

Arizona Journal of **Hispanic**
HCS **Cultural**
Studies



Special Section:

Explorations of Everyday Life

Volume 19, 2015

Editorial Policy

The *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* accepts manuscripts of 15-30 double-spaced pages including references and notes. We publish previously unpublished, rigorously-argued essays, interviews and works of pedagogical interest which contribute to expanding the critical literature in the field of Hispanic Cultural Studies through interrogations of theoretical horizons and applications of theoretical constructs to particular areas of enquiry. We accept essays in Spanish, Portuguese and English. All essays are reviewed by members of the editorial board and other outside readers. Each year submissions are accepted until January 31. By May 1 a decision about the content of each volume will be made. The journal does not maintain a backlog. Essays should be prepared in accordance with the Third Edition of the MLA Style Manual and authors are responsible for providing any tables, drawings, or illustrations and securing applicable permissions. More information is available at our website: ajhcs.arizona.edu.

Send submissions to:

Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies
Department of Spanish and Portuguese
Modern Languages 545
P.O. Box 210067
The University of Arizona
Tucson, AZ 85721-0067
Phone (520) 621-3730
Fax (520) 621-6104

E-mail: ajhcs@u.arizona.edu
ajhcs.arizona.edu

Subscriptions: \$24 for individuals, \$60 for institutions and \$18 for students. Non-U.S. subscribers add \$12 surface and \$22 air per issue to these rates. Make checks payable to:

The University of Arizona

Front cover image by Teresa Suárez. The artworks that appear in pages 74, 182, 202, 216, 246, 264, and 284 were created by Teresa Suárez and are reproduced with the artist's permission. The images that appear in pages 82-85 are courtesy of Eunice Adorno and are reproduced with her permission. The images that appear in pages 103-105 are courtesy of Ana Amado and are reproduced with her permission. The image that appears in page 155 is reprinted by permission from Macmillan Publishers Ltd. The images in pages 232, 237, 238, and 241 are courtesy of Andrés Soria Olmedo and the Biblioteca y Archivo, Patronato Federico García Lorca, the images are reproduced with their permission.

The *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* is a publication of the Department of Spanish and Portuguese at The University of Arizona. It is published with the support of the College of Humanities.

In This Issue

About the Artist: Teri Gender Bender

Essays

- Loredana Comparone*
9 Dando vueltas por Madrid: espacio urbano, descomposición y realismo ideológico en las películas españolas de Marco Ferreri
- Kathleen Connolly*
33 *Efún*: “White Love” and Modernity in Guinea
- Lorena Cuya*
55 Seventeenth Century Environmental Criticism, the Taqui Onqoy and Garcilaso de la Vega’s *Comentarios reales*
- Rebecca Janzen*
75 Still Life/Mexican Death: Mennonites in Visual Culture
- Kathy Korcheck*
91 Speculative Ruins: Photographic Interrogations of the Spanish Economic Crisis
- Luis Moreno-Caballud*
111 La otra transición: culturas rurales, Estado e intelectuales en la encrucijada de la “modernización” franquista (1957-1973)

Interviews

- Daniel Calleros Villareal*
129 Sangre, rock punk y poesía: una breve conversación con Teri Gender Bender

Alice Driver

- 137 Una entrevista con Sergio González Rodríguez

Pedagogical Perspective

Luis I. Prádanos

- 153 The Pedagogy of Degrowth: Teaching Hispanic Studies in the Age of Social Inequality and Ecological Collapse

Special Section: Explorations of Everyday Life

Guest Editor: *Enric Bou*

Enric Bou

- 171 Representing Everyday Life

Elide Pittarello

- 183 Si las cosas ya no están a mano: imágenes del *Lazarillo* y el *Quijote*

Robert Davidson

- 203 The Guide for Guides: Carles Soldevila's *L'art d'ensenyar Barcelona* (1929)

Xavier Pla

- 217 Producción de presencia y representaciones de la vida cotidiana en la novela *La calle Estrecha* de Josep Pla

Andrés Soria Olmedo

- 231 Vida cotidiana y memoria histórica: el caso Lorca

Jaume Subirana

- 247 Bárbaros en casa: domesticidad y poesía catalana

Patrizio Rigobón

- 257 Pools, Automobiles, and Maids: Life in Barcelona During the '60s in Joan Capri's Monologues

Enric Bou

- 265 Singing the Everyday, Sign(al)ing the World: On Catalogic Poems

Book Reviews

- 285 *Understanding Juan Benet: New Perspectives*, by Benjamin Fraser
Ryan A. Davis

- 286 *Jewish Spain: A Mediterranean Memory*, by Tabea Alexa Linhard
David Navarro
- 289 *Thinking Barcelona: Ideologies of a Global City*, by Edgar Illas
Accessible Citizenships: Disability, Nation, and the Cultural Politics of Greater Mexico, by Julie Avril Minich
Benjamin Fraser
- 293 *Epistolario de Pilar de Zubiaurre (1906-1970)*, edición, introducción y notas de Iker González-Allende
Enric Bou
- 296 *Tiempos de ausencias y vacíos: escrituras de memoria e identidad*, por Txetxu Aguado
Cartografías del 23-F: representaciones en la prensa, la televisión, la novela, el cine y la cultura popular, edited by Francisca López and Enric Castelló
David K. Herzberger
- 300 *Pliegues visuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea*, por Magdalena Perkowska
Rolando Pérez
- 303 *Ser mujer y estar presente: disidencias de género en la literatura mexicana contemporánea*, por Oswaldo Estrada
Ricardo F. Vivancos Pérez
- 306 *Spanish Cinema in the Global Context: Film on Film*, by Samuel Amago
Anna Torres Cacoulllos
- 309 *The Golden Leaf: How Tobacco Shaped Cuba and the Atlantic World*, by Charlotte Cosner
Felipe Martínez-Pinzón
- 311 *Dark Laughter: Spanish Film, Comedy, and the Nation*, por Juan F. Egea
Queering Acts of Mourning in the Aftermath of Argentina's Dictatorship: The Performance of Blood, por Cecilia Sosa
Álvaro Baquero-Pecino
- 313 *Screening Minors in Latin American Cinema*, edited by Carolina Rocha and Georgia Seminet
Ramiro Armas Austria
- 315 *Almodóvar en la prensa de Estados Unidos*, por Cristina Martínez-Carazo
Nuria Morgado

Si las cosas ya no están a mano: imágenes del *Lazarillo* y el *Quijote*

Elide Pittarello, Università Ca' Foscari Venezia
Dipartimento di Filosofia e Beni culturali, Dorsoduro 3484/D
30123 Venezia, Italia
pittarel@unive.it

Resumen: En el hábitat creado por la técnica, los objetos de la vida cotidiana desempeñan, un rol pragmático, afectivo y político que contribuye a poner al descubierto la identidad de los sujetos, según han puesto en evidencia Heidegger, Sartre y Arendt. Así sucede con el escudero del *Lazarillo de Tormes*, cuya honra peligra a causa de la vivienda mísera y el hambre. La carencia de muebles y comida denuncian la reputación usurpada del hombre de bien en una sociedad donde aparecer y tener son requisitos del ser. En la literatura y la pintura, el realismo de las imágenes de lo que falta es más simbólico que mimético, pero su valor semiótico cambia a lo largo del Siglo de Oro. El descarado Lazarillo les da carta de existencia literaria a los objetos humildes y los alimentos frugales que los cuadros de Sánchez Cotán, Velázquez y Murillo representan décadas después con intenciones piadosas. Desde la conocida hibridez barroca, estos temas también se ven representados en el hambriento y menesteroso personaje de *Quijote*, en cuyas escenas de indigencia cotidiana actúa el trabajo de lo negativo teorizado por Georges Didi-Huberman, a partir de las reflexiones de Walter Benjamin sobre la imagen dialéctica. Lo que configuran estos detalles que riñen con el idealismo y su discurso no es la inmoralidad del pícaro, sino la humillación del caballero que fracasa.

Palabras clave: vida cotidiana, imagen, semiótica, novela del Siglo de Oro, pintura del Siglo de Oro

Abstract: Everyday life objects play a pragmatic, affective, and political role that exposes individuals' identity, as Heidegger, Sartre and Arendt have shown. This is the case of Lazarillo de Tormes squire, whose honor is endangered due to a miserable house and hunger. The lack of furniture and food denounces the usurped reputation of fine man in a society where possessions are requirements of the being. In literature and art, the realism of images showing what is lacking is more symbolic than mimetic, but its semiotic value changes throughout the Golden Age. The Lazarillo gives literary existence to the humble objects and frugal food portrayed, decades later with pious intentions, in Sánchez Cotán, Velázquez, and Murillo's paintings. Since the renowned Baroque hybridity, these issues are also addressed in the hungry and needy character of Don Quixote, in which scenes of everyday poverty acts the negativity theorized by Georges Didi-Huberman, from Walter Benjamin's reflections on dialectical image. What set these details to quarrel with idealism and its discourse is not the pícaro's immorality, but the humiliation of the gentleman who fails.

Keywords: Everyday Life, Image, Semiotics, Golden Age Literature, Golden Age Paintings

Elide Pittarello specializes in contemporary Spanish literature. She has also written on epic and Spanish Golden Age chronicles. She has worked on the novel of the twentieth and twenty-first centuries (particularly Juan Benet, Ignacio Aldecoa, Carmen Martín Gaité, Juan José Millás, Javier Marías, Antonio Muñoz Molina), on autobiographies of exile, poets of the 1927 generation, the Medio siglo and Novísimos, and Federico García Lorca's theater. Her interdisciplinary critical approach currently favors the relationship between literature and visual arts.

El ser humano nace indigente. Como le faltan los vínculos del instinto, no tiene un ambiente específico. Por eso tiene que amoldarse a lo que tiene alrededor, a su zona, a un lugar propio que le resulta entonces familiar, que no le llama la atención (Heidegger 128-30). No es una condición objetiva, es la percepción del viviente que se ajusta a la porción de mundo asignada, empezando por lo que está ahí, próximo o distante, según sus intereses, sus miradas, sus deseos. Desplegando sus técnicas, el ser humano convierte el lugar originario en un hábitat, donde el recién nacido se encuentra rodeado de pocos o muchos objetos, de utensilios y juguetes. A partir de los que pueda manejar e incluso inventar, ese niño empieza a desarrollar sus intenciones, es decir a establecer relaciones entre su cuerpo y el entorno. Lejos de ser sólo una adaptación, como en el caso del animal, este proceso implica sobre todo la acción, abierta a las posibilidades humanas en relación con las circunstancias: tanto las que están dadas como las que van surgiendo. Engendrado por su propia forma de actuar, el ser humano crea una cultura que a su vez lo define a él (Galimberti 109). Estas prácticas le permiten al viviente acumular una experiencia, hacerse con un saber sobre lo real que es la consecuencia de ese poder. Sin embargo, los productos de este poder acaban influyendo en sus propios artífices, los condicionan.

Según Hannah Arendt, esta dialéctica es una característica de la condición humana (23). Cuando el hombre se apropia de ciertos objetos lleva a cabo un acto de creación simbólica por haberlos elegido entre otros. Forman parte de su existencia, han despertado en él un interés que rebasa el uso pragmático. Esos objetos estrechan con quien los posee un nexo afectivo que debilita la relación de dominio: el sujeto se refleja en ellos, conecta la totalidad de lo que tiene con la totalidad de lo que es. El deseo de poseer remite al deseo de ser. A eso se refiere Jean-Paul Sartre cuando afirma que “*soy lo que tengo*,” en el sentido de que “todo me enseña a mí mismo, mi elección, mi imagen” (335, 339), según una dimensión de reciprocidad que dura mientras no cese el apego sentimental. Entonces, si los objetos se integran de esta manera en la vida humana, si llegan a constituir una vivencia, si a ellos se les dispensa el cuidado del que habla Heidegger, convendría llamarlos de otra manera, por ejemplo cosas. Es lo que propone el filósofo italiano Remo Bodei, en cuya opinión la sinonimia acostumbrada entre el objeto y la cosa engendra malentendidos. Remontándose a la etimología latina, Bodei recuerda que cosa deriva de *causa*. Al igual que los lexemas *pragma* en griego, *res* en latín o *Sache*

en alemán, el lexema “cosa” remite a lo que atañe material y emocionalmente al viviente, a la fuerza involucrado en el haz de relaciones que implica el habitar (Bodei, *La vita* 12-13). En cambio el objeto, que en latín es el *objectum*, es decir algo que se opone o interpone, encara en origen al sujeto, término que revestía antiguamente cierta pasividad, pues designaba el *substratum* al que se atribuían cualidades o determinaciones. En principio el objeto constituye un desafío para el sujeto que pretende dominarlo, siendo al fin y al cabo un obstáculo que hay que soslayar (20). Investigar cómo el objeto se convierte en cosa y privilegiar la cosa con respecto al sujeto sirve para enseñar el revés del sujeto mismo, es decir su lado más íntimo, secreto (22). El recorrido es nebuloso y arranca de la renuncia a lo obvio, por que:

quitar de las cosas el polvo de la banalidad y el olvido que oculta su naturaleza y su historia, no solo es posible, sino que constituye la premisa de cualquier investigación y descubrimiento. (34, *traducción mía*)

Ocuparse así de las cosas es entrar en la dimensión de lo privado que, desde los tiempos de la *polis* griega hasta el triunfo del individualismo moderno, se ha ido asociando a una privación. En un pasado lejano, llevar una vida privada—recuerda Hannah Arendt—significaba carecer de la “realidad que proviene de ser visto y oído por los demás” (67). Los demás son aquí los ciudadanos. La vida doméstica, que tenía que permanecer oculta, solo era funcional a la vida pública, la única que tuviera relevancia. Si no se participaba en ella era como no existir.

Así enfocada la cuestión, creo que se podrían releer con provecho obras literarias de varias épocas, tras el auge burgués de la

vida cotidiana. Limitándome al caso de España, ¿cuándo empieza a tener una importancia ética y política lo que pasa en el interior de las casas? ¿Cuándo el día a día, que durante siglos se ha considerado intrascendente, llega a ser crucial para la cultura? Me voy a centrar en dos textos clave del Siglo de Oro, seleccionando algunas de sus imágenes.

Lazarillo de Tormes, un texto explosivo

A este propósito, voy a comentar el fragmento de una obra fundacional de la literatura española (y occidental), limitando el enfoque a las cosas que atañen el día a día doméstico del escudero, en el *Lazarillo de Tormes*. La cita procede del tratado III:

Y mi amo comenzó a sacudir con las manos unas pocas de migajas, y bien menudas, que en los pechos se le habían quedado, y entró en una camareta que allí estaba, y sacó un jarro desbocado y no muy nuevo, y desde que hubo bebido convidóme con él. Yo, por hacer el continente, dije:

—Señor, no bebo vino.

—Agua es—me respondió—bien puedes beber.

Entonces tomé el jarro y bebí. No mucho, porque de sed no era mi congoja.

Así estuvimos hasta la noche, hablando en cosas que me preguntaba, a las cuales yo le respondí lo mejor que supe. En este tiempo, metíome en la cámara donde estaba el jarro de que bebimos, y díjome:

—Mozo párate ahí y verás cómo hacemos esta cama, para que la sepas hacer de aquí en adelante.

Púseme de un cabo y él del otro, y hecimos la negra cama, en la cual no había mucho que hacer, porque ella

tenía sobre unos bancos un cañizo, sobre el cual estaba tendida la ropa, que, por no estar muy continuada a lavarse, no parecía colchón, aunque servía dél, con harta menos lana que era menester. Aquel tendimos, haciendo cuenta de ablandalle, lo cual era imposible, porque de lo duro mal se puede hacer blando. El diablo del enjalma maldita la cosa tenía dentro de sí, que, puesto sobre el cañizo, todas las cañas se señalaban y parecían a lo propio entrecuesto de flaquísimo puerco. Y sobre aquel hambriento colchón, un alfámar del mismo jaez, del cual el color yo no puedo alcanzar. (78-79)

He aquí el caso ejemplar de quien brega por mantener las apariencias, cimientos de la honra en el Siglo de Oro. Cada mañana el escudero se demora en cuidar el aseo personal y la única ropa que tiene, la que lleva puesta, confirmando sin duda alguna el refrán de que “el traje hace al hombre.” Además, el escudero suele lucir un mondadientes en la boca incluso si lleva una semana sin comer, ese objeto minúsculo indica holgura. Hay por supuesto una jerarquía entre los objetos de su vida cotidiana. El que más valora es la espada, un arma de gran calidad. Cuando la ciñe, el escudero oficia cada mañana una ceremonia solemne en su propio beneficio, porque es consciente de que aquella espada es su tesoro, es la cosa con la que se identifica. Sin ella no sería quien es o quien cree ser, no podría buscar un empleo a la altura de sus expectativas. Es más, no podría salir a la calle y lucir unos andares gallardos, caminando,

con un paso sosegado y el cuerpo derecho, haciendo con él y con la cabeza muy gentiles meneos, echando el cabo de la capa sobre el hombro y a veces so el brazo. (82)

Nadie que no comparta con el escudero la vida cotidiana sospecha su pobreza, condición que implica la pérdida del prestigio social. Pero es justamente lo que no se ve por fuera, es decir la vida de puertas adentro la que revela su condición real. Del fragmento leído se deduce que hasta el mísero y vagabundo Lazarillo es competente sobre lo que tendría que contener una casa. De ahí su asombro al constatar que la vivienda del amo carece de casi todo. Las imágenes de muebles y utensilios se imponen por su ausencia, son testimonios fantasmales de lo que debería haber y no hay. Puesto que en las habitaciones Lazarillo no ve “sillera, ni tajo, ni banco, ni mesa, ni aun tal arcaz como el de marras,” aquella le parece una “casa encantada” (75). Si bien modesta, la imagen de la vida cotidiana surge gracias a la figura retórica de la negación, que da forma a lo ausente y lo carga de energía patética. Del mismo modo que la salud se añora cuando hay una patología, el bienestar aquí se echa literalmente en falta a partir de la privación de objetos domésticos imprescindibles. La infelicidad del alma surge de la estrechez material, algo impensable para el canon literario del tiempo.

Luego la minuciosa descripción de la “negra” cama enlaza con la honra del amo, que el criado también califica de “negra.” El adjetivo se repite varias veces, haciendo aflorar el desaliento del narrador, la afectividad con que maneja las pocas cosas de las que dispone. En su relato la isotopía cromática de lo negro remite primero al color real de la cama y sucesivamente, a través de desplazamientos semánticos enhebrados, a la desdicha o mala suerte de los seres humanos, en este caso el dueño y el criado que comparten la misma condición. Al igual que la casa, que en varias ocasiones Lazarillo define “lóbrega” y “obscura” (74, 95-97), la cama es la metonimia de la reputación usurpada del escudero, de

su falta de recursos que está reñida con el puesto que pretende ocupar en el mundo.

La reputación se labra fuera de la casa, en una sociedad de estructura piramidal que tiene en la vida cortesana su modelo. El escudero presume de “hombre de bien,” su rol social se amolda al código caballeresco, pero anida un fraude, pues miente frente a todo el mundo. Le falla entonces la virtud moral básica—servir la verdad—para poder obrar al amparo de Dios, como debe hacer todo caballero auténtico, honrado. Por lo tanto, también sus visitas diarias a la iglesia son una impostura. Por compasión, el criado listo acepta ser cómplice del amo menesterozo. Lazarillo pide limosna para alimentarse y alimentar al escudero, invirtiendo así los roles entre amo y criado: otra abyección para la cultura del tiempo. El mueble de la cama y los escasos y maltrechos utensilios domésticos que manejan el amo y el criado dan acceso a la verdad, base de la justicia y de la vida honrada. Junto con las isotopías del hambre y la codicia, los pocos objetos de la vida cotidiana aquí materializan el mal de la sociedad del siglo XV: un desajuste insalvable entre el ser, el haber y el aparecer. En el Siglo de Oro nadie se puede tildar de “hombre de bien” si no puede contar con un patrimonio, lo uno implica lo otro, como demuestran el alguacil y el escribano, traídos por los acreedores a embargar las pertenencias del escudero, que mientras tanto ha huido sin dejar rastro. Cuando los dos hombres entran en la casa, rodeados de testigos, le preguntan al atónito y aún confiado Lazarillo: “¿Qué es de la hacienda de tu amo, sus arcas y paños de pared y alhajas de casa?” (107). Es esta una información ulterior acerca del hogar conveniente para un escudero. Sin embargo, nada de todo aquello había ni hubo nunca y por eso Lazarillo acaba en la cárcel. El alguacil y el escribano creen que miente para proteger al amo que se llevaría

de noche todos sus bienes. Lo que les resulta imposible de aceptar es la evidencia.

Todo esto era un escándalo para aquellos tiempos sometidos a grandes cambios. El *Lazarillo* aparece en un momento histórico crucial, justo cuando se derrumba el sueño europeísta de Carlos V, el caballero renacentista por antonomasia, el héroe de los campos de batalla, inmortalizado pocos años antes por Ticiano, en el gran retrato ecuestre que celebra la apoteósica y efímera victoria de Mühlberg de 1548. En el ámbito literario, el *Lazarillo* contribuye a certificar la caída de los ídolos, dinamitando una tradición que se rige por códigos inamovibles, mientras la Inquisición vigila las conductas ortodoxas de los cristianos viejos y nuevos. El conflicto semiótico es violento. Este relato autobiográfico en forma de *carta messaggera* poco tiene que ver con los libros de caballería, el único otro género de ficción sólidamente difuso entonces. No extraña que el *Lazarillo* acabara pronto en el índice de los libros prohibidos, para volver a circular en una edición expurgada. El público lector, al que implícitamente se dirigía el anónimo autor de esta obra, no era el que participaba de la versión oficial de la memoria colectiva. Al revés, contribuía a derrumbarla, pues se le invitaba a quitar disfraces, a deshacerse de los estereotipos que aquilataban tantas fachadas falsas. Desde este punto de vista, el *Lazarillo* provoca una “explosión,” entendida como la “imprevisibilidad” que atañe a “un determinado número de posibilidades, de las cuales solamente una se realiza” (Lotman, *Cultura* 170). En la España de mediados del siglo XVI, que imponía la homogeneidad cultural basada en el catolicismo y se fundaba en la sociedad de los estamentos, el *Lazarillo* irrumpe con un lenguaje asombrosamente franco, estrenando una semantización subversiva que echará raíces y hará florecer un

género literario inédito, para el cual hizo falta acuñar hasta el nombre, la picaresca.

La vida cotidiana tiene en ella un papel tan fundamental que se ha llegado a confundir su presencia con la estética del realismo. Se juzgaba el *Lazarillo* trivial y por eso mismo un documento auténtico. ¿Cómo es posible, si se ha comprobado que sus fuentes principales son literarias, ficticias? Entre los rasgos explosivos o imprevisibles del *Lazarillo* destaca el enfoque de individuos concretos, figuras de carne y hueso representadas en su faceta material, como índice del desgaste moral. Vistos de cerca, tanto el pícaro como quienes entran en contacto con él son la antítesis del héroe, el protagonista de hazañas que aseguran la fama por ser tan excepcionales que merecen ser contadas, entrar en la memoria colectiva. Recordemos que según György Lukács el héroe épico no representa un individuo, sino el intérprete de un pueblo o de una estirpe. El conjunto de sus aventuras importa en cuanto involucra una colectividad, cuyo destino él lleva sobre los hombros y condiciona (Lukács 81-82). En cambio *Lazarillo*, cuya genealogía es infame—es decir indigna de pasar a la posteridad—es también pobre, una cosa depende la otra. Al estar perennemente hambriento, sólo piensa en llenar el estómago, salvar el pellejo y aprovechar cualquier ocasión para mejorar su vida plebeya. *Lazarillo* y la dinastía de pícaros valen sólo por sí mismos. Son todo menos los artífices del concepto idealista de Historia, que con metamorfosis varias ha resistido en Occidente hasta la segunda mitad del siglo XX. Si acaso, en su condición de marginados, encarnan el biopoder que se irradia desde abajo, en un haz de relaciones periféricas e inestables (Foucault, *La voluntad* 122). Los pícaros, con su pragmatismo, empiezan sus andanzas poniendo al descubierto la hipocresía del poder, cuya eficacia es directamente proporcional a la capacidad de ocultar los mecanismos de control (113-

14). Pero aprenden cómo adaptarse y acaban reforzando la estructura de ese mismo poder negociando los límites de su libertad a cambio de un adelantamiento en la escala social: el que les asegura un bienestar material.

Lazarillo, que al principio es un niño, luego un adolescente y al final un joven adulto, intenta sacar ventajas de lo que el azar le depara. No quiere cubrirse de gloria, sino conquistar comida y cobijo, esquivando lo más posible el maltrato de amos avarientos y estafadores, maestros de fechorías. De ahí la singularidad de las formas de atención que este personaje polariza en el inframundo de corruptos en el que se va abriendo paso: una realidad de la que nadie había hablado. En su voluntad de hacerse con una vida acomodada, perfeccionando el aprendizaje de la maldad o de la malicia, Lázaro acaba dando carta de existencia a los modestos objetos de la vida cotidiana, hasta entonces silenciados en la literatura por no venir literalmente a cuento. Objetos que, en su caso, nunca llegan a ser cosas, en la acepción de Remo Bodei. Lázaro los utiliza, pero no se encariña con ninguno. Piénsese en cómo se viste en cuanto tiene algo de dinero, tras haber ejercido durante cuatro años el humilde oficio de aguador:

ahorré para me vestir muy honradamente de la ropa vieja, de la cual compré un jubón de fustán viejo y un sayo raído de manga trenzada y puerta y una capa que había sido frisada, y una espada de las viejas primeras de Cuéllar. Desde me vi en hábito de hombre de bien, dije a mi amo se tomase su asno, que no quería más seguir aquel oficio. (127)

Tener el aspecto de hombre de bien gracias a la ropa (al igual que el escudero, el único amo del que no se vengó) le permite a Lázaro conseguir lo más codiciado por ser lo más rentable, es decir un oficio al servicio del rey.

Con una gran elipsis referencial, al concluir su relato Lázaro declara haber conseguido ser pregonero y haber aceptado casarse con la criada (y amante) de un arcipreste muy generoso para con los dos:

Y, así, me casé con ella, y hasta agora no estoy arrepentido, porque allende de ser buena hija y diligente servicial, tengo en mi señor arcipreste todo favor y ayuda. Y siempre en el año le da, en veces, al pie de una carga de trigo; por las Pascuas, su carne; y cuando el par de los bodigos, las calzas viejas que deja. E hízonos alquilar una casilla par de la suya; los domingos y fiestas, casi todas las comíamos en su casa. (131-32)

Haciendo caso omiso de las malas lenguas, Lázaro sella el informe resumiendo el estilo de vida cotidiana que atestigua su capacidad de medrar. Sabiendo cómo capitalizar las oportunidades, el pícaro se ha convertido en un hombre de asiento que tiene pareja, un techo y buena comida.

Imágenes visibles e invisibles

El tema de los alimentos pobres, relacionados con el sustento del cuerpo, es ajeno al idealismo estamental y tarda décadas en hacer su ingreso en la pintura española, siendo sobre todo la casa real y la iglesia quienes patrocinaban este arte y condicionaban sus representaciones. Habrá que esperar más de seis décadas para que los interiores caseros del jovencísimo Diego de Velázquez muestren de qué se nutría la plebe acomodada. Por ejemplo, en un cuadro de género titulado *Vieja friendo huevos*, de 1618, el pintor ofrece el escorzo de una cocina humilde y oscura donde gestos, utensilios y comida denotan sólidos vínculos humanos. Lo quiso para sí Nicolás Omazur, un rico comerciante

procedente de Amberes que fue mecenas y amigo de Bartolomé Murillo (Moreno Mendoza 19). Afirma Svetlana Alpers que estos cuadros, que se suelen denominar “casually as realistic” (xxi), participan tanto de la cualidad descriptiva como de la cualidad narrativa de la pintura de género. Concretamente la estudiosa se refiere a *El aguador de Sevilla*, un cuadro que Velázquez pintó en 1620. Pero sus observaciones son de tipo general y se pueden extender también al cuadro *Vieja friendo huevos* y a otros del mismo género:

figures are suspended in action to be portrayed. The stilled or arrested quality of these works is a symptom of certain tension between the narrative assumption of the art and an attentiveness to descriptive presence. (xxi)

En la cocina de Velázquez no cabe la opulencia, pero tampoco el hambre, que en cambio atormenta y pervierte a Lazarillo y a su progenie de pícaros errantes. Pero habrá que esperar un siglo para que Bartolomé Murillo pinte a niños harapientos en el acto de comer o espulgarse o jugar a los dados, en contextos urbanos degradados, junto con otras escenas de ámbito popular que tanto gustaban a los burgueses flamencos de paso por Sevilla. Al igual que los textos de la picaresca, estos cuadros se suelen definir realistas por mostrar lo que queda excluido del canon de la pintura de historia o de tema mitológico y apologético. Pero ha habido un cambio crucial con respecto a la imagen de la infancia inaugurada por el *Lazarillo*. En los cuadros de Murillo, muy amigo de Miguel de Mañara que veía en los pobres la encarnación de Cristo, los testimonios de la vida cotidiana se asocian a menudo con la miseria infantil, pero sin rastro de corrupción o rebeldía. La expresión de la cara de los niños es apacible o alegre, la postura del cuerpo es

por lo general mansa hasta en el movimiento, no exenta de candor y entusiasmo. Son niños bienaventurados en cuanto pobres. Observa Arsenio Moreno Mendoza a propósito de las escenas infantiles:

nos muestran el clima ambiental de una realidad tan rebosante de emotividad contenida, como de ficción idealizada. En estos cuadros Murillo parece sentir particular predilección por plasmar la vida cotidiana de unas criaturas inocentes y débiles. Es la misma vida que discurre en una atmósfera sosegada de luces cálidas y vaporosas. Sus protagonistas, niños y ancianos, son los seres más indefensos y vulnerables en el patético mundo de la miseria sevillana.

Sin duda alguna, la primera gran aportación de Murillo en sus iconografías infantiles, es mostrar a niños dotados de una personalidad singular e intransferible... Recordemos que el interés por la infancia, tanto en la literatura como en las artes plásticas, apenas si se había descubierto, y de un modo tímido, a partir del Renacimiento. En España, será en nuestro siglo de oro cuando aparezca con fuerza, en el campo de la narrativa, un claro descubrimiento del mundo pueril y sus circunstancias sociales y familiares. Recordemos, también, cómo la Iglesia había contribuido a la creación de un modelo de santidad infantil, acrecentando—sobre todo durante el siglo XVII—toda una corriente de devoción a la infancia de Cristo, devoción que alcanza dimensiones populares entre las nuevas órdenes como carmelitas descalzos y oratorianos. (32)

Murillo reintroduce en pintura el ideal de la inocencia en sujetos que, en el campo de la literatura, habían hecho del cinismo un oficio. Valga por todos el ejemplo del *Niño*

espulgándose (hacia 1650), también conocido como *El joven mendigo* desde que ingresó en la colección del Louvre, en el siglo XVIII. El lienzo, que aún guarda la impronta tenebrista de Caravaggio, muestra el interior de un edificio oscuro, vacío y desconchado. La única ventana por donde entra la cegadora luz del día no tiene hojas. Tal vez sea una casa abandonada que tuvo un pasado decoroso, una vivienda en ruinas que—destituida de la finalidad de los orígenes—se ha convertido en el cobijo precario de un niño de la calle. Con la imaginación basada en una competencia socio-antropológica propia de la época es posible proveer ese espacio habitable de los enseres que en un pasado lejano hubieran parecido convenientes, ahora que todo ha desaparecido. No queda rastro de cosas o costumbres cotidianas en el pequeño encuadre de una arquitectura doméstica deshabitada, falta de una función precisa. Su morador provisional, un posible Lazarillo andrajoso, está sentado en el suelo, los pies descalzos y sucios, la actitud concentrada en la tarea de librar sus carnes de los parásitos. Junto a sus piernas desnudas quedan restos de comida. Pocas cáscaras de gambas, dos manzanas que asoman al borde de una espuerta, una tinaja de barro forman un bodegón que completa esta otra muestra de vida cotidiana. Con respecto al hambre crónica del Lazarillo niño y adolescente, víctima de amos tacaños y violentos o bien de un escudero benévolo pero menesteroso, el protagonista del cuadro de Murillo parece tener más suerte en su soledad o libertad. Posee objetos, le sobra comida. Ha habido cambios considerables desde 1554, fecha de publicación del *Lazarillo*. La imagen del pícaro niño ha perdido agresividad, astucia, avidez. Mucho más se podría añadir, pero es solo un pequeño ejemplo de cómo puede actuar una imagen pictórica, conjurando lo invisible a partir de

lo visible, revelando lo imprevisible a partir de lo consabido. Hay un vaivén interminable, abierto a un sinfín de conexiones, entre el objeto mirado y el sujeto que mira. En palabras de Georges Didi-Huberman, la imagen ancla la inferencia a una función desgarrada, es decir la que incluye entre los elementos que intervienen en el proceso hermenéutico la “*potencia de lo negativo*”:

Por ello, habría que intentar, ante la imagen, pensar en la fuerza de lo negativo en ella. Cuestión menos tópica, tal vez, que dinámica o económica. Cuestión de intensidad más que de extensión, de nivel o de localización. Hay un *trabajo* de lo negativo en la imagen, una eficacia ‘oscura’ que, por así decirlo, cava lo visible (el ordenamiento de los aspectos representados) y hiere lo legible (el ordenamiento de los dispositivos de significado). Desde cierto punto de vista, de todas formas, este trabajo o esta imposición pueden estar percibidos como una *regresión*, puesto que nos devuelven, con una fuerza que nos sorprende siempre, hacia un ‘por debajo,’ hacia algo que la elaboración simbólica de las obras, sin embargo, había recubierto o remodelado. (188)

Los pocos objetos representados en el cuadro del *Niño espulgándose* remiten a los muchos objetos ausentes. Aun cuando aparezca aislado, cada objeto de la vida cotidiana pertenece a una red solidaria de objetos complementares, cuyas formas subsisten sin la presencia de los objetos mismos. El rincón inhóspito donde ha ido a parar el niño mendigo también evoca objetos que fueron retirados no se sabe cuándo. Paradójicamente ese espacio remite al tiempo, a acontecimientos remotos e inalcanzables. El vacío del lugar no preexiste a los objetos que faltan (García 57), más

bien guarda huellas latentes junto con las evidencias. De ahí el pathos que desprende la representación según la actitud de cada espectador, ya que nadie ve sólo con los ojos. La mirada no es nunca unívoca, es ambivalente por constitución (Curi 18) y hace aflorar interrogantes por contigüidad o asociación de ideas. Por ejemplo, ¿qué historia tendrá ese niño? ¿Cuál será su destino?

Márgenes del *Quijote*

En su brillante monografía sobre la novela de formación, Franco Moretti se centra en la figura del joven cuyo aprendizaje apunta a la felicidad personal en un mundo sin guerras ni trastornos políticos y sociales. El modelo de referencia es el *Wilhelm Meister* de Goethe. Situado a finales del siglo XVIII, el protagonista del *Bildungsroman* tiende individualmente a una existencia decorosa, equilibrada, propia de la clase burguesa a la que pertenece, desplegando una cultura de la vida cotidiana centrada en la solidez de los hábitos, puesto que el mundo resulta acogedor, familiar (37-39). Abordar el tema de la vida cotidiana en España antes del siglo XIX, con su apoteosis de los interiores domésticos y los efluvios pintorescos del costumbrismo, implica no amoldarse al esquematismo de clasificaciones que perpetúan una tradición renombrada pero a todas luces insuficiente en el siglo XXI. La crisis epistemológica que no amaina tiene sus ventajas. A falta de ídolos categóricos, es intrigante dejar de lado los sistemas del conocimiento y seguir más bien la estela de Walter Benjamin que recomendaba investigar el pasado fijándose en los detalles, ejerciendo el oficio del “traperero” (357).

También en los textos verbales, la imagen del objeto que habla de y por el sujeto según dinámicas fenomenológicas mina los pilares de la historiografía tradicional, es

decir, el principio de identidad y el principio de causa/efecto. Introduce en la linealidad consecuencial del discurso histórico el escándalo del anacronismo, el conjuro de una multiplicidad inabarcable de tiempos y lugares. La imagen así entendida es “dialéctica” en cuanto lleva a la conciencia contenidos latentes, individuales y colectivos (Benjamin 860), con la consecuencia de expulsar—en nuestro caso específico—la representación del objeto del marco conceptual del realismo historicista.

Por otra parte, ni el planteamiento de Erich Auerbach, en su grandioso recorrido por la historia de la literatura occidental, se ciñe a una categoría unívoca de realismo, si bien justo en esta ductilidad metodológica arraiga el encanto de su análisis, la honda emoción por las distintas aventuras que la criatura humana ha ido guardando en los textos literarios a lo largo de tres milenios. Auerbach le concede la patente de realista a toda obra que introduzca la mezcla de los tres estilos—alto, medio y bajo—pero a condición de que no pertenezca al género cómico, el que incluye originariamente los componentes de la vida cotidiana en la acepción ruin de la que brota la risa. Quizá por eso el autor no tome en consideración ninguna novela picaresca y muy a su pesar deje el propio *Quijote* en un umbral incierto, ya que lo considera al fin y al cabo un libro humorístico, con un acervo de burlas y groserías que riñen con lo trágico y lo sublime. Auerbach le reconoce a Cervantes un uso magistral del estilo elevado, por ejemplo cuando Dorotea se queja por la infidelidad del amante o cuando Quijote se dirige a las tres aldeanas, entre las cuales se encuentra la supuesta Dulcinea, víctima de un encantamiento (319, 330). Sin embargo, el crítico cree que Cervantes, aun en su grandeza, no llega ni por esta vía a poner en tela de juicio el orden del mundo, a problematizar la

realidad de su tiempo. En su opinión la locura de don Quijote es ineficaz o dañina o risible, en contra de la interpretación romántica que hizo de este personaje un caballero “idealista, heroico e incondicional” (313, 322). Pero al lado de esta locura, falta de clarividencia, se da en don Quijote una cordura del todo compatible con su educación y medio ambiente. Permanecen separadas, la una no influye en la otra:

La sabiduría de Don Quijote no es la sabiduría de un loco; es la inteligencia, la nobleza, el decoro y la divinidad de un hombre juicioso y equilibrado: no de un ser demoniaco o paradójico, devorado por las dudas, los conflictos interiores y el desarraigo del mundo, sino de un ser ponderado, razonable, sensible, que aun en medio de la ironía se mantiene amable y mesurado, de un hombre, además, de mentalidad más bien conservadora o que se halla, por lo menos, acorde con las condiciones de su tiempo. (328)

Se podría refutar el diagnóstico de esta doble actitud con otros argumentos, la historia de la recepción del *Quijote* es larguísima y heterogénea. La bibliografía crítica suma más de doscientas páginas (Cervantes II 997-1212). Es significativo que el propio Auerbach no consiga encasillar esta obra que lo fascina en las categorías que él mismo ha acuñado: corrige a cada paso su clasificación con nuevos conceptos y valoraciones acaloradas. No salgamos sin embargo del ámbito de la vida cotidiana, evitando adjudicar las muestras de pragmatismo y habilidad manual de don Quijote a la razón o la sinrazón. Hoy en día se sabe que las separa una frontera lábil, en parte anclada a la doxa vigente en una determinada época de la cultura (Foucault, *Histoire* 1972). Queda el hecho de que el *incipit* del *Quijote*

es lo más ajeno al canon de las novelas de caballería, pues ingresa al lector en la vivienda de un hidalgo de campo, cuyas parcas costumbres gastronómicas y anticuadas prendas de vestir son los atributos que lo identifican con más detenimiento. Ni siquiera hay certeza de cómo se llama o de cómo se apoda o qué años tiene exactamente. Mientras lo va presentando, el narrador se fija menos en los objetos (lanza y adarga) y en los animales (rocín y galgo) que dan fe de su linaje o situación estamental, que en la rutina de la vida diaria:

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda. El resto concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los días de entresemana se honraba con su vellorí de lo más fino. (I 35-36)

Manuel Martín Morán, que analiza la presencia de los objetos del *incipit* en función de una posible representación realista del ambiente doméstico, omite la descripción o imagen de la comida y la ropa. Restringe su mención a los objetos inmediatamente anteriores, los que remiten a “la condición existencial de Alonso Quijano, a partir de los rasgos típicos de su clase” (*El tratamiento* 474). Agudamente el crítico observa que, por lo general, el narrador del *Quijote* no describe los objetos, se limita a evocarlos para tipificar el ambiente al que pertenecen, tanto si es una venta como un castillo. Son objetos

típicos que cuentan con la enciclopedia del lector para subsanar las deliberadas lagunas de la representación. Añadimos también que son objetos congruentes con la vida cotidiana del tiempo, utensilios humildes o piezas finas que están a mano y a disposición de quienes los poseen.

Volveré sobre este punto, pero antes quisiera mencionar objetos que no tienen un uso práctico, los que están destinados al recreo del hidalgo y también integran su vida cotidiana, de la cual el propio personaje—en un momento dado—se percata como de algo desechable. El día a día deja de ser para él una vivencia natural cuando lo enfoca desde la perspectiva que le proporciona el universo imaginario de los libros de caballería, objetos que abundan en su biblioteca. He aquí el resultado de una transacción entre la realidad y el deseo contraria al utilitarismo. Esas lecturas diarias y nocturnas enardecen tanto que el hidalgo—al encontrarse sin dinero—no duda en vender cuántos terrenos fértiles haga falta para comprar más y más libros de caballería. Entonces, ¿páginas de su biblioteca en lugar de terrones de su hacienda? Si, retomando a Sartre, cada individuo es lo que posee y cuida, al acumular tantos libros el hidalgo corre grandes riesgos. Considerando el hecho de que el binomio ser/haber es aún vigente, el menoscabo de los bienes materiales implica un descrédito en la honra, perjudica el rol social del dueño, que en este caso aparece modesto ya de entrada. Pero el apego es incondicional y demuestra que para este sujeto los libros ya no son objetos. Según la declinación afectiva de Remo Bodei, se han convertido en cosas o causas que lo cautivan y lo llevan a trastocar sus hábitos, a aprender el comportamiento de los héroes de esa literatura abocada a la peripecia, donde lo cotidiano pierde toda referencia a la protección del hogar y a sus costumbres repetitivas.

En el ancho mundo exterior del caballero andante lo cotidiano es sinónimo de aventurero, con su constelación semántica de excepcionalidad, riesgo, pena, valor, fama y un largo etcétera. El nuevo rol que el hidalgo va hilvanando con vistas a su futuro caballeresco marca una ruptura con sus costumbres, las que se aprenden de manera espontánea como la lengua materna. Tanto en la fase del proyecto ilusionado como en los momentos de su calamitosa aplicación, el protagonista de la novela de Cervantes anticipa en la ficción lo que los nobles rusos del siglo XVIII hicieron en la realidad. A partir del reinado de Pedro I, estos aristócratas tuvieron que aprender, en la vida adulta, normas de comportamiento extranjeras, concretamente europeas, que acabarían teatralizando la vida cotidiana, convirtiéndola en una acumulación de juegos espectaculares por el modo de hablar, de andar, de vestirse etc. Siendo constante la alternancia con la normas de comportamiento rusas, el efecto de artificiosidad era no solo obvio, sino cultivado adrede, como si lo controlara siempre una mirada extranjera (Lotman, *La poetica* 201-30). La diferencia fundamental entre estos nobles reales y su ficticio predecesor estriba en el hecho de que don Quijote intentó apropiarse con gran convicción del comportamiento caballeresco, asumiendo lo ilusorio como si fuera innato, excluyendo en teoría cualquier doblez. De ahí los percances graves y leves que sufrió y ocasionó, con incontables grados de comicidad. Pero el paso de un comportamiento a otro no fue definitivo.

El proceso que llevará al hidalgo a ser don Quijote es gradual, alimentado con:

la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles. (I 39)

Por supuesto, los objetos serán otros y se los va figurando en ausencia. Detengámonos en el lexema "fantasía," en la acepción anterior al giro que le imprimieron Kant y Hegel. En el cauce de la tradición aristotélica que acoplaba el "fantasma" o imagen con la luz o visión (Aristotele III 428), la "fantasía" del hidalgo remite a la facultad de pensar por imágenes dentro del marco del ideal caballeresco. Según la teoría de la imagen que en la actualidad plantea el acceso a lo inédito como transformación de lo que ya se ha depositado en la memoria con una morfología visual, el conocimiento no se da a través de la reproducción de datos objetivos. La experiencia humana es un archivo de imágenes memorizadas, cuyo conjunto se reorganiza a partir de la introducción de algo novedoso, una intuición o un presentimiento que cuajan gracias a una imagen ulterior que prolifera. Dentro de un haz de relaciones interactivas, el sujeto que fantasea engarza imágenes sobre imágenes conectándolas por analogía, hasta encauzarlas hacia una propuesta que revela lo que le gusta. Es el estilo que se ha inventado y en el cual se reconoce, ciñéndose a un modelo que funciona como una gramática estética de la imagen (Breibach and Vercellone 2, 77, 79, 122, 131).

Es así como el protagonista del *Quijote* adquiere un saber que no necesita reproducir un referente concreto, llegando a elaborar para sí mismo un papel amoldado a las quimeras. Gracias a la fantasía, por adelantado se ve a sí mismo como un posible caballero de figura todavía imprecisa. Pensar por imágenes deja siempre abierta la vía a la enmienda, el cambio, la innovación. Es una actividad performativa, como enseña el propio personaje cuando se lanza a semiotizar la realidad ajustándose al patrón de un ideal imposible, allí reside su locura. Pero

don Quijote no deja de aportar retoques a medida que pasa a la acción y va tejiendo la intriga, del mismo modo que no pierde la competencia práctica sobre los objetos de la vida cotidiana con los que les da carta de existencia a las cosas deseadas, imaginadas. Piénsese en cómo luce su arte del bricolaje cuando rescata las malparadas armas de sus antepasados a fin de sacar de ellas una armadura, el instrumento imprescindible de sus glorias venideras. Lo hace con esmero y espíritu de adaptación:

Y lo primero que hizo fue limpiar unas armas que habían sido de sus bisabuelos, que, tomadas de orín y llenas de moho, luengos siglos había que estaban puestas y olvidadas en un rincón. Limpiólas y aderezólas lo mejor que pudo; pero vio que tenían una gran falta, y era que no tenían celada de encaje, sino morrión simple; mas a esto suplió su industria, porque de cartones hizo un modo de media celada que, encajada con el morrión, hacían una apariencia de celada entera. Es verdad que, para probar si era fuerte y podía estar al riesgo de una cuchillada, sacó su espada y le dio dos golpes, y con el primero y en un punto deshizo lo que había hecho en una semana; y no dejó de parecerle mal la facilidad con que la había hecho pedazos, y, por asegurarse deste peligro, la tornó a hacer de nuevo, poniéndole unas barras de hierro por de dentro, de tal manera, que él quedó satisfecho de su fortaleza y, sin querer hacer nueva experiencia Della, la diputó y tuvo por celada finísima de encaje. (I 41)

Con lo que tiene a mano el hidalgo forja los elementos materiales de su efigie caballeresca, basándose en imágenes de objetos fantaseados. Tras este arreglo, en cuanto

el hidalgo se arroja a su primera aventura la discrepancia entre el atuendo conseguido y el atuendo modélico será fuente de carcajadas. Las evidencias no son objetivas, dependen de cada mirada. La armadura de la que él hace alarde y que coloca entre sus cosas queridas, para sus interlocutores—hostiles o amistosos—no es más que una chapuza. Observa con acierto Manuel Martín Morán que la transformación funcional de estos y otros objetos es uno de los móviles del rebajamiento paródico de la acción de don Quijote. Además, ahondando en la disputa del “baciyelmo,” el crítico también sostiene que lo que cuenta en la narración no es la índole del objeto, sino el punto de vista que le aplica cada sujeto (*El tratamiento* 476, 481). Por un trayecto teórico diferente, esta conclusión es la más cercana a una fenomenología de las cosas, a las implicaciones sentimentales que envuelven sus imágenes.

Retazos de deseos

Para terminar este recorrido sintomático a través de las imágenes verbales (y, de paso, visuales) de la vida cotidiana que trascienden la mimesis, entendida como la reproducción intencional de un referente, me detendré en algunos ejemplos clave del *Quijote*. Como se ha visto, en los pasajes comentados está en juego la relación de algunas imágenes con la experiencia, unas modalidades de habitar el mundo a partir de lo que hay y también de lo que falta. Los padecimientos y los agravios que don Quijote tiene que afrontar pasando días y noches a la intemperie o alojándose en ventas tan sucias como concurridas son los recursos con los que el narrador ejemplifica, sin apenas compasión, cómo a su personaje no le es dado encarnar ningún modelo o imagen de caballería libresca. Las variantes van en la misma

dirección, acumulan anécdotas del fracaso. Por tener un cuerpo que la mayoría de las veces estorba la realización de su ideal, don Quijote encaja escarmentos descomunales. Pero, no obstante las evidencias, no se hunde. En las situaciones adversas que se reiteran, él sigue aduciendo algún encantamiento maligno como explicación acorde con el mundo caballeresco, donde la magia todopoderosa no es rebasada aún a superstición o a delirio, como opinan cuántas personas vaya encontrando. Es un choque de saberes, la intrusión de una fe inactual en una cultura descreída. Afirma Remo Bodei que la superstición, en cuanto producto de la imaginación, es "a su manera una forma de conocimiento," pero un conocimiento mutilado:

a partir de fragmentos recogidos al azar o de intuiciones oscuras, parciales y no elaboradas, crea un coherente orden de imágenes según una lógica dictada por las pasiones que resultan dominantes según el caso. (*Geometría* 157, traducción mía)

Con eso y todo, si bien en contadas ocasiones, la prepotencia del cuerpo hace mella en el dogma caballeresco y crea discontinuad en la serie de desatinos pendencieros, ascéticos o amorosos. Don Quijote no consigue ser coherente todo el tiempo y la cita cotidiana con el hambre es uno de los elementos que más insidian su rol tenazmente acariciado e interpretado, sobre todo en la primera parte de la novela, cuando aspira a alimentarse de bellotas y hierbas para estar a la altura de sus héroes. Abandonado el monótono pero nutritivo régimen alimenticio de su hogar, don Quijote practica una regresión a lo crudo confiando que vuelva a producirse la Edad de Oro, que por fin la naturaleza sea lo que nunca fue más que en los mitos: un hábitat armonioso para todos los vivientes. Esa dieta lo identifica, orienta su actitud caballeresca

(Martín Morán, *Quijote y Sancho* 224-25). Es otra muestra de cómo las figuraciones empujan a las acciones también por la vía gastronómica. Sin embargo, hay alguna que otra excepción en la vida de este caballero andante, porque no cabe duda de que no se le da bien el radicalismo vegetariano. En cuanto tiene otra opción, incluso en medio de un bosque, elige conseguir de Sancho parte de su comida rústica—una cebolla, un poco de queso y algún mendrugo de pan—con los sutiles rodeos que le permiten sustraerse a las prescripciones caballerescas (Martín Morán, *Quijote y Sancho* 223). Otras veces la negociación es menos diplomática, da libre entrada a las ganas, a la imagen de lo que falta. Tras haber tomado el rebaño de ovejas por un ejército y haber sido machacado a pedradas por los pastores, don Quijote descubre que estos le han infligido un daño también a Sancho, le han robado sus alforjas. La constatación significa para él una sola cosa, que se van a quedar con hambre:

—¿Qué te faltan las alforjas, Sancho?—dijo don Quijote.

—Sí que me faltan—respondió Sancho.

—Dese modo no tenemos qué comer hoy—replicó don Quijote.

—Eso fuera—respondió Sancho—cuando faltaran por estos prados las hierbas que vuestra merced dice que conoce, con que suelen suplir los tan malaventurados andantes caballeros como vuestra merced es.

—Con todo eso—respondió don Quijote—tomara yo ahora más aína un cuartal de pan o una hogaza y dos cabezas de sardinas arenques, que cuantas hierbas describe Dioscórides, aunque fuera el ilustrado por el doctor Laguna. (I 196-97)

Ha pasado solo medio siglo desde que se publicó el *Lazarillo*, que introduce con enfática crudeza el tema del hambre en las

letras españolas. Pero, aun limitándonos al escudero, tan famélico siempre, se nota cómo no pierde nunca la compostura ante su criado. Al contrario, echa mano de finos desvíos retóricos para justificar el ansia de compartir con él cualquier cosa que lo sustente, hasta los alimentos indignos de su condición como, por ejemplo, una uña de vaca y pocas tripas cocidas que Lazarillo había conseguido pidiendo limosna, una vergüenza para su amo (*Lazarillo* 87-90). El criado niño tiene ya una experiencia en el arte de hacer el mendigo, pero también conoce las reglas de la cultura gastronómica de su tiempo. Lo confirma el breve episodio de los trozos de berzas con los que desayuna un día. Los come al aire libre, procurando que el escudero no lo vea (86) y no por tacañería, sino porque son un alimento degradante, como cualquier verdura, para gente de elevada condición social.

Pasará medio siglo antes de que en la pintura española apunte el género de los bodegones, que tiene en Juan Sánchez Cotán un pionero singular y aislado, otro caso de artista explosivo en la acepción de Lotman. En sus cuadros no hay rastro de aquellos objetos de la mesa cortesana que, según la cultura borgoñona introducida por Carlos V, hacen de cada plato una presentación ceremoniosa. Comparados con los fastuosos bodegones flamencos y con los más sencillos bodegones españoles que se pintarían en el siglo XVII, los bodegones tempranos de Sánchez Cotán sorprenden por su desnudez, remiten por contraste a una multitud de ausencias deseables, como por ejemplo los cándidos manteles con encajes, las copas de cristal, la vajilla de porcelana, las fuentes y los cubiertos de plata etc. En la isla Barataria, al desempeñar su efímero y fingido rol de gobernador, Sancho tiene una frustrante experiencia a este respecto, pues ve y huele un desfile refinado de comidas apetitosas

que el médico no le deja probar (Martín Morán, *Quijote y Sancho* 229). En la obra de Cervantes hay constancia de lo que la pintura no muestra todavía. Lujo a parte, es interesante observar que en los bodegones de Sánchez Cotán abundan más los vegetales que las carnes, otro indicio elocuente. Pocas las aves de caza, mientras la mayoría presenta únicamente cardos, zanahorias, berzas, nabos, pepinos y poca fruta: manzanas, limones, un melón cortado. Se pintan alrededor de 1603, cuando el autor entra en la Cartuja y predica así sus sermones en forma de cuadros, sus llamadas a la vida ascética que algunos críticos de arte subrayan, mientras otros prefieren limitarse a una descripción escueta, de carácter más bien pragmático. Veamos cómo interpreta estos cuadros Alfonso Pérez Sánchez, comisario de una exposición antológica que hubo en el museo del Prado de noviembre de 1983 a enero de 1984:

sea cual sea su sentido profundo, es absolutamente evidente que la concepción de Cotán, con su limpidez casi mágica, su simplicidad elemental y el subyugante uso de una luz de intensidad sobrenatural, ha logrado para el bodegón español una estimación crítica de primerísimo orden. Los objetos, casi siempre productos de la Naturaleza, elementales y en abrumadora mayoría vegetales, se muestran ante un hueco, que ha sido generalmente interpretado como ventana, pero que más lógicamente será una especie de fresquera o cantarera, hueco abierto en las cocinas rurales al hilo de las corrientes de aire, para mantener frescos botijos y cántaros y oreados ciertos comestibles. (28)

Los bodegones de Sánchez Cotán son un ejemplo excelente de cómo actúa por debajo

de la imagen la potencia de lo negativo de la que habla Didi-Huberman. Baste solo pensar en los enlaces posibles con la literatura, del *Lazarillo* y la picaresca al *Quijote* y los libros de caballería, pasando por la mística que mientras tanto había inaugurado un camino ulterior. La imagen pictórica se ve con los ojos, afecta al sentido de la vista, pero dista mucho de dar acceso a la supuesta verdad de la mimesis. Retomando a Maurice Merleau-Ponty, dice Paolo Gambazzi que "si la atara a lo visible de la percepción, la pintura estaría condenada al realismo del 'representar lo visible,'" mientras hace falta ponerla en relación con la mirada, puesto que el cuadro cautiva esa mirada para retenerla, para instalarla en su ámbito, contando con una lógica de la sensación. Porque: "La pintura piensa, pero sin conceptos ni palabras," a partir de "las faltas del mundo" (179, 188, 196, *traducción mía*).

Sentir para imaginar, pero también imaginar para sentir. Las teorías actuales de la imagen estudian la interacción de mente y cuerpo, valorando en mucho la literatura entre las fuentes de la experiencia. Leyendo libros de caballería don Quijote ha llegado a confundir lo imposible con lo posible y se ha vuelto loco. Pero los que leemos su historia y sabemos que es fruto de la imaginación de Cervantes, podemos acceder a revelaciones imprevisibles incluso si nos demoramos en las pequeñas cosas, en las circunstancias insignificantes que nunca entrarían en la fábula de la novela, más sintética aún que su trama, aquella síntesis de lo heterogéneo (Ricoeur 124) que es fruto del ejercicio de la razón, provechoso según para qué fines. Pero una obra literaria significa en todo y cada uno de sus componentes y si es además una obra clásica como el *Lazarillo* y el *Quijote*, nunca termina de decir lo que tiene que decir, goza del privilegio de deparar siempre alguna sorpresa con respecto a la imagen que tenía uno antes de releerla (Calvino 1818-19).

Hay circunstancias paradigmáticas para definir la humanidad de don Quijote, por ejemplo todas las veces que este se enfrasca en diálogos maravillosos, especialmente con su Sancho querido. Pero hay otras que ocupan un lugar marginal, que son poco más que un detalle en la economía de la novela y, sin embargo, quizá contribuyan a aportar un elemento útil a su larga y controvertida interpretación. Haré un solo ejemplo. Don Quijote, en casa de los duques, a falta de Sancho que se ha ido a gobernar la isla Barataria, rechaza por pudor ser atendido por cuatro doncellas y se retira a sus aposentos, tras despedirse de la duquesa. Lo embarga una gran melancolía, echa de menos a su escudero y constata el mal estado de sus prendas de vestir. En concreto, es una media la cosa que concentra real y simbólicamente su indigencia:

Cerró tras sí la puerta, y a la luz de dos velas de cera se desnudó, y al descalzarse, ¡oh desgracia indigan de tal persona!, se le soltaron, no suspiros ni otra cosa que desacreditasen la limpieza de su policía, sino hasta dos docenas de puntos de una media, que quedó hecha celosía. Afligióse en extremo el buen señor, y diera él por tener allí un adarme de seda verde una onza de plata (digo seda verde porque las medias eran verdes). (984)

A estas alturas el narrador, citando al primer historiador Benengeli, ensarta una larga lista de quejas sobre el injusto destino del caballero venido a menos. Las relaciones intertextuales con el tratado tercero del *Lazarillo* son explícitas. El narrador retoma la imagen del hombre hambriento que en la calle luce un palillo entre los dientes para exhibir su saciedad, pero empeora la imagen del vestido, pues el del escudero seguía manteniendo el decoro, mientras que aquí se mencionan al azar botones dispares, cuellos escarolados, zapatos

abiertos. El narrador abandera una querrela airada, mientras le deja a don Quijote el papel más conmovedor. La pobreza en él ya no es sinónimo de inmoralidad como en el *Lazarillo*. Es una desventura inmerecida, la caída en desgracia de un caballero virtuoso. Don Quijote vuelve a preocuparse por su media. Le falta una hebra para recuperar algo de dignidad en el aspecto, hasta se contentaría que fuera de otro color:

Todo esto se le renovó a don Quijote en la soltura de sus puntos, pero consolase con ver que Sancho le había dejado unas botas de camino que pensó ponerse otro día. Finalmente, él se recostó pensativo y pesaroso, así de la falta que Sancho le hacía como de la irreparable desgracia de sus medias, a quien tomara los puntos aunque fuera con seda de otra color, que es una de las mayores señales de miseria para un hidalgo puede dar en el discurso de su prolija estrechez. (II 985)

Si tuviera a mano esa hebra, el valeroso caballero andante no dudaría en dedicarse a una humilde labor cotidiana, en principio ajena a su condición y a su género. Él mismo arreglaría las carreras de la media, que no es un objeto inerte. Al contrario, esa cosa minúscula es una poderosa imagen de la humillación en una época en la que el ser coincidía con el aparecer, en estrecha unión con el haber. Según el planteamiento de Sartre, en ese momento el caballero es también su media rota, él es la cosa que lo identifica. Dejando la media tal y como está, Don Quijote no puede cuidarse a sí mismo, tiene que aceptar su caducidad.

Bastaría este detalle para que el personaje mereciera la dignidad de la "criatura," la categoría que Auerbach reserva a quienes sufren en cuanto vivientes. Donatella Pini

se la concede a Sancho, pero se la niega rotundamente a don Quijote, a quien achaca las graves consecuencias de su obstinación (33-35). Este rigor resuelve sin dudas muchas contradicciones de la novela, pero no todas, tarea imposible donde las haya. Sin embargo, hay quien ha encontrado para ella una clasificación que quizá valdría la pena reconsiderar. Es la de Arnold Hauser, el ilustre crítico de arte que suele faltar en las bibliografías cervantinas, también en la edición que aquí se ha utilizado. En su monumental tratado sobre el manierismo, Hauser cita difusa y largamente el *Quijote*, en su opinión la novela manierista por excelencia, pues participa de las obras que tienen en común—en pintura como en literatura—una dualidad difusa, la irradiación de la "*discordia concors*" en cualquier nivel. (13) El manierismo se distingue justamente por ensamblar la ambivalencia de todas las actitudes humanas:

For nothing in this world exists absolutely, the opposite of every reality is also real and true. Everything is expressed in extremes opposed to other extremes, and it is by only this paradoxical pairing of opposites that meaningful is possible. (13)

Llegados al día de hoy, ¿hay algo más aleccionador sobre la hibridez del saber humano? Colocar el *Quijote* en el marco del manierismo exime por lo menos del juicio objetivo, válido para todos los sujetos. Sin necesidad de dirimirlos, los asuntos controvertidos de la obra tienen su justificación epistémica en esta figura del conocimiento. Por otra parte, ya lo había sentenciado José Ortega y Gasset, a los albores del siglo pasado: "Seamos sinceros: el *Quijote* es un equívoco" (71).

Ese equívoco alberga también los matices, los claroscuros, las sensaciones huidizas que carecen de nombre pero inquietan,

trabajan a la sordina. La imagen las recoge y las ancla a una forma, iluminante y opaca al mismo tiempo, pues entre la superficie y su revés hay implicaciones dialécticas que no desembocan en ninguna síntesis. Al revés, desplazan límites, vislumbran perspectivas.

Obras citadas

- Alpers, Svetlana. *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventh Century*. Londres: Penguin Books, 1989. Impreso.
- Arendt, Hannah. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós, 2005. Impreso.
- Aristotele. *Dell'anima, Opere IV*. Bari: Laterza, 1983. 97-191. Impreso.
- Aucrbach, Erich. *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Ed. Rolf Tiedman. Madrid: Akal, 2005. Impreso.
- Bodei, Remo. *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*. Milano: Feltrinelli, 1991. Impreso.
- . *La vita delle cose*. Roma: Laterza, 2010. Impreso.
- Breidbach, Olaf y Federico Vercellone. *Pensare per immagini. Tra scienza e arte*. Milano: Bruno Mondadori, 2010. Impreso.
- Calvino, Italo. "Perché leggere i classici." *Saggi 1945-1985*. Ed. Mario Barenghi. Tomo 2. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1995. 1816-24. Impreso.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Instituto Cervantes y Crítica, 1998. Impreso.
- Curi, Umberto. *La forza dello sguardo*. Torino: Bollati Boringhieri, 2004. Impreso.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: Cendeac, 2010. Impreso.
- Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1972. Impreso.
- . *La volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976. Impreso.
- Galimberti, Umberto. *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*. Milano: Feltrinelli, 2009. Impreso.
- Gambazzi, Paolo. *L'occhio e il suo inconscio*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 1999. Impreso.
- García, Tristan. *Formes et objet. Un traité des choses*. Paris: Presses Universitaires de France, 2011. Impreso.
- Hauser, Arnold. *Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art I*. New York: Alfred A. Knopf, 1965. Impreso.
- Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. 3a Edición Corregida. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2002. Impreso.
- Lazarillo de Tormes*. Ed. Francisco Rico. Madrid: Cátedra, 1987. Impreso.
- Lotman, Yuri M. *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa, 1989. Impreso.
- . "La poetica del comportamiento quotidiano nella cultura russa del XVIII secolo." *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*. Ed. Simonetta Salvestroni. Roma: Laterza, 1980. 201-30. Impreso.
- Lukács, György. *Teoria del romanzo. Saggio storico-filosofico sulle forme della grande epica*. Roma: Newton Compton, 1972. Impreso.
- Martín Morán, Manuel. "Don Quijote y Sancho, y los trabajos de la dieta disociada." *El ingenioso hidalgo. (Estudios en homenaje a Anthony Close)*. Ed. Rodrigo Cacho Casal. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2009. 219-31. Impreso.
- . "El tratamiento de los objetos en el *Quijote* y el *Guzmán*." *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, 13 al 16 de diciembre de 2006*. Ed. Alexia Dotras Bravo, José Manuel Lucía Megías, Elisabet Magro García y José Montero Reguera. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008. 469-83. Impreso.
- Moreno Mendoza, Arsenio. "Murillo, la 'santificación' de la pobreza." *Pandora: revue d'études hispaniques* 4 (2004): 19-34. Impreso.

- Moretti, Franco. *Il romanzo di formazione*. Torino: Einaudi, 1999. Impreso.
- Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Alianza, 2001. Impreso.
- Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*. Preparación, texto y catálogo por Alfonso E. Pérez Sánchez. Museo del Prado. Noviembre 1983 / Enero 1984. Madrid: Ministerio de Cultura, 1983. Impreso.
- Renzi, Lorenzo y Donatella Pini. "Mímesis, il realismo e il Chisciotte. Osservazioni su Auerbach e la letteratura spagnola." Web. 12 feb 2014. <orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_2/12RenziPini_andas>.
- Ricoeur, Paul. *Temps et récit*. Tome I. Paris: Seuil, 1983. Impreso.
- Sartre, Jean-Paul. *El ser y la nada. Ensayo de una ontología fenomenológica*. Madrid: Alianza Editorial, 1984. Impreso.