁷ Tales juegos de voces se observan también en varios cuentos legendarios de Julio Cortázar como “Axolotl”, “La noche boca arriba”, “La isla a mediodía” o “Continuidad de los parques”, entre otros. En todos los casos anteriores los textos no son unidimensionales o planos en cuanto a su espacialidad, todo lo contrario, son historias que presentan diferentes niveles, los cuales en determinados momentos se yuxtaponen. Recordemos lo que Mónica María Tamborenea afirmaba al respecto de los cuentos de Cortázar:

Si en la tradición de la narrativa contar es contar un viaje, en la literatura de Cortázar el contar se construye con la elisión de un viaje. Se puede “pasar” de un lugar a otro, de uno a otro tiempo, de una realidad oprimiente o aburrida a la realidad deseada sin esa mediación, porque pasajes, puentes, galerías arman la cadena que hace posible cualquier desplazamiento. El viaje real cede su lugar al viaje imaginario... El pasaje se constituye en condición fundante del relato cuya estructura – delineada también en razón de ese pasaje – se sostiene en general, por el binarismo que impregna los diversos niveles. Escindir el texto en dos, entrecruzar e imbricar dos historias en una... (1986, 21)

Aquí encontraríamos ya un rasgo común con la novela de Cervantes, un texto bifurcado en dos realidades y unido por una condición de “pasaje” como lo denominaría Tamborenea. Además, si nos fijamos en la alternancia de perspectivas, en el *Quijote* se desarrolla un contrapunteo de voces entre el autor, el narrador, Cide Hamete Benengeli (aparente historiador musulmán, autor “real” de buena parte de la historia) y el protagonista. Y así, tanto en la novela de Cervantes, como en el cuento de García Dussán (como en Cortázar) se establece, conservando ciertas discrepancias, un tipo de narrativa autorreflexiva, autorreferencial, es decir metaficcional; textos que a partir de la multiplicidad de perspectivas pueden llevar al lector a la confusión o a cierta ambigüedad.

Hasta aquí solo he mencionado de manera somera los aspectos estilísticos y formales que son elementos introductorios con miras a analizar el desarrollo de la trama del relato (hipertexto) que muestra similitudes concretas con su predecesor (hipotexto). Ya hablando del contenido específico del cuento, partimos de la idea de un personaje intelectual, divorciado, de cincuenta y dos años, con una hija casada y que afectado por la incomunicación se observa aislado y solitario dentro de una

⁷ Para un estudio detallado acerca del juego de voces y narradores en *Aura*, véase: “Modalidad narrativa en *Aura*: realidad y enajenación” (1980) de Santiago Rojas.

ciudad como Bogotá. El protagonista es retratado en un día de su vida en el cual uno de los hechos más significativos de ese tedioso trasegar diario es cuando se acerca a un cine para ver una película. La anécdota se interpreta como una serie de instantáneas fotográficas que hacen el seguimiento de su cotidianidad enmarcada durante su día de cumpleaños. El personaje en la mañana se levanta; piensa en lo especial de ese día; escucha las noticias en un radio; se acicala; recoge los resultados de unos análisis médicos; almuerza con su hija; recuerda un artículo que escribió sobre el *Quijote* (otra alusión más al texto seminal); toma un bus; termina en un teatro viendo una película y finalmente remata su jornada encontrándose con un amigo.

Las acciones que pueden suscitar la mayor atención del lector suceden poco antes, durante y después de haber presenciado la película. Al salir del teatro, el protagonista parece estar transformado e imbuido en un juego de pensamientos (realidades). La alternancia de las temporalidades del presente y el futuro ya antes señalada, y el repetido uso del pronombre “usted” le dan un toque de indeterminación al relato. El tiempo, entonces, no es del todo cronológico, sino que parece adelantarse a lo que sucederá, o a lo que probablemente va a pasar en la historia. Esa función del tiempo está unida al “usted” que, como sujeto receptor, parece visualizar acciones solo relacionadas con el destino: “Hacia el mediodía, usted almorzará con su hija. Ella querrá contarle de su esposo, de la idea que tienen de hacer una hipoteca y de cómo va su embarazo” (68).

A su vez, el escenario cumple un papel determinante porque contribuye a darle al cuento dos componentes esenciales con respecto a ese enigma temporal. Por un lado, la ironía de vivir solitario rodeado de personas o en medio de multitudes. La ciudad como ente que aglomera seres humanos pero que al mismo tiempo los aísla, ciudadanos que viven incomprendidos, inmersos en el desarraigo y la incomunicación.⁸ En el cuento el protagonista no puede establecer un intercambio comunicativo efectivo, solo hasta el final cuando se encuentra con su amigo. Y en segunda instancia, la ciudad es el paisaje y protagonista que le da la posibilidad de ver realidades, imágenes, mundos o tal vez sueños. Gracias a que sale a la calle, el protagonista logra fijar su mente en múltiples universos: la calle, el barrio, el consultorio médico, las mujeres, todas las actividades y los iconos urbanos lo subyugan. Por ejemplo, al recoger los resultados de sus exámenes clínicos, el individuo observa con detenimiento a los otros pacientes, mira el lugar y termina impactado por la figura de la doctora que lo atiende; todas esas imágenes quedan en su pensamiento y después el personaje las recuerda: “En el consultorio lo sorprende una mujer muy joven, es la médica que lo va a atender. Ella le explica que ha sido designada para relevar al médico que usualmente lo ausculta y se dispone de inmediato a diagnosticarlo. Mientras ella observa el examen, usted la recorre con la mirada. Su imagen se le quedará en la mente en gran parte del día” (68). Mas allá de la interacción mínima con la mujer, queda en el aire la posibilidad remota de un potencial diálogo con ella, circunstancia que nunca toma lugar. Después, cuando se encuentra con su hija y almuerzan juntos, la invita a cine, invitación que es rechazada por ella. En ese encuentro poco fluido intenta averiguar por su exmujer, insinuación que la hija comprende. Ya de vuelta en su casa se ve tentado a llamarla, le da curiosidad saber con quién andará la exesposa. La letanía es lenta, el contexto es pintado con detalles y se deja ver con hastío: tiempos violentos, las

⁸ Al respecto véase *Ciudad, símbolo e imaginario: Reflexiones sobre vivir el espacio urbano* (2014) de Milton Aragón.

noticias de un país en conflicto, la ciudad con su escenografía: el bus, el cine, la calle, la curva peligrosa, la esquina de la treinta y cuatro con la avenida Caracas, la mendiga ciega, el perro callejero; todo un armazón construido para el desespero y la angustia.

Pero el oasis, la versión urbana de la cueva de Montesinos, se abre de par en par: una película, una búsqueda dentro de la ciudad, un inframundo, un descubrimiento. Antes de que el personaje descienda sobre su cueva moderna (el cine), alusión directa y calco del evento sucedido en la novela de Cervantes, conocemos la profunda admiración que el protagonista tiene a ese evento particular de la novela. En la narración, el hombre recuerda que, en su condición de intelectual, cinco años atrás, uno de sus ensayos, cuyo tema trataba sobre la relación del capítulo del *Quijote* con el mito de la caverna, fue publicado. En ese momento, antesala del descenso a la magia del cine, encontramos un párrafo clave para comprender la relación palimpséstica entre los dos textos:

Ahora, después de tanto tiempo de haberlo escrito, usted se da cuenta de que no comprende; tal vez sepa, pero no conoce que la salida que propone Platón no se mueve solo en los planos de lo real y lo aparente, que existe un tercero, que tal vez sea la combinación de los otros dos. Desconcertado, usted se lleva las manos a la cabeza y de pronto, sin saber por qué, piensa en las últimas líneas de *las estirpes condenadas*, en sus canas, en su ex esposa, en la absurda situación de no poder llamarla, en que usted, de la mano de alguien, podría estar re-escribiendo un desenlace ideal. (70–71)

Varios aspectos son notorios en este apartado. Primero, la alusión a Platón con respecto a la realidad del mundo y de la vida que va mucho más allá de lo que vemos. Aquí se integra tal aspecto filosófico que enuncia el pensador griego a través de su famosa alegoría de la caverna escrita en el libro VII de *La República*. En ella, los presos internos en la caverna solo pueden ver hacia el fondo de la misma y concentrarse en una pared sin poder dar vuelta y observar la luz que entra. De esta manera, solo ven reflejado en esa pared lo que acontece en el exterior. Es así como estos hombres dan por real o verdadero todo lo que ven proyectado en el interior de la gruta pues no tienen otra posibilidad. El *quid* de la alegoría tiene que ver con la posibilidad que alguno de esos hombres pudiera salir de la gruta, viera una nueva realidad: las luces, los árboles, los cielos, etc., y regresara a la cueva con miras a compartir lo visto y así liberar a sus compañeros de las cadenas. Según Platón esto desencadenaría un conflicto y la muerte del hombre.

Tal acotación en el cuento se refiere a la búsqueda del hombre de otras posibilidades de conocimiento, de romper sus propias cadenas y liberarse en busca de una realidad que lo satisfaga. Tal intención, a su vez es la que busca don Quijote al querer ver un universo muy diferente al que ven sus compañeros de aventuras. Allende de un mundo romantizado y caballeresco, él intenta buscar igualdad, justicia y bienestar para todos. A su vez, el individuo, personaje principal del relato, indaga una nueva realidad que se resista a la que vive, a la incomunicación en la que se ve sumergido. En el texto de Platón, el hombre saldría de la caverna camino a encontrarse con un universo más complejo, profundo y sensible que lo aleje de las siluetas y las apariencias que solo se le permiten observar formas dentro de ella. En el caso de don Quijote y del protagonista del cuento ambos se introducen dentro de una cueva (en el caso de este último, el cine juega a ser eso, una caverna y una buena película resulta ser

una metáfora acertada de ella), y a través de varios acontecimientos que suceden en esos lugares se renuevan como hombres y son testigos de otras realidades que nadie más puede ver ni entender. Recordemos esta frase tan dicente: “Platón no se mueve solo en los planos de lo real y lo aparente, que existe un tercero, que tal vez sea la combinación de los otros dos” (70–71). Tanto don Quijote como el hombre del relato exploran y persiguen precisamente eso, ese tercer plano que no es visible para las mayorías.

En segunda instancia, la mención a *las estirpes condenadas* se refiere a las últimas frases de la novela *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez: “Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irreplicable desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra” (1973, 348–349).

La inclusión de esta alusión revela el interés de García Dussán por servirse del Nobel colombiano con el objetivo de implementar en su texto ese elemento mágico y perturbador que precisa un personaje como el de su cuento. Tal individuo se percibe agitado por la realidad urbana que vive y estas palabras casi de un orden bíblico que condenan al pueblo de Macondo y dan fin a la novela de García Márquez afianzan hábilmente la personalidad del protagonista. El desasosiego del personaje transita no solo entre la vejez, el entorno familiar, su salud y la vida urbana en la que está sumergido, sino al igual que don Quijote, se muestra alienado dentro de ese otro mundo que ha forjado a través del estudio de la literatura. Es decir, el personaje se muestra inquieto tanto por la novela de Cervantes y su relación con Platón, como también absorto en sus pensamientos a través de la lapidaria sentencia de García Márquez. En consecuencia, ambos personajes (don Quijote y el protagonista de García Dussán) gracias al conocimiento adquirido por medio de sus lecturas, son gestores de universos y nuevas realidades. En los dos personajes se muestra una dimensión basada en sus introspecciones e ideas que pueden llegar a oponerse a la realidad racional a la que se enfrentan.

Pero la verdadera transformación y ese nuevo entorno que penetra en la mente del hombre del relato aparece en la figura de una caverna de nuestro tiempo. Es ella la que lo invita a escudriñarla: “Se detiene ante la cartelera, observa el cartel de la película que se exhibe a finales de junio y mira de reojo a la limosnera, una anciana ciega que sopesa monedas arrellanada en un rincón de la entrada del teatro” (71). La imagen de la mujer y la de su perro dejan inquieto al personaje y dentro del cine, antes de la emisión de la cinta, las evoca y harán parte de su obsesión. Al respecto, los compiladores de la antología en la que se incluye el relato afirman: “La sala de cine es la cueva donde un individuo entra y se hace partícipe de un mundo fantástico que lo fascina y lo incentiva a contar las maravillas que vio. Sin embargo, el mundo exterior no es ajeno a las fantasías que habitan en la sala, sino que incluso hace parte de ese mundo fantástico: el mundo externo que irrumpe en el teatro es la calle” (Soler et al. 21–22).

En el teatro el hombre sobre el telón blanco verá muchos detalles de la calle que acaba de dejar. La ciudad parece interferir en medio del universo que se prepara a ver. Observará sombras que

resplandecen al igual que los presos de la alegoría de Platón. El hombre se ubicará de frente a ellas y le dará la espalda a la otra realidad en una postura similar al texto del filósofo. Comenzará a dudar entre los diferentes mundos al igual que en algún momento también lo hizo don Quijote. Una escena de la película también lo dejará extasiado, la caverna del presente contemporáneo lo inquieta y lo maravilla. Es obvio que, en esta reescritura del capítulo del *Quijote*, lo que sucede en la película, el choque de imágenes en la oscuridad, las luces, los encuentros y las situaciones hacen que el personaje esté viviendo un encantamiento, reproducción de lo vivido por el Caballero en la cueva de Montesinos en el texto generador.

El hombre compartirá lo observado con un amigo al igual que don Quijote lo hizo con Sancho y el guía. Narrará la aventura que tuvo en el teatro, en especial aquella escena del corazón de Jesús, conexión que se hace con la fecha de su nacimiento y las noticias que escuchó en la radio durante la mañana. “*Sí, así es. Hoy es el día del Sagrado Corazón*” (67), dijo el locutor de la radio antes de iniciar la jornada. Esa escena traerá un significado especial para el personaje: “Narrará que el corazón no sangraba, que era de carne negruzca y dura, y que todos los que oraban en derredor suyo buscaban conjurar el encanto de la muerte” (72). Una situación que trae a la mente la agonía de Durandarte, primo de Montesinos. La imagen desgarradora de la muerte que hace presencia en los dos relatos y que impacta de manera similar al personaje urbano como a don Quijote.

En el texto de García Dussán, el protagonista, después de la película, en los momentos posteriores de su encuentro con su amigo, caminará las calles de Bogotá, ciudad que ya está en tinieblas, las luces lo encandilarán y el contraste de los dos paisajes que ha enfrentado hará que viva una especie de alucinación que ocupará su mente. Acaso el contenido de la película, el contexto informal de una ciudad del tercer mundo, caótica y negligente (¿acaso un nuevo averno?),⁹ lo habrán hecho regresar a la realidad inicial. Al igual que en la aventura del Caballero, en el relato surge una nueva mirada que hace que el personaje enfoque su pensamiento en su amada, en la reconciliación o en una nueva oportunidad en su vida:

Se devanará los sesos. Pensará en las sombras que vio reflejadas sobre el telón en blanco, la de aquellos que caminaban a toda marcha entre el andén y la calle mientras otros hacían fila o entraban en el teatro. Se detendrá, alisará su cabello sin darse cuenta, sentirá que una voz en su oído que desconoce el tiempo, restregará sus parpados, caminará hacia la reconciliación y no sufrirá más la soledad, porque usted se sabe ahora redimido de una condena para la que se creía no habría verdadero perdón. (73).

⁹ Es interesante también constatar que dentro de la literatura urbana del presente existe una vertiente que se une de alguna manera con aquella tradición del “descenso a los infiernos”, tema tratado al principio de este artículo, y que pinta las megalópolis del presente como monstruos indomables. Dentro de la literatura colombiana se pueden leer tales acercamientos en la Medellín de las novelas de Fernando Vallejo o Jorge Franco, o en la Bogotá de las obras de Mario Mendoza principalmente, o en general en la novela negra contemporánea cuyos escenarios son las grandes capitales latinoamericanas. Aquí podemos hablar de una reinvención de la llamada catábasis de nuestros días.

La experiencia vivida se volverá un “flashback”, un destello de una realidad, ciertamente lejana, pero que a la vez se observará como algo extrañamente vivido. El cruce de los mundos: la realidad urbana, su mundo interno, o sea su vida misma; la película y su mensaje; después la noche y los destellos de los hilos de neón. El hombre ha salido del teatro (su cueva de Montesinos) y se enfrenta a los recuerdos vividos en ese lugar que centellean a cada nuevo paso. A la vez, las vivencias de su realidad cotidiana penetraron cuando él estaba en la cueva: “La calle irrumpe en ‘la cueva de Montesinos’, en el teatro, como sombras (de alguna manera platónicas). . . . Él sigue recordando las sombras en el telón que irrumpe en la cueva y esa evocación lo llevará a la reflexión final” (Soler et al. 2007, 22). Y en esa multitemporalidad que enfrenta, acaso acabará por hacerlo cambiar de parecer, olvidando resentimientos e indagará por una nueva oportunidad con su Dulcinea, su exesposa. La transformación que ejerce el teatro, la película y el mismo vigor de la ciudad actual con sus desvaríos hacen que este quijote del siglo veintiuno viva, sueñe, reflexione y considere un probable reencuentro no solo consigo mismo sino con ella: “caminará hacia la reconciliación y no sufrirá más la soledad” (73). Se entiende también que su conocimiento e interés en el *Quijote*, en la filosofía, en sus digresiones, en el acercamiento a esa Bogotá impredecible, lo han dispuesto para afrontar esta aventura, y a partir de este (des)encuentro el protagonista parece haberse reinventado.

Conclusiones

Este estudio ha seguido la teoría de Gerard Genette desarrollada en uno de sus principales libros. Usando el modelo de la hipertextualidad enunciado por el francés, se ha identificado un proceso de transposición en el que existe un hipotexto generador, muy distanciado a través de los siglos en este caso, en relación a una nueva versión. Es decir, existe un hipertexto que guarda claras concordancias con su predecesor. Tales similitudes se encuentran no solo a nivel temático sino formal; hablo entonces de la técnica narrativa, el juego de narradores, de perspectivas y de voces. A su vez, es fundamental un aspecto que menciona el investigador Francis Goyet cuando afirma que las versiones originadas de manera intertextual (hipertextos) permiten, obviamente, una lectura palimpséstica dirigida desde el texto seminal. Dicho en otras palabras, para llegar a comprender el hipertexto se precisa regresar y entender cuidadosamente el texto matriz. En este caso, he trabajado desde el hipotexto, un episodio de la segunda parte del *Quijote*, hacia el análisis del hipertexto, un relato urbano reciente que pertenece a las nuevas voces de la literatura colombiana.

El análisis que conlleva y reviste mayor importancia en este artículo tiene que ver con el hipertexto. En principio se analizaron detalles de la aventura del Caballero andante con miras a lograr un mejor entendimiento del cuento de García Dussán, pues como se ha mencionado siguiendo el aporte de Goyet, existe un texto derivador al que se debe volver. Ese escrito apunta a ser la semilla de la cual surgen las respectivas ramificaciones. Esta parte del estudio no es extensiva pues solo compete parcialmente a la investigación. Las variaciones de los dos textos son obvias pues, aunque el segundo conserva rasgos y detalles relacionados con la estructura y desarrollo del primero, éste cuenta también con su propia esencia y singularidad.

Aparte de las peculiaridades que unen a los dos relatos, en el cuento del colombiano existen dos elementos notables dentro de la trama. Uno, la aparición del espacio exterior (Bogotá) como un actor más de la escena. Y dos, la representación de la cueva de Montesinos, de una manera actual, muy afín o cercana a nuestras vidas. Al hablar del primer elemento, estamos dialogando con la idea de una ciudad latinoamericana que puede abrumar, y que con todas sus condiciones impregna el diario vivir del individuo. Recordemos cuando alguna vez en otro estudio se afirmaba:

Se dice que no hay ciudad sin representaciones y estas, cuando son artísticas, pueden acercarse a la idea de ser espejos de la realidad intentando simular, alterar, inventar o documentar tanto los lugares como la vida urbana del día a día. La capital colombiana, obviamente, no es ajena a estos procesos y aparece caracterizada en la literatura desde diferentes enfoques. La Bogotá que nos interesa en este estudio tiene que ver con aquella que se parece a la realidad física, esa que puede llegar a ser identificable, incluso sin conocerla o visitarla, gracias al mapeo o al recorrido de sus calles, avenidas y parques que puedan aparecer en las páginas de un cuento o una novela. (Bernal 75)

Dentro de esa aproximación a algunas obras que narran la ciudad en términos de una realidad identificable, y en ese muestreo de manifestaciones literarias de las que habla el párrafo, el relato “La cueva de Montesinos” sirve como otro espejo de esa ciudad con datos característicos y zonas reconocibles. En la historia se habla de la avenida Caracas, una de las vías arterias más importantes de Bogotá, que recorre de norte a sur la capital. Simultáneamente, la dirección del teatro nos hace pensar en el desaparecido teatro Teusaquillo (calle 34 No 13-32), escenario que cerró sus puertas definitivamente hace unos pocos lustros. A la par, la carencia social, la pobreza urbana, la mendicidad como elemento desgarrador: una anciana invidente con un perro famélico pidiendo dinero a la entrada de un teatro... Todo lo anterior logra entablar un diálogo entre lo que el hombre vive antes de entrar a ver la película y los pensamientos que tiene después de salir de la proyección. De esta forma, así como la España de la obra de Cervantes es verificable y se puede considerar como un estudio historiográfico de la época, en “La cueva de Montesinos” existe el componente urbano que no está alejado del esquema social y cultural de la capital colombiana actual.

En una segunda instancia, la función del cine o la película como calco de la cueva a la que entró don Quijote resulta un recurso creativo y una nueva visión y representación contemporánea del mundo que describió en su momento Cervantes. Aquí, el protagonista, un hombre igualmente incomprendido como don Quijote, se entrega a un inframundo que, desde su entrada con el desencuentro con la mujer indigente y su perro, trastocan su realidad. Aunque ya desde un principio el personaje se encuentra alterado y ha tenido varios tropiezos dentro de su vida diaria, el momento de su ensoñación, o acaso epifanía, surge cuando entra a ver el filme. Desde allí, e incluso un poco antes, sus pensamientos y la convergencia de las realidades se funden. Al igual que en el hipotexto, todo podría también ser interpretado como un sueño, como una fantasía que quizá nunca se vivió. Ese es quizá uno de los grandes logros de las vivencias de las dos historias: la multiplicidad de interpretaciones que se pueden obtener tanto desde el texto genérico como desde el de la versión contemporánea. En cuanto a la obra de Cervantes, este es un hecho cuantiosamente analizado y

aceptado que no aporta novedad. En cambio, en el relato del autor colombiano es una invitación a redescubrirlo y a explorar en él los diferentes paralelismos que ofrece, a partir de una estructura hábilmente delineada, que causa en el lector una revelación o, de repente, una toma de conciencia ante una determinada secuencia de escenas. Incluso, el lector también puede hacer parte de esa confluencia de realidades y así sumar un eslabón más a la cadena narrativa e interpretativa.

A su vez, entre las dos obras existe un encadenamiento temático y estructural que resiste el paso del tiempo y que se nutre de elementos comunes, pero que a la vez presenta en el hipertexto una individualidad, una originalidad. Y, es pertinente puntualizar, basándome en la propuesta de Goyet, que el hipertexto no se podrá penetrar en su totalidad sin el conocimiento previo de la profunda raíz que tiene fondo en una obra cumbre de la literatura universal.

Álvaro Antonio Bernal (Álvaro A. Bernal-Reyes) es profesor asociado de lengua española y estudios hispánicos. Es además el Coordinador del Programa de español en la Universidad de Pittsburgh at Johnstown. Su pregrado en lenguas modernas (español-inglés) es de la Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá. Cuenta con una maestría en literatura inglesa de Governors State University, una maestría en literatura hispanoamericana de University of Northern Iowa; y su doctorado en literatura es de la Universidad de Iowa. Ha escrito dos libros teóricos, *Percepciones e imágenes de Bogotá* (2010, republicado en 2018) y *Bogotá: realidades, delirios y ficciones* (2016). Sus artículos han sido publicados en revistas arbitradas de Colombia, México y Estados Unidos.

Álvaro Antonio Bernal is an associate professor of Spanish Language and Hispanic Studies. He is also the Coordinator of the Spanish Program at the University of Pittsburgh at Johnstown. His undergraduate degree in Modern Languages (Spanish and English) is from Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá. He has a master's degree in English Literature from Governors State University, a master's degree in Latin American Literature from the University of Northern Iowa, and a PhD in Spanish American Literature from the University of Iowa. He is the author of two books: *Percepciones e imágenes de Bogotá* (*Perceptions and Images of Bogota*, 2010, republished in 2018) and *Bogotá: realidades, delirios y ficciones* (*Bogota: Realities, Deliriums, and Fictions*, 2016). His articles have been published in refereed journals in Colombia, Mexico, and the United States.

Referencias

Aragón, Milton
2014 *Ciudad, símbolo e imaginario: Reflexiones sobre vivir el espacio urbano*. Madrid: ACCI.

Bernal, Alvaro Antonio

2016 *Bogotá, realidades, delirios y ficciones*. Bogotá: Magisterio.

Bobes Naves, María del Carmen

2017 “El episodio de la cueva de Montesinos: hacia la cordura.” *Archivum* 67: 117–156.

Cervantes Saavedra, Miguel de

2002 *Don Quijote de la Mancha*. New York: Vintage.

Fajardo Valenzuela, Diógenes

2005 “Cervantes y el *Quijote* en algunos autores latinoamericanos.” *Literatura: teoría, historia, crítica* 7: 87–114.

Fuentes, Carlos

2017 *Aura*. Barcelona: Libros del zorro rojo.

García Dussán, Pablo

2007 “La cueva de Montesinos” en *Cuentos de la calle*, editado por Francisco Soler, Javier Velásquez, Dayana Mick, Silvia Garavito y Laura Rojas, 67–73. Colección Cara y Cruz. Bogotá: Norma.

García Márquez, Gabriel

1973 *Cien años de soledad*. Barcelona: Círculo de lectores.

Genette, Gerard

1989 *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

González Echevarría, Roberto

2015 *Cervantes’ “Don Quixote.”* The Open Yale Courses Series. New Haven and London: Yale University Press.

Goyet, Francis

1987 “Imitation ou intertextualité?” *Poétique* 71: 313–320.

Manrique, Jorge

2005 *Poesía*. Madrid: Cátedra

Medina-Bocos, Amparo

2001 *Hacer literatura con la literatura*. Madrid: Ediciones Akal.

Morales Harley, Roberto

2012 “La katábasis como categoría mítica en el mundo greco-latino”. *Kañina* 36 (1): 127–138.

Platón

2013 *La República*. Madrid: Alianza.

Piñeiro, Aurora

2017 *El gótico y su legado en el terror: una introducción a la estética de la oscuridad*. Ciudad de México: Bonilla Artiga Editores

Quintana Docio, Francisco

1990 “Intertextualidad genética y lectura palimpsésica”. *Castilla: Estudio de literatura* 15: 169–182.

Rojas, Santiago

1980 “Modalidad narrativa en *Aura*: realidad y enajenación.” *Revista Iberoamericana* 46 (112): 487–497.

Soler, Francisco, Javier Velásquez, Dayana Mick, Silvia Garavito y Laura Rojas

2007 “A propósito de *Cuentos de la calle*.” En *Cuentos de la calle*, editado por Francisco Soler, Javier Velásquez, Dayana Mick, Silvia Garavito y Laura Rojas, 11–22. Colección Cara y Cruz. Bogotá: Norma.

Tamborenea, Mónica María

1986 *Julio Cortázar: Todos los fuegos, el fuego*. Biblioteca Crítica Hachette. Buenos Aires: Hachette.

Vázquez Montalbán, Manuel

1997 *Coplas a la muerte de mi tía Daniela*. Barcelona: Plaza & Janes.