

Re-habitar simulacros literarios: *El caballero encantado* de Galdós

Assunta POLIZZI
Università di Palermo

Resumen

El caballero encantado. Cuento real... inverosímil (1909) de Galdós se instala entre la parodia y el pastiche y se estructura a través de la hipertextualidad. De hecho, más allá del prototipo cervantino y en más estrecha vinculación con los mismos libros de caballerías, la novela podría revelarse como su transposición semántica con intento satírico, o su imitación estilística. A partir de esta hipótesis de estudio, se intentará demostrar cómo Galdós, pasando por la recuperación quijotesca del proceso literario hipertextual, hace suya la posibilidad de crear un caballero del siglo XIX y una novela que, dentro de la tendencia modernista de la disolución del género, resulte capaz de introducir el patrimonio cultural en nuevos sistemas de significaciones, dando un nuevo sentido a un simulacro literario.

Palabras clave: Benito Pérez Galdós, *El caballero encantado*, hipertextualidad, libros de caballerías, Fernando Ortiz.

Abstract

El caballero encantado. Cuento real... inverosímil (1909) by Galdós settles between parody and pastiche and is structured through hypertextuality. In fact, beyond the cervantine prototype and in closer connection with the same chivalry books, the novel could be revealed as its semantic transposition with satirical intent, or its stylistic imitation. From this hypothesis of study, it will be tried to demonstrate how Galdós, passing through the quixotic recovery of the hypertextual literary process, makes it possible to create a nineteenth century gentleman and a novel that, within the modernist trend of the dissolution of the genre, it is able to introduce cultural heritage into new systems of meanings, filling in a new sense a literary simulacrum.

Keywords: Benito Pérez Galdós, *El caballero encantado*, Hipertextuality, Books of Chivalry, Fernando Ortiz.

El caballero encantado. Cuento real... inverosímil (1909), última novela de Galdós si se considera la adscripción al género teatral de *La razón de la sinrazón* (1915), participando en la tendencia modernista de la disolución del género, va estructurándose por los andamios de la hipertextualidad o literatura en segundo grado (Genette, 1989). Su inmediato hipotexto, así como para las modernas re-escrituras de las novelas de caballerías, se reconoce en la obra maestra cervantina, la cual, re-habitando el simulacro de las novelas medievales, descodifica sus elementos estructurales y temáticos, al mismo

tiempo que compone un nuevo modelo literario aprovechable en nuevos espacios culturales. Sin embargo, según lo que ya se ha estudiado (Polizzi, 2009), Galdós efectuaría una recuperación del proceso hipertextual que informa la escritura del *Quijote*, al mismo tiempo que lo supera, refiriéndose directamente al hipotexto de los libros de caballerías y, emblemáticamente, del *Amadís de Gaula*. Se trataría, por lo tanto, de un proceso que se injerta en las modalidades de re-significación del ‘simulacro’, o, en las palabras del sociólogo francés que postula el concepto en la modernidad, Jean Baudrillard (1978b: 7), no se trata “ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real”. Más adelante se intentará apuntalar el concepto de ‘simulacro’, así como su traslado epistemológico de la sociología a los estudios literarios.

Para un breve y útil repaso de la sinopsis de *El caballero encantado*, solo se recordará que el protagonista, Carlos de Tarsis y Suárez de Almondar, es un joven aristocrático que lleva una vida ociosa entre viajes y encargos políticos desempeñados sin entusiasmo alguno. El ‘encantamiento’ metamórfico, al cual le somete mágicamente la figura alegórica de la Madre (la Madre Patria), se produce cuando, amargado por una serie de reveses de fortuna, sufre también el rechazo por parte de la hermosa colombiana Cintia de casarse con él. Por lo tanto, volvemos a encontrar al héroe en un ambiente agreste, llevando ya los trajes de un campesino cuyo nombre es Gil y sin memoria alguna de su identidad anterior. Aquí encuentra a Pascuala en la cual reconoce a Cintia, también víctima de un ‘encantamiento’ que la ha transformado en una maestra de aldea, con condiciones económicas muy modestas. La metamorfosis mágica prevé que Tarsis conozca profundamente la más pobre realidad de su país, por lo cual se enfrenta también con la experiencia del trabajo minero, en las ruinas de Numancia. En su tercera etapa metamórfica, se halla transformado en pez, con la obligación de respetar la regla del silencio. Al final, Tarsis recupera su estado original y regresa a Madrid, donde puede volver a abrazar a su Pascuala, ya otra vez Cintia, y al niño, fruto del amor de los dos encantados.

Acerca de la gestación de la novela, guardamos un testimonio valioso en el epistolario que Galdós dirigió a Teodosia Gandarias, la mujer de gran personalidad y talento con la cual entretuvo una relación entre 1907 y 1915, y que, en esos años, desarrolló también una labor de colaboración con el escritor canario, como consejera, primera lectora de sus manuscritos y correctora de galeradas, según también la carta que le dirige Galdós fechada 26 de agosto de 1909: “Corregiremos tú y yo muy pronto las pruebas del *Caballero Encantado*, historia tan verdadera como inverosímil. Aparecerá en libro a mediados o fines del mismo mes” (Nuez Caballero, 1993: 170). A ella el escritor le va describiendo el proceso de escritura de la obra, poniendo énfasis en el modo narrativo que está practicando, entre lo fantástico y lo realista, asunto éste tan controvertido en aquellas lecturas críticas¹ que han entendido la introducción de lo fantástico en la novela

¹ Rodríguez Puértolas (1982: 28) repasa, en su “Introducción” a la edición de *El Caballero encantado*, las más significativas entre ellas: Gamero y de la Iglesia (1934), “curioso capricho”; Valbuena Prat (1953),

como una desviación de un supuesto realismo canónico, sin percatarse de la tendencia a la experimentación como postulato del proyecto naturalista de Galdós en su conjunto. En la carta fechada 26.08.1909, el escritor, después de expresar el apasionante momento creativo que está viviendo, subraya justamente la posibilidad de entretejer entre ellas las dos vertientes narrativas, sin que esto determine un desajuste conflictivo:

La obra me domina; es un vértigo que me arrastra, una hoguera que me caldea. Ya voy por cerca de la mitad. Va saliendo con chorro afluente como el manantial de roca viva, que no desmaya. No sé si me equivocaré; pero creo que me va saliendo bien, y con extraordinario interés. Es fantástica porque en ella pasan cosas que no son de la vida real, cosas disparatadas y del orden sobrenatural; pero en el fondo hay realidad o realismo y una pintura que yo creo justa de la vida social, tal como la estamos viendo y tocando. (Nuez Caballero, 1993: 170)

Unas semanas más tarde, en la carta del 2 de septiembre, volverá al mismo tema, añadiendo una relevante referencia no solo a la naturaleza hipertextual de su proyecto, sino también al hipotexto en el cual se está inspirando, los libros de caballerías, cumpliendo una auténtica superación del *Quijote*, más allá de esos elementos paratextuales y de cierta inmediatez referencial que a primera vista conectan la novela galdosiana y la cervantina.

Esta obra que estoy escribiendo me ha embriagado de tal modo, que no puedo dejarla de la mano. Parece que he encontrado un filón nuevo. Es un método de humorismo encerrado dentro de una forma fantástica, extravagante, algo por el estilo de los libros de caballerías, que desterró Cervantes, y que a mí, en guasa, se me ha ocurrido rematar para poder decir con la envoltura de una ficción lo que de otra manera sería imposible. En lo que llevo escrito, me he despachado a mi gusto suponiendo encantamientos, apariciones, de ... y ahora voy a sacar gigantes, enanos y toda clase de monstruos de la tierra y del aire. (Nuez Caballero, 1993: 172-173)

Al centrarnos ahora en el concepto de ‘simulacro’, en el ámbito de los estudios de los procesos culturales en la modernidad y en la postmodernidad, es posible encontrar un momento fundacional cuando lo recupera la sociología italiana en los años ochenta del siglo pasado, a raíz de las traducciones de los textos de Jean Baudrillard, en el volumen que recoge sus estudios, *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti* (1980). El sociólogo francés, en los setenta, construye una teoría acerca de la relación entre el original y su reproducción, intentando superar el concepto clásico de ‘simulacro’, es decir la relación ambigua y peligrosa entre el ícono y la imagen de lo divino, para dirigirlo hacia una reformulación adecuada a las representaciones modernas de la realidad y hacia un nuevo paradigma de interpretación de los productos culturales. Aunque el pensamiento de Baudrillard había llegado a España dos años antes, gracias a

“caos desigual e inelegante”, “bordea el fracaso literario”; Eoff (1954), “claras señales de declive en la capacidad creadora”; Schraibman (1966), “estilo de la vejez”, “último sueño romántico de Galdós”.

las traducciones de Pedro Rovira de los textos *L'effet Beaubourg. Implosion et dissuasion* (1977) y “La precession des simulacres” (1978a) en *Cultura y simulacro* (1978b), es la sociología italiana la que recoge provechosamente las teorías del intelectual francés, junto a su posible recuperación en positivo del concepto de ‘simulacro’, es decir como posible clave de lectura de las líneas evolutivas de la realidad sociocultural moderna occidental. Lo explica el sociólogo italiano Domenico Secondulfo al presentar la colección de estudios acerca del tema, *I volti del simulacro*:

La connotazione che prende questo concetto [nel pensiero di Baudrillard in prima istanza] lo colloca essenzialmente all'interno della dialettica tra originale e copia, nella particolarissima accezione squisitamente moderna e successivamente post-moderna, della relazione tra artificiale e naturale, considerando l'artificiale come tentativo di simulazione del naturale attraverso, appunto, la creazione dei suoi simulacri. (Secondulfo, 2007: 13)

Jean Baudrillard, en el artículo “La precession des simulacres”, empezaba su reflexión citando la celeberrima alegoría de Borges acerca de la simulación –contenida en el microrrelato *Del rigor de la ciencia* (1946) y atribuida a uno entre sus heterónimos, Suárez Miranda–, es decir la fábula en que los cartógrafos del Imperio trazan un mapa tan detallado que llega a recubrir con toda exactitud el territorio del mismo y que luego se va convirtiendo en doble de papel desgarrado, “Ruinas del Mapa”, metáfora del irse fragmentando el mismo Imperio. Sin embargo,

Hoy en día –explica el sociólogo–, la abstracción ya no es la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto. La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio –precesión de los simulacros– y el que lo engendre. (Baudrillard, 1978b: 5)

Puesto que, sigue más adelante Baudrillard (1978b: 37), esta “anticipación, esta precesión, este cortocircuito [...] es la que da lugar a todas las interpretaciones posibles, incluso las más contradictorias, verdaderas todas, en el sentido de que su verdad consiste en intercambiarse, a imagen y semejanza de los modelos de los que proceden, en un ciclo generalizado”, el concepto de simulacro proporciona, a nivel epistemológico, una multitud de posibilidades interpretativas, de acercamientos, de aplicaciones en modelos de análisis, al mismo tiempo que mantiene la especial capacidad de deslizarse de la estrechez de cualquier superestructura teórica, sobre todo en campo sociológico, debido justamente al tejido mismo de su naturaleza, que va reformulándose en épocas distintas. Según la socióloga italiana Debora Viviani (2008: 156): “[...] *simulacrum* è infatti, contemporaneamente, statua e fantasma, immagine e inganno. Questo duplice valore sottolinea quindi l'ambiguità e l'incertezza ontologica insita nel concetto stesso: simulazione intesa come riproduzione e rappresentazione, ma anche come finzione”. Así que en el mundo hiperreal teorizado por Baudrillard y que ha ido constituyéndose en la modernidad gracias a la difusión de los medios de comunicación de masa –sobre todo los iconotextuales como la televisión y, hoy en día, los medios sociales– la ficción se resiste a ser una mera reproducción de la realidad, denuncia la inconsistencia de

relación de similitud entre los textos fictivos y ésta y se impone en cuanto productora, ella misma, de lo real. Al mismo tiempo o, por consiguiente, es posible entender el simulacro “no como una negación de la realidad, sino como la construcción de otra realidad en la que no hay modelos ni copias, sino una nueva forma de orden” (Chamorro Salas, 2014). “Según Baudrillard –resume Medina (2005: 124)–, la realidad la inventan creadores de ficción y la realidad trata de justificarla o corroborarla”.

Del ámbito de la sociología, y pasando por la filosofía, el concepto de ‘simulacro’ llega muy ágilmente también al campo literario, convirtiéndose en una provechosa perspectiva de estudio bien acerca de la relación connatural entre realidad y ficción, así como de la posibilidad de aplicarlo al macrotema del doble.

El escritor argentino Tomás Eloy Martínez, en su artículo “Ficciones verdaderas” (2005), reflexionando acerca de la escritura literaria y la naturaleza de las ‘verdades’ que crea, traza un recorrido teórico sobre el tema, tomando impulso de la postura de Platón acerca de la noción de ‘copia’ en su sistema filosófico, siendo muy temprana en la cultura occidental su distinción entre el ‘simulacro’ y su modelo, entre apariencia y esencia, entre la Idea original y representación objetiva. El filósofo provoca una línea de frontera entre la pareja de conceptos, al mismo tiempo que asigna a la poesía, a la creación literaria, el atributo de simulacro, en cuanto disimilitud, perversión, desvío de la Idea. De ahí que Platón vislumbre lo peligroso de la reproducción, condene la poesía y aconseje dejar en los márgenes sociales a los poetas, desalojarlos del centro. Sin embargo, avisa Martínez, el pensamiento moderno ha ido poniendo en tela de juicio la condena platónica del simulacro, enfocando el principio de la semejanza entre el original y su copia, en cuanto intersticio de posibilidades de creación de otras visiones y de otras narraciones. “Lo que importa es que esa disimilitud, esa desemejanza, sea juzgada por sí misma [...]. Que esa desemejanza sea la unidad de medida a través de la cual entendemos el mundo, que sea nuestra manera de ver el mundo” (Martínez, 2005). Por lo tanto, el simulacro perdería su peligrosa tendencia al desorden y a la subversión caótica, no siendo ya una copia degradada, sino un proceso positivo de innovación, lejano del original, así como de la copia. Y pasando al discurso literario, puesto que, explica el escritor, “Corregir la realidad, trasfigurarla, disentir de la realidad, ha sido siempre uno de los deseos centrales del narrador”, precisa que la “literatura, sin embargo, no es una mera corrección de la realidad, un trazo que altera el dibujo original [...] sino otra realidad, diferente pero no adversaria de la realidad del mundo: un deseo de otra realidad y de otro orden dentro de la realidad, a la vez que un desplazamiento de la realidad hacia el territorio de la imaginación” (Martínez, 2005).

Postulado primario del arte y, desde luego, de la literatura, sería, por lo tanto, su facultad creadora de lo real y no solo la de duplicar el proceso de creación, puesto que la aparente proyección verosímil del mundo en las obras provoca la percepción de accesibilidad a su comprensión. De hecho, sugiere Chamorro Salas (2014), “entra en relación con el simulacro la idea de lo verosímil, porque el simulacro, al crearse a partir

de la realidad, contiene ciertos referentes que lo transforman en algo ‘creíble’, posible de suceder”. De ahí que la noción de simulacro literario, que, a lo largo de la tradición cultural, propicia una constante re-codificación y re-semantización gracias al fenómeno de la re-escritura, se vuelva extremadamente provechosa para deconstruir los modelos literarios más canónicos, como los libros de caballerías, y volver a introducirlos en el fluir de los procesos y productos culturales.

Por lo tanto, y teniendo en consideración la fuerza subversiva que el simulacro puede provocar en los textos literarios, a través de la representación de una realidad alternativa o hasta disidente, parece útil aplicar el concepto a la re-escritura hipertextual de Galdós del modelo literario caballeresco en su *Cuento real... inverosímil* (*Historia tan verdadera como inverosímil*, lo había subtítuloado en su epistolario). De hecho, recordando sus mismas palabras durante la composición de la obra, en relación con el intento crítico del escritor acerca de la realidad española de la época, en la carta a Teodosia, fechada 2 de septiembre de 1909, se lee:

Volviendo a mi *Caballero encantado*, que es ahora mi idea fija en el terreno literario, te diré que en esta obra presento algunos cuadros de la vida española en aspectos muy poco conocidos, la vida de los labradores más humildes, la de los pastores, la de los que trabajan en las canterías en obras de carretera y en otras duras faenas. Son cuadros de verdadera esclavitud, que en la vida hay en estos tiempos, aunque no lo parezca. (Nuez Caballero, 1993, 173)

Y, anteriormente, ya había aclarado que el paradigma novelesco medieval –ya procesado y asumido por la cultura española gracias al *Quijote*–, tan permeable en su constitución por todas las modalidades del discurso fantástico, resultaba ser el más adecuado –a comienzos del siglo XX–, para dejar pasar, en una novela escrita como un simulacro de toda una red de modelos literarios, una representación tremendamente realista de esa España, y sobre todo una penetrante crítica del sistema social y político entero. “Es obra en que he puesto mucho de erudición clásica –escribía en la carta del 17 de agosto del mismo año–, [...] y luego he metido unas escenas fantásticas que me sirven como artificio para introducir una sátira social y política que de otra forma sería muy difícil de hacer pasar” (Nuez Caballero, 1993: 167-168).

El proceso hipertextual que subyace tras la organización novelística de *El caballero encantado* presenta indicios paratextuales inmediatos en los epígrafes y en los títulos de los capítulos de clara evocación quijotesca (Cap. XIX: “Donde se cuenta el terrible encuentro con un desaforado gigante y cómo luchó y le dio muerte, con otros sucesos interesantes”, Pérez Galdós, 1982: 254). Sin embargo, a través del uso estilístico de la alteración paródica, estos mismos espacios narrativos pueden enseñar un recorrido de alejamiento del hipotexto inmediato, en cuanto modelo ya procesado por la tradición (Cap. VI: “Donde verdaderamente empiezan las verdaderas e inverosímiles andanzas del caballero encantado”, Pérez Galdós, 1982: 116). Tal actitud subversiva respecto al modelo de contigua adscripción deja vislumbrar una serie de disidencias en el simulacro galdosiano, cargadas de elementos significativos a la hora de interpretarlas. De hecho, bien como ‘pastiche’, como imitación estilística, bien como ‘parodia’ o *travestimento* del *Quijote*, *El caballero encantado* debería efectuar una ‘transformación’ de tal hipotexto

manteniendo necesariamente reconocibles por lo menos la acción y los personajes, sus nombres y sus cualidades, según también ocurría en el concepto clásico de parodia” (Polizzi, 2009: 263). Sin embargo, esas disidencias se van instalando bien en algunos elementos estructurales entre las dos novelas, bien en elementos temáticos y constitutivos de los mismos protagonistas. Por un lado, por ejemplo, las coordenadas temporales evocadas –el pasado nostálgico para don Quijote y la atemporalidad del tiempo mítico de la magia que proyecta a Tarsis/Gil hacia un proyecto de regeneración futura–; la postura del narrador involucrando la del lector, distanciada irónicamente en el *Quijote*, participativa en la novela galdosiana; hasta el mismo proceso de transposición de la realidad a otras realidades para los dos caballeros– producto de su íntima voluntad imaginativa y autoreferida para don Quijote, externa a su voluntad y con intento pedagógico para don Carlos. Además, la presencia del contrapunto realístico en la figura de Sancho devuelve constantemente al lector la dimensión verosímil de lo narrado, aislando la peligrosa locura de don Quijote en el personaje; mientras que la perspectiva compartida entre el caballero encantado y el lector, le permite a éste una inmersión total en otro mundo mágico, a la vez que profundamente verdadero y despiadado, así como en un simulacro literario que pone en tela de juicio las tradicionales coordenadas ficcionales alrededor de la verosimilitud y apunta a representar mundos subversivos y posibles. Finalmente, no es posible pasar por alto los mismos ‘rasgos caballerescos’ de los dos protagonistas, puesto que, mientras el cervantino ‘se viste’ de caballero, actuando en una ficción que se produce como expansión en su realidad de las ficciones caballerescas que había leído –es decir como proyección continuada de simulacros, de posibles reproducciones del modelo caballeresco medieval condenado al fracaso de la decontestualización– el personaje galdosiano presenta ya en sí “las virtudes caballerescas” y recibe la orden de caballería por parte de una sociedad, la finisecular española, enferma de una mirada prósbita, hipócrita, anclada en una falsa percepción de la grandeza del pasado, tal como la condena Galdós repetidamente en sus obras y como la observa y juzga su caballero. Y en su novela, así se expresa el narrador para contar la investidura de caballero de Tarsis:

Buscando Torralba nuevos modos de distraer al chico de su vida licenciosa, discurrió afiliarle en una orden de caballería, Calatrava o Santiago, pues sólo con pensar en los trámites de la ceremonia para recibir el hábito, y en el traje, armas, reglas de la comunidad y demás pormenores de la vistosa mascarada, tendría entretenimiento para muchos días y una desviación de su espíritu hacia las cosas nobles y solemnes. Dejóse llevar Carlos a donde su padrino quería, y aunque interiormente se reía de tales pamemas y figuraciones, tomó el hábito, le fue ceñido el acero y calzada la espuela en función pomposa, con asistencia de gente alcorniada. [...]. Los caballeros le vieron con envidia, las damas con admiración, y la prensa lo trombeteó de lo lindo. Pero él, que no podía ver en tal comedia más que un degenerado simbolismo de cosas que fueron grandes se miraba y a los demás miraba con lástima, complaciéndose en exagerar la ridiculez de la vestimenta, que en los de mezquina talla era digna del lápiz de Goya. El manto blanco, los desaforados borlones y el birrete ochavado daban impresión de caricatura, no de la que regocija, sino de la que entristece. Era profanación de tumbas, traslado burlesco del antaño glorioso. (Pérez Galdós, 1982: 78)

Por lo tanto, se hace necesario un reposicionamiento del hipotexto de referencia para la novela de Galdós, que haciéndose simulacro del proceso cervantino de re-escritura de los libros de caballerías, se vertebra a través de las relaciones hipertextuales con este último modelo narrativo y, emblemáticamente, con el *Amadís de Gaula*. A partir de la típica estructura actancial, pasando por la tradicional triplicidad de las pruebas con las que el héroe tiene que enfrentarse y la fuerza simbólica y regenerativa del elemento del agua y hasta el amor como causante y motor del andar del caballero, de su desplazamiento existencial, *El caballero encantado* se presenta más bien como el simulacro repotenciado del texto medieval y de su visión del mundo. Sobre todo, se apodera de las mismas posibilidades evocativas y productivas del modo narrativo fantástico, desde lo maravilloso hasta lo sobrenatural. De hecho, también en la novela galdosiana la introducción de la dimensión mágica informa sobre la lógica de la trama y la somete a todo el mundo representado, incluso antes del momento crucial del encantamiento de don Carlos de Tarsis y de Cintia, cuando los dos, reflejándose mutuamente en un espejo, van introduciéndose e introduciendo al lector en las inverosímiles coordenadas narrativas de la novela:

Por un rato no dio el caballero crédito a sus ojos: se acercaba, retrocedía. Mas el cristal, que era de una limpidez asombrosa, no copiaba la imagen frente a él colocada. En vez de verse a sí mismo, Tarsis vio en el cristal, como asomándose a él, la propia y exacta imagen de la damita sudamericana, de quien estaba ciegamente enamorado. [...]. Cintia – exclamó casi pegando su rostro al cristal, sin que por esta proximidad se acercara también el de la linda bogotana –, Cintia, ¿eres tú de verdad, o eres pintura, artificio de la luz del vidrio, por obra del discípulo de Lucifer que vive en esta casa? – Soy yo. Carlos de Tarsis. ¿Verdad que es gracioso vernos aquí? Yo no ceso de reírme ... – Sácame de esta horrible duda, Cintia. ¿Es esto una casa encantada? – Encantada no. Yo estoy en mi casa. Acabo de levantarme. (Pérez Galdós, 1982: 107)

Finalmente, hay que subrayar la adopción de los postulados narrativos de la novela de formación, dentro de un recorrido áspero como un castigo, por el forzoso reconocimiento de las leyes éticas individuales y colectivas, que, a través de la catarsis de la regeneración, desemboca en la madurez consciente y crítica y en el reconocimiento del otro, del más pobre y marginado. Y este simulacro literario, en las manos de Galdós y en el contexto que le tocó vivir, al contacto con la realidad dura y profundamente verdadera, no aniquila al héroe, sino que lo alimenta al situarlo en otro mundo posible, el mundo de perennes conflictos y fantásticos de las novelas de caballerías, mientras que “la locura de don Quijote se agota gradualmente al contacto de la realidad y a la vez agota la existencia del héroe” (Polizzi, 2009: 264).

En el recorrido que la literatura, en segundo grado, va marcando en el caso que nos ocupa, *El caballero encantado* se convierte, a su vez, en ulterior hipotexto para el antropólogo, etnomusicólogo y ensayista cubano Fernando Ortiz, el cual lleva adelante el proceso de re-escritura, con el texto *El caballero encantado y la moza esquiva. Versión libre y americana de una novela española de Benito Pérez Galdós*. Ortiz publica su obra por primera vez en 1910 en La Habana, luego, en el mismo año, como “Extracto” de la *Revista Cubana*, y finalmente, al año siguiente, en un texto de más fácil consultación, es decir, como capítulo del volumen *La Reconquista de América. Reflexiones sobre el Panhispanismo*

(1911). De manera explícita, el intelectual cubano expresa su propio proyecto literario-cultural, declarando que “somete a su fantasía la magistral novela [...] y la interpreta desde puntos de vista americanos” (Ortiz, 1911: 256), mientras que detecta el provechoso cruce entre lo fantástico y lo realista de “la más curiosa e instructiva historia española de estos tiempos” (Ortiz, 1911: 255-256). Al mismo tiempo, pone de relieve el proceso de deconstrucción al cual va a someter la novela galdosiana, para re-escribir un texto pastiche, que recupera y se alimenta de toda una tradición temática y estructural – justo en la misma línea del proyecto de Galdós– para proyectarla en nuevos espacios culturales de significación. De ahí que el proceso pueda admitir, al cabo de un año de la publicación en España de *El caballero encantado*, no solo la expansión sistémica de la metanarración, que subyace en el hipotexto: “En la fecha en que la narración comienza, cuando Pérez Galdós entró en tratos con *Don Pueblo*, digo, con Don Carlos de Tarsis, éste se sentía desesperado” (Ortiz, 1911: 260), sino también la decomposición irónica del modo narrativo fantástico, o “sobrenatural”, puesto que, en las primeras páginas, la voz del narrador nos advierte a los lectores de que “si prisa tenéis y os asusta que pueda echaros garra el mago de la cueva, hela aquí, monda y lironda, sin los afeites y colores que le diera el esclarecido ingenio de su primer narrador” (Ortiz, 1911: 256). Tal decomposición, en la “versión” que está proponiendo el “traductor” –según se define el narrador del texto de Ortiz–, llega al extremo cuando éste declara abandonar su proyecto narrativo precisamente por el sobrepasarse de lo fantástico en *El caballero encantado* de Galdós, puesto que “la revesada trama de tantos encantamientos ha producido tal pesadez en su cansado cerebro, que no acierta a descifrar el sentido del texto original, cuyos párrafos, personajes, símbolos y ocurrencias le bailan tal diabólica zarabanda, que avergonzado y corrido renuncia el que escribe a seguir escribiendo” (Ortiz, 1911: 319). Sin embargo, el proyecto cultural del intelectual cubano detecta en la novela galdosiana y pone de relieve un componente que parece haber sido desapercibido por la crítica, es decir el enfretamiento entre la Madre Patria y las Colonias americanas, emblemáticamente representado por la pareja de ‘la bella’ colombiana Cintia y el caballero español Don Carlos de Tarsis. En este intersticio sinóptico se insinúa, con ironía, la célula crítica que va a re-habitar el simulacro galdosiano, y el texto de Ortiz puede provechosamente ofrecerse y deparar nuevos modelos literarios que se hacen oportunos productos culturales. Vamos a leer un pasaje:

Pero Cintia esquivó su trato, lo entretuvo y lo plantó al fin, prefiriendo á un diplomático que Tarsis llamó *desabrido* con acritud que Pérez Galdós nos trasmite. Las crónicas no dicen quién fuera éste y cuáles sus cualidades á más de su desabrimento sabido, y esta imaginación más no quiere perderse en investigaciones. ¿Sería un diplomático inglés ó tudesco el galán de la sud-americana? Porque latino no iba á ser si desabrido era, que los latinos tienen gracia y donaire en sus cortejos. ¿Sería el afortunado desabrido un diplomático de Wáshington, una especie de Monroe amoroso? Tarsis no lo dijo al maestro Galdós, ni éste creyó útil averiguarlo. (Ortiz, 1911: 265)

El proceso ficcional desencadenado a partir del concepto de simulacro, tal como el pensamiento moderno ha ido reformulándolo, y quedándonos en el ámbito de la re-escritura del paradigma literario de las novelas de caballerías, presenta un recorrido complejo y rico de variantes en los productos que en los siglos y en las diferentes áreas lingüístico-culturales se han ido produciendo. La proliferación de simulacros se ha centrado no solo en evocaciones de ambientes y personajes, en elementos temáticos y estructurales, sino que ha producido también una *mise en abîme* del simulacro mismo, como en el caso del relato de Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, publicado por primera vez en la revista *Sur*, en 1939, y luego recogido en la colección *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941). Aquí, en forma de nota necesaria para rectificar los detalles de la obra “subterránea, la interminablemente heroica [...], la inconclusa” (Borges, 1993: 51) del enigmático escritor francés a caballo entre la última década del siglo XIX y comienzos del siglo XX Pierre Menard, un narrador biógrafo, rastreando su biblioteca, sostiene haber encontrado una obra inconclusa, la cual “consta de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del don Quijote y de un fragmento del capítulo ventidós” (Borges, 1993: 51). De ahí que el narrador presente las intenciones de Menard a la hora de enfrentarse con la labor de escritura, corroborando a menudo sus observaciones a través de un documento epistolar recibido personalmente y fechado en Bayonne el 30 de septiembre de 1934. Puesto que el narrador defiende que Menard en ningún momento había querido dedicar su vida a escribir un Quijote contemporáneo, así aclara el proyecto y el método del escritor:

No quería componer otro *Quijote* –lo cual es fácil– sino el *Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran –palabra por palabra y línea por línea– con las de Miguel de Cervantes. [...]. El método inicial que imaginó era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, *ser* Miguel de Cervantes. (Borges, 1993: 52-53)

En su carta Menard explica que, si escribir el *Quijote* a comienzos del siglo XVII había sido razonable y oportuno para Cervantes, su empresa, tres siglos más tarde y después de las complejidades que se habían producido –entre las cuales la creación del mismo Quijote, el caballero que pasa de la obra de Cervantes a andar por el mundo real– se presentaba del todo imposible. Y, sin embargo, el narrador concluye que “el fragmentario *Quijote* de Menard es más sutil que el de Cervantes” (Borges, 1993: 55) y, sobre todo, que el “texto de Cervantes y de Menard son verdaderamente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza)” (Borges, 1993: 56-57). Se cumple así esa visión de Baudrillard acerca de la “precesión de los simulacros” (según se han recordado ya las palabras del sociólogo francés: “No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de suplantación de lo real por los signos de lo real”, Baudrillard, 1978b: 7), es decir del movimiento de anticipación de la copia, de la reproducción o de la re-escritura literaria respecto a su propio modelo, según un proceso a través del cual el simulacro va adquiriendo autoridad, porque *está*/va cargado de todas las producciones

de sentido y de las visiones del mundo que el modelo ha producido a lo largo de la tradición cultural.

A modo de conclusión, el caballero medieval, el cervantino y el galdosiano son los héroes que, con su disidencia hacia lo real, proyectan mundos posibles en el espejo de papel, cada uno re-habitando su propio simulacro literario. Se trata de “subvertir el mundo de la representación” (Martínez, 2005), no crear una copia, sino una realidad alternativa que subvierte a la real y no solo la representa. En la narración caballerescas de Galdós, como antes en la de Cervantes, el simulacro literario re-habitado por referencias culturales contemporáneas y reconocibles por los lectores de la época, se hace poderoso y verosímil paradigma de visiones ‘verdaderas’ del mundo, en alternativa al que están criticando. “¿Confesaré –repito con las palabras del narrador del relato de Borges– que suelo imaginar que la terminé y que leo el *Quijote*, todo el *Quijote*, como si lo hubiera pensado Menard?” (Borges, 1993: 53).

BIBLIOGRAFÍA

- BAUDRILLARD, Jean (1977) : *L'effet Beaubourg. Implosion et dissuasion*, Paris: Galilée.
BAUDRILLARD, Jean (1978a): “La précession des simulacres”, *Traverses*, 10, pp. 3-37.
BAUDRILLARD, Jean (1978b): *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairós.
BAUDRILLARD, Jean (1980): *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Bologna: Cappelli.

- BORGES, Jorge L. (1946): “Del rigor de la ciencia en *Museo*”, *Los Anales de Buenos Aires*, I, 3, p. 53.
- BORGES, Jorge L. (1993): “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, en Jorge L. Borges: *Ficciones*, Madrid: Alianza, pp. 47-59.
- CHAMORRO SALAS, Jessenia (2014): “El simulacro en Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, y Juan Carlos Onetti”, *Crítica*. CL, XXVI.
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy (2005): “Ficciones verdaderas”, *Letras libres*.
- MEDINA, Manuel (2005): “Parodia, simulacrum y creación en *Ficciones* de Jorge Luis Borges”, *Intercultural Communication Studies*, XIV-3, pp. 123-131.
- NUEZ CABALLERO, Sebastián de la (1993): *El último gran amor de Galdós. Cartas a Teodosia Gandarias desde Santander (1907-1915)*, Santander: Consejería de la Cultura.
- ORTIZ, Fernando (1910a): *El caballero encantado y la moza esquiva. Versión libre y americana de una novela española de Benito Pérez Galdós*, La Habana: Imprenta La Universal.
- ORTIZ, Fernando (1910b): “El caballero encantado y la moza esquiva. Versión libre y americana de una novela española de Benito Pérez Galdós”, *Revista Cubana*, “Extracto”, vol. 5, 1.
- ORTIZ, Fernando (1911): “El caballero encantado y la moza esquiva. Versión libre y americana de una novela española de Benito Pérez Galdós”, en VV. AA.: *La Reconquista de América. Reflexiones sobre el Panhispanismo*, Paris: P. Ollendorff, pp. 256-334.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1982): *El caballero encantado*, Madrid: Cátedra.
- POLIZZI, Assunta (2009): “El sentido de la recuperación cervantina en *El caballero encantado*”, en Yolanda Arencibia; María del Prado Escobar; Rosa María Quintana (eds.): *Galdós y el siglo XX*, Las Palmas: Ed. del Cabildo Insular de G. C., pp. 260-267.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (1982): “Introducción”, en Benito Pérez Galdós, *El caballero encantado*, Madrid: Cátedra, pp. 13-72.
- SECONDULFO, Domenico (ed.) (2007): *I volti del simulacro. Realtà della finzione e finzione della realtà*, Verona: QuiEdit.
- VIVIANI, Debora (2008): *Simulacri. Una ipotesi di lettura della postmodernità*, Verona: QuiEdit.