

UN ESTUDIO DE DOS ASTROS “MENORES” EN LA OBRA DE BENJAMÍN JARNÉS: CARDENIO Y ALTISIDORA

A STUDY OF TWO “MINOR STARS” IN BENJAMÍN JARNÉS’ WORKS: CARDENIO AND ALTISIDORA

PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa
juanpablomunozcovarrubias@gmail.com

RESUMEN: Indudablemente, las novelas y los relatos de Benjamín Jarnés representan una de las más interesantes manifestaciones de la prosa de la vanguardia española. El propósito de este artículo es explorar un conjunto amplio de textos con el objetivo de entender la importancia de Cervantes en la obra literaria de Jarnés. Particularmente, el artículo se enfoca en dos personajes que aparecen en diversos libros de este autor moderno: Cardenio y Altisidora. En ambos casos, Jarnés se interesa por recrear y transformar ambos personajes con la finalidad de originar interpretaciones novedosas y originales. Para Jarnés, Cardenio y Altisidora contienen dimensiones míticas.

Palabras clave: Benjamín Jarnés; Miguel de Cervantes; vanguardia; Cardenio; Altisidora.

ABSTRACT: Without any doubt, Benjamín Jarnés’ novels and short stories represent one of the most interesting manifestations of Avant Gard prose in Spain. The purpose of this article is to explore a wide range of texts in order to understand the importance of Cervantes in the literary creations of Jarnés. In particular, the article focuses on two Cervantine characters who appear in several of the modern author’s books: Cardenio and Altisidora. In each case, Jarnés is interested in recreating and transforming both characters in order to create new and original interpretations. For Jarnés, both Cardenio and Altisidora possess mythical dimensions.

Keywords: Benjamín Jarnés; Miguel de Cervantes; vanguard; Cardenio; Altisidora.

Recepción: 13 de enero de 2016; aceptación: 6 de junio de 2016.

La figura de Benjamín Jarnés destaca por el ambicioso proyecto literario que llevó a cabo. Tal proyecto se materializó en novelas vanguardistas, en relatos del mismo tenor, en biografías construidas a partir de una concepción muy original del género, en curiosos estudios y subjetivos apuntes que aparentan ser bitácoras de lectura, en muy escasas obras de teatro. En todos estos ámbitos de su obra es posible descubrir ambientes, rasgos y temas que si bien nos hablan de un mundo propio, de una estricta poética de autor, también nos señalan su pertenencia a una época determinada: una manera de entender el arte, la vida y desde luego la modernidad; es decir, en su obra abundan los estímulos históricos y estéticos del momento en que empieza a escribir. Al escritor Benjamín Jarnés le tocó la fortuna —o tal vez la mala suerte— de ser un buen narrador entre excelentes poetas que hoy son clásicos indiscutibles de la lengua española. Su pertenencia a la Generación del 27 (pero tal vez no al grupo del 27) por ratos empaña su figura y oculta su relevancia como gran intelectual, como incansable escritor y, sobre todo, como ingenioso fabulista. Al revisar su vasta obra, queda claro que Jarnés es, por principio de cuentas, “un escritor de época”. Un escritor tan curioso, tan extraño y tan representativo merece estudios que sirvan para esclarecer la relevancia de su abundante obra, su originalidad, sus aciertos, sus errores, sus recurrencias esenciales tanto en los temas como en el tratamiento de los mismos. De hecho, estas páginas rescatan al menos un componente temático que nos puede servir para establecer un puente entre Jarnés y sus demás compañeros de generación. Me refiero a un genuino interés por su tradición literaria, específicamente, por lo cervantino y por la figura de don Quijote.

Si algo tiene en común Benjamín Jarnés con gran parte de su generación literaria es un infatigable interés por los clásicos españoles. Esto no deja de ser interesante, sobre todo si consideramos la impronta vanguardista de gran parte de sus textos que a veces los convierte en obras casi ilegibles para el desorientado lector contemporáneo. De entre todas las presencias literarias, deseo recordar aquí la importancia que tiene el *Quijote* en sus textos. Lo cervantino puede o bien convertirse en el elemento dominante en los libros de este autor de Aragón o bien insertarse como un detalle más, como una intermitencia que, sin duda, termine por generar vínculos y nexos con los diversos referentes culturales repartidos por aquí y por allá entre las pági-

nas de su descomunal obra¹. En este trabajo me voy a concentrar en aquellos textos en que lo perteneciente al ámbito y a la órbita del *Quijote* sea tan relevante que sin ello, sin esa presencia cervantina, las obras en cuestión dejarían de ser lo que centralmente son. En estas páginas me voy a ocupar, sobre todo, de una pequeña obra teatral, *Cardenio*, y de un cuento, “La desenvuelta Altisidora”. Fundamentalmente, voy a enfocarme en la forma en que Jarnés retoma, recrea y reinventa esos dos personajes cervantinos (Cardenio y Altisidora). Parafraseando a Benjamín Jarnés, me ocuparé de dos “astros menores” del *Quijote*. Debido a los alcances limitados de esta investigación, no tocaré su *Teoría del zumbel* (1930), novela en que Jarnés integra como personaje antiquijotesco al doctor Sansón Carrasco (nótese que el bachiller ha alcanzado el grado de doctor en la novela jarnesiana).

Me resulta imposible en la introducción de este trabajo no anotar algunas ideas en torno al libro en que culmina —y en que acaso mejor se refleje— el amor de Jarnés por el inventor del *Quijote*; me refiero a *Cervantes*, la biografía que dedicó al novelista mayor de nuestra tradición literaria y que publicó, ya instalado en México, en 1944 (hacia el final de este pequeño libro se incluye por cierto el relato que tiene por protagonista precisamente a la *desenvuelta* Altisidora). De forma preliminar, apuntaré un par de datos acerca de esta biografía, sobre todo porque es la obra en que se sintetizan muchas de las ideas que Jarnés guardó en torno al *Quijote* y a su autor. Recurrentemente, regresaré a él.

En *Cervantes*, Jarnés nos ofrece la vida del soldado, del poeta, del hombre y del novelista. Lo hace de forma sintética: no por nada el título de esta obra se hace acompañar por las clari-

¹ Puede encontrarse un ejemplo en las páginas de *El convidado de papel*, publicado en 1928 y revisado por su autor en 1934, donde seguimos las aventuras de Julio, un seminarista encerrado en el mundo eclesiástico. En esta novela de aprendizaje, y autobiográfica, repentinamente aparecen los placeres de la carne y del intelecto fuertemente entrelazados: las mujeres y los libros. Entre los libros resguardados por el seminarista, secretamente, en el cofre, se incluyen las aventuras del Caballero de la Triste Figura: “Julio sabe dar con el resorte que les haga salir de la caja y venir a sus hombros, a golpearle las sienes con sus alillas azules. Con ellos podrá Julio crear un nuevo verano, una nueva rosa que deshojar, al abrir cada libro, al desplegar cada pañuelo. En este, ingenuamente bordado por Aldonza, es posible trenzar una brazada de violetas recogidas del regazo, del pelo rubio de Dulcinea por artes menores de prestidigitación. De este tomito de Góngora —tan desdeñado por los camaradas de Grilo— puede hacer brotar la voz de Altisidora” (JARNÉS 1979, p. 51).

ficadoras palabras “bosquejo biográfico”. Al comentar las páginas de *Cervantes*, la estudiosa Emilia de Zulueta (1977, p. 110) parece manifestar —aunque veladamente— el poco interés literario que tendría el libro:

La biografía de *Cervantes* —“bosquejo biográfico”—, aunque sigue de cerca a los diversos biógrafos anteriores, se caracteriza por su organización sintética, con algunos detalles muy acertados de distribución de los materiales. Apenas ciento veinticuatro páginas, escritas en un estilo limpio, casi sin metáforas ni imágenes.

Es mi impresión, en cambio, que este libro es un gran atino literario y que son muchas las instancias en que, gracias al buen manejo de los recursos, el autor crea pasajes poéticos, con una visión original y muy peculiar de la vida del inventor del *Quijote*. Es una biografía compuesta por un autor que dominaba perfectamente bien los principios del arte narrativo y que contaba con todos los elementos necesarios para imaginar y escribir una *vida*. Tal vez lo que quiso distinguir Zulueta, en su muy interesante y original investigación, es que en las páginas de esta biografía la prosa sea, si la comparamos con la empleada en sus más experimentales novelas, mucho más directa y menos lírica; el libro, en este sentido, sería un texto menos personal y más funcional.

La biografía de Cervantes escrita por Benjamín Jarnés es un libro que retoma materiales provenientes de los trabajos de otros investigadores; no es un documento que vayamos a valorar por su erudición. Para Zulueta será en la parte final del libro donde se destaque finalmente la personalidad y la creatividad del autor: “Pero el sello verdaderamente jarnesiano aparece al final, en «Altisidora (Epílogo 1933)», donde el recurso de introducir una perspectiva contemporánea se fusiona con lo que —en un sentido muy lato— podríamos llamar un procedimiento de mitificación”. En su momento, en el apartado que voy a dedicar al análisis de la presencia de Altisidora en la obra de Jarnés, observaremos esa dimensión mítica del personaje femenino, su trascendencia como “astro menor”; pero desde ahora adelanto el hecho de que, como muy bien lo afirma Zulueta, hay un interesante proceso de *mitificación* de lo femenino que se origina en la obra del aragonés al retomar el personaje de Altisidora y, en menor grado, el de Dulcinea².

² No sólo Zulueta ha puesto en duda, hasta cierto punto, el valor de la biografía que escribió Jarnés acerca de la vida de Cervantes. DOMINGO

Es *Cervantes* un libro clave para entender, acaso retrospectivamente, la interpretación y el significado de lo cervantino y de lo quijotesco en la anchurosa y rica obra de Jarnés. Es importante señalar que se trata de la última biografía publicada por el autor de *Escenas junto a la muerte* (como es bien sabido, Jarnés siguió escribiendo biografías durante su estancia en México). Es *Cervantes* un libro preparado por un exiliado cuya vida se acercaba a su fin; por un escritor que ya había explotado, en diversas instancias de su propia obra, el estimulante mundo del *Quijote* como fuente de inspiración y que vuelve a él como quien se va, poco a poco, despidiendo de la existencia al volver sobre sus propios pasos, sobre sus lecturas. En la introducción de su *Cervantes*, Jarnés (2006, p. 20) destaca el hecho de que el escritor castellano haya sido un genio, pero que su novela más conocida haya terminado casi por desbordarlo. Esta premisa da pie a la investigación acerca de su vida y sus interesantes hechos vitales:

El genio marca niveles más altos a la humanidad. Su obra fue tal vez superior al mismo que la produjo. *Don Quijote* es tal vez superior a Miguel de Cervantes, como *La Divina Comedia* es superior a Dante. Por eso, ante todo, debemos estudiar la obra del genio, pero sin olvidar al hombre. Solo así podremos completar nuestro conocimiento de la historia humana.

Con la intención de contestar la pregunta en torno a quién fue Cervantes, por medio de largas y bien escogidas citas, Jarnés cede la palabra a su maestro y amigo, José Ortega y Gasset. Sin embargo, en esas seleccionadas citas no se habla propiamente del autor de carne y hueso, sino acerca del personaje ficticio: don Quijote; o bien, en los textos citados se intenta conciliar la existencia del hombre de carne y hueso (Miguel de Cervantes y Saavedra) con la obra que se encargó de escribir y con su

RÓDENAS DE MOYA (2007, p. xlii), un muy buen conocedor de la vida y de la obra de Jarnés, ha dudado acerca de su valor, tal como puede notarse en esta cita: “Es un librito de escaso cuerpo y entidad en el que la prosa del escritor se muestra endeble, aunque no falten los chispazos de lirismo habituales en su estilo. Rescata Jarnés algún artículo anterior a la guerra y compone un acercamiento impresionista a Cervantes, particularmente demorado en la infancia y juventud”. Es mi opinión que si bien *Cervantes* es un libro que pertenece a una época en que Jarnés tuvo que ganarse el pan con el sudor de su tinta, no por ello deja de ser una obra de gran interés para sus lectores, además de convertirse en un conmovedor documento en que el aragonés recuerda al más célebre escritor de la hispanidad desde el exilio.

mayor invención: el hidalgo manchego. La apuesta de Jarnés para entender la vida del escritor parte de esa esencial lección orteguiana: no olvidar al hombre ni tampoco su obra. Si se ha marginado la figura de Cervantes, y si se ha exaltado en cambio la del Caballero de la Triste Figura, como si fuera una enteleguía o un fantasma quien hubiese creado la mejor novela de todos los tiempos y su inolvidable galería de personajes, lo que Jarnés propone en sus reflexiones prologales de *Cervantes*, como solución para este dilema, consiste en rescatar *otros* de los personajes cervantinos, *otros* de los símbolos, *otras* de las presencias, los magños “astros menores” en que don Miguel se refleja, y en recordar al mismo tiempo, en las páginas de su *Cervantes*, la heroica vida del escritor, del soldado, del funcionario, sus hechos, sus tareas, su fortuna y su gran desventura.

CARDENIO O LA SOLEDAD

Entre los diversos proyectos literarios que Jarnés presentó durante su estancia en México, resulta relevante comentar aquí una curiosa y pequeña obra teatral que fue editada por Miguel N. Lira y que se publicó en el año de 1940. Previamente, *Cardenio* se estrenó en el Teatro Orientación, ya en tierras mexicanas, el 13 de septiembre de 1939. De acuerdo con el indispensable estudio bibliográfico del investigador Juan Domingo Lasiera, *Cardenio* se publicó primeramente en Madrid, en el número 8 de *Eco*, hacia el año de 1934. *Cardenio* es una pieza teatral muy breve en que aparece un personaje único; desde el título se advierte que se trata de un “monodrama”³. En las siguientes páginas, hemos

³ En *Cardenio*, como ya se mencionó, aparece un único personaje. No deja de ser interesante considerar lo que Jarnés escribió e imaginó, por su parte, en su novela *Tántalo* de 1935. En este texto supuestamente farsico, Jarnés imagina la representación de una obra teatral, una obra que se ve saturada, en su montaje y en su producción, por un sinnúmero de colaboradores y artistas. Plantea, por tanto, elementos estéticos diferentes de aquellos que hemos de encontrar en *Cardenio*: “Caería sobre la actriz una lluvia de fuego, cuyas chispas habrían de repartirse entre dos músicos, el escenógrafo, sesenta profesores de orquesta, dos escritores... El eje de aquella máquina de producir gloria, ¿no estaba ahora pasando por la carne experta y ondulante de Viviana? La gloria, en estos momentos, debía de tener otro nombre. Demasiados cómplices, demasiada red” (JARNÉS 1935, p. 42). Ahora bien, un personaje de *Tántalo*, un incomprendido creador de obras teatrales, va a rememorar su experiencia como creador y la brusca

de considerar los matices que diferencian lo dispuesto por Cervantes y lo que Jarnés, por su parte, libremente propone en *Cardenio*. Pero sobre todo hemos de fijarnos en aquello que tenga que ver con el simbolismo que Cardenio —según la curiosa interpretación de Jarnés— ha de adquirir como representación del poeta y del hombre en soledad.

Como es bien sabido, Cardenio es un personaje secundario del *Quijote* que hará acto de presencia en una interesante secuencia de la obra cervantina y que luego, como tantos otros “astros menores”, desaparecerá de la trama sin dejar mayor huella en la medida en que el caballero y su escudero enfrenten nuevas aventuras y conozcan otros hombres y otras mujeres por los caminos de España. En el texto de Jarnés, Cardenio vivirá una serie de experiencias de relevancia: el enamoramiento, el desengaño, la poesía, el sufrimiento del amante, la traición, la locura y la soledad; pero no sólo eso: es el personaje una especie de inmejorable espejo en que se refleja el famoso hidalgo por compartir varios rasgos esenciales con su contraparte. De acuerdo con lo asentado por el famoso escudero en las páginas del *Quijote*, el héroe de la novela será el Caballero de la Triste Figura, en tanto que Cardenio, por su muy penosa situación, tanto por su demencia como por su notable degradación, será conocido como el Caballero de la Rota Figura. En la acotación inicial del monodrama, con la intención de fielmente insertar el texto en la tradición cervantina, Jarnés nos remite al capítulo 23 del *Quijote*, donde hallaremos, según explica el autor, una descripción acerca del vestuario exacto que debería llevar en el escenario el actor que represente a Cardenio. En el *Quijote*, hemos de leer que, transformado por su estancia en el bosque, Cardenio vestirá un traje roto y su cara se habrá tostado por los rayos del sol; sin embargo, su vestuario aún delatará su prosapia: “...de cerca vio don Quijote que un colete hecho pedazos que sobre sí traía era de ámbar, por donde acabó de entender que persona que tales hábitos traía no debía de ser de ínfima calidad” (Cervantes 2004, p. 221).

Cardenio, enloquecido por la aparente traición de su amada, escoge la soledad del bosque como refugio para ocultarse

reacción del público; para hacerlo, se comparará a sí mismo con el Caballero de la Triste Figura: “—Abandonado de todos, quedé allí, muerto de frío, víctima de un ataque. Me recogió mi familia, como pudieron recoger a Don Quijote. Durante ocho días nada supe del mundo. No venían a devolverme la cabeza... Luego supe que también el corazón se me había quedado poco menos que inservible” (p. 57).

(esto idealmente lo ha de recordar el espectador o lector del monodrama de Jarnés). Precisamente, y respetando la trama cervantina, es en la soledad silvestre donde el dramaturgo colocará el personaje; la escena planteada por la obra teatral recrea un momento posterior al *robo* de sus pertenencias, de su maleta y de sus cartas. Al comienzo del texto, su única compañía —y sus únicos interlocutores— serán los pájaros del bosque; con ellos platicará acerca de los ladrones de sus posesiones: “¿Sí? Enhorabuena, mi chiquitín. Ya tienes dos amigos. ¿Quién es el otro? ¿El que se llevó mi maletín con los escudos? ¿Un campesino rollizo, que anda por ahí siguiendo a otro loco?” (Jarnés 2005, p. 410). No deja de ser interesante que el muchacho califique de *loco* a don Quijote cuando él, por su parte, apostrofa y conversa con los pájaros: será pues incapaz de detectar su propia locura. Esto es algo que exclusivamente pasará en el “monodrama” de Jarnés: en las páginas de la novela, Cardenio no analizará el extraño comportamiento de don Quijote puesto que se concentrará únicamente en sí mismo y en su propio dolor. En la obra de Jarnés, dado que Cardenio conoce bien las potencialidades y las características de la locura ajena, recomendará al pájaro que se cuide mucho de don Quijote, no vaya a ser que el hidalgo lo confunda ¡con su señora Dulcinea!: “Cuidado con él, chiquitín; porque de seguro te toma por el espíritu de esa doncelluca del Toboso”. Lo que de ninguna manera deja de asombrarnos es la forma en que aquí se caricaturiza el comportamiento de don Quijote, quien suele confundir y entremezclar distintas realidades (donde haya molinos de viento, él verá peligrosos gigantes); pero acaso confundir un pajarillo con Dulcinea suponga exagerar el procedimiento hasta la ridiculez máxima. En la novela, Cardenio ha de condicionar con gran rigor el recuento de su historia: no deberá ser interrumpido mientras explique las causas de su sufrimiento. Si recordamos la estricta exigencia de Cardenio de no ser interrumpido mientras relate su desventura, resultará muy apropiado que este personaje protagonice un monodrama, un discurso sin respuesta, sin interlocutores, sin diálogo posible, sin un intercambio de ideas ni de historias ni de peripecias ni de palabras. En las páginas del *Quijote*, Cardenio raramente escuchará, casi nunca pondrá atención a los otros; al narrar su dolor, se olvidará de la singularidad e incluso de la existencia de los demás, pues no tendrán cabida en su intelecto ni tampoco en su atención. Se trata pues de un personaje totalmente sometido y absorbido por su inescrutable pena y melan-

colía; en el monodrama, sin embargo, como ya se ha señalado, Jarnés se desvía del texto novelístico. Cardenio conoce bien, no obstante, qué ocasiona el dolor y la melancolía en el hidalgo: Dulcinea del Toboso. El Cardenio de Jarnés dirigirá sus palabras en una especie de diálogo sin respuesta verdadera, dialogará con la penetrante oscuridad del escenario, con aquellos que puedan interesarse en su patética y triste historia. Poco a poco, se irá clarificando quiénes son —y quiénes han sido previamente— sus supuestos interlocutores; entre ellos podemos destacar algunos de los personajes imaginados por el autor del *Quijote*.

Si bien se trata, como ya se ha dicho, de un monólogo, Jarnés ingeniosamente incluirá, como si fueran meras sombras, a los interlocutores de Cardenio. Por ejemplo, con la intención de atraer a un muchacho, a un zagal, el Cardenio jarnesiano asegurará en el texto dramático que si bien no se ha recuperado de su locura, su comportamiento no será violento: “¡No, no! Yo sigo estando loco... Sólo que algunos días cambio de locura. Ayer, a cuenta de vuestro queso y vuestro pan, le dí a tu hermano tres bofetadas; hoy, por vuestro queso y vuestro pan, te recitaré tres estrofas” (p. 411). Como bien lo recordarán los lectores de la magna novela de Cervantes, Cardenio, para poder alimentarse, llegó a arrebatar con violencia la comida a un indefenso pastor: “...salió al camino a uno de nuestros pastores, y sin decirle nada, se llegó a él y le dio muchas puñadas y coces, y luego se fue a la borrica del ható, y le quitó cuanto pan y queso en ella traía; y con extraña ligereza, hecho esto, se volvió a emboscar en la sierra” (p. 219). Frente a la inminente violencia, Cardenio promete al nuevo pastor comportarse y no maltratarlo como antes lo hizo con su hermano. El pacto ha sido establecido: el zagal ha de recibir, como recompensa por haberle llevado la comida, la experiencia de lo poético. Ése será el pago: una recitación. El Cardenio de Jarnés escogerá entonces los versos “de un poeta sin dinero que anduvo por Lepanto y por Argel...” (p. 411). No puede haber, sin duda, juego más cervantino que el propuesto aquí por el autor de *El convidado de papel*: una especie de “puesta en abismo”, un juego inquietante entre la realidad y la ficción (o, en todo caso, entre la ficción y la ficción). El poema que —a manera de premio— recitará Cardenio al zagal será una composición típicamente cervantina, pues se trata de un ovillejo: “¿Quién menoscaba mis bienes?” En las acotaciones de la obra se indica que recitará los versos de Cervantes (allí sí aparece el nombre del autor) “como en sueños”, lo cual servirá para cons-

truir una atmósfera en que decididamente se entremezcle lo real con lo irreal —o lo ficticio con lo ficticio. De hecho, al finalizar la declamación, se lee que el personaje se hallará “...vuelto como de un estado de enajenación lírica” (p. 412). De este modo, la locura —incitada en primera instancia por el amor— adquirirá una correspondencia con otro tipo de locura: aquella que brotará y que se ha de manifestar a partir de la experiencia del poema.

El diálogo entre los personajes —entre Cardenio, don Quijote y Sancho Panza— acabará en la novela en malos términos, luego que el hidalgo, por una opinión diversa en torno a un personaje del *Amadís*, tilde al muchacho de mentiroso y éste se atreva a atacarlo: “...y alzó un guijarro que halló junto a sí y dio con él en los pechos tal golpe a don Quijote que le hizo caer de espaldas” (p. 230). En el monodrama, por su parte, Cardenio insultará cruelmente a los personajes principales de la novela. A Sancho lo calificará como “pelota de carne” y “pelota escuderial”. De don Quijote, Cardenio resaltará la flaqueza al llamarlo “campeón del ayuno”, descripción con que nos remite Jarnés al episodio de la Sierra Morena —por haber ayunado el hidalgo en ese apartado rincón manchego. Estas expresiones no dejan de ser en extremo violentas y muy poco afortunadas porque nada tienen que ver con el delicado ingenio desplegado por Cervantes en esa parte de su texto, tan alejado de lo meramente chocarrero. El enloquecido Cardenio va a explicar al público, de forma sintética, las razones de su tragedia:

Soy Cardenio. Me engañó un amigo, me hizo traición una mujer. Desesperado, abandoné el mundo y me hundí en esta sierra donde, por toda compañía, tengo un alcornoque y, a la mañana, un pájaro. Durante el día huyo de los hombres; durante la noche huyo de mis ensueños. Quisiera llegar a ser mucho menos hombre y mucho más vegetal y pájaro. Como este alcornoque bajo el cual alcé mi tienda, quisiera ser un árbol que canta, un tronco vivo, sonoro, entre la tierra y el sol...⁴

⁴ JARNÉS 2005, p. 413. Es posible encontrar una imagen muy parecida en la novela de Miguel de Unamuno *Don Sandalio, jugador de ajedrez* (1933). Como lo recordarán los lectores de esta magnífica “nivola”, el narrador es un hombre que ha decidido, libremente, huir de la sociedad y refugiarse, por principio de cuentas, en un bosque, en un sitio lejano del barullo de la ciudad y de los afanes humanos. El narrador, al igual que Cardenio, hará del bosque su refugio; sin embargo, el narrador de *Don Sandalio* jamás ha de explicar los motivos de su decisión. Como puede notarse en la siguiente

Y después de ser interrumpido por Sancho, y de insultarlo nuevamente, y de descubrir que éste había sido el responsable del robo de su maleta, agregará:

Soy, repito, Cardenio. Una linda mujer era mi brújula. Y un amigo que siempre creí leal era mi confidente. Pero a él le hablé de ella con tanto ardimiento, que acabó por amarla y arrebatármela. Fernando es el nombre de él, hijo de duques. Luscinda es el nombre de ella. Un día los vi ya ante el sacerdote... ¡No pude resistir mi infortunio, y huí. Huí para siempre!... Aquí me tenéis comiendo queso y hablando con los pájaros. Unos días soy violento como el huracán; otros, dulce como el ruseñor. Dentro de mí hay una fiera y un ángel. Hoy soy un ángel (p. 413).

En la obra de Jarnés, don Quijote propondrá “desfacer el entuerto” que sufre el muchacho. Pero ante la propuesta del caballero, Cardenio reaccionará en el monodrama con un furor acrecentado y, al mismo tiempo, con juicios lúcidos. En primer lugar, el muchacho descrea que don Quijote pueda entender lo que le pasó: “¿Qué entuerto? ¿Entenderéis por tal el que mi alta y hermosa Luscinda haya escogido por esposo al hijo del duque?” (p. 414). La interpretación no deja de ser interesante pues, según él, no hay ningún “entuerto” que corregir dado que, tal como lo entiende Cardenio, Luscinda se habría entregado con libertad al mejor postor, al mejor candidato. De hecho, cuando se vean por vez primera en la novela Cardenio y don Quijote, en su inicial encuentro, el caballero prometerá, en primer

cita, casi le resulta imposible olvidar a las personas, tal y como se lo explica a su corresponsal: “Ayer anduve por el monte conversando silenciosamente con los árboles. Pero es inútil que huya de los hombres: me los encuentro en todas partes; mis árboles son árboles humanos. Y no solo porque hayan sido plantados y cuidados por hombres, sino por algo más. Todos estos árboles domesticados y domésticos...” (UNAMUNO 2009, p. 33). Ahora bien, la imagen que tal vez mejor nos sirva para vincular el *Don Sandalio* de Unamuno con el *Cardenio* de Jarnés, sea la siguiente: “Me he hecho amigo de un viejo roble. ¡Si le vieras, Felipe, si le vieras! ¡Qué héroe! Debe ser muy viejo ya. Está en parte muerto. ¡Fíjate bien, muerto en parte!, no muerto del todo. Lleva una profunda herida que le deja ver las entrañas al descubierto. Y esas entrañas están vacías” (*id.*). Más adelante en la novela unamuniana, el personaje decidirá, acaso guiado por la locura y por la desazón tras la muerte de don Sandalio, refugiarse en esa misma entraña, a la manera del Cardenio jarnesiano: “...he huido del Casino yéndome al monte. Iba como sonámbulo; no sabía lo que me pasaba. Y he llegado al roble, a mi viejo roble, y como empezaba a llover me he refugiado en las abiertas entrañas” (p. 58).

término, acompañar con lágrimas la tristeza de su nuevo amigo; se va a manifestar así como un hombre capaz de padecer y comprender el sufrimiento ajeno (será entonces *compasivo*). Después, en el capítulo 24, también prometerá, en tanto que verdadero caballero andante, socorrerlo y le ofrecerá toda la ayuda necesaria: “Y juro —añadió don Quijote— por la orden de caballería que recibí, aunque indigno y pecador, y por la profesión de caballero andante, que si en esto, señor, me complacéis, de serviros con las veras a que me obliga el ser quien soy, ora remediando vuestra desgracia, si tiene remedio, ora ayudándoos a llorarla, como os lo he prometido” (p. 222). Ante tan generosa propuesta, Cardenio ha de pedir únicamente algo de comida. En *Cardenio*, el personaje se dará cuenta de que tan menguado caballero y tan escuálido rocín no podrán ser de utilidad alguna para su causa. Al no aceptar la ayuda de don Quijote en *Cardenio*, de forma complementaria, el protagonista de la obra de teatro va a agradecer paradójicamente la traición que ha sufrido, puesto que gracias al engaño de su amigo y de su amada Luscinda, por ese acto de atroz infidelidad, habrá nacido también como consecuencia el acto poético, la ocasión y el irrefrenable motor para la poesía: la soledad absoluta en que se halla. Sin esa experiencia, sin ese sentimiento de desengaño, sin esa mixtificación, sin la mala fe de su amada y de su infiel amigo, jamás se habría convertido en un artista: “Pensad también que así contribuyeron ambos a la aparición de un poeta”. Y con un aire socarrón, Cardenio ha de agregar: “¡De entrambos, señor Andante, nací yo! Dejad quieta la lanza, puesto que comienza a hablar la pluma”. Tácitamente, queda citado en el fragmento anterior el famoso verso de Garcilaso, el cual muy bien podría servir para describir a su vez la vida de don Miguel de Cervantes Saavedra, soldado del Imperio y genial escritor a deshoras: “Ora la espada, ora la pluma”. Otro argumento adicional ha de esgrimir Cardenio en contra de la intervención de don Quijote: el personaje creado por Jarnés se concibe a sí mismo como el único dueño de su propia aventura; el Caballero de la Triste Figura, como se comprueba página tras página en la novela cervantina, tiende a ir adonde no lo llaman, a interesarse por problemas ajenos, a saquear las aventuras de los demás, de tal manera que Cardenio se rebelará en contra de esa impertinencia y de ese procedimiento tan frecuente: “Caballero: esta aventura es sólo mía... ¡No rujas, León de la Mancha! Resígnate hoy a ser uno del público” (p. 414). Cabe señalar que Cardenio pareciera

aquí anticipar un pasaje futuro de la novela; aquel capítulo en que don Quijote se convertirá en el Caballero de los Leones; se trata de un episodio que, por cierto, se incluirá hasta el segundo volumen de *Don Quijote de la Mancha* y del cual el muchacho imposiblemente se enterará.

Inmediatamente, y de nueva cuenta, se variará el contenido de la novela de Cervantes cuando hagan acto de presencia, en ese solitario páramo, como sombras en la oscuridad del escenario, Dorotea, don Fernando y la añorada Luscinda. Como recordarán los lectores del *Quijote*, será en el capítulo 28 de la primera Parte cuando aparezca Dorotea, en la sierra, vestida de muchacho; por su parte, don Fernando y la atribulada Luscinda van a aparecer y a presentarse finalmente en la venta, punto de reunión de los diversos personajes. En *Cardenio*, el muchacho será visitado en el bosque —y oblicuamente— por los tres personajes que han causado su sufrimiento. La contemplación —entre las sombras del escenario— de Luscinda, Fernando y Dorotea ha de incrementar su locura y su enojo en contra del entrometido don Quijote, a quien mandará a “buscar princesas de cocina” (p. 415). El Cardenio de Jarnés conoce, por lo visto, la verdadera naturaleza de Dulcinea, no la imagen que ha sido poéticamente construida por el hidalgo (no olvidemos que la Dulcinea cervantina tenía la fama de poseer buena mano para salar los puercos). En este momento de la obra, Cardenio seguirá llorando y gimiendo y, otra vez, se sentirá desolado. No alcanzará el muchacho la tranquilidad hasta que vuelva a salir el sol y entonces, mágicamente, ha de ser visitado por un hombre al que denomina como *don Miguel*, a quien explicará el porqué de su reacción violenta:

He tratado con muy poco respeto a vuestro héroe, al Ingenioso Hidalgo. Pero vos mismo me habéis hecho como soy, un hombre con dos locuras. Salgo de una para caer en la otra. Me enloqueció el amor y me enloquece la sed de vivir libremente. Para curarme del amor busqué mi segunda locura: mi libertad. Pero aún no logré escapar de la primera. Amé a Luscinda sobre todas las cosas, porque vos, Don Miguel, lo quisisteis, y era muy difícil arrancarse del alma tan gran vehemencia. *Pausa.* ¿Qué decís? ¿Que Luscinda no llegó a ser de Don Fernando? ¿Que Dorotea ha recuperado al seductor y andan todos buscándome para acabar felizmente la novela? *Pausa.* *Se va animando su cara.* *Una lumbrera extraña le brota de los ojos.* Don Miguel, mi gran Don Miguel, ¿qué habéis hecho con nosotros? ¿Por qué, padre mío, no me

habéis abandonado? ¡Yo que comenzaba a sentir el orgullo de ser héroe de gran tragedia, verme reducido a personaje de novela blanca! (pp. 416-417).

En efecto, aquí plantea nuevamente Jarnés la presencia del escritor de carne y hueso, aquel que fabuló desde la escritura las aventuras del hidalgo. Frente a este don Miguel, el loco de Cardenio parece recuperar la razón —empieza a justificar la sinrazón de sus actos. En realidad, y de acuerdo con su visión, toda la responsabilidad de su locura recaería en su autor, quien lo imaginó y lo plasmó como un loco (no deja de resonar aquí algo profundamente unamuniano: el novelista en su calidad de pequeño dios que dialoga con sus criaturas). Pero además de esto, la presencia de Cervantes servirá para que llegue hasta Cardenio la información de lo que ocurrió en realidad: el engaño sufrido por Luscinda y la traición ejecutada diabólicamente por don Fernando. En la novela, esto se resolverá mediante una anagnórisis; en el monodrama, por la presencia metaliteraria del autor de carne y hueso convertido en escurridizo personaje teatral, en sombra de sí mismo. Más interesante aún es el hecho de que en la anterior cita aparezca un concepto fundamental y central en las páginas de la *Teoría del zumbel* (1930) de Benjamín Jarnés. Me refiero al concepto *novela blanca*. Una novela blanca sería todo texto que, desde la comercialización, circule y se abstenga —en aras de complacer al lector— de ofrecer rasgos de originalidad y de verdadera poesía y literatura: “¡Yo que comenzaba a sentir el orgullo de ser héroe de gran tragedia, verme reducido a personaje de *novela blanca*!”. Para el Cardenio de Jarnés (p. 418) hay cierto desdoro en descubrirse no como un personaje importante, tampoco como un personaje trágico ni poético, sino como una criatura metida en una historia de amor convencional (“¡No! No quiero volver a vuestro libro. No quiero ir con todos a la venta, a convertirme en un personaje de novela blanca. Que continúe el libro sin mí”, *id.*). Dicha circunstancia se vuelve inaceptable para él y viene acompañada por el regreso momentáneo y fulgurante de la razón: “Don Miguel, Don Miguel, ¿qué habéis hecho? Soy creación vuestra; pero si intentáis curarme, es que queréis desentenderos de mí, devolverme al bajo nivel de los seres domésticos que hacen insoportable el mundo” (p. 417). Anteriormente, habíamos ya visto la forma en que Cardenio se pensaba y se veía a sí mismo: como un poeta; y también vimos lo agradecido que estaba por su tremenda desgracia, puesto que

dicho malestar le habría servido para llevarlo hasta los territorios de la poesía. Así como en la *Teoría del zumbel* el personaje del doctor Sansón Carrasco es el encargado de promover y asegurar la sensatez de los personajes que lleven a cabo actos *quijotescos*, en este otro texto será Cervantes quien tenga la misión —gracias a su participación como inventor y como dueño de la historia— de dotarlos con la olvidada cordura, de forzarlos para que actúen razonablemente:

Perdóneme, Don Miguel... Pero yo no quisiera volver a la normalidad, a esa normalidad, porque acabé por tener otra, mucho más sencilla. Quiero vivir en esta sierra, pegado a los árboles, sonreído por los pájaros, fustigado por el viento, encendido por el sol. Quiero enseñar a estos hombres ingenuos un lenguaje más alto, el vuestro, el de los grandes poetas. Hace poco recité vuestros versos, y todos los pastores los oían embelesados, hasta que llegó Lusinda y con ella el problema novelerial que habéis urdido para dar un sesgo mortal a mi locura (p. 418).

Es cierto que recuperar la razón significaría abandonar esos parajes desolados que hasta aquel momento había conocido y en los que había vivido el Cardenio de Jarnés. La normalidad y la domesticidad se presentan como algo que, por principio de cuentas, se rechaza. Cardenio prefiere la soledad y seguir así con su ejercicio poético; de hecho, el muchacho intenta, según se lee, convencer a Cervantes bajo la concepción de que ha difundido su poesía y de que ésta ha sido aplaudida por el público silvestre —no olvidemos que Cervantes se quejó de su poca suerte como poeta en los pocos textos en que habló de sí mismo. Pero lo más destacado de la cita tiene que ver, otra vez, con el concepto de *novela blanca*⁵; aquí esa idea resurge bajo la concepción

⁵ Benjamín Jarnés, de forma frecuente, jugó en sus novelas con los conceptos genéricos y con las etiquetas impuestas. El concepto de *novela blanca* tiene que ver con el tipo de texto que se negó a aparecer en las páginas de *Teoría del zumbel* a pesar del tipo de personajes y de la trama, en apariencia, romántica (la protagonista incluso se llama Blanca). Acerca de este elemento importante en la poética de Jarnés, escribió JORDI GRACIA GARCÍA: “Una lectura premeditadamente parcial de la prosa de Jarnés descubre fácilmente la inusual frecuencia con que incurre en lo que podría llamarse alusión de carácter negativo a un subgénero literario popular y de gran difusión. Es un tono jactancioso y de acidez variable el que rige la mayoría de referencias que dedica a la novela *pasional*, sentimental, el folletín o el novelón dramático, cuanto trata de *medir* la calidad de una obra —propia o ajena— por su proximidad a los supuestos más obvios del género” (1989, p. 209). Por su

del “problema noveleril” que el autor propició y que, de acuerdo con Cardenio, sería una estrategia para acabar con su locura y devolverlo, violentamente, a la *normalidad* de un mundo que desprecia. El reencuentro —la anagnórisis que van a protagonizar Cardenio y Luscinda con la explicación de lo que realmente ocurrió, del engaño— amenaza con ponerle punto final al estado de privilegio en que, hasta dicho momento, se había hallado el protagonista de la obra de teatro de Jarnés. La estrategia de seducción no para ni se detiene, pues Cardenio sabrá insistir y aun argumentar prometiendo perpetuar la fama del autor: “Dejadme ya, Don Miguel, yo os lo ruego. Puesto que me habéis inventado loco, y loco de amor y de poesía, dejadme en libertad por estos riscos, donde siempre resonará gozosamente vuestro nombre y el del Caballero de la Triste Figura” (*id.*). Cardenio escogerá ser, entre las diversas criaturas cervantinas, aquella que no recupere en definitiva la cordura: “loco de amor y de poesía”. Incluso, el Cardenio de Jarnés sugerirá a Cervantes que busque otro hombre para satisfacer el deseo de amor y matrimonio de la violentada Luscinda. Antes de que definitivamente abandone Cervantes a Cardenio (o de que la sombra de Cervantes se aleje de su criatura), el personaje detendrá a su creador con la intención de condicionar su regreso a la trama de la novela: “Que volvería muy a gusto a vuestro libro, si me dejaseis matar a Sansón Carrasco” (p. 419). Hasta este punto no había aparecido el nombre del bachiller en el monodrama. En la *Teoría del zumbel* de Jarnés, Sansón Carrasco, modernizado y actualizado como una suerte de psicólogo o terapeuta, es quien se encargará de privilegiar lo razonable y de estorbar los proyectos quijotescos de los demás personajes. Acerca del Bachiller Sansón Carrasco, agrega Cardenio en el monodrama: “Sí, ya sé. Le tenéis cariño. Es también hijo vuestro, el hijo más dócil. Pues, quedaos con él. ¡Quedaos también con el barbero!” (p. 418). En cuanto

parte, VÍCTOR FUENTES señala, al analizar los elementos metaliterarios en la obra de Jarnés: “Sus metanovelas surgen de la desconstrucción paródica —en el seno de ellas mismas— de la novela convencional, frecuentemente del subgénero de novela sentimental, rosa o blanca” (1989, p. 70). En un fragmento de la obra inédita de Jarnés, recuperado gracias a las investigaciones de V. Fuentes, y aprovechado en su momento por D. Ródenas en *Los espejos del novelista*, podemos leer las siguientes líneas del escritor aragonés acerca de la cuestión: “La novela «blanca» llega a producir, por los caminos de la deformación, monstruos del alma, seres paralíticos, gentes sin médula humana: muñecos visibles que van y vienen por la llamada «sociedad»: llenándola de encantadoras cursilerías” (*apud* D. RÓDENAS 1998, p. 209).

a este monodrama, acerca de *Cardenio*, falta agregar que la obra cierra tal y como comienza: con la soledad total en que ha preferido estar y vivir el protagonista, con la discreta compañía de los pájaros y con un lacónico (pero tal vez falso y también artificioso) llamado a Lusinda. Es decir, con la supervivencia del poeta y de su soledad. Cardenio ha triunfado al fijar su imagen, al alcanzar la tesitura de una figura digna del mito.

Instalado ya fuera de su patria, en 1947 (año en que se conmemoró un siglo más del nacimiento de Cervantes) Benjamín Jarnés escribió y publicó en *Las Españas* un artículo en que retoma al protagonista de su monodrama, un personaje que, según lo indica en el pequeño ensayo, probablemente no fuera previsto, por principio de cuentas, por Cervantes en el diseño general de su novela, pero que acabó siendo “otro don Quijote, de tono menor” (Jarnés 1999, p. 514), o bien, un “Robinson español” (p. 513)⁶. El texto lleva por título “Soledad de Cardenio. Soledades cervantinas”. En realidad, se trata de una refundición de un capítulo perteneciente a su biografía *Cervantes* de 1944⁷.

⁶ Otra vez es posible apuntar una coincidencia entre los textos de Jarnés y *Don Sandalio* de Miguel de Unamuno. Como quedó mencionado en una nota previa, el narrador del texto de Unamuno comparte con la figura de Cardenio la necesidad de alejarse de la sociedad y la decisión de hacer del bosque su casa y su refugio. En *Don Sandalio*, el narrador se describe a sí mismo haciendo uso del mismo personaje de la literatura universal como símbolo de la soledad, tal y como lo explica a su supuesto corresponsal: “Aquí me tienes haciendo, aunque entre sombras humanas que se me cruzan alguna vez en el camino, de Robinson Crusoe, de solitario. ¿Y no te acuerdas cuando leíamos aquel terrible pasaje del Robinson de cuando este, yendo una vez a su bote, se encontró sorprendido por la huella de un pie desnudo de hombre en la arena de la playa? (UNAMUNO 2009, p. 32). La gran diferencia entre el personaje de Defoe y el personaje de Unamuno consiste en lo siguiente: Robinson Crusoe fue un naufrago, en tanto que el protagonista de don Sandalio, de forma libre, decide huir de las tonterías de los hombres. Cardenio también se aleja libremente de la sociedad, aunque empujado por el dolor y por la traición.

⁷ He decidido, para efectos de este trabajo, privilegiar el comentario de “Soledad de Cardenio...” en lugar de analizar el capítulo correspondiente de la biografía referida. La decisión se debe a que el texto de 1947 demuestra la maduración de las ideas de Jarnés acerca de Cardenio, ese “astro menor” de la novela cervantina. Sin embargo, vale la pena, en esta nota, comentar un par de elementos de la “Digresión de Cardenio” (título con que aparece el texto referido en *Cervantes*). En primer lugar, que en la biografía se nos presenta, de forma dialogada, esa *digresión* acerca de la naturaleza solitaria de Cardenio, lo cual permite indagar, pensar y especular libremente. En el diálogo se especula, por ejemplo, cuál sería la importancia del personaje, su dimensión como trasunto de don Quijote y del escritor. La explicación

Jarnés quiso insistir, como queda asentado desde el título, en una de las características que, según él, mejor describen, como ya se ha visto al analizar el monodrama, a este personaje de la novela cervantina: su escogido estado solitario. De hecho, en el texto, el escritor destaca su figura sobre todo, y particularmente, en este mismo sentido: “En efecto, amigo mío, Cardenio es una de las figuras «de soledad» más fértiles del *Quijote*, tan fecundo en lecciones de soledad, que alguna vez reuniré en un libro” (p. 511). Jarnés no llevó a cabo dicho proyecto literario, aunque acaso *Cardenio* sirva para compactamente representar ese interés, esa fértil y desde luego absoluta soledad. De acuerdo con su interpretación, Cardenio no buscó por principio de cuentas la soledad, esa “asesina de todo goce”, sino que ésta se encargó en cambio de encontrarlo y de escogerlo. Sin embargo, con el paso del tiempo, el personaje se habría entregado a ella con total y plena conciencia: “¡Maquiavélica amiga, amante agotadora, que nos va lentamente cercando, estrujando entre sus brazos silenciosos hasta hacernos perder todo contacto con el tiempo, con lo fugaz y placentero de las obras!” (p. 512). Para el escritor, lo que Cardenio habría experimentado al vivir solitariamente sería la anulación del espacio y del tiempo. De este modo, el personaje se habría colocado por encima de estas categorías transitorias, más allá de un lugar exacto y de un instante preciso; esto lo convertiría prácticamente en una figura mítica.

Con un tono notoriamente poético, Jarnés reflexiona, a partir de la reconsideración y el rescate de este personaje *menor*, acerca de la naturaleza y de los efectos de su soledad. De acuer-

que se nos ofrece es que el autor de la novela quiso, durante su existencia, hallarse solo sin lograrlo jamás. De tal modo que esa imposibilidad lo habría empujado a crear un personaje como Cardenio. Uno de los interlocutores del diálogo afirma: “—¿Te has dado cuenta del mayor fracaso, del de su soledad? ¿Ignoras que Cervantes, hasta el fin de sus días no logró el deleite de quedarse solo, vuelto hacia su mundo interior, como no fuese alguna vez en la cárcel? Por eso inventó un hombre en plena soledad: Cardenio” (JARNÉS 2006, p. 102). Esta idea no aparecerá en el otro texto será el tema de la soledad como catalizador de la *nada*, de la desaparición, de la vacuidad del hombre. En *Cervantes* se apunta lo siguiente acerca de la magna obra del escritor: “Su gran libro está en el cruce de su vida con la muerte... el apasionado Cardenio se repliega en lo más hondo de su nada, de esta nada que él —abrumado por la ausencia de Luscinda— desea vivamente conquistar como se conquista una amante ya, para siempre, dueña de su vida, eterna dominadora... Porque la soledad, ¿no acaba por convertírsenos en la nada?” (p. 105).

do con lo que asienta en el texto, habría una “soledad fraguada a fuerza de inhibiciones”, la cual denomina como “soledad negativa”. En cambio, la “soledad positiva” sería la soledad auténtica y la que más convenga defender, “elaborada de recogimiento, pero no de ausencias del mundo; está fraguada con ímpetus frenados que tal vez estallen en actos decisivos” (*id.*). En cuanto a la soledad de Cardenio, apunta Jarnés que

...se repliega en lo más hondo de su nada, de esta nada que él desea vivamente conquistar como se conquista un amante —ya, para siempre, dominadora—. Porque la soledad, ¿no viene a convertirse en la nada? Se principia por expulsar a los hombres, por reducir a ceniza las pasiones, por desdeñar lo voluptuoso, tanto como lo histórico, lo anecdótico de la vida.

Se acaba por licenciar los pensamientos faltos de todo apoyo en ese mundo visible que sistemáticamente se desdeña...

Todo, dentro y fuera de nosotros, se va convirtiendo en “nada” (p. 513).

Al abandonar el tiempo y el espacio, el personaje se nulifica, su humanidad se evapora. Como lo planteó en la obra de teatro, Cardenio se reviste de una serie de características que lo convierten en el solitario auténtico y original: aquel que termina incluso por anularse a sí mismo al merodear, precisamente, los terrenos de la “nada”. Cardenio se eleva en tanto que expulsa de su cotidianidad todos los rastros “anecdóticos de la vida”, todo aquello que por superficial termina por convertirse, por supuesto, en innecesario. En el monodrama ya se vio cómo el personaje, para ensalzar su condición de poeta, se guarece y se esconde en el bosque y desatiende, incluso, el amor humano que lo había conmovido en una primera instancia.

Resulta importante resaltar una interesante idea que Jarnés incluye casi al finalizar el texto de “Soledad de Cardenio. Soledades cervantinas”, pues allí se expresan las razones por las cuales el autor se interesa tan vivamente por este personaje y también por otros (sólo en apariencia secundarios) de la novela de Cervantes, como Altisidora. De acuerdo con su lectura y con su exégesis de la obra cervantina, “Cervantes, preocupado por su don Quijote, se dejó escapar, frecuentemente, astros «menores» de primera magnitud —porque la de don Quijote era una magnitud excepcional—; uno de éstos era, es, Cardenio” (*id.*). En esos personajes, o astros “menores”, se pueden rastrear asun-

tos de gran importancia para Cervantes y desde luego para Jarnés; es decir, para nada son desdeñables, son la materia misma —e inmejorables ejemplos— de las “soledades cervantinas”. Incluso el autor del *Quijote* habría vivido, en carne propia, la condición de solitario, de tal modo que el asunto difícilmente le sería ajeno; y en Cardenio, de forma muy destacada, se transluce este rasgo y esta condición. Los comentarios de Jarnés llegan incluso a detectar en este tipo de soledad algo eminente y puramente español. Al hablar en términos generales del *Quijote*, llega a apuntar incluso que el libro “...está lleno de figuras extraordinariamente españolas; es decir, solitarias; es decir, soberbias. Todo en ellos es, a veces, ingenuamente, soberbia. Muy cercana al sentido del honor, enamorada tal vez de dignidad, de otras altas cosas; pero al fin soberbia” (*id.*). Por último, llama la atención la manera en que contrasta la forma en que se define la soledad de don Quijote en comparación con la que representaría el personaje de Cardenio: “Uno y otro sufren parecidos ataques. Sólo que a Don Quijote le cuestan más caros... y tienen carácter universal. Son «de categoría», mientras los de Cardenio apenas rebasaban la anécdota” (p. 514). De hecho, encuentra Jarnés en Cardenio —así como también en el licenciado Vidriera— dos representaciones netamente quijotescas, pero en “tono menor”. La soledad de don Quijote acaso sirva también para simbolizar —si aceptamos su lectura de la novela cervantina— una imagen de la condición humana; en tanto que Cardenio terminaría siendo más bien un caso particular, un hombre *singularmente* desolado. Finalmente, quisiera destacar que “Soledad de Cardenio. Soledades cervantinas” es un texto en que hondamente se reflexiona en torno a la crisis y a la esencia misma del muchacho; a diferencia de la puesta en escena del monodrama, en el artículo publicado en *Las Españas* disponemos de una reflexión sin anécdotas ni recursos teatrales ni peripecias. Es entonces un texto en que con enorme interés se concentran todas las ideas acerca de la situación humanísima de Cardenio, es decir, su escogida y su amada soledad.

ALTISIDORA O LA MUJER

Altisidora es una presencia constante y recurrente en diversos libros de Benjamín Jarnés, prácticamente es un *leitmotiv* en su

mundo literario⁸. Aparece Altisidora ya en textos de los años veinte, es decir, tempranamente en su carrera como escritor. Por ejemplo, en la primera versión de *Viviana y Merlín*, la cual se publica en la *Revista de Occidente* en 1929, Altisidora ya hace acto de presencia⁹. Es *Viviana y Merlín* un muy interesante texto que, como tantos otros de Jarnés, se inspira directamente en una tradición literaria específica, en este caso, en la materia artúrica. Vale la pena, antes de analizar la manera en que el escritor representa a Altisidora en este texto particular, tener presente el contexto en que aparece este personaje femenino en la novela o en la leyenda jarnesiana.

⁸ Por ejemplo, en *Paula y Paulita* se inserta el siguiente texto en uno de los diálogos de la novela: “—Altisidora. Es una leyenda muy moderna. Una cupletista, enamorada de un tenor delgadísimo, le puso el nombre. Llamaba Don Quijote al tenor, y, también, Caballero del Alambre. Ella vino aquí un verano y se lo pasó metida en una gruta, hojeando un álbum de fotografías del tenor, recortadas de los periódicos ilustrados. Se temió por su salud aunque, por fin, la curó un chileno que le ofreció su mano y su cartera. El Caballero Alambre llegó una noche a la Abadía y, conmovido al escuchar la historia, cantó una romanza con acompañamiento de piano, en honor de la amada. Yo le pasé las hojas. Se aficionó a la gruta, y, para liberarlo de ella, hubo que apelar a un rápido contrato para Chile, donde nunca halló a la cupletista” (JARNÉS 1929, p. 168). Otro ejemplo en *Venus dinámica* (1943), especialmente en el capítulo “Clavileño”, donde Adolfo es testigo de la presencia y de la aparición de Altisidora: “Adolfo pregunta con los ojos a su guía, cuyo rostro continúa siendo indescifrable. En lugar de rostro, parece llevar una movediza mancha amarillenta. ¿Quién podría ser? Al fin ella —¡resulta ser una gran dama!— le dice con toda sencillez: —Estos son utensilios de viejo teatro. Pero no se utilizaron para el de Calderón de la Barca sino para el de Miguel de Cervantes. Lucieron algún día en un *ballet* del *Quijote*. —No comprendo... ¿Un *ballet*? —pregunta Adolfo. —Sí, el *ballet* de Altisidora. Esta es la coraza de Sancho... Aquí tienes la hopalanda de Mínos. ¡Cuántas arañitas! Aquí está la de Radamanto. Este es el terciopelo negro que sirvió para el túmulo. Porque fue un *ballet* fúnebre. —¿Cómo lo sabes? —Es que soy Altisidora. —¿La que despiadadamente se burló de Don Quijote? —La que lo quiso y la que lo quiere con toda su alma. Solo que Don Quijote —ofuscado por mis travesuras— no se atrevió a prestarme atención, tuvo miedo a quererme. Me trató como a un frío tema retórico, no como a una ardiente mujer” (JARNÉS 1943, p. 259).

⁹ Acerca de las distintas ediciones de este libro, debe consultarse MANUEL ALVAR 1989. En su interesante artículo, Alvar explica las modificaciones del texto, sobre todo, al cotejar particularmente las ediciones de 1930 y 1936. El análisis de Alvar parte de la concepción del escritor que reelabora sus propios textos como una herencia medieval, lo cual sería coherente con el contenido de esta novela de Jarnés y sus mutaciones.

Al comienzo del relato, se describe el castillo del Rey Arturo; y el narrador concede a Merlín, quien habita en una de las torres, el papel de “cerebro del palacio”. En su encierro, el mago se consagra casi exclusivamente a la lectura del sabio Plotino, quien renegaría de la importancia de lo físico para privilegiar lo espiritual; Merlín, por tanto, se encontraba alejado de “...toda escaramuza del corazón que desdeña conocer” (p. 190). Por su parte, Viviana, alegre, juvenil y seductora, se propone distraer, enamorar y engatusar al mago; ella es el polo opuesto por su comportamiento, por su espíritu juguetón y libre:

La Edad Media tiene su relicario en el castillo de Arturo. Viviana querría zarandear alegremente el ceñudo relicario. Viviana acude a luchar contra una Edad Media acartonada, porque ella es la otra Edad Media, verdadera: la de carne, sangre y espíritu (p. 193).

Tal y como se plantea en el relato, Viviana habría interrumpido a Merlín, cuando éste se encontraba leyendo las obras de Plotino, para empezar a despertar su deseo y a llamar su atención por medio de travesuras y bromas. De hecho, logrará sacar a Merlín de su biblioteca, de la torre del castillo, y llevarlo hasta el bosque, donde van a empezar un viaje: usarán un monstruo como vehículo volador para ver incluso toda la Bretaña desde arriba, desde los cielos. De esta manera, el personaje masculino se transformará: “Por los nervios de Merlín van subiendo, reacios, torpemente, los yertos posos del ayer, fríos cadáveres de emociones, que se derraman hechos ceniza, dejando libre el pecho para instalarse en él un nuevo amor” (p. 201). La relación de Merlín con Viviana se convertirá en un escándalo para la corte del Rey Arturo, toda vez que el mago habría *huido* de sus obligaciones gracias a la insistente seducción del hada. Viviana es la tentación y es, desde luego, lo demoniaco y lo femenino: “Es la mensajera de la torturada inteligencia, es decir, del demonio. Viviana es el mismo demonio” (p. 205). Los dos amantes huirán al bosque, hasta donde los alcanzarán los hombres de Arturo. Gracias a que pudo Viviana sonsacar a Merlín, y a los hechizos aprendidos y robados, podrá petrificar a sus perseguidores. Es precisamente en este punto del texto cuando se insertará un pequeño capítulo que llevará por título el de “Altisidora”. Éste es el contexto de su aparición en el relato.

En una especie de *aleph*, en una “fuente de las hadas”, empezarán a observar Merlín y Viviana una serie de imágenes que ser-

virá para recrear el mundo del *Quijote*. Después de destacar la lanza de don Quijote (elemento que también se subraya en el comienzo de “La desenvuelta Altisidora”), la visión mágica se concentra en la primera salida del hidalgo y su estancia en la venta; sobre todo, en las mujeres —las prostitutas— que se burlarán del casto aventurero. En el diálogo que mantiene Viviana con Merlín, se incluye la idea de que estas mujeres serán las primeras de una muy larga cadena de seres femeninos que buscarán burlarse de don Quijote; pero, de forma simultánea, también se originará una especie de parodia que servirá para ridiculizar la tradición literaria que representa el mago Merlín:

—Ese hombre está contando las estrellas.

—Sí.

—¿Pretende sorprender la luminosa telegrafía que gobierna en el silencio los mundos? ¿El divino idioma incomprensible?

—No. Es un loco. Sólo pretenderá lo que yo quiera, Merlín. Es Lanzarote, que sueña con la reina.

—¿Cómo?

—Ya verás. Mira cómo avanzan de puntillas las dos mozas. Vienen desgreñadas, húmedos los ojos, con restos de vino en el pecho, medio desnudas. Quieren ofrecer al loco una virginidad muchas veces revendida. Son las dos primeras hembras que vienen a reírse de ti.

—¿De mí?

—De ti, de tus caballeros de hojalata, de tus guerreros de piedra, de tus libros cabalísticos, de toda tu Edad, de todo tu mundo. Y, ya las ves, son dos rameras. Después vendrán duquesas, doncellas andantes, damas doloridas, burguesitas domésticas... Pero había que comenzar por el peldaño más bajo, la ramera. Mira los ojos de una de ellas.

—¡Tú misma! ¿Qué propones?

—Sí, soy yo misma. Después seré otras muchas, aunque el disfraz que más me gusta es el de Altisidora... (p. 210).

La cita indica que todas las mujeres que se encuentre ese caballero manchego y melancólico, esa figura que parodia a Lanzarote, serán en realidad variaciones de la misma persona, una especie de materialización del “eterno femenino”. La mirada profética de la traviesa Viviana llega incluso hasta la segunda Parte del *Quijote*, hasta el castillo de los duques, gracias a lo cual percibimos allí a Altisidora, la máxima representante —según lo propuesto por Jarnés en su novela— de ese mismo modelo de feminidad

que destacadamente representaría la amada del mago Merlín. El pozo de la venta se presentará como la réplica de la “fuente de las hadas”, como una especie de canal entre las épocas y los sitios distanciados y asociados mágicamente. En las aguas del pozo, don Quijote, a su vez, podrá ver algunas de las figuras femeninas por excelencia de la literatura: “Hunde los ojos en el pozo de donde espera ver surgir alguna forma de mujer: ¿Ginebra, Dulcinea o Beatriz?”. La imagen presenciada incluye justo el momento en que don Quijote será armado caballero: “Va a ingresar en una Orden nueva de Caballería donde él será el gran maestro y el caballero único” (*id.*). Ante estas imágenes, Merlín siente rechazo y enojo debido al rebajamiento de la profesión y la ridiculización del mundo al que él, como personaje literario, con orgullo pertenece; en cambio, Viviana celebrará la ceremonia aun cuando ésta contenga elementos netamente paródicos. Incluso, incita al mago para que sigan viendo la historia, su desarrollo. Más tarde, por medio de sofisticadas bromas, Altisidora se burlará de ese supuesto Lanzarote, de ese hidalgo que quiso, a su modo, reinventar el olvidado oficio de la caballería y del cual Viviana y Merlín ignoran, como ya se ha dicho, el nombre verdadero¹⁰.

¹⁰ En la edición última de *Viviana y Merlín*, correspondiente al año de 1936, aparecen algunos elementos que merecen ser comentados. Llama la atención, por ejemplo, el pasaje en que Viviana presenta, anticipando el uso del moderno cinematógrafo, a los caballeros de la Mesa Redonda una especie de película en que aparecerá don Quijote en un “tapiz encantado”. La reacción de los espectadores, de los caballeros presentes, será de indignación (JARNÉS 1994, pp. 132-134). En el capítulo que lleva por título “Altisidora” es posible observar un cambio notable entre las ediciones. Hacia el final del pasaje correspondiente se va a incluir, entre las imágenes de la novela cervantina, lo que ocurrirá en el palacio ducal cuando engañen a don Quijote con el “carro de la muerte”. En la novela de Cervantes, un falso Merlín, por medio de una recitación, se encargará de profetizar cuestiones fundamentales para el hidalgo. Al observar esta representación, el Merlín de la edición de 1936 no podrá sino enojarse y reclamar: “¿Esto es el futuro? Lo más sublime puesto en manos de farsantes” (p. 207). Hacia el final del texto reescrito y aumentado de *Viviana y Merlín*, el hada sugiere al mago ir a la cueva de Montesinos y encantar dicho espacio de la geografía española. Muy importante es lo que se apunta, nuevamente, hacia el final del texto. Viviana planeará visitar España, alcanzar a Merlín y tomar la personalidad de la servidora de los duques: “—Me cambiaré también el nombre. Como siempre. Es mi destino ir siempre embozada por el mundo. Tú sabes por qué mejor que nadie, sabio mío. Allí me haré llamar Altisidora. Ya tengo elegido a mi poeta. Tú, entretanto, ve a Andalucía” (p. 225).

La figura de Altisidora reaparecerá como elemento central en el “Epílogo” con que cierra la biografía *Cervantes* de 1944. Si bien esta sección del libro aparece fechada en 1933, según lo explica Domingo Ródenas de Moya (en Jarnés 2006, p. 16),

...la fecha de 1933 no se debe tanto al cuento colado de matute en la biografía como a un artículo fechado, este sí, el 16 de junio de 1933 y estampado ese día en el diario barcelonés *La Vanguardia* con el título “Calle de Alonso Quijano”. El motivo del artículo era la inauguración de esa calle en el pueblo de Esquivias y ahora, en 1944, Jarnés recupera el texto y bajo la rúbrica de “Visita a Esquivias” lo utiliza como bisagra entre el bosquejo biográfico y su relato sobre la contrita y enaltecida Altisidora.

Jarnés (2006, p. 121) se encargará de engarzar el texto periodístico con el relato de “La desenvuelta Altisidora” por medio de un inventado diálogo entre el cronista de los hechos de 1933 —la inauguración en Esquivias de una calle en honor del protagonista de la novela cervantina— y una transeúnte que no alcanza a entender que la preferida de tan alto escritor haya sido Dulcinea, una “burda campesina”. El cronista explicará que en realidad Dulcinea no sería la figura que representaría inmejorablemente el “espíritu de Cervantes”, cosa que intentará, poco a poco, aclarar con variados argumentos. Ese papel no le ha sido concedido a Dulcinea —ni tampoco a otra encarnación importante de lo femenino en la vasta y rica obra de Cervantes, a la protagonista de una de las novelas ejemplares más recordadas: *La gitánilla*. El cronista explicará que ese relevante papel le ha sido concedido, en cambio, a la joven del palacio ducal, a Altisidora. Este comentario da pie, precisamente, para incluir y contar “un capítulo olvidado de la novela quijotesca”.

Ese capítulo *olvidado* tiene la peculiaridad de presentarnos a Altisidora entristecida y melancólica después de haberse burlado despiadadamente de don Quijote, al fingir unos amores inexistentes. Como lo pueden recordar los lectores de la gran novela de Cervantes, Altisidora no dejará de aprovechar la locura de don Quijote para burlarse de él y para satisfacer las crueles intenciones de los duques, los organizadores de su largo escarnio. En el capítulo 44 de la segunda Parte, hará acto de presencia por primera vez Altisidora, quien va a pretender sufrir una terrible pena de amor incitada por el Caballero de la Triste Figura, de quien supuestamente se enamorará tan pronto lo mire.

Altisidora, fuera del aposento de don Quijote, ha de tocar el arpa y cantar su aparente dolor. Don Quijote, por su parte, lamentará el hecho de que las mujeres se enamoren indebidamente de él. En el capítulo 46, Altisidora fingirá desmayarse en presencia de su supuesto amado, lo cual forzará al Caballero de la Triste Figura a explicar, por medio de un romance, y por medio del acompañamiento de la dulce música del laúd, los motivos por los cuales le hubiese resultado imposible satisfacer ese no requerido amor. Tras su inspirada explicación, don Quijote padecerá una de las peores y más crueles bromas de su vida: "...descolgaron un cordel donde venían más de cien cencerros asidos, y luego tras ellos derramaron un gran saco de gatos, que asimismo traían cencerros menores atados a las colas" (p. 897). Don Quijote quedará herido y rasguñado; Altisidora se encargará de vendarlo, pero también de amenazarlo y de predecir, al tiempo, su mala fortuna:

Todas estas malandanzas te suceden, empedernido caballero, por el pecado de la dureza y pertinacia; y plega a Dios que se le olvide a Sancho tu escudero el azotarse, porque nunca salga de su encanto esta tan amada tuya Dulcinea, ni tú lo goces, ni llegues a tálamo con ella, a lo menos viviendo yo, que te adoro (p. 899).

No deja de ser curioso imaginar a don Quijote, por un momento, prácticamente en tratos íntimos con Dulcinea, toda vez que se trata de un hombre casto y muy probablemente virginal.

De nueva cuenta, Altisidora reaparecerá hacia el final de la visita de don Quijote y Sancho al castillo de los duques, es decir, en el capítulo 57 de la novela, sólo para después resurgir casi al final del libro. Cuando los viajeros estén a punto de partir, decidirá alzar la voz "la desenvuelta y discreta Altisidora". El poema que cantará la mujer será un burlón reclamo en contra de quien, en teoría, la ha enamorado: ese caballero que, sin tomar en cuenta sus sentimientos, ha decidido partir para buscar, en cambio, más aventuras; además, su discurso contendrá un reclamo adicional: don Quijote y Sancho Panza son entonces acusados de haberse llevado tres gorros de dormir así como también de haberse quedado con las ligas de las mujeres. Altisidora ha sabido fingir con tal maestría que incluso sorprenderá a su ama, sobre todo por su enorme *desenvoltura*, palabra que Jarnés destacará y recuperará en el título de su texto y que, sin duda, nos

habla de una personalidad libre, insolente y espontánea: “Quedó la duquesa admirada de la desenvoltura de Altisidora, que aunque la tenía por atrevida, graciosa y desenvuelta, no en grado que se atreviera a semejantes desenvolturas...” (p. 983)¹¹. Don Quijote, al ver la falsa acusación de robo, interpretará que los motivos de tales recriminaciones se deben a no haber correspondido el amor que Altisidora dice sentir por él. Después, Altisidora revisará su propio atuendo y se dará cuenta de que las ligas las traía puestas. No deja de llamar la atención cómo se entremezcla de este modo lo sublime —el dolor provocado por las tristes y sofisticadas penas de amor— con lo banal y lo prosaico —las ligas de las mujeres.

Cuando se retiren, Altisidora presenciará, en el texto jarnesiano, cómo don Quijote y Sancho se irán perdiendo en el paisaje aragonés. Petrificada, acodada en el alféizar, Altisidora se hundirá en hondas reflexiones. Ha sido parte esencial de las bromas organizadas por los duques y no ha podido percibir, en su momento, cuán excepcional y extraordinario era aquel caballero de quien cruelmente se mofó:

Porque ella, ¿no se burló —¡qué aturdidamente!— de una gran bondad, de la noble entereza de un hidalgo cuya locura mística los encopetados duques, como sus zafios aduladores y esbirros, no supieron comprender? Altisidora comienza ahora a adivinar y a intuir. Aquel Caballero ¿no era, además, un paladín de la más acendrada poesía? (Jarnés 2006, p. 123).

No habrá podido la muchacha comprender, en su real y mística dimensión, por principio de cuentas, la relevancia de la figura de don Quijote sino hasta que éste se aleje de ella; y sobre todo tardará en descubrir su capacidad para dar existencia a lo poético: “porque él supo crear de la nada un mito, una mujer fascinadora: Dulcinea del Toboso” (*id.*). De hecho, la mirada de Altisidora se ha de refinar y pulir tanto que podrá, de acuerdo con el *narrador* de la biografía, ver la figura de la amada de don Quijote con una mirada profunda e inteligente: “Ahora la ve Altisidora, mucho más claramente que Sancho; ahora ve Altisidora a Dulcinea mucho menos zafia que Sancho fingió verla” (p. 125). Y es tan grande el interés que ha de sentir la criada de los duques por Dulcinea que, de haberla conocido, se habría

¹¹ Sancho Panza, en cambio, la encontrará “más antojadiza que discreta” (p. 1076).

dedicado, según lo manifiesta el personaje jarnesiano, a imitar cada uno de los rasgos de tan excepcional mujer: “¡Cómo Altisidora hubiera copiado sus gestos, sus palabras, sus andares, para hacer de ellos ante Don Quijote una irresistible ostentación!” (*id.*). Es claro que la Altisidora de Jarnés sentirá una enorme atracción por el hidalgo a partir de que éste se aleje y continúe su viaje, pero de forma destacada, y simultánea, también por la principal y más trascendente creación de esa mente enamoradiza y fantasiosa: la mítica figura de Dulcinea del Toboso. Lo que reconoce la muchacha es el hecho de que don Quijote haya logrado materializar, dar cuerpo, a una representación enaltecida de la mujer, una mujer a la altura del mito y de las leyendas de caballería y de la poesía. La Altisidora de Jarnés incluso llegará a sentir una profunda envidia y a soñar con ser la rival de Dulcinea, ser quien logre desbancarla de su puesto con la intención de así alcanzar la máxima gloria: “Si lograrse tal propósito, alcanzaría una gloria sólo comparable a la misma gloria de Beatriz, de Helena de Troya...” (p. 127). Como se recordó al revisar muy brevemente el texto del *Quijote*, Altisidora ha de padecer sentimientos adversos en contra de Dulcinea, a la que hubiera preferido por siempre encantada por considerarla su rival; pero en “La desenvuelta Altisidora” los matices serán, como ya se ha visto, otros en la medida en que envidie y, al mismo tiempo, ensalce a la dama tobosina. A pesar de lo mucho que las separa y aleja, el narrador del *cuento* de Jarnés ha de proponer equiparar la importancia de Dulcinea con la de Altisidora:

Porque ¿no es Altisidora justamente lo contrario de la gran heroína? Aunque —por una vez— una y otra han de quedar a merced de la misma burla urdida contra Sancho: la resurrección de Altisidora y el desencanto de Dulcinea quedan encomendadas al mismo embeleso. Por ello, Altisidora, ¿no adquiere la misma trascendencia, el mismo relieve emotivo que la heroína de toda la obra (*id.*).

Ambas mujeres acabarán pagando muy caro el amor del Caballero de la Triste Figura. Dulcinea del Toboso padecerá de un encantamiento que en teoría transformará su hermosa presencia en una figura rupestre sin belleza ni donaire; por su parte, Altisidora, aunque sea fingidamente, ha de sufrir incluso la muerte, tal como se narra en el *Quijote* en los capítulos 69 y 70. En ambos casos será el cuerpo atormentado de Sancho el

instrumento que servirá para romper los hechizos. En el *cuento* de Jarnés, por medio de un doloroso diálogo con la duquesa, Altisidora reconocerá, por fin, la imposibilidad de alcanzar su sueño, de conquistar a ese hombre en cualquiera de sus dos facetas, la real o la ficticia: “¡Si yo pudiese arrancarla de su mente! Pero Don Quijote es un perfecto caballero. Don Quijote o Don Alonso Quijano, da lo mismo. Por nada del mundo, su nobleza podrá traicionar a la que adora. Ni con el pensamiento” (p. 129). La duquesa diagnosticará el malestar padecido por su criada con una sola palabra, con un concepto: *quijotismo*, palabra clave, por cierto, para Jarnés, para su personal comentario y lectura de las páginas del *Quijote*.

El narrador de Jarnés se encargará de reflexionar acerca de los nuevos sentimientos de Altisidora, de tal manera que podrá justificar el repentino cambio que habrá gozado la desenvuelta muchachita en su corazón. Entre los argumentos que usará para validar su renovada perspectiva, enunciará el hecho de que si pudo don Quijote convencer a Sancho con sus ideas caballarescas, también podría haber logrado en Altisidora un efecto equivalente. Entre las más llamativas especulaciones del narrador o cronista, se distingue un deseo especial: si bien la presencia de Altisidora es sin duda memorable en el *Quijote*, se trata de un personaje que aparece en unos pocos capítulos de la novela, sin convertirse ni de lejos en personaje central del relato; su deseo de tener un papel fundamental en el desarrollo de la historia sería el resultado de —cervantinamente— haber leído la primera parte del libro, tal y como lo hicieron también sus amos, los duques: “¿Es que Altisidora leyó la primera parte del gran libro, y todo su afán es ser de los más bullentes personajes de la segunda? Sin duda” (p. 126). El extraño narrador de “La desenvuelta Altisidora” no alcanza sino a especular o a entrever; de ese modo tentativo se acerca aun a la construcción del relato, por medio de constantes tanteos, como si pretendiera de algún modo averiguar y encontrar y, sólo después de estos pasos previos, presentarnos la verdad detrás de los hechos narrados y conocidos por todos los lectores de Cervantes. En otros términos: el narrador de “La desenvuelta Altisidora” quiere indagar y plasmar lo que la mujer habría verdaderamente sentido por don Quijote al final de su estancia en el castillo y también lo que representaría y sería, en términos mucho más trascendentales, esa desenvuelta muchachita en el mundo de la novela cervantina.

Por el camino de la especulación, y siempre desde la incertidumbre y las hipótesis, el narrador de “La desenvuelta Altisidora” plantea, particularmente en la siguiente cita, dos cuestiones que resultan relevantes y que, de algún modo, ya habían sido advertidas. En primer lugar, algo que estrechamente vincularía a Altisidora con su creador; el otro aspecto nos ofrecerá una inusitada interpretación del papel de este personaje femenino prácticamente como si fuera algo más que una mera joven burlesca: una rara y extraordinaria alegoría del genial escritor, de Cervantes, de su rico espíritu creador:

No sabemos si Altisidora llega ya a amar a Don Alonso Quijano; pero, desde luego, ama a Don Miguel de Cervantes. ¿O es, Altisidora, el mismo espíritu de Cervantes? Tal vez Don Miguel haya querido arrancarse de una costilla de sí mismo una mujer que sirva de contrapartida a la princesa del Toboso. Y esa mujer podría llamarse “Ironía”, aunque él la llama “Altisidora” (p. 127).

Como Cardenio en el monodrama, Altisidora se concebiría a sí misma como un invento del escritor, una criatura, además, enamorada de aquel hombre que a su vez la imaginó y perfeccionó; la otra idea planteada, que no deja de ser extraña, conlleva la noción de identificar en Altisidora una representación literaria o simbólica del escritor, de Cervantes, hombre histórico de carne y hueso. Esta misma idea se replanteará más adelante en el texto por medio, otra vez, de preguntas, de tanteos, de especulaciones en torno a la naturaleza de Altisidora:

—¿Qué clase de mujer eres tú, Altisidora, “espiritillo fantástico”, que vives siempre entre la burla y la emoción poética, entre el ingenio pronto y la gravedad reflexiva? ¿Pertenece de veras a tu siglo? ¿Te pareces en algo a la mujer española de tu siglo, como no sea a Teresa de Ávila que sabe encontrar al Señor entre los pucheros tan graciosamente como lo encuentra en el Sagrario? ¡Tal vez —repito— no se dieron cuenta los exégetas cervantinos de tus dones, oh, peregrina doncella tan parecida a Miguel de Cervantes como una hija favorita se parece al padre que la engendró!

—¡Bah, los exégetas!

—Altisidora, eres sin duda el mismo Cervantes. Te has enamorado de Don Alonso Quijano con la misma ternura que de él se enamoró el solitario de Esquivias. Tú, Altisidora, conocías ya a Don Quijote como héroe de un libro del cual sueñas formar parte (p. 134).

En esta cita, acaso ya podamos encontrar algunas pistas para desbrozar lo que recurrente —y enigmáticamente— ha venido sugiriendo Jarnés en el texto de “La desenvuelta Altisidora”. Me refiero sobre todo a la manera en que Altisidora podría representar inmejorablemente el espíritu de lo cervantino. Lo que la cita esclarece es que la muchacha congregaría en su personalidad, de acuerdo con la interpretación jarnesiana, dos elementos en apariencia opuestos: por una parte, la ironía, el ingenio burlón, la sonrisa; y, por el otro, la más profunda “emoción poética” y también la “gravedad reflexiva” de alguien que ha experimentado el amor y el desamor. La mezcla de lo alto y de lo bajo, de lo poético y de lo pedestre, de lo juguetón y de lo serio, de lo pícaro y de lo profundamente trascendental, en perfecta y absoluta síntesis y armonía, serviría, desde la óptica de Jarnés, para describir el inigualable estilo de Cervantes, y se consolidaría, como ha quedado asentado, en el personaje de Altisidora. Ésta es una lección que el escritor Benjamín Jarnés supo retomar en sus propios libros, en sus novelas y relatos.

Haciendo un uso irrestricto de la imaginación, y de la libertad con que lee e interpreta las páginas del *Quijote*, hacia el final de “La desenvuelta Altisidora” Jarnés *inventa* una nueva visita del caballero al castillo ducal. Ha llegado el momento en que, por fin, se entrevisten, con otro tono y con otras experiencias, Altisidora y don Quijote (lo harán sin que nadie se entere del contenido total de esta entrevista privada, ni siquiera nosotros, los lectores). Este pasaje, como puede deducirse, no tiene ningún asidero en las páginas de la novela. El diálogo empezará con una disculpa del hidalgo, quien ha de solicitar el perdón por no haber podido corresponder a tan espontáneo y honesto amor. Desfalleciente, Altisidora alcanzará aún a replicar:

—Ya sé que el corazón lo tenéis en llamas por una sombra encantada. Pero decidme... ¿Cómo podéis preferirla a esta mujer de carne y hueso que por vos arde y por vos desfallece? Si yo fuese dueña de ese corazón, sabría conservarlo vivo, en ascuas diariamente alentadas con mi mismo pulso y con mi mismo ardor. ¡Esa mujer es un témpano o una roca! (p. 137).

Es decir, frente a la irrealidad de Dulcinea, Altisidora sacará partido de su propia existencia, de su propia carnalidad, de su condición de mujer verdadera —aunque sea, por otro lado y en realidad, un personaje literario y por tanto puramente ficticio.

Antes de que don Quijote explique que su preferencia ha sido siempre por lo *inasequible*, de modo poético y febril, Altisidora seguirá argumentando a favor de lo real, de lo verdadero, y no de la mujer idealizada, literaria e inexistente:

—Amor es irse muriendo deliciosamente. Amar y vivir son una y la misma cosa. El amor es una dulce muerte que en nada es comparable a vida alguna cristalina, como la de los minerales, como la de los astros. Vivir es pura angustia compartida. Pero vos no la compartís. Nadie responde a vuestros suspiros. Yo respondería con flores, con tinos, con ardientes, con locos besos (p. 138).

La entrevista entre Altisidora y don Quijote, tal y como la imagina Jarnés, terminará, como decía líneas arriba, sin que nosotros, en tanto que lectores del *cuento* o del texto, podamos ser testigos de las últimas palabras entre ambos personajes; nos quedará claro, sin embargo, que el caballero ha de privilegiar —y de defender a capa y espada— su amor original: Dulcinea del Toboso.

El final de “La desenvuelta Altisidora” nos presenta casi la misma imagen con que al comienzo del texto se representó a la muchacha; es decir, desde un sitio en que ella sea capaz de observar lo que suceda en los entornos del castillo con un estado de ánimo pesaroso y melancólico y con una enfermedad propiciada por las penas de amor: “Un arriero que por allí pasó, cerca del amanecer, sorprendió a Altisidora de bruces en el alféizar, entumecida, yerta. Una alta fiebre la estaba consumiendo” (p. 139). El cuento termina —si es que acaso este texto sea, en realidad, un cuento o una serie de viñetas o una especie de relato híbrido— con Altisidora enferma de amor y con una promesa del duque para reanimarla. Gracias a la siguiente cita queda claro el momento en que debería situarse esta historia imaginada por Jarnés, el lugar que ocuparía y que rellenaría en las páginas del auténtico *Quijote*. Como se comprenderá al leer este pasaje, lo que ya no se relata en el texto de Jarnés ocurrirá durante la última visita de don Quijote al castillo de los duques, cuando por medio de un muy elaborado plan, casi teatralmente, se culpe al Caballero de la Triste Figura de haber matado a Altisidora:

Una escena con el capellán cuentan que fue en extremo borrascosa. Así se explican todos el que Altisidora arrojase al ceñido clérigo una taza de manzanilla casi hirviendo, cuando él se acercó a

ofrecerle los auxilios espirituales. Tres días de alta fiebre que adelgazon, ahilaron, “idealizaron” a Altisidora. Es entonces cuando el duque, más jovial que nunca, se acerca al lecho, diciendo:

—Bien te has contagiado de “quijotismo”. Tan pálida estás y tan enjuta como nuestro admirado loco, don Alonso Quijano. Para que te cures, quiero darte una sorpresa. Vamos a traer aquí de nuevo a Don Quijote. Tú lo recibirás muerta... Y él te resucitará.

Y se aleja riendo. Altisidora saldrá del lecho, alborozada (p. 140).

Esa risa última, ese alborozo con que se cierra el relato, son señales de lo que a continuación ha de suceder en la novela cervantina: uno de los últimos escarnios, una de las finales peripecias del famoso hidalgo. Antes ya he cuestionado si “La desenvuelta Altisidora” es o no un cuento, si genéricamente corresponde a ese tradicional modelo narrativo; en todo caso, podrá decirse que es un texto en que se insertan elementos narrativos que permiten a Jarnés esbozar algunas escenas que encajarían en el contexto de la novela cervantina. Además, como se ha visto al leer y al analizar el *cuento*, se trata de un espacio en que se reflexiona acerca de un personaje menor del *Quijote* y acerca de las repercusiones estéticas, poéticas y míticas que, de acuerdo con Jarnés, podría guardar o alcanzar la desenvuelta Altisidora. Sin duda, tal como ocurre en las páginas de *Cardenio*, el autor se aventura a interpretar libremente los personajes y algunos pasajes de la novela de Cervantes con la finalidad de ofrecer a sus lectores, nuevamente, su peculiar interpretación del libro.

Con originalidad, Benjamín Jarnés lee y se ocupa de las páginas cervantinas tanto al reconsiderar la figura de Cardenio como la de Altisidora. En ambos casos, Jarnés va en pos de “astros menores” que puedan, sin embargo, alcanzar relevantes y especiales dimensiones simbólicas. Cardenio será, según su interpretación personalísima, el personaje que inmejorablemente simbolice la soledad. Además, Cardenio ha de representar el estado ideal para la realización de las tareas poéticas. Por su parte, Altisidora, figura recurrente entre las páginas de Jarnés, se convierte en un personaje que, por su complejidad, acumula toda una serie de significados: Jarnés eleva a la juvenil Altisidora hasta las alturas del mito. Es ella una de las manifestaciones esenciales, en su producción literaria, de lo femenino; pero, como también lo sugiere el autor en el texto analizado, representaría aspectos que trascenderían esta categoría y que nos hablarían

mucho más ampliamente de la poética cervantina, de la figura misma de Cervantes como hombre y como autor. Al menos así queda apuntado en las ingeniosas interpretaciones del escritor Jarnés. Todo lo anotado hasta aquí es apenas un esbozo del diálogo que mantiene la obra del aragonés con el mundo cervantino. Tanto Jarnés como Cervantes, desde las épocas distintas en que les tocó combatir y escribir, idearon nuevas formas de narrar y, por tanto, de imaginar la realidad. Ambos escritores conocieron estupendamente bien la literatura de su época y con muy distintos alcances revolucionaron las concepciones narrativas. Una lección que con toda seguridad aprendió Jarnés al leer las páginas del *Quijote* es la noción de la novela como un texto que trasciende su propia configuración libresca, que puede, incluso, borrar las fronteras entre la realidad y la ficción, o bien, que puede adueñarse de otros personajes, de otros pasajes, de otras historias con la intención de literariamente construir un mundo propio y nuevo.

REFERENCIAS

- ALVAR, MANUEL 1989. "Sobre el texto de Viviana y Merlín". En *Jornadas Jarnesianas*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1989, pp. 21-32.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE 2004. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico, RAE-ASALE-Santillana, Madrid.
- FUENTES, VÍCTOR 1989. "Jarnés: metaficción y discurso estético-erótico", en *Jornadas Jarnesianas*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 65-76.
- GRACIA GARCÍA, JORDI 1989. "Fortuna de un subgénero en el «arte nuevo»: Benjamín Jarnés y la novela folletinesca", en *Jornadas Jarnesianas*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 207-218.
- JARNÉS, BENJAMÍN 1929. *Paula y Paulita*, Revista de Occidente, Madrid.
- JARNÉS, BENJAMÍN 1935. *Tántalo (farsa)*, s.e., Madrid.
- JARNÉS, BENJAMÍN 1943. *Venus dinámica*, Proa, México.
- JARNÉS, BENJAMÍN 1979 [1928]. *El convidado de papel*, Nueva Biblioteca de Autores Aragoneses, Zaragoza.
- JARNÉS, BENJAMÍN 1994 [1929]. *Viviana y Merlín*. Ed. Rafael Conte, Cátedra, Madrid.
- JARNÉS, BENJAMÍN 1999 [1947]. "Soledad de Cardenio. Soledades cervantinas", en *Las Españas. Historia de una revista del exilio (1943-1963)*. Eds. J. Valender y G. Rojo Leyva, El Colegio de México, México.
- JARNÉS, BENJAMÍN 2005 [h. 1934]. *Cardenio*, en *La generación del 27 visita a Don Quijote*. Ed. Jesús García Sánchez. Prol. Jenaro Talens, Visor, Madrid.
- JARNÉS, BENJAMÍN 2006 [1944]. *Cervantes*. Prol. Domingo Ródenas de Moya, Renacimiento, Madrid.

- JARNÉS, BENJAMÍN 2007 [1929]. *Viviana y Merlín*, en *Elogio de la impureza*. Ed. Domingo Ródenas de Moya, Fundación Santander Central Hispano, Madrid.
- RÓDENAS DE MOYA, DOMINGO 1998. *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Península, Barcelona.
- RÓDENAS DE MOYA, DOMINGO 2007. "Benjamín Jarnés, el vanguardista afable o el escriba consumido", en B. Jarnés, *Elogio de la impureza. Invenciones e intervenciones*, Fundación Santander Central Hispano, Madrid.
- UNAMUNO, MIGUEL DE 2009 [1933]. *Don Sandalio, jugador de ajedrez y tres historias más*, Alianza, Madrid.
- ZULUETA, EMILIA DE 1977. *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*, Gredos, Madrid.