



Hipertexto 12
Verano 2010
pp. 118-130

**Cervantes y Boullosa: relaciones intertextuales en
*La otra mano de Lepanto***

Dolores Rangel
Georgia State University

[Hipertexto](#)

Boullosa tiene ya una reconocida trayectoria y su incursión en las novelas históricas no es reciente. Entre éstas se encuentran *Son vacas, somos puercos* (1991), *El médico de los piratas* (1992), y *De un salto descabalga la reina* (2002). *La otra mano de Lepanto* aparece en el 2005 y fue recibida con elogios. Novela “descaradamente cervantina” le llama Christopher Domínguez y la considera como “la gran apuesta narrativa de Boullosa, la elaboración más compleja que su imaginación barroca ha logrado al insistir, cada vez con mayores recursos, en el mismo tipo de heroína” (70), refiriéndose a aquélla que anda en búsqueda de sí misma.

Como es evidente, el título *La otra mano de Lepanto* remite inmediatamente al apodo dado a Miguel de Cervantes, “El manco de Lepanto.” Boullosa construye una novela a partir de varios enclaves específicos como son la vida del escritor español, referencias a su obra y el momento histórico que rodeó la vida de Cervantes, envuelto en confrontaciones religiosas y militares entre cristianos y musulmanes. Esta novela es una mezcla de historias superpuestas y entre lazadas en los planos de lo histórico y lo ficticio, lo literario y lo anecdótico. La autora dice que su novela “está escrita bailando, de forma no lineal y es un pastiche, donde realizo un juego literario con la lengua barroca, dividida mediante versículos y haciendo un guiño al mundo cervantino” (*El País* 45). Esta deliberada imitación del estilo cervantino se convierte en un divertimento continuo y en un regocijo, no sólo en cuanto al intento imitativo del estilo y formas de la novela sentimental, morisca y de aventuras, sino también en la creación de su personaje principal María la Bailaora, quien es indudablemente una recreación de Preciosa, personaje de *La gitanilla* de Cervantes y modelo de virtud y belleza.

Boullosa infunde un nuevo aliento, un nuevo espíritu al personaje cervantino y lo expande en su dimensión humana, social y específicamente femenina. Pareciera ser

que la autora mexicana sintiera que el personaje de Cervantes no acaba de ser completo mientras no se diga otra versión de su historia, una versión que resulta trágica, humana, injusta, cruel, pero ante todo, imperfecta. Es una versión deliberadamente imperfecta también porque Boulosa imprime un sello de contemporaneidad a un personaje del siglo XVII. María no podría existir en el mundo cervantino, pero sí en el boulosiano. Por lo mismo, es interesante para nosotros tratar de elucidar las relaciones intertextuales y dialógicas que se pudieran dar entre la vida, época y obra de Cervantes y *La otra mano de Lepanto* de Boulosa a través del personaje femenino de María la Bailaora.

Dialogismo e intertextualidad: una conversación entre Cervantes y Boulosa

Para M. Bakhtin, el inicio de la novela moderna se da con el desarrollo del dialogismo, es decir cuando el emisor y el receptor son capaces de alternar funciones en un proceso dialógico de conversación. Bakhtin hace importantes referencias relativas al Quijote de Cervantes debido a su calidad dialógica: “Of such a sort is the classic and purest model of the novel as genre –Cervantes’ *Don Quixote*, which realizes in itself, in extraordinary depth and breadth, all the artistic possibilities heteroglot and internally dialogized novelistic discourse (324). Señala Bakhtin además que “the novel must represent all the social and ideological voices of its era, that is, all the era’s languages that have any claim to being significant; the novel must be a microcosm of heteroglossia.” (411). Respecto a este último concepto, dice: “Heteroglossia, once incorporated into the novel (whatever the forms for its incorporation), is another’s language, serving to express authorial intentions but in a refracted way. Such speech constitutes a special type of double-voiced discourse (324).

Una obra, entonces, se puede considerar dialógica cuando mantiene una relación, valga la redundancia, de diálogo o intercambio con otros autores y con otras obras de literatura. La obra de Boulosa que estudiamos en este momento toma la obra de Cervantes, dialógica por excelencia, para establecer o continuar ese otro diálogo que el autor español ya había iniciado. *La otra mano de Lepanto* provee una perspectiva diferente ya que aborda espacios silenciados y se expulsa en otros. Esta obra se caracteriza, además, por mantener una postura abierta que propone un intercambio bidireccional. En este proceso dialógico, la obra de literatura previa llega, así mismo, a ser alterada por el diálogo que mantiene con la presente obra en cuestión.¹ Esto pudiera sonar completamente irreverente y desproporcionado si consideramos que estamos hablando de la obra de Cervantes y decir o meramente sugerir que ésta pudiera ser alterada por una novela de Boulosa, que si bien es una novela que refleja un laborioso trabajo de investigación y de cuidadosa elaboración, no es tampoco una novela que pertenezca al Canon, es quizá arriesgado y petulante. Sin

¹ En “Discourse in the Novel,” Bakhtin dice: “Thus at any given moment of its historical existence, languages is heteroglot from top to bottom: it represents the co-existence of socio-ideological contradictions between the present and the past, between differing epochs of the past, between different socio-ideological groups in the present, between tendencies, schools, circles and so forth, all given a bodily form.” (*The Dialogic Imagination* 291)

embargo, sí es factible que la visión de la obra de Cervantes pudiera resultar modificada en rasgos sutiles, nimios algunos, anecdóticos, de tono y color, de ideología otros más.

Por otro lado, los elementos intertextuales se dan en la constante presencia de alusiones, fragmentos de textos, referencias y personajes cervantinos. Además, debemos considerar que la composición estructural de la novela también es una imitación de modelos narrativos del siglo XVII. Por lo anterior, queremos considerar ciertos términos que G. Genette explica en su obra *Palimpsestos* (1962) para entender este manejo de fuentes e influencias que utiliza Boulosa en *La otra mano de Lepanto*.

Para Genette, la transtextualidad es “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (9-10). Estas relaciones entre textos se pueden dar en distintas formas. Una de ellas es la intertextualidad, que es “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (10) y estas presencias se manifiestan en forma de citas, plagio o bien, alusiones. Otra de las formas de transtextualidad es la architextualidad que es la “literariedad de la literatura” como “tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.” (9). Ésta se da históricamente por vía de imitación. Finalmente, está la hipertextualidad que es “toda relación que une un texto B (... hipertexto) a un texto anterior A (... hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (16). Genette señala que “no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales” (19).

Boulosa escribe una obra que en todo momento está evocando otras anteriores y en su creación se manifiestan relaciones intertextuales, architextuales e hipertextuales. Asevera la autora, además, que su obra es un pastiche y siguiendo los términos de Genette, éste es una imitación no satírica y lúdica: “el pastiche es la imitación en régimen lúdico, cuya función dominante es el puro divertimento” (104). Dice Genette: “La *imitación* es, pues, a las figuras (a la retórica) lo que el pastiche es a los géneros (a la poética)” (98). Agrega: “Lo más frecuente es que el autor del pastiche disponga de un simple argumento, digo de otra forma, de un “tema”, inventado o tomado de otros, que redacta directamente en el estilo de su modelo” (99-100). La obra de Boulosa cobra sentido en cuanto se le reconozcan los elementos intertextuales. Si se realiza una lectura unidimensional y no relacional la obra queda trunca y carente de gran parte de su significado. *La otra mano de Lepanto* encuentra su razón de ser como novela en cuanto se le identifiquen sus relaciones transtextuales. Un lector que no identifique el pastiche, el hipotexto, el hipertexto o bien la architextualidad realiza una lectura parcial y unidimensional. Realizar un análisis exhaustivo de estas relaciones pudiera resultar tedioso y abrumador. Sin embargo, sí es posible identificar momentos específicos y significativos en los cuales estas relaciones se manifiestan en la obra.

El tipo de relación que es más evidente e inmediata en la obra de Boulosa es la architextualidad ya que la imitación de varios elementos como el lenguaje, el estilo

literario de las formas de la novela sentimental, morisca o de aventuras, la forma de dirigirse al lector, la conformación de los capítulos, así como la presencia de aventuras intercaladas remite al estilo de la narrativa del Renacimiento español. *La otra mano de Lepanto* pretende ser una obra renacentista en su literariedad. Quien reconozca esta imitación también reconocerá en ella el pastiche. La obra de Boulosa no se puede tomar como una imitación seria, sino como una imitación que está consciente precisamente de su naturaleza imitativa y con ello del margen que la separa de sus modelos originales. Es una obra que se ríe de sus propias pretensiones. El pastiche no es tampoco una lectura para cualquier lector. No cualquiera puede aceptar las pretensiones imitativas y menos el aspecto lúdico. Pudiera resultar chocante para muchos el hecho de que *La otra mano de Lepanto* aspire a codearse con algunas obras cervantinas, a manejar sus personajes y a cuestionar algunos de los sucesos relacionados con la vida de Cervantes.

Por otro lado, algunas referencias a los hipotextos son evidentes, otras sugeridas y otras no se llegan a mencionar. Los hipertextos emergen continuamente a lo largo de la novela y se manifiestan en muy diversas formas que comentaremos más adelante. Uno de los hipotextos principales es “La Gitanilla,” que es una de las narraciones que componen las *Novelas ejemplares* de Cervantes publicadas en 1612. Es la más larga de las narraciones y es considerada la mejor de la colección (Mencing). La acción de esta pequeña novela toma lugar en el año de 1610 y la historia tiene una mezcla de romance y novela, de clases sociales y de valores. El personaje de Preciosa,² una aparente gitana cuyo verdadero origen es en realidad noble, representa la virtud y la virginidad, siendo ésta la mayor joya que posee. Por otro lado, la Preciosa de Boulosa, María la Bailaora, es un personaje más denso, irregular si se pudiera decir, sin grandes virtudes, obsesivo e inconsistente por momentos y que evoluciona a lo largo de la obra. María es gitana auténtica que se culturaliza como musulmana y se adiestra en el manejo de la espada gracias a su protector, un líder musulmán; se hace pasar por soldado español para poder seguir a su amado y lucha en contra de los musulmanes a los cuales traiciona. María, al igual que la Preciosa de Cervantes, alude a la virginidad como su mayor posesión, es una excelente bailaora y su belleza e inteligencia son grandes. Sin embargo, esta inteligencia se ve nublada por las pobres decisiones que toma una vez que se enamora del capitán español don Jerónimo de Aguilar. Su inteligencia se convierte en obstinación y tozudez y su final es el de una muerte absurda e imprevista (Cuán lejos está ya María de parecerse a su predecesora Preciosa).

Con esto vemos que María la Bailaora y Preciosa, el personaje cervantino, son y no son el mismo personaje. Creemos que la importancia de éste en Boulosa no radica tanto en las similitudes y diferencias que pudiera tener con el personaje cervantino, sino más bien en el hecho de que María es creada como un personaje que realiza un

² Alison Weber, en su artículo “Cervantes, creador de la novela corta española”, cita a Agustín Amezcua y Mayo, el cual dice que la Gitanilla es “La figura más perfecta, lograda y cautivadora de todas las suyas femeninas. . . . Nada le falta, porque su progenitor espiritual la supo ataviar con todas las humanas perfecciones y prendas: inteligencia, discreción, ingenio, prudencia, honestidad, limpieza, gracias del espíritu que se derraman en un cuerpo joven, . . . creación novelística, en fin acabada y sin tacha” [2].

recorrido dentro del mundo literario e histórico de Cervantes. María se topa con otros personajes literarios de Cervantes, los cuales se insertan breve y súbitamente en medio de la acción en *La otra mano de Lepanto*. Esta presencia, o intromisión debiéramos llamarla, proyecta una perspectiva alterna, diferente, de diversos personajes o momentos narrativos cervantinos, modificando, no sólo el supuesto nivel argumental de una obra de Cervantes o la identidad de sus personajes, sino la apreciación e interpretación del contexto histórico y cultural. Esto da, como resultado, una nueva lectura, si bien no contraria a la convencional al menos distinta, no sólo de lo que constituye el proceso de creación literaria, sino del momento histórico del siglo XVII.

Las situaciones y personajes cervantinos son el hipotexto que al entrar al texto boullloseano se convierten en el hipertexto. Un ejemplo de lo anterior lo podemos ver con algunos de los personajes de *La ilustre fregona* de Cervantes, que es la octava de las historias de las *Novelas ejemplares*. La versión de Boullosa modifica varios elementos, uno de los cuales es, por ejemplo, el personaje de la madre de la hermosa e ilustre fregona llamada Constanza. En la versión cervantina, ésta es una noble mujer que queda embarazada y en un peregrinaje al Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe da a luz a su hija en el Hostal El Sevillano en Toledo y se la deja como encargo a los hosteleros mientras continúa su peregrinaje. En la versión de Boullosa, este personaje cervantino aparece en escena con el nombre de la señora Peregrina que también va de romería a visitar a la Virgen. Ambas mujeres se cruzan en el camino y María se le acerca a la señora Peregrina para expresarle una profecía como gitana. María le dice que no esté con una pena por ese embarazo indeseado que tiene y que no vaya a dejar abandonada en el hostal a la niña que va a tener. Le dice, además, que no la abandone sino que la lleve con ella. La noble dama, al verse descubierta en su embarazo no deseado, se pone furiosa y la despide con gritos e insultos. María, haciendo honor de su ser gitana, la maldice diciéndole: “Tu hija, muy de madre de mucha calidad, pero si no me escuchas no será pobre, sino una pobre fregona, por más ilustre que tú seas” (181-82).

Inmediatamente después de este encuentro aparecen Diego de Carriazo y Avedaño, personajes de la misma historia de Cervantes, pero aquí Boullosa se toma otro permiso, pues mientras en la obra de Cervantes, Constanza y estos jóvenes son de la misma edad, en la obra de Boullosa, Constanza apenas está por nacer. Éste es un ejemplo claro de la forma en que Boullosa recicla los personajes de Cervantes. En esta versión, la dama no guarda la compostura que hace la de Cervantes y María, el equivalente a la Preciosa de Cervantes, no conserva la discreción y la prudencia una vez que la dama rechaza su consejo.

En cuanto a Diego de Carriazo y Avedaño, Boullosa los utiliza en otro momento de su novela al intercalar supuestas cartas escritas por Carriazo a Avedaño que componen casi por completo el capítulo tres titulado “Lepanto.” En estas cartas, Carriazo elabora una relación precisamente de la batalla de Lepanto, pero entre carta y carta aparecen otros intertextos a manera de “Nota al margen” o bien una “Nota al margen, con letra muy distinta, escrita según resulta evidente varios años después” (346). Cartas, notas o narraciones breves intercaladas eran un recurso frecuente en la

narrativa cervantina. Ejemplos de estas narraciones intercaladas son la novela “El Capitán cautivo” en la segunda parte de *El Quijote*, o bien “El Curioso impertinente” en la primera parte de *El Quijote*.

Boullosa realiza la construcción de su novela imitando algunos de los recursos estructurales utilizados por Cervantes. En ella aparecen textos intercalados, con razón o sin razón de ser, con explicación o sin ella, todo esto en un afán de regodeo imitativo. Un ejemplo es “El cuento de la princesa Carcayona, contado por la Milenaria.” Este cuento sí tiene una razón de aparecer ya que quien narra este cuento a María pretende darle una lección moral. Al final del cuento aparece la leyenda “Fin del cuento de la doncella Carcayona” e inicia el siguiente apartado narrativo con el subtítulo de “Continúa la historia que interrumpió Carcayona” (52). Algunas de las divisiones de los capítulos inician con un título semejante a un breve sumario de lo que se va a narrar, recurso también muy socorrido en la ficción renacentista española, como éste que indica así: “Donde se plantea una objeción, María corre por las calles envuelta en toritos, conocemos brevemente a Andrés y a Carlos, y mientras se presenta al pelirrojo Yusuf, al espadero Geninataubín y a Farag, María comienza su vida entre los moriscos” (98).

La novela morisca es otro ejemplo muy común en la producción del Renacimiento español en donde la cultura mora de la época de la Reconquista es vista con cierta idealización y nostalgia. Si bien Boullosa no toma esta tónica en su recuperación del ambiente y las guerras entre cristianos y moros, la presencia del elemento musulmán es fuerte y definitivo y no se da precisamente con una visión idealizada o romántica, sino más bien es una composición dinámica y agresiva. La escena con la que inicia la novela que relata la defensa de Galera hecha por las mujeres moras es impresionante y marca la tónica de violencia y autoafirmación cultural. Ya al final de la novela, Zaida, la “hermana” mora de María, con la que tantos momentos afectivos pasara, va en su búsqueda para matarla y vengarse. Estas mujeres no son ni sumisas, ni sentimentales, ni cobardes.

Otros personajes cervantinos que aparecen en *La otra mano de Lepanto* son, por ejemplo, Chanfalla y Chirinos, quienes están montando su espectáculo, el “Retablo de las Maravillas,” que se lleva a cabo en casa del duque de Abrantes. Por un momento, la obra de Cervantes emerge parcialmente en el texto de Boullosa formando parte de un acontecimiento social de ese momento y criticando igualmente a la sociedad así como lo hiciera Cervantes. También aparecen en otros momentos, el Licenciado Vidriera; Ricote, personaje de *El amante liberal*, segunda historia de las *Novelas ejemplares*; Cardenio y Ana Félix, la hija de Ricote en *El Quijote*, quien se viste de hombre y comanda una nave pirata; y Andrés, el enamorado de la Gitanilla en la obra de Cervantes, aparece también como el pobre gitanillo enamorado de María, pero no correspondido.

La novela inserta como intertextos frases parciales de Cervantes. La novela inicia así: “En un lugar de Granada, de cuyo nombre no puedo olvidarme” (15) o bien, “Cerca de la ciudad de Granada, en un poblado del que ahora ya nadie recuerda el nombre” (230). Otros intertextos aparecen en cursiva como por ejemplo, un fragmento de *El amante liberal* relativo a la caída de Nicosia en manos de los turcos. En este

caso, el narrador da crédito inmediato a la fuente: “a lo que viene a cuento la cita de Cervantes” (31). Otros intertextos son poemas, romances, o simplemente frases que por estar en cursivas denotan su carácter intertextual.

El Otro y la periferia

Michael Holquist señala en *Dialogism. Bakhtin and his World*: “Dialogism conceives history as a constant contest between monologue and dialogue, with the possibility of reversions always present. The novel is the characteristic text of a particular stage in the history of consciousness not because it marks the self’s discovery of itself, but because it manifests the self’s discovery of the other” (75). Este Otro que aparece en Cervantes como elemento de la periferia pasa a ser el Yo en el centro del discurso de Boullosa. Este nuevo centro se convierte en el punto de vista desde el cual se interpretará el momento histórico. El Otro de Boullosa, el de la periferia, va a ser el cristiano, el soldado español, el rey español, la monja cristiana y hasta la criada ambiciosa de la monja, quienes van a ser percibidos, analizados y juzgados a través de los ojos resentidos del gitano y del musulmán que han sido humillados, despojados y maltratados. Este Otro será mayormente el cristiano español; él será el ladrón, el asesino, el violador, el borracho e irreverente, el cobarde y el ambicioso. Boullosa toma una postura con la que intenta mostrarlo como sujeto de crítica. La adjetivación que emplea en la descripción de éstos es notoriamente negativa lo que los coloca como antihéroes: “Cuán detestables son los españoles a otros pueblos se podía comprobar a diario” (305).

Es como si Boullosa, en este diálogo con Cervantes, le quisiera mostrar que los cristianos españoles tienen algunos defectillos que bien se le pudieron haber olvidado. No queremos sugerir en ningún momento que Boullosa intente desprestigiar, demeritar o censurar la obra cervantina. Nada más lejos de esto. Creemos que Boullosa exactamente está dialogando con Cervantes, le está contestando, comentando, opinando, introduciendo un nuevo ángulo de perspectiva, un nuevo lente y también bromeando con él. Además, Boullosa asume su postura de interlocutora con el discurso Cervantino con la conciencia alerta y positiva de una mujer contemporánea que rechaza posturas tradicionales relativas a la naturaleza femenina, pero que reconoce al mismo tiempo la postura abierta de Cervantes respecto a los gitanos.³

Boullosa expone una interesante interpretación de los eventos históricos y de los espacios sociales. El orden que ella le da al mundo que crea es ante todo violento e injusto, es desagradable, es caótico por la misma naturaleza humana. No hay elementos prístinos, definitivos, identidades cerradas o verdades absolutas. No existe la armonía o la proporción. Las descripciones tienden a marcar lo escatológico, la

³ Respecto a la gitanería en Cervantes dice Catalina Oliver Prefasi: “La Gitanilla. es una novela, a través de la cual respiramos un aire festivo que envuelve a todos los personajes. En el desarrollo de la acción se ve con buenos ojos la vida de estos gitanos. Cervantes sublima un tipo popular, haciendo de Preciosa un personaje que es de verdad la flor y la nata de la gitanería. La Gitanilla es un canto a la libertad que viven, disfrutan y defienden los gitanos. Es la proclamación de los no sometidos y la defensa de una vida ancha, libre y muy gustosa” (174). Al final de este estudio, Oliver Prefasi señala: “Reconocemos a Cervantes conocedor de los gitanos y simpatizador de esa libertad que defienden con ahínco sus personajes gitanos” (176).

fetidez de los cuerpos mutilados, ensangrentados, la hediondez de las inmundicias de los prisioneros de las galeras, la suciedad de las plazas, por ejemplo. La novela explora espacios comunes a la novela del Renacimiento, como son el convento, las galeras, las calles y plazas, pero estos espacios aparecen generalmente manchados con la atmósfera de la guerra, la avaricia o la suciedad:

Los más de los cadáveres dan un espectáculo horroroso cuando no vomitivo, flotan aquéllos hinchados de agua; éstos muestran las tripas fuera, los vientres abiertos, las cabezas separadas de los troncos; los miembros arrancados descansan en la arena; hay dedos, infinidad de dedos, hay manos y pies, hay piernas, hay narices; si la armada turca fue rota, sus hombres quedaron en pedazos y han sido empujados a la cosa. (372)

El orden del Renacimiento está trastocado no sólo física, sino moralmente. Por ejemplo, en el convento, lugar a donde se llevan a María una vez que los soldados han apresado a su padre, es la cocina el centro de las actividades de las monjas y sus ayudantas. No es la capilla, ni el reclusorio o el oratorio, y aparece ésta como un lugar profano, dado a las discusiones y altercados entre las mujeres, a los chismes y es el lugar donde María pasa la mayor parte del tiempo, donde María duerme: “fueron ponzoña pura para María, hiciéronla crecer llenándole de ridículos sinsentidos los oídos, noche y día cuentos, leyendas, poemas, supercherías, porque toda la dicharachería popular entraba por la cocina del convento” (57). Las monjas son las ladronas y avaras, que despojan a la niña gitana de sus pocas pertenencias, la maltratan y la denigran.

Nunca volvieron a recordar que con ella habían llegado monedas y algunos bienes. Borraron su ingreso como si nunca hubiera ocurrido, y quedó María como una criada más, un sobrante algo inútil, algo molesto, sin confesor, sin educación, sin atención ninguna. . . . Porque para las buenas monjas –la priora, la punta de muy rezadoras, las que son el orgullo, la honra del convento-, María era un estorbo, alguien a quien le hacían caridad, pero qué fastidio. (56)

María, una vez que se escapa del convento inicia un peregrinaje en búsqueda de su padre, quien ha sido enviado a galeras por ser gitano. En este deambular, el personaje femenino se comienza a perfilar como bailaora y espadachín, captura el corazón de Andrés, se enamora de don Jerónimo y finalmente se embarca. En este deambular narrativo, María es un personaje que por su belleza se asemeja al personaje cervantino; sin embargo no acaba de identificarse con éste sino más adelante en la novela, para luego distanciarse de nuevo.

María y Miguel: autoría e invención

Por lo anterior, podemos decir que el personaje de María no sólo es importante en cuanto que mantiene ciertos paralelismos con la Preciosa de Cervantes, sino también porque eventualmente tiene un encuentro con el propio Cervantes. La chica, ya disfrazada de soldado español, se encuentra con el joven Miguel de Cervantes durante la batalla de Lepanto. El joven Miguel se la ha pasado acostado en una diminuta cabina, enfermo y delirando con altas fiebres causadas por la malaria y María, habiendo ya perdido a su amado don Jerónimo de Aguilar y exhausta tras la batalla de Lepanto después de haber matado a muchos musulmanes, decide descansar, encontrándose con Miguel. Ella lo cuida y lo lleva finalmente a un hospital y, como pago a sus cuidados, María sólo le pide que un día escriba una historia contando su

vida, pero no su vida verdadera sino la que a ella le hubiera gustado vivir. María comienza a relatar así la historia que nosotros conocemos como *La gitanilla* y en este intercambio narrativo, este Cervantes añade algún comentario breve para dar redondez y belleza a la historia. Es decir, en la novela de Boullosa, María es la verdadera autora de la historia de Cervantes y éste es quien la escribe para cumplir la promesa dada a la joven gitana que le salvó la vida.

Hemos de agregar que el personaje de María la Bailadora como mujer travestida y diestra en la espada aparece ya en la *Relación del progreso de la armada de la Santa Liga* de Marco Antonio Arroyo, aparecido en Milán en 1576. Aparentemente, Boullosa se inspira en este texto para completar la creación de su María/Preciosa y, dando crédito a su fuente, la autora mexicana inscribe un fragmento de esta relación en el epígrafe de su novela. Jack Beeching en *The Galleys at Lepanto* menciona a esta mujer y dice:

Abroad a galley there was little privacy. Don John may well have known already –and chosen to ignore- that one of the soldiers in Real now crowding toward the bows, sword in hand, was a woman. María la Bailadora –the dancer- was dressed as an arquebusier. She had come abroad in this disguise, and served in Lope de Figuera’s command, rather than be parted from her soldier lover. (213)

Así, el personaje de María es una inspiración no sólo del personaje cervantino llamado Preciosa, sino de una mujer-soldado llamada María la Bailadora.

Esta elaboración por parte de la autora mexicana pone un nuevo planteamiento al proceso de creación. Boullosa reescribe el proceso creativo de la novela de Cervantes al convertir al creador literario Cervantes en una criatura literaria que escribe la obra ficticia de su personaje Preciosa/María dictada por ella misma. La criatura literaria se convierte en el creador y viceversa. Aunado a esto, Boullosa da una versión diferente de los sucesos en Lepanto pues se señala en su novela que quien luchó en la batalla fue María y no Cervantes.⁴ El título de la novela hace alusión en primera instancia como dijimos a “El manco de Lepanto” es decir Cervantes, pero más precisamente a que “la otra mano” es la de María como la verdadera heroína de Lepanto que usó la espada para vencer a los moros y la que inicialmente escribió, si bien no con pluma pero sí con palabras, la obra de *La gitanilla*.

La novela se inscribe en eventos importantes que acontecieron en la vida de Cervantes como la guerra de las Alpujarras, comandadas por el bastardo Juan de Austria para tomar la ciudad mora de Galera; la partida de Nápoles para atacar a los turcos; la propia batalla de Lepanto; y la acción transcurre en lugares clave como Granada, Mesina, Argel, Famagusta, Tiberias, entre algunos. Estos eventos históricos se recuentan desde la perspectiva del individuo de la periferia, del Otro, ya sea María, Carriazo, las mujeres moras, o el balsero que transporta los muertos en batalla. El

⁴ Díaz-Plaja dice en *Cervantes. The Life of a Genius*: “He was sick with a fever, probably typhoid, but he staggered up on deck where his captain ordered him to go back down, for he considered him too sick to fight. Cervantes persisted. He preferred to die in the open air and fighting. Simple young soldier that he was, he so impressed the captain that the latter gave him command of a skiff and twelve men of his galley, *Marquesa*. When the fighting was over, Cervantes had been wounded twice in the chest and a third bullet had deprived him of the use of his left hand for the rest of his life” (23)

narrador ve en el momento histórico el movimiento vertiginoso del ser humano. En este recuento dinámico, Miguel de Cervantes es un personaje que aparece en la novela casi de forma accidental, pero que justifica la razón de ser de la novela misma y que también aporta una perspectiva diferente de los hechos históricos. Esta intervención tiene como propósito elaborar algunas ideas relativas al proceso de creación y autoría.

La aparición de Cervantes se da casi al finalizar la novela cuando, como ya se mencionó, María lo cuida en su enfermedad y lo lleva al hospital en donde termina por recuperarse. Sin embargo, debemos notar que comienzan a aparecer referencias esporádicas por parte del narrador en donde se pone en tela de juicio la veracidad del recuento. Cuando María comienza el cuidado de Cervantes, el aguador le refiere que “se cuentan chismes y bajezas que corren sobre el tal Cervantes” (387). Aquí, el lector encuentra un breve resumen de la familia de Cervantes, del encarcelamiento del padre por no poder pagar sus deudas, de su pobreza, “Pasaron la vida como gitanos, yendo de una ciudad a la otra. Pesa haber nacido en barrio judío si eres pobre, y los son” (384) y de las hermanas, famosas por su vida ligera, llamadas las Cervantas. En este momento, el aguador también relata el suceso que motivó la huida de Cervantes de España, recordando “exactas las palabras de quien me dijo haber leído ese documento,” (384) palabras que aparecen en *itálicas* haciendo referencia a su naturaleza de intertexto. Más adelante, el mismo aguador le dice a María “La verdadera o imaginada historia del artilugio de los malos poetas” (385), en donde se explica cómo se dice que los amigos de Cervantes sobornaron con unas monedas de oro al verdugo que le debía cercenar la mano derecha y con lo cual, sólo le lastimó un poco, no la derecha, sino la izquierda. Finalmente, la veracidad del aguador se pone en entredicho y el lector se queda con una versión más de los acontecimientos. El narrador agrega que de haber seguido el aguador hablando, “no hubiera podido decirle a María otras muchas cosas que nosotros querríamos saber de Cervantes, porque aún no le han ocurrido” (386). Aquí, el narrador resume en un extenso párrafo una serie de acontecimientos importantes de la vida de Cervantes que van desde su escritura del Quijote hasta los conflictos que llegó a tener con Lope y Quevedo.

Pudiéramos decir que ésta es la versión “externa” de la vida de Cervantes. Sin embargo, María puede percibir otra en el pecho de Cervantes, al estar recostada sobre él: “Al poner el oído en el cuerpo frágil de Cervantes, María echa a andar su oído de gitana” (391). Éste no es aún el Cervantes que nosotros conocemos, dice el narrador, “Así éste se llame Cervantes y sea en un futuro –lo sabemos- el autor de *El Quijote* y otras joyas ejemplares, aquí no es sino un Miguel, único, irrepetible” (391). La conciencia de María se expande en este momento y en forma vertiginosa, recorre diversas etapas de su vida, desde su niñez en Granada, pasando por Argel, y dentro de éstas recuerda a varios de los personajes de Cervantes con los que se topó y de los que ya hemos comentado. Así, “Lee y mira que la línea entre la fantasía y la realidad se desdibuja, que Alonso de Quijano pisa firme en ese punto borroso, y María la bailaora ríe, y goza, y no entiende cómo goza y ríe si está mirando, al tiempo que este desfilar de personajes, la España sangrándose a sí misma” (393). María no leyó, como gitana, el futuro en la palma de una mano sino el genio literario en el pecho de Cervantes y junto con él la vida de España.

En medio de su delirio, Cervantes está muy consciente de su importancia en el futuro al verse reflejado en un espejo que María le muestra. Le dice Cervantes a María: “En él mirarán lo que hay, lo que hubo y lo que habrá. . . En mi espejo –que no será como el que traes de frágil vidrio- mirarán sobre la tinta lo que hubo antes de que se dispusieran a limpiar el reino. ¡El reino que hoy gobierna a los vivos, que es el reino de España” (399). En estas líneas, Boullosa rinde homenaje al escritor español y al alcance de su obra. En ellas muestra la frágil naturaleza humana y el genio que la apuntala hasta en los momentos más difíciles.

En la novela, Boullosa pone a la gitana como la salvadora de Cervantes ya que, a través del soborno de las dos monedas de oro que había recibido como premio a su lucha en Lepanto, consigue salir junto con Cervantes de *La Marquesa* y llevarlo a un hospital en Mesina en donde lo pueden atender en una cama individual. María se asegura de difundir la buena fama y heroísmo de Cervantes “y testifica que es hombre de mucha valía. La palabra de esta gitana tiene peso de oro: todos se hacen lenguas de su heroísmo y la creen a pie juntillas” (413). Como agradecimiento, Cervantes le ofrece “vestirte de versos, llenarte de gloria y de oro en el papel” (414) y así es como María le cuenta su historia para que Cervantes a su vez la escriba. Dentro de su versión, María le pide que escriba también que liberaron a su padre y el narrador refiere el fragmento de *El Quijote* en donde el caballero libera a los presos que van a galeras, haciendo con ello honor a la promesa hecha.

La presencia de Cervantes como personaje termina aquí, con la despedida de ambos. Sin embargo, la última referencia en la novela se da cuando el narrador da la verdadera versión de Cervantes y la batalla de Lepanto y en donde niega todo lo narrado anteriormente y niega que María haya existido. Esta parte está encabezada como “Nota escrita en una caligrafía muy diferente, definitivamente posterior” (431). En estas escasas dos páginas, el narrador reafirma la versión tradicional de la vida y del heroísmo de Cervantes, el cual “nada tenía que estar haciendo al lado de una barragana” (432). Este narrador, vuelca su enojo hacia aquel individuo que dio la versión anterior que acabamos de revisar y señala que “La sarta de mentiras que el autor de estas páginas hilvana –de seguro un perverso, y a ojos vistas un antipatriota, protestante prevaricador, un enemigo de España,- no hierven la sangre de nadie. Invitan al desprecio” (432). Este juicio resulta interesante en el contexto lúdico de la obra ya que Boullosa de burla de ella misma y de su invención. Dice que “Cualquier niño de escuela sabe que Cervantes perdió la mano en Lepanto” (432). Aún así, al final, Boullosa regresa con la posibilidad de la duda respecto a la identidad de Cervantes poniendo en boca del narrador lo siguiente: “¿no pudo haber dos Miguel de Cervantes en su año y en su ciudad? El apellido Cervantes es bastante común, ¿y quién no se llama Miguel? (433).

Finalmente, la novela ficcionaliza a un personaje histórico y lo pone a la par de otro ficticio que clama por su dimensión histórica. Los personajes de María y Cervantes hacen una mancuerna entre las dos dimensiones de lo histórico y lo ficticio y rezuman información y características de uno hacia el otro. La naturaleza de este texto como novela histórica proyecta la particular interpretación de la autora respecto

no sólo al momento histórico, sino a las nociones de creación y autoría.⁵ Para Boullosa, la Historia y los personajes históricos son constante motivo de cuestionamiento y de reformulación. No hay versiones definitivas pues la discursividad de la novela histórica se asienta en el presupuesto de que la Historia misma, basada en los documentos históricos, son ficcionalizaciones en sí mismas.⁶ Aunado a esto, Boullosa inserta personajes históricamente ficticios –los personajes de Cervantes- a la par de un único personaje histórico como lo es el propio Cervantes.

Boullosa rinde un homenaje a la presencia de la cultura literaria y a la tradición española a través de la composición total de su novela *La otra mano de Lepanto* y, en ella, la persona de Miguel de Cervantes se convierte en el invitado de honor. Boullosa crea un prisma que refleja con proporcionadas y voluntarias distorsiones una realidad histórica que está amalgamada con una sólida tradición literaria. La obra pone en práctica el postulado de que no hay un texto prístino, como lo llamaría Gennette, sino que un texto es el producto de otros textos. *La otra mano de Lepanto* presenta lo que Hatim y Mason (1990) señalan como intertextualidad activa, es decir, aquélla que demanda del lector la activación de cierto conocimiento y sistemas de creencias que están más allá del texto mismo (124). Esta novela anticipa un lector específico que tenga una serie de lecturas previas y que esté dispuesto a aceptar el carácter lúdico y permisivo de los juegos boullosianos.

La intertextualidad en la novela de Boullosa no es solamente un recurso que viene a destacar las relaciones de apoyo o presencia, ya sea subyacentes o superpuestas, entre este texto y otros textos previos, específicamente aquéllos de la narrativa cervantina, sino que se convierte en una plataforma a través de la cual la autora reformula las nociones de creación e imitación, de ficción e historia, de originalidad y falsificación y las deja en un plano de ambivalencia. Al final, el lector no acaba de precisar una postura específica con respecto a estas nociones o conceptos porque creemos que precisamente ésta es la intención de la autora. Por otro lado, sí resulta evidente que Boullosa tiene un interés por dar voz a los sectores marginales que se consideraban parte de la periferia de la sociedad de aquel entonces. El manejo de la intertextualidad viene a destacar la presencia de estos grupos sociales como lo eran las mujeres, los gitanos y los musulmanes. Gracias también al intertexto, la obra resulta rica en información cultural e histórica. *La otra mano de Lepanto* resulta valiosa y original en cuanto que reclama en el lector una nueva consideración, al menos lúdicamente, de la producción cervantina y una lectura alternativa de ciertos sectores de la sociedad española de aquel momento.

⁵ En *Memorias del olvido*, María Cristina Pons señala respecto a la novela histórica: “En términos de la novela histórica en general, la perspectiva del presente desde el cual se ficcionaliza el pasado histórico se manifiesta en la selección e interpretación del momento histórico a ser ficcionalizado, así como en el modo de su representación” (63)

⁶ Pons explica esta capacidad siguiendo lo expuesto por Hyden White acerca de la ficcionalización de la Historia. Dice Pons: “El material histórico de la novela histórica es un material previamente “discursivizado” o textualizado en el discurso historiográfico o en documentos. En este sentido, las novelas históricas, al trabajar con la Historia documentada o textualizada, no se constituyen en una representación discursiva de los hechos históricos sino de las versiones de los mismos. Es decir, se constituyen en versiones de las versiones de los hechos materiales. (*Memorias del olvido* 66).

Obras citadas

- Ashcom, B. B. "Concerning "La mujer en hábito de hombre" in the Comedia." Hispanic Review Vol. 28, No. 1 (Jan., 1960), pp. 43-62.
- Bakhtin, Mikhail, M. *Dialogic imagination: four essays*. Ed. By Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981.
- Beeching, Jack. *The Galleys at Lepanto*. New York: Charles Scribner's Sons, 1983.
- Boullosa, Carmen, *La otra mano de Lepanto*. FCE. México: 2005.
- "Carmen Boullosa. Escritora". *El País*. Lunes 4 de abril de 2005, p.45
- Cervantes, Miguel de. *Novelas ejemplares*. 12ed. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1965.
- Díaz-Plaja, Fernando. *Cervantes. The Life of a genius*. Trad. Sue Matz Soterakos. New York: Charles Scribner's Sons, 1970.
- Domínguez, Christopher. *Diccionario crítico de la literatura mexicana. (1955-2005)*. México: FCE, 2007
- Gennette, Gerard. *Palimpsestos*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989
- Hatim, Basil, and Ian Mason. *Discourse and the Translator*. London: Longman, 1990.
- Holquist, Michael. *Dialogism. Bakhtin and his World*. 2nd. Ed. New York: Routledge, 2002.
- Mancing, Howard. *The Cervantes Encyclopedia*. Vol. 1 & 2. Westport: Greenwood P, 2004.
- Oliver Prefasi, Catalina. "Trato y conocimiento de los gitanos en tres escritos cervantinos." *Atenea*. 19: 1-2, 1999. (165-76).
- Pons, María Cristina. *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo Veintiuno, 1996.
- Weber, Alison. "Pentimento: The parodic text of 'La Gitanilla'." *Hispanic Review* 62.1 (1994): 59-75.