

Ministerio de Enseñanza Superior
e Investigación Científica
Universidad Argel 2 Abou El Kacem Saâdallah



Facultad de lenguas Extranjeras
Departamento de Alemán, Español e Italiano
Tesis para la obtención del título de doctorado

La secuela literaria en la novela *Al morir Don Quijote* de Andrés Trapiello: La nueva vida de los personajes de Cervantes.

Especialidad: Literatura española e hispanoamericana

Tesis presentada por:
BERKANE Hayet

Los miembros del tribunal:

Prof. BENAFRI Chakib	Presidente	Universidad de Argel 2
Prof.^a. ZERROUKI Saliha	Directora	Universidad de Tlemcen
Prof. ^a. HARFOUCHI Nachida	Examinadora	Universidad de Argel 2
Dr. BENSAPHLA TANI Sidi Mohammed	Examinador	Universidad de Tlemcen
Prof. ^a. TOUIL Khalida	Examinadora	Universidad de Orán 2

Curso universitario: 2020/2021

Dedicatoria

Dedico este trabajo

A mis padres, por haberme forjado como la persona que soy hoy en día. Por su incondicional confianza, afecto y apoyo en todo momento.

A todos los miembros de mi familia: hermanos, primos, abuelos y tíos que todos contribuyeron de manera o de otra en la elaboración de esta tesis, dándome aliento para seguir avanzando.

A mis amigos de siempre, a mis compañeros y colegas por su permanente presencia y por haber compartido conmigo sus opiniones y consejos.

Agradecimiento

Gracias a Dios que me dio fuerza, salud y paciencia para llevar a cabo este trabajo.

Doy las gracias a mi directora de tesis la Prof.^a Dra. Saliha ZERROUKI, por compartir con nosotros sus conocimientos y experiencia. Gracias por inculcar en nosotros el espíritu de la investigación, con su esmero a cuidar el detalle, su rigor y su minuciosidad. Gracias por su devoción y comprensión, y por darnos siempre el empujón que nos falta para animarnos.

Gracias a mis profesores de los cuales aprendí mucho.

Mi agradecimiento a la Universidad de Argel 2 de la cual he sido estudiante durante años.

Gracias a los miembros del tribunal, por el tiempo y atención dedicados a leer y revisar mi estudio.

Mil gracias a todas las personas mencionadas en mi dedicatoria, les debo mucho.

**La secuela literaria en la novela *Al morir Don Quijote* de Andrés Trapiello:
La nueva vida de los personajes de Cervantes.**

Índice

INTRODUCCIÓN.....	1
Capítulo I. Aproximaciones teóricas.....	7
1. Teoría del arte del lenguaje.....	8
1.1. La noción literatura	8
1.2. La cuestión del género.....	11
1.3. La ficcionalidad: El relato y la ficción.....	15
1.3.1. El relato	15
1.3.2. La ficción.....	19
1.3.2.1. Relación realidad-ficción.....	20
1.3.2.2. Influencia de la literatura sobre la sociedad	23
2. Teoría de la lectura	25
2.1. El proceso de la lectura	25
2.2. Teorías de la lectura	27
2.2.1. Teorías del efecto	28
2.2.2. Teorías de la recepción	30
2.3. La obra y su público	32
3. Teoría de los personajes.....	34
3.1. Tipología del personaje	35
3.2. Métodos analíticos	36
3.2.1. Análisis psicológico.....	36
3.2.2. Análisis semántico /estructural	39
3.3. Opinión crítica.....	47
Capítulo II. La secuela como modalidad de escritura.....	49
1. Dialogismo, intertextualidad y transtextualidad	51
1.1. Dialogismo e intertextualidad	51
1.2. La transtextualidad de Genette.....	53
1.3. El lector frente a la intertextualidad	55
1.3.1. Memoria literaria e intertextualidad	57
1.4. Opinión crítica.....	59
2. Parodia	62
2.1. Evolución del concepto de parodia	62
2.1.1. Las aportaciones de Abbé Sallier	65
2.1.2. La parodia en el trabajo de Genette	67
2.2. Diferencia entre sátira y parodia	68
2.3. Paradoja de la parodia	69

3. La secuela, una nueva visión del discurso	69
3.1. La secuela en literatura.....	69
3.1.1. Origen de la secuela.....	70
3.1.2. Características y tipología de la secuela	71
3.1.3. La continuidad en las novelas de caballería	74
3.1.4. Feliciano Silva: Un continuador modelo	76
3.1.5. Avellaneda y Luján: entre imitación y creatividad.....	78
3.1.6. Reacciones de los autores originales hacia las secuelas	80
3.2. La secuela en el cine.....	81
3.2.1. Hipertextualidad en la ficción cinematográfica	81
3.2.2. La secuela cinematográfica	83
3.2.2.1. Continuaciones retrospectivas	83
3.2.2.2. Continuaciones prospectivas	84
3.2.2.3. El <i>spin-off</i>	88
3.3. Observaciones	89

Capítulo III. Aplicación de semiótica narrativa 91

1. Análisis narratológico de <i>El Quijote</i> de Cervantes.....	92
1.1. Argumento.....	92
1.1.1. Primera parte (<i>El Quijote de 1605</i>)	92
1.1.2. Segunda parte (<i>El Quijote de 1614</i>)	101
1.1.3. Las historias intercaladas	116
1.2. El espacio	120
1.2.1. Trayectoria rutas: espacio físico	120
1.2.1.1. Mapas tras las huellas de Don Quijote	121
1.2.2. Ámbitos del espacio literario.....	128
1.2.3. Movimiento espacial	131
1.2.4. Relación espacio personaje.....	132
1.2.4.1. Espacio como mirada.....	134
1.2.4.2. Espacios-símbolos	135
1.3. El tiempo	135
1.3.1. Tiempo como orden.....	135
1.3.2. Tiempo como sucesividad	140
1.3.3. Desajustes espacio-temporales en <i>El Quijote</i>	147
1.4. Estrategias Narrativas.....	151
1.4.1. Ficción autorial.....	151
1.4.2. ¿Historia veraz o imaginada?	158
1.4.3. Narración metadieética.....	159
1.4.4. El narratorio.....	160
1.4.5. Focalización.....	161
2. Análisis narratológico de <i>Al morir Don Quijote</i> de Andrés Trapiello	162
2.1. Argumento.....	162
2.2. El espacio literario en Trapiello	167
2.2.1. Ámbitos del espacio literario.....	169
2.2.2. Movimiento espacial	173
2.2.3. Relación espacio personajes	174
2.2.3.1. Espacio subjetivo.....	174

2.2.3.2. Espacio como sensación	175
2.2.3.3. Espacio símbolo.....	176
2.3. El tiempo	176
2.3.1. El tiempo como sucesividad.....	176
2.3.2. El tiempo como orden	181
2.3.3. El tiempo como duración.....	185
2.3.4. El tiempo atmosférico.....	186
2.4. Estrategias Narrativas.....	187
2.4.1. Ficción autorial.....	187
2.4.2. Focalización.....	188
2.4.3. Recurrencias y rumores	188
2.4.4. La intertextualidad en la novela.....	191
3. Consideraciones finales	192

Capítulo IV. Estudio de la transtextualidad en *Al morir Don Quijote*.

1. La hipertextualidad entre <i>Al morir Don Quijote</i>, <i>El Quijote</i> y las reescrituras quijotescas	198
1.1. Los personajes en Cervantes y en Trapiello	198
1.1.1. Análisis de los personajes en Cervantes	198
1.1.2. Análisis de los personajes en Trapiello	205
1.1.2.1. La relación entre los personajes	206
1.1.2.2. Personajes planos y redondos	209
1.1.2.3. Personajes conscientes de su resucitación	210
1.2. Las reescrituras y continuaciones quijotescas	212
1.2.1. Las continuaciones	212
- <i>El Quijote de Avellaneda</i>	212
- Juan Montalvo: <i>Capítulos que se le olvidaron a Cervantes</i>	221
- Andrés Trapiello: <i>El final de Sancho Panza y otras suertes</i>	225
1.2.2. Las precuelas	226
- Horacio Maldonado: <i>El sueño de Alonso Quijano</i>	227
1.2.3. El <i>spin-off</i>	227
- Leonardo Castellani: <i>El nuevo gobierno de Sancho</i>	227
- San José, Diego: <i>Una vida ejemplar, o sea La vida de Ginés de Pasamonte que fue pícaro y ladrón y bogó en galeras</i>	228
1.2.4. Las reescrituras.....	229
- Novela-ensayo: <i>Vida de Don Quijote y Sancho</i> de Unamuno.....	229
- Cuento: “Pierre Menrad autor del Quijote” de J.L. Borges	233
- Ensayo: Azorín, <i>La ruta de Don Quijote</i>	244
- Poesía: Blas Otero, <i>La muerte de Don Quijote</i>	252
- Novela: <i>El regreso de Don Quijote</i> , G.K. Chesterton.....	256
2. El reto de continuar <i>El Quijote</i> en el siglo XXI: las secuelas de Andrés Trapiello.....	259
3. La metatextualidad	260

4. Consideraciones Finales	262
CONCLUSION	269
BIBLIOGRAFÍA	277
ANEXOS	

INTRODUCCIÓN

Algunos personajes literarios marcan de manera definitiva la vida de los lectores. Estos seres de papel que se niegan, una vez cerrada la cubierta del libro, a quedarse encerrados en su estatuto inmaterial, es así que pasan a formar parte de la cultura popular, a transformarse en actores de carne y hueso con adaptaciones cinematográficas, a animarse en episodios de dibujos animados y cómics. Otras veces, un autor decide que tales personajes tienen más posibilidades narrativas y más mensajes que transmitir, se escribirán entonces secuelas literarias que dan nuevas vidas a estos personajes y persiguen sus hazañas.

Estas secuelas se construyen basándose sobre la lectura previa de la obra original, estableciendo así una relación de intertextualidad entre los dos textos, cuyo autor podría ser el mismo para las dos partes o distinto.

Aspiramos con este trabajo dar a conocer el proceso de escritura de estas secuelas y las reglas que las rigen, así como los cambios operados sobre los personajes que aparecen en las obras y sus continuaciones.

Para llevar a buen término nuestro objetivo, nos hemos propuesto hacer el análisis de la secuela de Andrés Trapiello *Al morir Don Quijote*, poniéndola en contacto con la obra que continúa *Don Quijote de La Mancha* de Miguel de Cervantes, y con las demás ampliaciones y reescrituras de ésta.

Para indagar en estas investigaciones hemos planteado la siguiente problemática: ¿Se adecuan los personajes de una novela del siglo XVII con una obra de nuestra época, a través de las secuelas?

Para profundizar en esta hipótesis, nos planteamos las siguientes interrogaciones: ¿Cuáles son los principios teóricos para la elaboración de una secuela? ¿Hasta qué punto debe una secuela respetar los planes narrativos del

primer autor? ¿Qué cambios se operan sobre los personajes una vez manipulados por el autor de la secuela? ¿Cuál es la opinión de los críticos, lectores y autores originales de este tipo de escritura?

Para cumplir con nuestra tarea, y responder a las precedentes problemáticas, hemos organizado nuestra tesis en cuatro capítulos:

En el primer capítulo, titulado “**Aproximaciones teóricas**” intentaremos resaltar los fundamentos teóricos, que nos guiarán a lo largo de nuestro análisis práctico. Hablaremos primero del arte de la literatura y su estudio por diversas disciplinas: la poética, la crítica literaria, la historia literarias, etc., se discutirá también de la cuestión del género con obras como *Introduction à l'architexte* de Genette y *Qu'es ce qu'un genre littéraire?* de Jean Marie Schaeffer, y de la ficción vista por autores como Platón con su *República* o la *Poética* de Aristóteles, partiendo así de la antigüedad hasta llegar a visiones más recientes de ella.

Trataremos luego de las teorías de la lectura divididas en: teorías del efecto con trabajos como *L'acte de lecture* de Wolfgang Iser y *Lector in Fabula* de Umberto Eco; y teorías de la recepción lideradas por Hans Robert Jauss autor de *Pour une Esthétique de la réception*, entre otros. Pasaremos a continuación a hacer una mirada sociológica del proceso de la lectura, resaltando la influencia mutua entre los libros y la sociedad, dando ejemplos concretos de obras que traspasaron los límites de la ficción para afectar la realidad, como es el caso de la novela de Eugène Sue *Les mystères de Paris* o *Madame Bovary* de Gustave Flaubert.

La última parte de este capítulo se dedicará a esbozar una teoría global del estudio de los personajes, se demostrará la evolución progresiva de los modos de análisis siguiendo el modelo de algunos especialistas estructuralistas como Philippe Hamon (“Pour un statut sémiologique du personnage”), Greimas (*Sémantique Structurale*), Vladimir Propp

(*Morphologie de conte*) , y otros partidarios de un análisis psicológico como Forster, para luego determinar la metodología a aplicar en nuestro análisis de los personajes de la obra original y su secuela.

El segundo capítulo, que lleva como título “**La secuela como modalidad de escritura**” lo hemos dedicado a un eje central de nuestro trabajo: el dialogismo, la intertextualidad y la secuela. Empezaremos explicando el contexto que inspiró el concepto de dialogismo de Bajtín y que detalla en su *Esthétique et théorie du roman*, y la interpretación que hace de ello Todorov en su *Principe dialogique* . Pasaremos luego, a hablar de Kristeva y de su trabajo acerca de la intertextualidad fruto de su estudio e interpretación de las ideas de algunos teóricos rusos – Bajtín entre otros–, hasta formular su famosa aserción “todo texto es un mosaico de citas”. Esta intertextualidad será más tarde analizada por Riffaterre y Genette, que tendrán cada cual su propia visión de ella, haremos el cotejo de sus trabajos y saldremos con la metodología a seguir en nuestra tesis. Hablaremos asimismo del papel del lector frente a esas relaciones intertextuales, y cómo debería prepararlo el texto para detectar esta intertextualidad.

Este capítulo incluirá además algunas nociones relativas a la parodia, siendo ella un tema central en *El Quijote*. Daremos a conocer el proceso de su evolución desde la antigüedad basándonos en los trabajos de numerosos especialistas como el artículo “ΠΑΡΩΔΙΑ” (“Parodia”) de Fred Housholder, *Des Tropes* de Du Marsais y “Discours sur l’origine et sur le caractère de la parodie” del Abbé Sallier, hasta llegar a su concepción en épocas recientes con teóricos como Linda Hutcheon y su *Theory of Parody*.

El tercer apartado de este capítulo será dedicado a la secuela literaria y cinematográfica, donde se indagará su origen gracias al libro de Hinrichs *The invention of the sequel* , y a *Palimpseste: la littérature au second degré* de Genette. Nos pondríamos al corriente de su evolución, y de sus características gracias a la obra colectiva *La escritura inacabada* que trata de las

continuaciones literarias en España durante los siglos XIII hasta XVII. Como se explicarán las reglas que rigen estas secuelas y sus diferentes tipos, combinando el trabajo de Genette y el de Hinrichs.

Pasaremos luego a completar estas informaciones de la secuela literaria con bases teóricas y casos prácticos de la secuela en cine, ayudándonos de la obra de Carmen Cascajosa *El espejo deformado. Versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*. Y daremos explicaciones complementarias de algunos tipos de secuelas como *El Spin-off*, con ejemplos de apoyo para facilitar su visualización y asimilación.

El tercer capítulo “Aplicación de semiótica narrativa”, se consagrará al análisis narrativo de *El Quijote* de Cervantes y *Al morir Don Quijote* de Trapiello, siguiendo las pautas indicadas en *Teoría general de la Novela* de Bobes Naves y completándola cuando es necesario con *Figure III* de Genette. Ambicionamos con este análisis despojar a estas novelas de los elementos que las constituyen para captar su esencia.

En la primera parte de este capítulo, se analizará *El Quijote* de Cervantes. Se dará un argumento de las dos partes de 1604 y de 1615. Hablaremos de la inserción de Cervantes de las novelas intercaladas en su primera parte. Estudiaremos también el tiempo y el espacio, donde se seguirá la trayectoria espacio-temporal de los protagonistas en sus rutas, basándonos en el plan cronológico de Vicente de los Ríos y de los mapas de las tres salidas trazados por Tomás López y Manuel Antonio Rodríguez. Se hará además un análisis de la semántica literaria en todo lo relativo al narrador, al narratorio y a la focalización, según las indicaciones de Bobes Naves y de Genette.

La segunda parte de este capítulo, será dedicada a la secuela de Trapiello, podremos conocer los recursos que utiliza el autor para anexar con fluidez su continuación al texto de Cervantes. Empezaremos así proporcionando el argumento de la novela que nos dará a conocer el hilo

conductor de la historia, seguido del análisis del tiempo en donde se elaborará un cuadro que trazará los acontecimientos de la obra, organizados cronológicamente y por capítulos, gracias a este cuadro podremos destacar las anacronías, los saltos temporales y los desajustes; estudiaremos asimismo el espacio en la obra y sus características, como se sacará a luz la relación espacio-personaje, con ejemplos concretos de su mención en la novela. Se resaltarán además las estrategias narrativas del autor, las repeticiones y las recurrencias, apoyándonos siempre en la obras de Bobes Naves. Se indicarán las modificaciones y las invenciones a las que procede el autor contemporáneo, para ver como la continuación ha podido ser efectiva, según la visión que dan de ella los análisis de Gerard Genette.

En cuanto al **cuarto capítulo “Estudio de la transtextualidad en *Al morir Don Quijote*”** se ocupará de establecer la relación intertextual entre la secuela de Trapiello, la novela original escrita por Cervantes y las demás reescrituras y continuaciones de ésta.

La constitución peculiar de *El Quijote* incitó muchos escritores a continuarla. Así que, basándonos en un estudio de David Alvarez Roblin, agruparemos los elementos que pueden dejar constancia de cómo la construcción de los personajes quijotescos pueden contribuir en animar la imaginación de los continuadores de la obra, tanto durante la vida del autor o tras muchos siglos de su muerte, dando lugar a numerosas continuaciones y reescrituras.

Luego, se establecerá la relación entre *El Quijote* de Cervantes y su continuación de Trapiello en cuanto a la creación de los personajes, empleando las teorías y modelos analíticos evocados en el primer capítulo.

Siguiendo las teorías de Philippe Hamon, pensamos elaborar cuadros y esquemas que reagrupan las características de algunos personajes, para clasificarles según las capas sociales de la época. Se hará a continuación,

hincapié en los personajes femeninos, según los escritos de Martha García que atesta de la presencia de una variedad del género femenino en todas las esferas y capas sociales y culturales en *El Quijote*.

Se analizarán además las acciones de los personajes de ambas obras, para dar cuenta de las funciones que cumplen en la historia, gracias a unos modelos actanciales, como lo estipula Álgidas Greimas. Estudiaremos asimismo, el carácter psicológico de los personajes, según las teorías de Forster, lo que dejará claro si conservan o no su estatuto de personajes planos y redondos en la novela original y su secuela.

La aplicación de estas teorías y modelos analíticos confirmará si la continuación de Trapiello, conoce una evolución en la construcción de los personajes o si el autor de la secuela se ajusta a los planes narrativos de Cervantes.

Pondremos a continuación, un especial énfasis sobre el dialogismo existente entre la obra de Trapiello con una selección de otras secuelas y reescrituras (hipertextos) de *El Quijote* (hipotexto); intentaremos para ello reunir escritos de distintos géneros y escritores, para demostrar la diversidad creativa que se puede generar a partir de un solo libro o personaje. Terminaremos este cuarto capítulo, comentando el reto que fue para Trapiello continuar *El Quijote* en el siglo XXI, y expondremos algunas opiniones que se dijeron sobre la obra de Trapiello en prensa y en artículos académicos.

CAPÍTULO I.

Este primer capítulo pretende procurar el fundamento teórico sobre el cual se basará nuestra tesis, siguiendo una lógica jerarquizada de lo más general a lo específico, de lo más antiguo hacia de lo más reciente.

Iniciaremos pues este capítulo con unas nociones generales sobre la literatura y su estudio, donde se cristalizará el debate acerca de los factores que deben ser tomados en consideración en cuanto a su análisis desde el punto de vista de diversas disciplinas.

Se discutirá luego la cuestión del género que tiene sus raíces en la antigüedad pero que sigue siendo en continua evolución, se explicarán de igual modo algunas reparticiones genéricas como se debatirá la teoría de la muerte del género.

Se hablará también del tema del relato /narración y su papel primordial en la literatura, de los elementos que la componen y de las reglas que la rigen, así como la ficcionalidad del relato y la relación que mantiene con la realidad.

La lectura es otro punto que se abordará en este capítulo, donde se enfatizará sobre las teorías de la lectura que se clasifican en: teorías del efecto, que se basan en el texto y como prepara el lector para su recepción; y teorías de la recepción, que se basan en el lector y su universo de expectativas.

La última parte de este capítulo será dedicada al personaje, a sus modalidades de descripción por parte de los autores, como a los métodos de su análisis: el psicológico y el semántico -estructural. Este estudio teórico será de gran utilidad para la parte práctica, ya que uno de los pilares de nuestra tesis es el estudio de los personajes.

1. Teoría del arte del lenguaje

1.1. La noción literatura

Definir el concepto de la literatura era la preocupación de muchos teóricos, filósofos y autores, por eso se puede encontrar a lo largo de la historia diversas definiciones de esta disciplina.

Uno de los primeros intentos para realizar esta tarea fue el de Aristóteles. Para él, la literatura es “imitación” porque el autor se basa en modelos reales para elaborar sus textos. Pero como la literatura no se ocupaba de relatar sólo lo real, y que a veces los autores nutren sus escritos de su propia imaginación surgió otra descripción de la literatura que pretende que la literatura es ficción.

Estas dos definiciones que representaban los dos extremos de la creación literaria no pudieron englobar totalmente su esencia, pues algunos teóricos llegaron a contestar que hay ficciones que no son literatura, como los cómics y que hay literatura que no es ficticia como lo pueden ser las memorias y las cartas (Saganogo, 2007, pág. 54) . Además, y como lo subraya Todorov, no siempre se califica de ficción a uno de los ejes importantes de la literatura que es la poesía, siendo los versos muchas veces la descripción de un estado de ánimo, de un paisaje... (Todorov, 1987, pág. 13)

La solución que la teoría dio a estas objeciones, fue que la creación literaria debe ser artística, porque es un todo en sí y su finalidad primordial es gustar y no instruir (Todorov, 1987, pág. 15).

Es posible abordar esta cuestión desde otra óptica: Genette parte de la afirmación de que la literatura es el arte del lenguaje. Una obra es literatura únicamente si usa el lenguaje, pero el mero uso de éste no hace que un texto

sea arte, como el uso de sonidos y colores no bastan para crear música y pintura. Entonces ¿Cuándo se puede decir que un texto es arte? Aristóteles citado por Genette podría contestar que no hay creación por el lenguaje salvo si éste sirve la mimesis, a inventar historias o a representar y transmitir relatos ya inventados (Genette, 2004, págs. 91-92, 96). Riffaterre tendrá otra explicación, y es que al leer un poema sabemos que es diferente del uso lingüístico del lenguaje ya que nuestro instinto nos advierte que el poema dice algo y significa otra cosa (Riffaterre, 1982, pág. 91).

Esta idea se deduce que el fenómeno literario no se limita al texto, sino que incluye el lector y sus posibles interpretaciones, por lo que Riffaterre da otra aproximación a la literatura, como la interpretación de la partición que representa el texto. El código que representa el texto es de carácter limitativo y prescriptivo porque en literatura como en música la aplicación de una partición nunca es libre. Este código, que guiará el lector en su lectura confiere a la literatura su carácter inmutable y su permanencia en el tiempo (Riffaterre, 1979, págs. 9-11).

Un vistazo a la historia de la literatura nos aprenderá que el término es bastante reciente porque antes se refería a los autores como poetas y la creación literaria se resumía a la poesía con sus tipos. La poesía se consideraba como forma “noble” del arte del lenguaje, el surgimiento de otros géneros más “vulgares” creó la necesidad de encontrar una nueva denominación para englobar todos los géneros: la Literatura. No obstante, esto fue un poco más tarde porque en el siglo XVII el término se refería a una memoria intelectual o sea los letrados, y fue hasta mediados del siglo siguiente que la literatura perdió su carácter restrictivo, es ya calificada como el resultado de una creación, y será más tarde un objeto de estudio. El arte de escribir es estimado no como la magia de redactar palabras, frases y versos sino como el uso sabio del lenguaje escrito (Escarpit, 1970, págs. 265-269).

De todas estas definiciones no se puede elegir una y dejar de lado las demás, tampoco se puede ignorar las irresoluciones e incertidumbres expresados por algunos teóricos. Lo único que se puede decir en tal situación es tal vez una afirmación de Genette acerca de la literatura “*elle est beaucoup de choses à la fois*”¹ (Genette, 2004, pág. 91).

Debido al carácter complejo de la literatura, las disciplinas que pretenden estudiarla son también diversas: la poética, la crítica literaria, la historia de la literatura....etc. El objetivo de cada una difiere y por consecuencia la metodología cambia. La crítica literaria por ejemplo, descortezas las obras literarias para llegar a su esencia. La historia de la literatura analiza las obras y compara las épocas para enterarse de la evolución literaria. En cuanto a la poética su meta es la “literariedad”, como lo atestigua esta cita:

...La poétique: ce qu'elle étudie n'est pas la poésie ou la littérature mais la « poéticité » et la « littéarité ». L'œuvre particulière n'est pas pour elle un but ultime ; si elle s'arrête sur telle œuvre plutôt que sur telle autre, c'est parce que celle-là laisse apparaître plus nettement les propriétés du discours littéraire² (Todorov, 1971, pág. 46).

La poética partirá pues, de obras artísticas literarias ya existentes, para cristalizar una teoría aplicable a todas las obras, contemporáneas o futuras.

Jakobson citado por Todorov afirma que afín de convertirse en una ciencia, los estudios literarios tienen que basarse nada más que sobre el procedimiento, o sea los conceptos que regularán y describirán el funcionamiento del discurso literario. Dado que al escribir una obra literaria, se basa de manera u otra, aunque inconscientemente, sobre unos conceptos generales del texto literario. El objetivo de la poética es justamente la

¹ “la literatura es muchas cosas a la vez” [Trad. propia].

² “...la poética: lo que estudia no es la poesía o la literatura pero la “poeticidad” y la “literariedad”. La obra en particular no es un fin en sí, se opta por una obra en vez de otra, es porque se aprieta más a demostrar las propiedades del discurso literario” [Trad. propia].

elaboración de una teoría general de estos conceptos (Todorov, 1971, págs. 42-45, 243).

El mismo teórico formalista enfatiza en distinguir la investigación literaria de la crítica literaria porque según su punto de vista *“ningún manifiesto que esgrima los gustos y opiniones particulares de un crítico puede funcionar como sucedáneo de un análisis científico objetivo del arte verbal”* (Jakobson, 1981, pág. 350) , objetivo que no se puede alcanzar mediante el interés por la vida del autor, la psicología o la filosofía, como lo hacían los críticos literarios y los historiadores de la literatura.

Bajtín, por su parte, aun cuando ve de buen ojo el futuro de la ciencia de la literatura, recalca la importancia de que debe mantener una estrecha relación con la historia de la cultura, porque no se puede estudiar una obra independientemente del contexto de su época, como es “peligroso” encerrarla en la sola época de su creación. En suma, Bajtín, piensa que la ciencia de la literatura debe tomar en consideración el contexto histórico-cultural de la obra (Bakhtine, 1984, págs. 342,344).

1.2. La cuestión del género

La cuestión del género animó infinitos debates entre los filósofos y los especialistas en poética desde la antigüedad hasta hoy en día. Muchos teóricos entre los cuales citamos Mijaíl Bajtín, Robert Scholes, Austin Warren, afirman que la teoría de los géneros literarios es la herencia del autor griego Aristóteles quien habla de la relación natural entre el arte poético y su constitución genérica. Otros empiezan la historia de los géneros con su maestro Platón que distinguió ya tres categorías analíticas: la narrativa, la mimesis et la mixta (Genette, 1979, págs. 9-11).

Uno de los pilares esenciales de la repartición genérica fue la obra *Poética* de Aristóteles. En ella, establece una clasificación de las obras según

el modo (la enunciación en primera o tercera persona), el objeto (la temática u los personajes representados) y el medio (la forma que sea en prosa o en verso) (Stalloni, 2008, págs. 12-13). Este sistema se consideró durante muchos años como la base de toda repartición, Bajtín en su *Esthétique et théorie du roman* opina: “*La théorie de ces genres tout faits n’a pu, jusqu’à nos jours, ajouter quoi que ce soit de substantiel à ce qui avait déjà été fait par Aristote. Sa poétique demeure le fondement immuables de la théorie des genres*”¹ (Bakhtine, 1978, pág. 445) . Pero con el paso del tiempo, se le descubrieron algunas lagunas, tal como su omisión de la poesía lírica: Aristóteles consideraba el arte como imitación de la realidad, por lo cual el poeta no debía escribir sobre sus emociones y sentimientos, otra crítica fue los límites rígidos porque no se permitía en ella la mezcla de géneros y además de que la novela no existía en su sistema, dado que toda literatura se escribía en poemas durante su época (Loehr, 2010, pág. 105) .

Además del sistema de Aristóteles, surgieron también otras reparticiones genéricas, Schaeffer habla en su libro, de convenciones constituyentes (“*conventions constituentes*”) que responden a las preguntas ¿Quién habla? ¿Qué efecto desea provocar en el lector? ; y de convenciones reguladoras (“*conventions régulatrices*”) que englobarán el sistema de Aristóteles en cuanto a la forma, estilo y contenido. De eso la relación que una obra mantiene con otras puede ser genealógica (obras generadas a partir de una obra madre) o analógicas (obras que comparten la misma temática) (Loehr, 2010, págs. 110-113). Un sistema similar sería el de Todorov que reparte las obras en géneros teóricos (según la enunciación y el sujeto) y géneros históricos (Obras semejantes en temática a otras anteriores) (Todorov, 1970, pág. 18). Existen también otros sistemas de repartición genérica, el

¹ “La teoría de esos géneros, no ha podido hasta hoy añadir nada de significativo a lo que ya ha sido hecho por Aristóteles, su poética queda el fundamento inmutable de la teoría de los géneros” [Trad. propia].

número de categorías, géneros y subgéneros en ellos varía según los criterios elegidos para el análisis¹.

Aproximaciones más modernas del tema dudaron de la autenticidad de la tripartición genérica, pues se dieron cuenta del fenómeno de la desaparición de los géneros citados en trabajos anteriores con el tiempo como el ditirambo, (composición poética de la antigua Grecia que se escribía en honor a Dionisos, Dios del vino (Vox, 2008) mientras tanto, nuevos géneros aparecían continuamente. Schaeffer habla también del factor sociocultural que juega un papel importante en la clasificación dando un ejemplo con *Mil y Una noches*, una obra percibida como cuento oriental por parte de un europeo; mientras que para un árabe o un oriental esta denominación no será muy pertinente (Schaeffer, 1989, pág. 145). Esto sostiene que la división es relativa y no puede ser universal. Hay que mencionar además la existencia de algunas obras que son un desafío para la clasificación, porque no caben en ningún género o que valen en más de una categoría (un ejemplo sería *La Celestina* que se considera como novela dialogada, combinando novela y teatro).

Por todo eso, se habla más a menudo del “mestizaje genérico” (Stalloni, 2008, pág. 120) que permite la fusión de más de un género en una creación literaria. Quintilien va más allá afirmando que los géneros sólo sirven para la clasificación en las bibliotecas (Schaeffer, 1989, pág. 29) . De igual modo atestigua Blanchot:

Seul importe le livre, tel qu’il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme. Un livre n’appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature [...] ²
(Blanchot, 1963, pág. 272).

¹ Un ejemplo de estos sistemas es el de Northrop Frye, explicado por Todorov en su *introduction à la littérature fantastique* (Todorov, 1970, págs. 13-16).

² “Sólo importa el libro, tal como es, lejos de los géneros, fuera de las rúbricas prosa, poesía, novela, testimonio, bajo los cuales niega a clasificarse, o a otorgarles el poder de determinar su forma. Un libro no pertenece a ningún género, cada libro cae bajo la sola literatura” [Trad. propia].

En respuesta a estas críticas que se le hicieron al sistema genérico, que van hasta su negación completa, había algunos especialistas que lo defendían. Uno de ellos es Todorov que declara no hay literatura sin género, según él el hecho de que haya una obra se marque o sea diferente de las demás del mismo género sólo confirma la existencia del género, porque la singularidad de esta creación es la única manera que le permite marcarse en la historia literaria. Además, para él, una obra puede ser la transformación de las obras anteriores, una evolución de ellas como puede ser la combinación de más de un género, de ahí nacen los nuevos géneros, no se trata entonces de la desaparición de los géneros sino de los géneros del pasado que se reemplazaron por otros (Todorov, 1987, págs. 29-31). En este contexto Todorov cita a Frye proclamando en varias ocasiones que la literatura nace a partir de la literatura: “ *“On ne peut faire des poèmes qu’à partir d’autres poèmes, de romans qu’à partir d’autres romans” [...] “Le désir d’écrire de l’écrivain ne peut venir que d’une expérience préalable de la littérature...La littérature ne tire ses formes que d’elle-même”*¹ (Todorov, 1970, págs. 14-15) .Negar la existencia del género es igual que negar la relación que mantiene la obra con las demás ya existentes, porque los géneros son los lazos que lían la nueva creación al universo literario (Todorov, 1970, pág. 12).

Jauss analizó el tema desde otra perspectiva, tomando en cuenta el punto de vista del lector. En sus trabajos, reconoce que el paso de tiempo y el público a quien se dirige la obra cambian su percepción; cada país, época y civilización lo recibirá de manera particular, modificando así su concepción genérica (Stalloni, 2008, págs. 20-21). Un ejemplo sería un testimonio escrito por un autor que vivió en tiempos de guerra y que será años más tarde una especie de leyenda épica. Pero al mismo tiempo, la noción clave en los estudios de Jauss “*horizonte de expectativas*” estipula que antes de leer una obra el lector tendrá forzosamente unas expectativas gracias a su experiencia

¹ “Los poemas se hacen a partir de otros poemas, las novelas de otras novelas [...]el deseo de escribir del escritor viene de una previa experiencia de la literatura...la literatura tira sus formas de ella misma” [Trad. propia].

leyendo otras obras del mismo género, esto crea entre el autor y el lector un pacto que hará posible que el lector acepte, por ejemplo, la aparición de resucitados en un cuento fantástico ya que la constitución del género lo permite. Esto seguramente no implica que la obra no puede romper con las esperanzas del lector, Jauss considera que las grandes obras son precisamente las que traspasen sus límites genéricas, y es esto que le permite a la literatura ser en constante renovación y no repetirse al infinito (Loehr, 2010, págs. 108-109).

1.3. La ficcionalidad: El relato y la ficción

1.3.1. El relato

El relato está presente en cada rincón de la vida humana, está en la literatura oral, en las películas, en los cómics... y se puede divulgar mediante diversos medios: la imagen, el gesto, la articulación, el texto oral o escrito o por una mezcla de esos elementos y así forma parte de la cultura de cada pueblo, clase, civilización independientemente de su localidad y temporalidad. La universalidad de este fenómeno no excluye por lo tanto cuestionarnos sobre su constitución, especificad y sobre las reglas que lo rigen (Barthes, 1977, págs. 7-8).

Genette define el relato en el dominio de la literatura como la representación de un suceso o serie de sucesos, reales o ficticios por medio del lenguaje (Genette, 1966, pág. 152). Todorov completa esta definición afirmando que cada obra tiene dos aspectos: es al mismo tiempo una historia y un discurso. Es una historia en la medida que evoca cierta realidad, unos personajes que se confunden con los del mundo real y es un discurso porque está contada por un narrador que se dirige a un lector que lo recibirá. Las dos nociones de historia y discurso deben su introducción al mundo del lenguaje literario a Émile Beneviste, pero los formalistas rusos fueron los primeros quienes distinguieron entre los dos con los términos de “Fabula” y “sujeto”

(Todorov, 1966, pág. 126). Eco en su *Lector in fabula* explica la distinción entre ambos:

La fabula, c'est le schéma fondamental de la narration, la logique des actions et la syntaxe des personnages, le cours des événements ordonné temporellement [...]. "Le sujet", c'est en revanche l'histoire telle qu'elle est effectivement racontée, telle qu'elle apparaît en surface, avec ses décalages temporels, ses sauts en avant et en arrière, ses descriptions, ses digressions, ses réflexions entre parenthèses¹ (Eco, 2004, págs. 130,131) .

Genette por su parte pone un especial énfasis en que cada relato comporte mezclados proporciones variables de la representación de acciones y sucesos (o sea la narración) y la representación de objetos y personajes (la descripción). La narración se focaliza en el aspecto temporal y dramático del relato mientras la descripción capta los personajes y objetos en su simultaneidad, una es "activa" la otra es "contemplativa". Analizando múltiples relatos, los teóricos constataron que es muy común encontrar pasajes descriptivos sin acción, pero muy raramente narración sin descripción, debido a que los objetos existen sin movimiento pero la acción no se realiza sin los objetos. Un recorrido de la historia literaria nos indicará que en la tradición literaria clásica, la descripción tenía una función puramente decorativa y estilística, pero esto cambió con las obras realistas en las cuales la descripción desempeñaba un papel explicativo y simbólico (Genette, 1966, págs. 156-158). Todorov cita a Flaubert, uno de esos realistas, defendiéndose en su *Lettre à Sainte-Beuve* diciendo: " *Il n'y a point dans mon livre une description isolée, gratuite; toutes servent à mes personnages et ont une influence lointaine ou immédiate sur l'action*"² (Todorov, 1966, pág. 125).

A pesar de la importancia que ganó la descripción, sigue siendo un útil auxiliar en el relato junto a la narración. Esto se debe tal vez al hecho de que cada relato exige el cambio, el paso de un estado a otro, Todorov afirma que

¹ "La fabula es el esquema fundamental de la narración, la lógica de las acciones y la sintaxis de los personajes, el concurso de los sucesos ordenados temporalmente[...] El "sujeto", es en cambio la historia tal como aparece, con sus desfases temporales, sus saltos, sus descripciones, sus digresiones y sus reflexiones entre paréntesis" [Trad. propia].

² "No hay en mi libro una descripción aislada, gratuita, todas sirven mis personajes y tienen influencia lejana o inmediata sobre la acción" [Trad. propia].

los dos principios del relato son la sucesión y la transformación (Todorov, 1987, págs. 48,51). Barthes sigue en la misma línea confirmando que para entender un relato no basta seguir la historia, leer es también estar consciente que se está pasando de un nivel a otro, y cruzar un eje implícitamente vertical sobre las sucesiones horizontales del hilo narrativo (Barthes, 1977, págs. 14-15).

Conforme con la sucesión y transformación en el artículo de Todorov y los niveles de narración evocados por Barthes, Jean Michel Adam resumiendo el trabajo de diversos teóricos establece una estructura de seis constituyentes sin los cuales no habrá relato (Adam, 1991, pág. 86):

Sucesión de eventos. Los teóricos subrayan la importancia de la temporalidad en el relato. Cada relato engloba una series de sucesos que ocurren en un tiempo t .

Unidad temática. Que haya al menos un actante común S , individual o múltiple para todo el relato.

Predicados transformados. Un relato debe especificar lo que ocurre con los predicadores relacionados a un sujeto S entre un tiempo t en la situación inicial y un tiempo $t+n$ en la situación final.

Un proceso. Las partes constituyentes de un hecho deben ser agenciadas de tal manera que formen un inicio, un nudo y un desenlace. En una acción unida y llevada a cabo. Un relato requiere entonces la transformación de los predicados durante el transcurso de un proceso.

Causalidad narrativa. Un relato debe explicar al mismo tiempo que relata, introducir un orden causal en vez de la mera sucesión de los eventos, lo que creará una intriga que guiará la acción hasta el final.

Una evaluación final(o moraleja). Es importante que el lector saque las conclusiones que se imponen a partir de lo que lea. Para algunos autores, un relato se construye al revés partiendo de la moraleja para fundar la historia¹.

Además de conformarse a esos constituyentes, el autor debe tener en cuenta lo que Adam llama en su libro “la configuración semántica”, principio según el cual un lector además de seguir el orden cronológico, intenta captar el sentido global de lo que se narra, y de ahí establecer una coherencia en las secuencias narrativas. Para que la obra produzca el efecto deseado sobre el lector, es importante que no sea demasiado larga. Edgar Poe realza la importancia de que la obra pueda leerse de un tirón, porque si las ocupaciones del mundo real interrumpen la lectura, el libro pierde el poder que tenía al leerse como unidad. En un punto de vista parecido, Milan Kundera compara los relatos largos a un castillo tan largo que no se puede apreciar por entero, o a una interpretación musical que dura nueve horas. El autor tiene entonces la obligación de respetar los límites semánticos del lector y la capacidad de su memoria: al fin de la lectura, se debe de estar capaz de recordarse el inicio como dice Kundera. Si no se respetan esos principios, se produjera una ruptura en el proceso narrativo. El fallo entre enunciador y receptor hará que el relato pierda el efecto que se supone que produzca (Adam, 1991, págs. 17-18, 95-96).

Evitar esta ruptura depende en gran parte de la habilidad del autor, de su estilo y de lo que cuenta. Para algunos autores como Muñoz Molina, un escritor debe adoptar el “efecto naturalidad” que consiste en contar como si estuviera hablando. Andrés Soria Olmedo comentando *el Jinete Polaco* de Muñoz Molina certifica que en vez de buscar la sorpresa del lector, se implica en “ponerle ante los ojos lo que ha mirado mil veces y nunca ha visto”, de esta manera podrá identificarse con lo que lee y la obra produce su efecto (Begines Hormigo, 2007, págs. 18-22). Pero como escribir es antes que todo estimular

¹ [Trad. propia] A partir de los seis constituyentes citados por Adam, Jean-Michel: “succession d'événements, unité thématique, des prédicats transformés, un procès, une causalité narrative” (Adam, 1991, págs. 87-94).

el interés del lector, y esto pasa inevitablemente por el estilo, un autor debe alcanzar la maestría necesaria para elegir cuándo y cómo usar tal o tal recurso, explicarse sin rodeos cuando no es necesario, y seleccionar las palabras adecuadas para transmitir su mensaje. De ahí la importancia del estilo en un relato. Baroja lo dice: *“La forma, el estilo en literatura, no es como un gabán, que sirve lo mismo para el gordo que para el flaco. La forma es como la piel de un animal; tiene su determinación interior, como el estómago o el esqueleto”* (Baroja, 1948, pág. 286).

1.3.2. La ficción

La ficción es un tema que dio mucho que hablar entre los críticos y autores en declaraciones que a veces se contradicen y otras veces se complementan.

La polémica empezó tal vez desde la antigüedad grecorromana cuando, en su *República*, Platón excluye a los poetas *“de la cité”*, que según opina son creadores de fantasmas y no aportan nada a la sociedad. Esta decisión fue justificada por dos razones: La primera es que la poesía no presenta la verdad, dado que refleja sentimientos personales y la segunda porque corrompe con sus ideas a la gente y anima en ellos vicios y malos comportamientos (Platon, 1966, págs. 370-371).

Aristóteles nos ofrece una visión diferente de la ficción que la de su maestro, para él no es la función de un poeta decir lo que ha pasado, sino lo que hubiera podido pasar: *“Il est clairement que le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu mais ce qui pourrait avoir lieu dans l’ordre du vraisemblable...”*¹ y añade que lo que determina un poeta no es que escriba en verso sino su capacidad en agenciar historias o al menos relatar historias ya creadas por los demás (Aristote, 1980, pág. 65).

¹ “es claro que el papel del poeta es decir no lo que pasó en realidad sino lo que hubiera podido pasar en los límites del verosímil” [trad.propia].

En su *Lettres à Madame la Marquise *** sur « La princesse de Clèves »*, Valincour nos ofrece algunas reflexiones sobre la ficción bajo forma de un diálogo. En su texto, nos propone una bipartición de la ficción: en la primera categoría, recaen ficciones en las cuales se permite al autor la libertad de crear su universo literario con la única condición que se conforme a lo verosímil, no importa que los acontecimientos nunca tuvieran lugar basta con reconocer que hubieran podido pasar. El segundo tipo son ficciones mezcladas de verdad, que tratan las vidas de algún personaje histórico o artista de renombre; la tarea del escritor sería embellecer sus historias para que sean bastante atractivas. Su libertad de creación, en este caso, sería limitada: podría añadir algunos detalles, pero las grandes líneas deben permanecer intactas, ya que los personajes son conocidos por los lectores, e introducir grandes cambios en el relato le quitará toda credibilidad. Los esfuerzos del autor para convencer a los lectores serían entonces vanos, ya que están conscientes de que, en realidad, ocurrió lo contrario de lo que se cuenta (porque los personajes y sus acciones están conservados por la historia) y afirmar que hicieron cosas que nunca tuvieron lugar, sería un gran error (Valincour, 2001, pág. 64).

1.3.2.1. Relación realidad –ficción

Se ha discutido también la relación que mantiene la ficción con la realidad en numerosas ocasiones. Es a veces la imagen fiel de la sociedad, otras veces se considera que la ficción debe ir más allá de la realidad para impactar más como puede adoptar una postura intermedia entre realidad e invención.

La literatura es plasmación de la realidad para unos, como lo comenta el crítico Kurt Spang: “*toda literatura es remodelación de la realidad*”, porque piensa que esta disciplina trata una realidad relativa al hombre y a su entorno. Por eso, cualquiera sea el grado de creatividad y originalidad del autor, no puede trascender las límites del universo en el cual vivimos, ya que

ni el autor ni el lector disponen de otra referencia que el mundo que conocemos, el uno para inventar sus historias y el otro para interpretarlas (Spang, 1984, pág. 153) .

En un punto de vista similar, Pierre Bourdieu atestigua que la obra literaria puede representar a una sociedad mejor que lo hacen algunos estudios científicos, expresando verdades que, dichas de otro modo, serían inaceptables. Gracias a su complejidad, la literatura desvela cosas y oculta otras al mismo tiempo, dando la impresión de una realidad desrealizada, pero que logra producir un efecto de creencia en los lectores (Bourdieu, 1992, págs. 58-59).

Danon Boileau en su libro *Du texte littéraire à l'acte de fiction* nos revela una de las preocupaciones del autor al momento de escribir : si todo lo que está a punto de escribir viene de él o es la reformulación de la idea de otro. Porque a pesar de la famosa afirmación “Toda semejanza con personajes reales es mera coincidencia” lo que vendrá después, se inspira siempre de elementos existentes. Un autor que se sirve sólo de su persona e historia es impensable porque el hecho de crear e inventar reenvía siempre al de reformular, envolver y contradecir (Boileau, 1995, págs. 97-100).

Genette resume este punto de vista con una definición del discurso de ficción :

...le “ discours de fiction” est en fait un patchwork, ou un amalgame plus ou moins homogénéisé, d'éléments hétéroclites empruntés pour la plupart à la réalité. Comme le lion n'est guère, selon Valéry, que du mouton digéré, la fiction n'est guère que du réel fictionalisé ¹ (Genette, 2004, pág. 136).

En una perspectiva distinta, Hugo sostiene que la verdad del arte nunca puede ser la realidad absoluta. El mundo de la literatura y el de la realidad son totalmente distintos, pero complementarios, uno no puede existir sin el otro.

¹ “El discurso de ficción es en efecto un mosaico, o un amalgama más o menos homogéneo, de elementos heteróclitos, prestados por su mayoría a la realidad. Como el león no es nada más que cordero digerido, según Valéry, la ficción no es nada más que la realidad ficcionalizada” [trad.propia].

La obra literaria además de su parte ideal, tiene un lado práctico: está sometida a reglas de la lengua y gramática sin los cuales no puede existir. El mismo escritor añade que, aún siendo un espejo que refleja la realidad, la literatura no debe darnos un retrato tierno y ordinario: *“Il faut donc que le drame soit un miroir de concentration qui loin de les affaiblir, ramasse et condense les rayons colorants, qui fasse d’une lueur une lumière et d’une lumière une flamme. Alors seulement le drame est avoué de l’art”*¹ (Hugo, 1836, pág. 60).

Siguiendo esta misma visión Proust afirma que una literatura que se limita a describir la realidad tal como es, se aleja totalmente de ella. Las cosas cobran una significación particular cuando las vivimos, así un mero libro una vez leído se convierte en un objeto inmaterial con el cual nos sentimos ligados, el simple nombre de un personaje evoca en nosotros sensaciones y momentos que experimentamos leyendo el libro. El arte debe expresar la relación entre el yo presente y pasado con el yo futuro que nos hace reflexionar en ellas.

“Une heure n’est pas qu’une heure, c’est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats. Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément”² (Proust, 1827, págs. 885-889).

Jean Marie Schaeffer, considera la ficción como forma de lo virtual que aún no pertenece al mundo real, pero que podría serlo. Sitúa entonces la ficción entre simulacro y simulación: el primero implica el engaño y el segundo se limita a presentar una substitución de lo real. Sin embargo, un escrito es arte precisamente cuando se supera la mera presentación del mundo real que es propia al periodismo (Schaeffer, 1999, pág. 94).

¹ “Es necesario entonces que el drama sea un espejo de concentración que lejos de disminuir, recoge y condensa los rayos de color, hace que un brillo sea luz y la luz una llama. Sólo entonces el drama podría transformarse en arte” [trad.propia].

² “Una hora no es solamente una hora, es un vaso lleno de perfumes, de sonidos, de proyectos y de clima. Lo que llamamos la realidad es la relación que entretenemos con estos recuerdos y sensaciones que nos rodean” [trad.propia].

Brahiman Saganogo nos ofrece una visión moderada, el texto literario no se somete a la prueba de verdad (no es verdadero ni falso). Que las frases de un texto sean ficción no significa que no pueden reflejar una realidad. El arte usa el lenguaje humano, de ahí los sucesos de la realidad determinan los cambios dentro de la narrativa y la ficción influye sobre la realidad cambiando la visión de los lectores (Saganogo, 2007, págs. 56-57).

1.3.2.2 Influencia de la literatura sobre la sociedad

La relación realidad-ficción no va en un solo sentido sino que existe una influencia mutua entre las dos. La ficción también puede dejar una huella en la sociedad. Anoush Ganjipour lo deja claro en su *Le réel et la fiction* afirmando que: “*la fiction est de nature contagieuse, elle est capable d’empiéter sur la réalité*”¹. El autor argumenta su afirmación con el caso Bovary, Gustave Flaubert fue acusado de presentar en su ficción a un personaje que puede influenciar de manera negativa la sociedad. En efecto, la protagonista Emma Bovary, impresionada por los personajes de las novelas románticas que leía, siguió su ejemplo para caer ella misma en el adulterio. El abogado de la acusación le reprochaba principalmente dos hechos al autor: él de representar con su obra a una mujer de costumbres desabridas, afectada por la lectura de novelas y por otra parte le acusa de relatar sus propias peripecias románticas que podrían tener -sobre la mente de jovencitas y hasta de mujeres casadas- el mismo efecto que tuvieron sobre la protagonista las novelas que leía (Ganjipour, 2014, págs. 11-12).

De manera paralela, y a unos siglos de distancia, los dichos de Platón podrán ser palabras de apoyo para el abogado: “*...du poète imitateur, nous dirons qu’il introduit un mauvais gouvernement dans l’âme de chaque*

¹ “La ficción es contagiosa, es capaz de invadir la realidad ” [trad.propia].

individu, en flattant ce qu'il y a en elle de déraisonnable..."¹ (Platon, 1966, pág. 370).

La base de ese conflicto consiste en que se supone que la literatura habla de la verdad, y si lo que dice es verdadero, entonces tendrá su impacto sobre la realidad. Flaubert se defiende adelantando que la novela es sólo un ejemplo de lo que podría ser la realidad y que tal vez servirá a evitar que otras personas repitan el mismo error que él de su heroína.

Esa influencia de la ficción sobre la sociedad fue también evocada en otro libro que es *El Quijote*², en el cual se nos presenta un protagonista que construye su visión del mundo y planifica sus futuras acciones siguiendo unos ideales literarios. *El Quijote* y *Madame Bovary*, siendo obras masivamente leídas, implican voluntariamente o no, que podrían ellos mismos ser los modelos a seguir de sus lectores.

A este nivel de la reflexión, podemos cuestionarnos: ¿Qué es lo que determina la ficcionalidad o el grado de ficcionalidad de una obra? Y sobre todo ¿Qué es lo que nos hace creer una ficción?

En contestación a la primera pregunta se impone una respuesta que es: la intención del autor. Pero como se explicará más adelante en la teoría de la recepción, la intención del escritor por sí sola no basta para determinar la ficcionalidad de la obra, el caso de Sir Andrew Marbot, que nos relata Ganjipour (2014, pág. 18) , podría demostrarlo claramente: Wolfgang Hildesheimer autor de una exitosa biografía de Mozart emprende la tarea de relatar las vivencias de un crítico literario Andrew Marbot. Además de tratar su carrera profesional, el autor tiñe la historia con nociones de verdad

¹ "...del poeta que imita, diríamos que introduce en los individuos un mal gobierno del alma, alabando en ellos lo que es más insensato..." [trad.propia].

² Se referirá en nuestra tesis, a la obra de Cervantes *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* y su segunda parte, con la abreviatura *El Quijote* en cursiva. Nuestra obra de consulta es de edición Martín Alonso (1999). Se citará esta obra en el texto del siguiente modo (Autor, parte I o II, número de capítulo), para facilitar su consulta en otras ediciones.

relativas a la vida privada del personaje. Una vez alabados sus esfuerzos en sacar a luz un personaje relegado al olvido, el autor se indigna de la incredulidad de los lectores que no reconocieron la ficcionalidad de su obra. Este incidente fue estudiado por numerosos críticos, pero más que la ingenuidad de los lectores, fue discutida la omisión y la inexistencia de cualquier indicio que pueda indicar la ficcionalidad de la obra. Esta omisión causó la ruptura del pacto autor-lector que Schaeffer llama “Feintise partagée” (fingimiento compartido) (Schaeffer, 1999, pág. 164) una especie de juego del autor al cual el lector se somete de buena voluntad.

La respuesta a la segunda pregunta sería múltiple, para que la ficción sea creíble es necesario que lo que se nos cuenta sea verosímil o sea “*Faire de la vraisemblance le centre de gravité de l’oeuvre*”¹ en este caso poco importará el grado de invención o de realidad, el lector podrá seguir los planes narrativos del autor y creer en la viabilidad de su historia. Ganjipour nos habla también del trabajo de Hume, para quien esta creencia que tenemos de la ficción deriva de la costumbre y de la repetición como lo es la imagen que tenemos de Marte, Júpiter y de los vampiros... esta representación se ha impuesto con tanta fuerza y recurrencia que terminamos creyendo en ella (Ganjipour, 2014, págs. 20-23). Cabe mencionar que para alcanzar tal resultado, es necesario “*el efecto realidad*” del cual habla Barthes (1982, págs. 80-81) y que se logra cuidando el detalle y prestando atención a la descripción.

2. Teoría de la lectura

2.1. El proceso de la lectura

La lectura de un texto es un proceso que pasa por múltiples etapas, que podemos resumir en estos puntos, según se nos explica en *Pour une lecture littéraire* (Dufays, Gemenne, & Ledur, 2015, págs. 114-122):

¹ “Hacer del verosímil el centro de gravedad de la obra” [trad.propia].

a. La orientación previa: Toda lectura empieza por una etapa de pre-lectura, el lector de un texto siempre tiene unas expectativas, deseos y presuposiciones de lo que va a leer. Esta etapa se compone de dos aspectos. El primer aspecto es afectivo, porque la interpretación de un texto iba siempre dirigida por los intereses del lector que sea de manera consciente o no, así que esta primera operación depende de los gustos y personalidad de cada cual. El segundo aspecto es semiótico y cognitivo, muy a menudo, precede la lectura de un texto, leer una crítica de la misma, oír una opinión o hasta leer otra obra del mismo autor, lo que nos da una idea previa de la obra, o sobre el estilo de escritura...

b. La comprensión del texto: la comprensión de un texto también se hace por fases: la primera fase consiste en la identificación del vocabulario, y es ahí donde empieza prácticamente la lectura. Un breve análisis del texto permitirá al lector saber si sus conocimientos le permiten leerlo. El receptor debe estar familiarizado con la lengua y el vocabulario con el cual está escrita la obra. En la segunda fase se trata de la construcción de sentido de las frases. Reconocer el vocabulario por sí solo no basta para leer un texto, para esto es necesario captar la estructura semántica global. Se puede ignorar el sentido de una palabra, pero las combinaciones que constituyen con otras palabras son importantes para el esquema semántico general del texto; siendo enigmas, nuevas ideas que se formulan o soluciones a problemas que se plantean en el texto.

c. Sentido gramatical y sentido simbólico: La lectura requiere además de entender el sentido gramatical y literal de lo que se dice, leer entre las líneas, reconocer la polisemia de las palabras o frases, y poder pensar en el segundo sentido y a la simbología a la cual puede referirse el texto.

d. Lectura poética: Consiste en la exploración de las incertidumbres, indeterminaciones que pueda contener el texto para dar un sentido propio al texto.

2.2. Teorías de la lectura

Leer es antes que todo comprender el texto. Pero la comprensión del texto no es una actividad pasiva, sino un proceso que requiere la intervención del lector. Tal es la importancia del lector hasta que algunos autores hicieron de él parte integral de sus obras, otorgándole el papel de personaje principal además del del lector. Italo Calvino es uno de estos autores, su novela *Si una noche de invierno un viajero* (Calvino, 2012, págs. 4-7) empieza por la escena de un lector leyendo la última novela del Italo Calvino, que lleva el mismo título, los demás personajes son ellos también otros lectores de otros textos formando así una novela de hipertextualidad. Otros autores también se interesaron al receptor de sus obras, hasta dirigirse directamente a él en sus diálogos o monólogos.

Conforme con esta situación, al fin de los años 70, la atención de los teóricos fue atraída hacia este elemento importante de la comunicación literaria: el lector. Los estudios hasta aquí centrados en el texto, el autor y el contexto se revelaron insuficientes. Esto se debe al papel importante que desempeña el lector en descodificar el mensaje transmitido por el autor (Santerres-Sarkany, 1990, pág. 58). Maurice Blanchot lo dice claramente : *“L’œuvre est œuvre seulement quand elle devient l’intimité ouverte de quelqu’un qui l’écrit et de quelqu’un qui la lit”*¹ (Blanchot, 1988, pág. 35).

Aparecieron entonces múltiples trabajos en Alemania y luego en Francia que se consagran al estudio del papel del lector en la producción del sentido. Mukarovsky presenta dos ideas esenciales en la teoría de la lectura: primero; un texto sin ser leído, es un objeto inacabado, o sea un mensaje puramente virtual. Luego, un texto en sí es un conjunto de indeterminaciones y aperturas de sentido que sólo la colaboración activa de un lector puede transformar en significativo.

¹ “La obra es obra sólo cuando vuelva la intimidad de alguien que la escribe, y de alguien que la lea” [Trad. propia].

Las numerosas teorías de la lectura existentes, a pesar de conformarse con estas dos aseveraciones, se reparten en dos categorías: las teorías del efecto y las teorías de la recepción.

Las teorías del efecto adoptan un punto de vista interno y se dedican a analizar la manera en que el texto influye y manipula la interpretación del lector. A esta categoría pertenecen los trabajos de Iser y Eco. En cuanto a la segunda categoría (de la recepción) se centra en el lector empírico. Estas teorías externas se focalizan en el modo en que algunos elementos modifican la percepción de las obras (el contexto de la recepción, la historia, el grupo social al que pertenece el lector y su estado psíquico en el momento de la lectura), bajo esta categoría se pueden clasificar los estudios de Jauss (Dufays, Gemenne, & Ledur, 2015, págs. 64-65).

2.2.1. Las teorías del efecto

Una de las teorías internas más detalladas es la de Umberto Eco. En su *Lector in Fabula* (Eco, 2004, págs. 61-69) estudia lo que llama el “Lector Modelo” en los textos narrativos escritos. Eco confirma que cada texto es una serie de “*non-dits*” (no dichos) que requieren la cooperación de un lector activo. El autor de un texto, consciente de que el sentido de su obra es incompleto, deja espacios en blanco, primero para dar al receptor la libre iniciativa de descifrar su mensaje, y luego porque a veces una obra puede tener más valor con las interpretaciones propias del lector.

Eco estudia un punto importante en su libro que consiste en la manera en que el autor se proyecta su lector (su Lector Modelo), teniendo en cuenta que la competencia del emisor no es siempre la del receptor. Porque a diferencia de la comunicación oral en la que una conversación se puede completar por signos extra-lingüísticos que facilitan la comprensión, la comunicación literaria es semejante a “echar una botella en el mar”. Para esto el autor se debe de elaborar una táctica, parecida a una estrategia militar en la

que el estratega intenta predecir las acciones de su oponente, en nuestro caso el lector y su reacción a cada palabra que lee.

Pero contrariamente a una estrategia militar, un escritor quiere la victoria de su lector, así que se pondrá en su sitio para prever las dificultades o ambigüedades que pueda encontrar; y por consiguiente planificar más detalles, dar sutiles explicaciones, usar una palabra en vez de otra...Este proceso se referiría a unas competencias lingüísticas, culturales que se supone que son las mismas que las del lector modelo sobre el cual se construye su texto.

Un autor puede restringir el número de sus lectores y su estatuto, dirigiéndose a un público determinado: diciendo por ejemplo “hijos míos”, “amigos habitantes de tal país”...y podrá entonces usar un vocabulario específico o referirse a símbolos conocido por éstos, como podrá basarse en su ignorancia de algún dato y ponerse en posición de informarles y educarles, o de provocar cierta reacción de su parte hacia algún acontecimiento. Pensar en su lector modelo no es solamente esperar su existencia, sino actuar a la manera con la cual se debe construir el texto en vista de este lector.

Esto nos lleva a uno de los ejes importantes que aborda Eco en sus estudios: el de texto abierto vs texto cerrado. En un texto dicho abierto, el autor está consciente de la polisemia de lo que dice y deja al lector la libertad de elegir su propia interpretación. Pero manejando con maestría su arte, las diversas interpretaciones de su texto deben ser complementarias y no contradictorias; así el resultado y la conclusión final de cada lectura les guiará al propósito final, fijado inicialmente por el autor.

En cambio un texto cerrado pretende desde su comienzo, que su obra esté destinada a tal categoría, y espera producir en ellos tal reacción. El autor selecciona un vocabulario comprensible por sus lectores, y para producir en ellos el horror por ejemplo, les avisará de antemano que algo horrible iba a ocurrir... Pero como lo dice Eco, esto no siempre funciona “*Rien n'est plus*

ouvert qu'un texte fermé"¹ (Eco, 2004, pág. 71) porque mucho tiempo puede pasar entre el tiempo de la escritura y el de la lectura produciendo una descontextualización y un desfase entre el sentido que planeó el autor y el que llegó a su destinatario. Eco da un ejemplo de los imprevistos de la interpretación con *Les Mystère de Paris* una obra que su autor, Eugène Sue, concibió para un público cultivado distinguido con fin de entretenerle con las miserias de una clase inferior, pero la casualidad hizo que su obra caiga en manos del proletario del cual se trataba en la obra. El libro –publicado por episodios–tuvo éxito. El autor entonces para sacar partido de la situación, cambió el tono para dirigirse a esta gente humilde con un fin moralizador y reformista. La interpretación no fue la que planeó el autor, y fue leído como una obra reaccionaria que animó a los revolucionarios franceses de 1848 (págs. 70-71).

Iser también considera que sus trabajos forman parte de la teoría del efecto. En su libro *L'Acte de lecture* explica que una obra literaria se define por su bipolaridad: un polo artístico (el texto) y un polo estético (el lector). La obra es entonces una interacción dinámica entre la obra y el lector. Ambos comparten, según opina, el papel de imaginar la obra. Pero para esto es necesario que la obra deje margen para la creatividad del lector. Tal creatividad tiene sus límites, que se ven transgredidos si el texto dice mucho más de lo que debía o no bastante, el primer caso podría aburrir el lector y en el segundo se cansaría en su lectura (Iser, 1985, págs. 48, 198-199).

2.2.2. Las teorías de la recepción

Una de las teorías más representativas de la teorías de la recepción es la de Jauss que plantea en su *Pour une esthétique de la réception*. El teórico afirma que hasta en el momento de su aparición, una obra no se manifiesta como una exclusividad porque su lectura siempre evoca en el lector unos textos ya leídos, que le preparan a lo que iba a leer. En su mente entonces, se

¹ "Nada es más abierto que un texto cerrado" [Trad. propia].

perfilan un inicio, una continuación y un fin que constituyen “el horizonte de expectativas” que guiará su lectura. Todo texto nuevo suscita en el lector un conjunto de esperanzas y reglas de juego, con las cuales está familiarizado gracias a los relatos anteriores que ha leído o escuchado. A medida que avanza en su lectura, lo que esperaba puede realizarse exactamente o en parte, como puede ocurrir todo lo contrario (Jauss, 2002, págs. 55-65).

Jean Marie Goulemot, refuerza esta idea hablando de un elemento que llama “biblioteca”. Según opina, cada lectura es comparativa, porque hace emerger de nuestra memoria las lecturas anteriores en la biblioteca mental de cada cual, implicando un cierto dialogismo e intertextualidad entre los diferentes libros. La casa de edición, el tipo de texto, las críticas y la cultura institucional, nos ponen en posición de recibir la lectura que planeamos emprender.

Goulemot continua en la misma línea dando un testimonio de la influencia du “hors-texte” (Fuera de texto) sobre la lectura. En un artículo el profesor explica una experiencia que ha realizado en el estudio de la obra “*L’éducation sentimentale*”, con estudiantes del mismo curso en años diferentes, antes y después de 1968¹. Los estudiantes de antes de 1968 todos se orientaron hacia la misma explicación: la novela narra los amores de una dama madura con un joven adolescente. Pero después de 1968 la obra fue interpretada con una mirada más política: el joven personaje ya no era el joven enamorado, sino un burgués reaccionario que prefería la compañía de una dama a la revolución. Muchos otros detalles fueron relacionados a sucesos o símbolos históricos y políticos. Este testimonio consolida la afirmación de que la historia interviene como elemento activo en la interpretación de las obras (Goulemot, 1985, págs. 116-123).

¹ En Mayo de 1968, tuvo lugar en Francia huelgas y manifestaciones, que empezaron como una sublevación estudiantil para extenderse a toda la sociedad.

Nicole Robine añade a estas teorías externas otro elemento que consiste en el estado psíquico y social del lector. Desde su punto de vista, un autor llama, pero nunca sabe quién ni cuantos le contestarán. Muchos autores del siglo XVIII destinaban sus escritos a una élite cultural y sus libros son, hoy en día, al alcance de mucha más gente, de todas las clases sociales. El lector refleja su experiencia personal sobre su lectura dando un nuevo sentido a la obra, que es una mezcla del mensaje del autor y de sus propias ideas. Este nuevo mensaje depende entonces de la propia cultura del lector, de su grupo social y de su disposición psicológica en el momento de la lectura. Robine apoya sus dichos afirmando que según unas estadísticas, acerca de la comprensión de los textos, los diferentes lectores de un mismo libro sólo perciben de su lectura lo que los concierne (Robine, 1970, págs. 226-227).

Después de considerar las teorías del efecto y las de la recepción, se puede decir que no son contradictorias sino complementarias. El mejor testimonio será tal vez el hecho de que la Escuela de Constanza englobe representantes de ambas teorías con las figuras de Iser y de Jauss.

Analizadas separadamente, las dos tienen sus limitaciones y carencias. Aún con la lectura programada por el autor, siempre es necesario que el lector tenga unas competencias que le permitan descifrar el texto. Como parece indudable que aunque cada lector sea libre frente al texto que lee, la interpretación de una obra literaria no es totalmente subjetiva y siempre se somete a algunas normas planteadas por el texto.

2.3. La obra y su público

Según Jauss, la distancia entre el horizonte de expectativas del primer público y el contenido de la obra de arte, define su originalidad. Cada vez más grande la brecha entre lo que esperaba y lo que lee, aumenta el valor de la obra. Una creación literaria que se conforma perfectamente a las esperanzas del lector, que repite los mismos modelos de su experiencia previa, y que

plantea problemas cuyas soluciones son conocidas por todos, pertenece más al arte culinarios que al literario, añade Jauss. Mientras las grandes obras literarias, las obras maestras son las que exigen de su receptor adoptar nuevas perspectivas de ver las cosas y hacer el esfuerzo de salir del universo literario con el cual está familiarizado para integrar el nuevo horizonte que presenta la nueva obra.

Acerca de la recepción de las nuevas obras, Jauss relata una anécdota ilustrativa, se trataba de la aparición de dos nuevas obras en la misma época. una de ellas innovadora, *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, y la otra tradicional, *Fanny* de Ernest Feydeau. Ambas obras abordan el mismo tema: el adulterio en un ambiente provincial, pero mientras Feydeau narra su historia bajo forma de confesión, en un estilo usual con el que la gente está acostumbrada, Flaubert adopta un estilo indirecto e impersonal dejando libre juicio al lector. El resultado fue que a *Fanny* le salieron 13 ediciones en el mismo año, al mismo tiempo la obra de Flaubert fue entendida sólo por un número restringido de conocedores. Con el paso del tiempo, la obra de Flaubert logra marcar un giro decisivo en la historia de la novela y alcanza un eco universal, relegando la obra *Fanny* al olvido, resaltando sus clichés y su estilo común (Jauss, 2002, págs. 58-63).

Esto nos reenvía a lo que dice Marcel Proust, citado por Tournel & Vassevière, cuando compara la aparición de una obra original a los inicios de un gran pintor del cual no se entendían las pinturas, porque los elementos no se veían claramente en sus cuadros. Proust insiste en que las creaciones originales necesitan tiempo y requieren un esfuerzo por parte del público; una vez pasada esta etapa de acomodación, el receptor podrá ver claramente a través de los cuadros y prosas que son esas obras innovadoras.

Lo mismo asegura Paul Valéry comentando: hacerse un público y ser un “gran hombre” es llevar la gente a apreciar todo lo que producimos,...pero hay dos tipos de *gran hombres*: Los que dan al público lo que le gusta, y los

que hacen que el público aprenda a apreciar lo que no le gustaba (Toursel & Vassevière, 2001, págs. 90-92).

3. Teoría de los personajes

El personaje literario es la representación ficticia de una persona en una novela, cuento,...Desempeña junto con el tiempo y el espacio un papel primordial en la diégesis. Estos protagonistas están descritos físicamente y moralmente por el texto, y se les puede clasificar según las funciones que desempeñan en el relato.

Al momento de crear un personaje, el autor le dota de un “cuerpo novelesco” o sea de una descripción física. Durante épocas, las mujeres o heroínas gozaban de una belleza inestimable, piel clara, cabellos largos y los varones de gran talla. Pero a partir del siglo XVIII este físico ideal que caracterizaba los protagonistas iba cambiando a otro menos perfecto, pero susceptible de detener la atención del lector por algún detalle en su descripción (unas venas aparecida en la cara, dedos lastimados por los cigarrillos...) La descripción física del personaje podría ser un elemento clave en el relato, o hasta un obstáculo (la belleza por ejemplo crea envidia y enemistades).

Algunos escritores dan una gran importancia a la expresión de los sentimientos por parte de sus personajes; y opinan que una buena descripción psicológica acorta la distancia entre personajes y lectores: *“Ils sont proches de nous parce qu'ils rougissent et palissent, rient et pleurent, ont des battements de cœur et le soufflé coupé”*¹ (Raimond, 2011, pág. 204).

Pero el nivel y la profundidad de la descripción dependerán del autor, y de su estilo. Así que escritores focalizados en otros aspectos de la novela, podrían prestar una modesta atención a este punto.

¹ “Están cerca de nosotros porque se sonrojan y paladean, se ríen y lloran, tienen latidos de corazón y quedan sin aliento” [trad.propia].

3.1. Tipología del personaje

Bourneuf Roland y Ouellet Réal (1998, págs. 181-196) nos explican que los personajes de una novela pueden encajarse bajo algunas categorías, así que un personaje podría ser:

- **Un elemento decorativo:** Cada obra presenta en sus páginas a unos personajes que participan en la acción, son un mero nombre en una escena de grupo o una presencia que añade un color local a algún paisaje o comunidad. Esos personajes sirven sobre todo a situar las cosas en sus lugares, en el cuadro que representa la novela.
- **Un agente de la acción:** Es cada uno de los participantes en el conflicto que plantea la novela.
- **Un portavoz:** Hay siempre un personaje (o más) en la obra que se considera como la proyección de las experiencias del autor, de sus sueños más profundos y de sus recuerdos.

Philippe Hamon (1977, págs. 122-124) por su parte nos presentará otra repartición, especificando que un personaje podrá pertenecer a más de una categoría:

- **Personajes referenciales:** son los personajes históricos, míticos, alegóricos y sociales que aparecerán en la novela (Napoleón, el caballero, el pícaro...) constituyen una especie de “anclaje” referencial, relativo a cierta cultura que debe ser conocida por los lectores.
- **Personajes -embrague:** Son las marcas de la presencia del autor en el texto, personajes -portavoz, son generalmente encarnados por el personaje de un autor que interviene en la historia, por interlocutores filosóficos, habladores o artistas....
- **Personajes anafóricos:** personajes predicadores, dotados de una memoria excepcional o que son buenos para interpretar indicios e inferir

la existencia de algún fenómeno, se usa con ellos la técnica del flashback.

Hamon da más importancia a esta última categoría que considera como un rodaje esencial para la fluidez del relato, gracias a ellos se puede ir hacia el futuro y retroceder hacia el pasado con facilidad.

3.2. Métodos analíticos

Su estatuto mediano, entre seres ficticios y seres vivos fieles a cualidades humanas, originó diversas opiniones al momento de su análisis. Opiniones que se pueden reagrupar en un método psicológico (tradicional) que se basa en el estudio de las cualidades de los personajes, y un método semántico/ estructuralista que les considera como un componente más de la entidad textual.

3.2.1. Análisis psicológico

El análisis psicológico de los personajes fue justificado por el hecho de que, en su creación, el autor se basa sobre modelos reales encontrados en su vida, de historias leídas en la prensa...y les dota de cualidades físicas y mentales humanas .

Para acercar los personajes al lector, el escritor recurre al uso de monólogos interiores y al discurso indirecto libre que nos hacen sumergir en sus pensamientos más secretos, para compartir sus sueños y angustias. Nos llevan a cuestionarnos sobre su destino o a compararnos a ellos, a prestar atención a su manera de vestir y a sus rasgos faciales. Los personajes encarnan a veces a la perfección las características de su tiempo haciéndonos viajar a través del tiempo. Esos personajes aun de papel permanecen en las mentes mucho después de que se acabe la lectura, y pueden ser en ocasiones los modelos de toda una generación. Todas esas razones llevaron los críticos a adoptar el método psicoanalítico para estudiar los personajes (Raimond, 2011, págs. 199-200).

Entre los autores que apoyaron este punto de vista, reflexionando sobre las cualidades humanas de los personajes novelescos podríamos citar a Victor Hugo, a François Mauriac, y a Eduard Morgan Forster, entre otros.

Victor Hugo nos habla en su libro *William Shakespeare* del “Tipo”, este personaje literario que no representa a un individuo en particular sino que resume en su persona a un conjunto de características y espíritus que condensa. Compila las características más reales de las personas de las cuales sale un fantasma más real que todos, “el tipo”. El tipo vive según Hugo, porque es similar a un espejo que nos refleja y es eso que hace que sea reconocible, continúa diciendo que el tipo es:

..., une parabole qui vous donne un coup de coude, un symbole qui vous crie gare, une idée qui est nerf, muscle et chaire, et qui a un cœur pour aimer, des entrailles pour souffrir, et des yeux pour pleurer, et des dents pour dévorer et rire, [...], voilà le type. ...les types sont des êtres. Ils respirent, ils palpitent, on entend leurs pas sur le plancher, ils existent. Ils existent d’une existence plus intense que n’importe qui, se croyant vivant là, dans la rue ¹.

El tipo condensa todas estas cualidades en su persona para que sean analizables (Hugo, 1867, págs. 187-190).

Forster en cuanto a él, distingue entre personajes planos y personajes redondos “*flat & round characters*” ² según su complejidad psicológica. Un personaje plano sería en su forma pura constituido en torno a una sola idea o cualidad que se esfuerza en mantener a lo largo del relato. La ventaja de tener un personaje plano es que es fácilmente reconocible y se graba en la memoria del lector. Puede ser el prototipo de alguna cualidad o algún defecto, generalmente evocado, con tinta de humor, para atenuar la monotonía de su descripción.

¹ “ [el tipo es] ...una parábola que le da un codazo, un símbolo que le grita, una idea que es nervio, músculo y carne, y que tiene un corazón para amar, intestinos para sufrir y ojos para llorar, y dientes para devorar y reír, [...] es este el tipo. ... los tipos son seres. Respiran, palpitan, escuchamos sus pasos en el piso, existen. Existen de una existencia más intensa que cualquiera, creyéndose vivos allí, en la calle ” [trad.propia].

² Su teoría fue originalmente publicada en su libro *Aspects of the Novel* (Forster, 1927)

Además de personajes planos, cada historia necesita personajes redondos, multifacéticos, capaces de sorprender a los lectores con sus reacciones, que no actúan guiados por automatismos sino por una impulsión del momento. Esos personajes deciden de sus propios caminos y son capaces de emprender una nueva vida, en cualquier momento.

¿Cómo se puede probar que un personaje es redondo? Si puede sorprender de manera convincente. Si no sorprende, es plano. Si sorprende sin convencimiento, sería un plano que pretende ser redondo (Forster, 2005, págs. 35-41).

Apoyando entonces el análisis de los personajes según las categorías psicológicas (gustos, costumbres sentimientos, carácter,...) François Mauriac, citado por Bordas & Barel-moisán (2015, pág. 167), escribe: “*L’artiste, dans son enfance, fait provision de visages, de silhouettes, de paroles [...] et même sans qu’il en soit frappé, cela existe en lui au lieu de s’y anéantir comme dans les autres hommes; cela sans qu’il sache rien, fermenté, vit d’une vie cachée et surgira au moment venu*”¹. Mauriac subraya el hecho de que los personajes se inspiran de seres humanos dotados de una complejidad psicológica, por eso no se les puede negar a los personajes novelescos la misma complejidad. Y va más allá hablando de la “autonomía de los personajes” refiriéndose a personajes planeados como secundarios por el autor pero que se realzan al primer rango sin que su creador pueda intervenir, guiando la historia hacia horizontes imprevistos.

Nueva visión del personaje

Con la aparición del *Nouveau roman* los escritores se rebelaron contra la noción tradicional del personaje, Alain Robbe-Grillet en su *For a New Novel* califica el personaje tradicional de momia, y a pesar del paso de tiempo los críticos y autores no pudieron bajarlo de su pedestal y siguen juzgando el

¹ “ El artista, en su infancia almacena caras, siluetas, perfiles, palabras [...] y aun sin ser afectado por ello, esto existe en él y en vez de desvanecer en su mente como en los demás hombres, se anclan, para surgir al momento oportuno” [trad.propia].

buen autor por su capacidad a crear personajes ejemplares y perfectos. Para Robbe-Grillet, un autor al crear su personaje debe salir de esos límites fijados por la tradición y que son pasados de moda: *“The novel of characters belongs entirely to the past, its describes a periode: that which marked the apogee of the individual”*¹. Para apoyar sus dichos menciona a algunos autores innovadores: Samuel Beckett, que cambia el nombre y el aspecto de su héroe en el transcurso de la narración; a Faulkner quien da voluntariamente a dos personajes el mismo nombre y al personaje K de *El castillo (Das Schloß)* de Kafka, que aun sin tener nada, ni familia, ni cara, se contenta de la inicial que forma su nombre (Robbe-Grillet, 1989, págs. 27-29).

Para la crítica el personaje sigue siendo un elemento necesario del análisis, pero algunos críticos empezaron a alejarse poco a poco de esta tendencia psicoanalítica y se enfocaron a designar el personaje como “agente” y no como persona. Barthes habla en *Poétique du récit* (1977, págs. 32-34) de esa transición hacia un estatuto estructural del personaje : *“L’analyse structurale, très soucieuse de ne point définir le personnage en terme d’essences psychologiques, s’est efforcée jusqu’à présent, à travers des hypothèses diverses, de définir le personnage non comme un « être », mais comme un « participant »*². Propp y su estudio del el cuento ruso y Souriau en las obras dramáticas, fueron los iniciadores que generaron posteriormente múltiples intentos de establecer un modelo de análisis semiológico/estructural del personaje aplicable a las novelas.

3.2.2. Análisis semántico / estructural

Tomando como corpus cien cuentos rusos, Vladimir Propp en su *Morphologie de conte* realiza un estudio descriptivo de los elementos

¹ “La novela de los personajes pertenece por completo al pasado, describe un período: el que marcó el apogeo del individuo” [trad. propia].

² “El análisis estructural, preocupado por no definir al personaje en términos de categorías psicológicas, se ha esforzado hasta ahí, a través de varias suposiciones, a definir al personaje no como un «ser», sino como un «participante»” [trad. propia].

recurrentes y más constantes de los cuentos que son las funciones de los personajes. Distingue entonces 31 funciones fundamentales:

1. Alejamiento.	8. Fechoría (o carencia).	16. Combate.	24. Fingimiento.
2. Prohibición.	9. Mediación.	17. Marca del héroe.	25. Tarea difícil.
3. Transgresión.	10. Aceptación.	18. Victoria.	26. Cumplimiento.
4. Interrogación.	11. Partida.	19. Enmienda.	27. Reconocimiento.
5. Información.	12. Prueba.	20. Vuelta del héroe.	28. Desenmascaramiento.
6. Engaño.	13. Reacción del héroe.	21. Persecución.	29. Transfiguración.
7. Complicidad.	14. Recepción objeto mágico.	22. Socorro.	30. Castigo.
	15. Viaje.	23. Llegada de incógnito.	31. Boda.

Vladimir Propp, citado por Goldenstein (2005, págs. 65, 66), reagrupa esas funciones en esferas de acción repartidas en personajes:

- El agresor.
- El donante. Da el objeto mágico al héroe.
- El auxiliar.
- La princesa. Objeto de la búsqueda.
- El mandante.
- El héroe.
- El falso héroe.

Propp afirma que la organización de estos elementos, quitando detalles locales y secundarios, guardando sólo las formaciones fundamentales, obtendríamos el cuento del cual los demás cuentos no son nada más que variantes.

En cuanto a la situación dramática, Goldenstein se refiere al trabajo de Étienne Souriau quien afirma que un análisis bastante profundo permitirá establecer combinaciones variables¹ de un cierto número de elementos básicos. Mantiene entonces seis funciones, inspirándose de la astrología para constituir un modelo:

- Fuerza temática orientada: El León.
- El representante del bien deseado: El Sol
- El obtenedor virtual del bien: La Tierra

¹ De manera más exacta, al cabo de algunos cálculos Souriau llega a 210 141 situaciones dramáticas, de ahí el título de su obra *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques* (Souriau, 1950).

- El oponente: Marte.
- El árbitro, atribuidor del bien o el objeto buscado: La balanza.
- El socorro, reduplicación de una de las previas fuerzas: La Luna

Según Souriau, el personaje es entonces un peón del cual dispone el dramaturgo para crear su intriga. Aunque parezcan vivos, esos personajes son en realidad parte de un sistema puesto en sitio para llegar a una perspectiva previamente fijada (Goldenstein, 2005, págs. 64-65).

Para aplicar su modelo se puede tomar como ejemplo el triángulo amoroso: él, ella, el otro. Esto nos daría:

- Fuerza temática orientada: El amor.
- El representante del bien deseado: Ella
- El obtentor virtual del bien: Él.
- El oponente: El otro.
- El árbitro, atribuye el bien o el objeto buscado: El padre de la amante.
- El socorro: ayudante de unos de las previas fuerzas.

De esa situación clásica Souriau pudo sacar 36 combinaciones posibles del triángulo amoroso, de las cuales podríamos citar:

- (1) Él amoroso, ella, el padre cómplices a favor del amor contra el otro.
 (4) Él amoroso; ella ayudada por el cómplice, el padre favorece el otro.

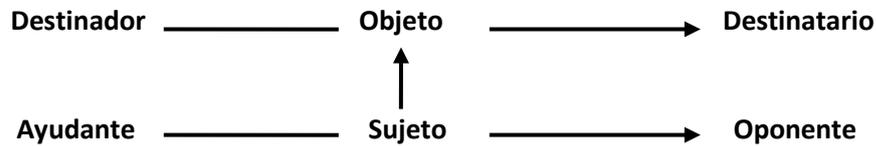
Inspirándose de los sistemas de análisis de Propp y de Souriau, A J Greimas propone en su *Sémantique Structurale* (Greimas, 1966, págs. 174-180) un modelo de análisis más general en el cual una acción se compone de seis elementos, que llama actantes, y se basará en lo que hacen los personajes en vez de lo que son.

El modelo actancial distingue seis actantes reagrupados en parejas según tres ejes:

- **Sujeto- Objeto** vinculados por el eje del deseo.

- **Destinador –Destinatario** vinculados por el eje del saber.
- **Ayudante- Oponente** vinculados por el eje del poder.

Esto daría el modelo siguiente:



Esquema n°1. Modelo actancial de Greimas

- El sujeto está en busca de un objeto, el ayudante favorece esa acción mientras lo obstaculiza un oponente. El destinador origina la busca y el destinatario beneficia de ella.

Cabe señalar en este punto, que un actante no reenvía siempre a un personaje con el sentido tradicional del término (Persona ficticia o animal en las fábulas); sino que puede también ser el medio ambiente, un objeto inanimado, un sentimiento, una idea o un valor... Por ejemplo: el desierto podría ser un oponente, una espada un ayudante o objeto de búsqueda, el amor un destinador, una idea un ayudante y el honor un destinatario.

Philippe Hamon aporta algunas contribuciones al tema en su artículo *Pour un statut sémiologique du personnage* (Hamon, 1977). Para él, el personaje es un concepto semiológico, por eso lo dota de un significado y de un significante. Un significante discontinuo (refiriéndose a los indicios que lo marcan a lo largo del relato) y un significado discontinuo (que indica el sentido o el valor del personaje) será entonces determinado por una red de relaciones de semejanza, oposición, de orden y de jerarquía que lo confrontarán a otros personajes y/o situaciones y espacios en la novela o hasta en obras similares.

Significado del personaje

El personaje es una unidad de significación y como lo afirman Wellek y Warren , citados por Hamon (1977, pág. 125), un personaje nace de unidades de sentido, está constituido de frases pronunciadas por él o sobre él. A diferencia del signo lingüístico, en la semiología del relato, el personaje no es una noción reconocible, sino un proceso de construcción por parte del lector, gracias a su memoria y deducción, de indicios que deja el autor en su texto de tal o tal personaje.

La mención de un nombre histórico -Napoleón por ejemplo- será un indicio de su valor en la obra ya que su papel está ya marcado en la historia. Lo es también la mención de un lugar reconocido (París por ejemplo) que además de su función referencial puede ser una información sobre el destino o el papel de un personaje. De manera paralela, introducir un nuevo personaje, con nombre no reconocido en un relato, sería como dejar un blanco, un morfema vacío que se rellenará al recorrer las páginas del libro, basándose sobre el aspecto discursivo, lineal, y acumulativo del relato. El valor del personaje será entonces la suma de la repetición de las marcas que lo designan, de la acumulación de sus rasgos y las transformaciones que se operarán en él, pero sobre todo su oposición a los demás personajes.

El problema central del análisis, según Hamon sería identificar y clasificar los ejes semánticos fundamentales que permiten reagrupar y luego clasificar los rasgos significativos de los personajes. Para ilustrar, Hamon retoma un ejemplo de Lévi-Strauss al confrontar un rey y una pastora. Los ejes mantenidos serán entonces: El sexo, la edad, la ideología y el hogar. En seguida se tratará de establecer una jerarquía dependiendo de los ejes.

Retomamos el ejemplo dado por Hamon de un análisis que mantiene como ejes: el sexo, el origen geográfico, la ideología y el dinero (Hamon, 1977, pág. 130.131).

Personajes \ Ejes	sexo	Origen geográfico	ideología	dinero
P1	+	+	+	+
P2	+	+	+	+
P3	+	∅	∅	∅
P4	+	+	∅	∅
P5	+	+	∅	∅

Cuadro n°1. Clasificación de Hamon de los personajes según ejes semánticos.

El cuadro clasifica los personajes según sus cualificaciones. Se podría entonces constatar que: el personaje P1 es más complejo que el personaje P3 que está marcado por menos ejes. Se podría también formar gracias al cuadro grupos de individuos o clases sociales (los personajes P1 y P2 serían de la misma clase, los personajes P4 y P5 de otra y P3 diferente de los dos).

El presente análisis podrá ser complementado por otros cuadros según la profundidad del estudio de los personajes. Un cuadro de las funciones realizadas por los personajes en el relato, servirá para distinguir los personajes más activos, los principales de los secundarios,... se puede de tal manera situar un personaje en un escalón de personajes tipos y adivinar algunas de sus acciones.

Tener acceso a la estructura actancial de una secuencia o de un texto permite su legibilidad (previsibilidad), que sería favorecida por personajes que se dedican a lo largo del relato a una actividad en especial o cumplen una misión determinada en la sociedad. El personaje integra una “sociedad” gracias al papel que desempeña en ella (llamado papel temático). Los papeles podrían ser: profesionales (un médico, un juez...), psico-profesionales (el oportunista, el mundano...), familiares (padres e hijos...).

Quedará por determinar entonces sí:

- Estos personajes son el resultado de un proyecto estético elaborado por el autor,
- Son construcciones ocasionadas por la sociedad de su época, por la ley ...
- Son el resultado de un factor psicológico inconsciente del autor.

Un personaje será entonces definido por:

- Su relación con las funciones que deben cumplir.
- Su integración en una de las clases sociales.
- Como actante, será evaluada su relación con los demás durante una secuencia.
- Su relación con algunas modalidades (poder, saber, querer) adquiridas o innatas y el modo de su adquisición.
- Por sus calificaciones y papeles temáticos (Hamon, 1977, págs. 140-141).

Significante del personaje

El personaje está designado en el texto por un significante discontinuo que Hamon llama “etiqueta” y es fruto de la elección del autor. El monólogo y la autobiografía serán caracterizados por las etiquetas yo, me, mí...mientras el discurso en tercera persona está centrado en el nombre empieza por una mayúscula. Hamon opina que estas designaciones deben ser fijas y recurrentes para que el texto sea legible. Vale decir que la etiqueta incluye un paradigma de equivalencias: substitutos, apodos, títulos... , que van de la simple letra (Madame M, la K en Kafka) hasta en las descripciones con los términos el héroe, el joven, señor tal...

El signo lingüístico se conoce por su arbitrariedad. Pero será interesante analizar y adivinar las motivaciones del autor al seleccionar tal o tal nombre para su personaje. Sus razones podrían ser visuales (el nombre del personaje tiene relación con su aspecto físico), acústicas (o sea las onomatopeyas), articulatorias o morfológicas.

El artículo de Hamon incluye también un estudio del héroe (Hamon, 1977, págs. 142-150), detallando las características que pueden diferenciarlo del resto de los personajes:

- **Calificación diferencial:** El héroe goza de una calificación distinta de los demás: su descripción física es detallada, recibe marcas (una cicatriz por ejemplo de su combate), es motivado y sobre cualificado, puede ser participante y narrador, es generalmente privilegiado (puede ser: joven, rico, lindo, fuerte, buen hablador, noble,...)
- **Una distribución diferencial:** Aparición frecuente y participación en los momentos clave del relato, en comparación con los personajes secundarios que tienen una aparición episódica.
- **Autonomía diferencial:** Ciertos personajes aparecen siempre acompañados de otros, mientras el héroe aparece solo o acompañado de los demás. Dispone del monólogo y del diálogo (en contraste del diálogo por los demás) como tiene una movilidad topográfica y puede desplazarse en el espacio, mientras la aparición de algunos personajes está ligada a lugares precisos previsibles por su función por ejemplo.
- **Funcionalidad diferencial:** el héroe está dotado, de habilidades funcionales necesarios y favorecidos por la sociedad de la época: Es mediador en los conflictos, conocido por sus actos y no por sus dichos, afronta a un oponente y sale victorioso, recibe información (o sea saber) y ayudantes(o sea poder), es participante de un contrato inicial que lo pone en relación con el objeto (querer) y por fin resuelve el conflicto inicial.
- **Pre designación convencional:** El género determina de antemano a su héroe, a veces gracias a su estatuto, su vestimenta, máscaras...; así el héroe de una novela caballerescas es un caballero y de una novela picaresca un pícaro.

- El héroe podrá ser designado como tal por un **comentario explícito**. El texto le llamará nuestro héroe, califica a sus acciones de “buenas”...

3.3. Opinión crítica

Sería tal vez ideal encajar los personajes en categorías según uno o más de los diferentes esquemas. Pero a pesar del gran vigor con el cual se realizaron esos trabajos, el estudio formal de los personajes quedó inconcluso, y no llegó a solucionar todos los problemas encontrados en su aplicación a los diferentes textos.

Claude Bremond, en un intento de revisar el sistema de Propp afirma que la acción es inseparable de quien la conduce. En efecto esos sistemas de análisis dejan de lado diversos elementos: el carácter de los personajes, sus sueños y aspiraciones que les pueden salir de las funciones que cumplen, e importantemente la influencia que esto podrá tener sobre el lector.

El estudio estructuralista quedará entonces incompleto si no se toma en consideración el lado psicológico. En este caso conviene analizar el personaje por sus dos cabos: el estructuralista y el psicológico.

En lo relativo a las afirmaciones de los autores del *Nouveau roman*, Pierre Glauces e Yves Reuter (1991, pág. 199) aciertan que las afirmaciones de esos autores acerca de la crisis del personaje representan sólo la voz de una minoría de autores como de lectores, y que la actualidad literaria demostró el interés que la mayoría de los literatos siguen prestando al valor del personaje.

Este capítulo ha sido construido a partir de ideas acerca de la literatura que en principio difieren y se oponen, pero que al final se unen para dar sitio a otras teorías más elaboradas.

La cuestión del género nos informó de la existencia de una repartición genérica, pero de manera paralela nos habló de otra teoría que tiende a la supresión del género. Sin embargo, el debate se termina con una nota intermedia que afirma que la existencia del género es lo que hace interesante el hecho de traspasar los límites genéricos, ofreciendo al lector una experiencia de lectura única.

Los puntos evocados acerca del relato y la ficción nos enseñan lo estrecho que es la relación de la realidad con la ficción y la manera con la cual influye la una sobre la otra: los libros se inspiran de la realidad para construir la ficción, y la ficción puede influenciar y cambiar la realidad.

Considerando las ideas planteadas acerca de la lectura en este capítulo se sabrá que la interpretación de una obra se diferencia de un período a otro, de una persona a otra, porque cada cual utiliza referencias distintas y personalizadas para entender el mensaje de una obra; este mensaje al llegar a su lector tendrá seguramente otra visión que la esbozada en la mente del autor al escribirla. Pero es esto que permite a la literatura mantenerse viva y atemporal.

Lo que se puede concluir del apartado sobre los personajes, es que a pesar de ser creaciones de papel, terminan siendo como personas de carne y hueso; esto se debe a que el escritor se basa muy a menudo en personas reales para crearlos, y el lector cuenta con imágenes mentales de personas existentes para imaginarlos y visionarlos. Así que en el análisis de los personajes se debe tomar en consideración múltiples aspectos para determinar toda la simbología que se encierra en cada personaje.

Advertencia

Nos parece importante empezar este capítulo dando un esbozo de la trayectoria que seguimos para la redacción de esta parte.

Iniciamos este capítulo en el año 2016, y las referencias bibliográficas disponibles no eran nada suficientes para constituir el trasfondo teórico de las secuelas que necesitábamos para nuestro trabajo. Así que para remediar a esta carencia decidimos completarla por otra teoría de una disciplina similar: la de la secuela en cine.

Pero el azar hizo que saldrá a luz un año más tarde un manual clave para el estudio de la secuela titulado “*La escritura inacabada: continuaciones literarias y creación en España, siglos XIII a XVII*”, lo que nos obligó a reestructurar nuestro capítulo y reforzarlo por las informaciones contenidas en los artículos que abarca este libro.

Decidimos del mismo modo guardar el trabajo hecho acerca de la teoría de la secuela en cine por múltiples motivos:

- Para que sea un referente en la comparación con la secuela literaria
- Porque nos ofrece ejemplos/posibilidades en la constitución de las secuelas, a través de diferentes ejemplos de películas, lo que nos permite visualizar de manera más eficaz los diferentes casos.
- Porque la terminología es más detallada y trabajada en el mundo del cine. Lo que ofrece una unidad en determinar los conceptos.
- Por último y es lo más importante; porque nos pareció evidente la influencia de la secuela en cine sobre la secuela literaria.

Capítulo II.

En este capítulo, nos ocuparemos de reagrupar una teoría de las relaciones intertextuales, empezando del general con el dialogismo hasta lo específico con la secuela como modalidad de escritura.

Iniciaremos, entonces, este capítulo partiendo del dialogismo de Bajtín, pasando por la intertextualidad de Kristeva, hasta llegar a la transtextualidad de Genette y Riffaterre. Se establecerá un balance de las aportaciones de estos teóricos y otros más, para escoger luego la visión adecuada a seguir en nuestro estudio de la intertextualidad.

Hablaremos también de la parodia, siendo una de las relaciones intertextuales, trazando el avance de este concepto con el paso de los siglos, hasta la actualidad.

Luego conoceremos el origen de la secuela y su evolución como modalidad de escritura, de la antigüedad hasta épocas más recientes gracias al trabajos de algunos académicos cuyos artículos se recogen en un libro titulado *La escritura inacabada: continuaciones literarias y creación en España, siglos XIII a XVII*. Pasaremos, más tarde, a detallar las reglas que rigen la escritura de secuelas, focalizándonos en las ideas de Genette con su *Palimpsestes* y en *The invention of the sequel* de Hinrichs.

Enriqueceremos estas informaciones, con ejemplos y precisiones de la secuela en el mundo del cine, a modo de comparación y complemento de las teorías de la secuela en literatura, apoyándonos sobre la obra de Cascajosa Virino *El espejo deformado*.

1. Dialogismo, intertextualidad y transtextualidad.

1.1. Dialogismo e intertextualidad.

A principios del siglo XX, se formó un grupo de investigadores literarios rusos (llamado Opoiaz) con el propósito de fijar algunos conceptos y nociones; en oposición a otra corriente que interpretaba los hechos literarios por criterios psicológicos o biográficos. Unos de los aportes de esos formalistas fue por ejemplo la distinción entre lenguaje poético y cotidiano, definir la literariedad de la literatura; se interesaron además a la evolución de la literatura, y convinieron de que toda nueva forma de arte es fruto de su interacción con otras obras. No por influencia de elementos extraliterarios o para expresar un nuevo contenido sino para actualizar antiguas formas de arte caducadas (Sangsue, 1994, págs. 31-37).

Influenciado por esas ideas, Bajtín aporta su contribución con “El Dialogismo” que estipula en su sentido más general que cada enunciado se elabora con relación a otros enunciados. Cada situación discursiva implica, por una parte un diálogo entre el emisor que es el autor y su grupo social que lo percibirá, por otra parte todo enunciado incluye siempre un “ya dicho” o sea una mención previa del texto. Bajtín escribe en *Esthétique et théorie du roman* : “ *Sur toutes ses voies vers l’objet, dans toutes les directions, le discours en rencontre un autre, ‘étranger’, et ne peut éviter une action vive et intense avec lui¹*” (Bakhtine, 1978, pág. 102). Todorov interpretando a Bajtín explica que cada palabra, expresión, enunciado que pronuncia o escribe una persona ya ha sido pronunciado/a o tratado/a por otros; tal vez con más o menos profundidad, con diferente ángulo, pero nunca se puede evitar un encuentro con esta primera utilización de la palabra. Pero para establecer tales relaciones dialógicas, las entidades deben ser completas, que tengan un autor que las creó, y que las asume (Todorov, 1981, págs. 95-98).

¹ “En su camino hacia el objeto, en todas las direcciones, el discurso se encuentra con otro, “extranjero”, y no puede evitar una acción viva e intensa con él” [trad.propia]

La novela es, según Bajtín, el género que más se aprieta a la constatación de esta interacción; primero porque la pluralidad de voces, historias, tramas y imágenes que la constituyen hacen de ella un sistema dialógico por excelencia, y luego, porque su amplia diversidad temática hace posible su yuxtaposición con otros escritos que se han escrito sobre la misma cuestión de manera intencional por parte del autor(es) o por casualidad. La razón de la prevalencia de Bajtin por la novela podría explicarse por el hecho de que en la poesía por ejemplo lo que se expresa son los pensamientos y sentimientos del poeta. Es entonces un acto de enunciación personal. Pero lo que está escrito en la novela es la representación de este acto de enunciación, en ella, el autor deja la palabra a los personajes para formular ideas y defender ideales que no son necesariamente suyos (Todorov, 1981, págs. 100-103).

Respecto a esta idea, Todorov tiene una opinión distinta que la de Bajtín, y no le parece muy exacto vincular la intertextualidad a un género específico, ya que los géneros son variables según el factor temporal, mientras que la intertextualidad es omnipresente. Apoya su afirmación diciendo que en los escritos grecorromanos ya constataba una proliferación de textos y de voces (págs. 131-132).

Bajtín se basa en su estudio del dialogismo sobre la obra de Dostoievski, que estima ser el iniciador de la novela “polifónica”, que ofrece una multiplicidad de voces y conciencias independientes, teniendo cada cual un mundo particular pero que se combinan en un todo coherente en el texto, sin confundirse. El héroe en las novelas de Dostoievski tiene una valoración especial; su opinión tiene la misma resonancia y peso que la opinión del autor. Por lo demás, las palabras del héroe se conciertan en armonía con las palabras de los otros héroes, de igual calificadas y válidas (Bakhtine, 1970, págs. 10-11).

Gracias a su lectura de los trabajos de los formalistas y su traducción de las investigaciones de Bajtín, Julia Kristeva dio a conocer por primera vez en

1969 el término “intertextualidad” para referirse a los mecanismos de escritura opinando: “*tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte*¹” (Kristeva, 1969, pág. 146), pero esta visión era extensiva y su propósito era aclarar la intervención de la intertextualidad en el fundamento de la producción textual (Bordas & Barel-Moisan, L’Analyse littéraire, 2015, pág. 102).

Otra definición extensiva de la intertextualidad es la de Riffaterre. Pero a diferencia de Kristeva que se interesó por la producción del texto, Riffaterre aborda la cuestión desde el punto de vista de la recepción, y define el intertexto como “*l’ensemble des textes que l’ont retrouve dans sa mémoire à la lecture d’un passage donné*²” (Riffaterre, 1981, pág. 4). Tal aserto implica, que la lectura intertextual podrá hacerse de manera independiente del orden cronológico de la aparición de las obras, esto se debe a que para él la intertextualidad es “*la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d’autres, qui l’ont précédées ou suivies*³” (Riffaterre, 1980, pág. 4). *Calila y Digna* por ejemplo podría leerse a la luz de *Las Fábulas de La Fontaine*, escritas mucho más después. Vista bajo este ángulo, la intertextualidad es ilimitada y abierta a infinitas posibilidades interpretativas. Además de las referencias explícitas y directas a otros textos (intertextualidad obligatoria), el lector puede usar de su subjetividad en la interpretación, relacionando este contenido a otros previamente almacenados en su memoria (intertextualidad aleatoria) (Bordas & Barel-Moisan, L’Analyse littéraire, 2015, pág. 102).

1.2. La transtextualidad de Genette

Genette continuó la labor iniciada por sus predecesores, proponiendo establecer clasificaciones y limitaciones dentro del vasto concepto que era el

¹ “Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto ” [trad.propia]

² “El intertexto es el conjunto de textos que evoca en nuestra memoria la lectura de un pasaje determinado” [trad.propia]

³ “La percepción por parte del lector de la relación entre una obra y otras que la proceden o le suceden”[trad.propia][la puesta en negrita es nuestra]

de la intertextualidad. El autor publica entonces un libro titulado *Palimpseste: le second degré de l'écriture* (Genette, 1982), donde propone reemplazar el término de intertextualidad por el de “Transtextualidad” y utiliza la palabra intertextualidad para nombrar una de las relaciones transtextuales. Por lo que reparte las relaciones textuales de la siguiente manera:

- **Intertextualidad:** Relación de co-presencia entre dos o más textos presencia efectiva de un texto en otro (citación, plagio, alusión).
- **Paratextualidad:** La relación que mantiene el texto con su paratexto (título, subtítulo, prefacio, epígrafe) y todo lo que rodea al texto que sea autógrafo o alógrafo.
- **Metatextualidad:** es la relación de comentario, que lía un texto a otro del cual habla de manera implícita o explícita.
- **Architextualidad:** la relación que entretiene el texto con su cualidad genérica, es una relación muda, que no se declara salvo por una posible mención paratextual.
- **Hipertextualidad:** Toda relación que une un texto B (llamado hipertexto) a otro A anterior (hipotexto) siendo la relación entre ellos otra que la de comentario. Esta derivación podría ser de orden intelectual, descriptiva o un metatexto. Genette califica esa relación de transformación, un ejemplo podría ser la imitación.

Genette completa su clasificación con una precaución: las barreras existentes entre esos tipos transtextuales no son definitivas e invariables, sino que comunican y mantienen una influencia recíproca y nos da ejemplos (Genette, 1982, págs. 14-15) :

- La constitución genérica (architextualidad) se construye históricamente por vía de imitación (o sea la hipertextualidad), un autor B imita a otro A y ambas obras forman parte de la misma clase genérica.

- La pertenecía genérica se define básicamente por indicaciones paratextuales.
- El paratexto es muy a menudo extraído de comentarios de tipo “ese libro es una novela” (metatextualidad); el prefacio también podría ser un comentario.
- El hipertexto podría considerarse también como comentario o crítica (metatexto), y a la inversa, en su imitación a otro autor, el texto podría englobar una crítica a éste. Proust citado por Genette atesta que “*le pastiche est «de la critique en action»*” (el pastiche es crítica en acción) El pastiche es hipertextualidad y la crítica es metatextualidad.
- El metatexto (como el comentario) no puede hacerse sin citación de ejemplos o fragmentos (intertextos). El hipertexto también puede recurrir a citas o al menos a alusiones.

1.3. El lector frente a la intertextualidad

Discernir el intertexto requiere una competencia lectora y la memoria activa del lector. La percepción de la intertextualidad será entonces muy variada de una persona a otra, y es muy posible que pase desapercibida. Eric Bordas y Claire Barel-Moisán, explican que tres etapas son necesarias para la “activación” del intertexto: la localización, la identificación y la interpretación.

A veces los índices de la existencia de intertextos son explícitos por lo que la fase de la localización es bastante fácil y asequible. Pero otras veces las indicaciones son muy implícitas dificultando su interpretación. Los autores sugieren un método que propone Riffaterre para solucionar esta dificultad, que consiste en buscar en el texto “*la trace de l'intertexte*” (la huella del intertexto). Esas huellas son anomalías e irregularidades con el contexto, una modalidad de frase incomprensible, una obscuridad,... que llama

“agrammaticalité” (agramaticalidades). La palabra agramaticalidad como la entiende Riffaterre no se limita al aspecto gramatical, sino que puede ser de orden morfológico, sintáctico, semántico o semiótico... e indica la presencia de un cuerpo extranjero en el texto (este cuerpo extranjero es el intertexto) (Riffaterre, 1981, págs. 4-5).

El lector se guía entonces por un sentimiento de heterogeneidad, que llama su memoria en un intento de identificar el texto fuente e interpretar la relación texto-intertexto. Y a pesar de su carácter hipotético e incierto, los autores afirman hablando de la comprensión del intertexto “*C’est la possibilité qu’il soit ignoré qui lui donne tout son prix*¹”. Una vez activado con éxito el recurso de intertextualidad se crea una relación de complicidad entre autor y lectores, fruto de la participación de éstos en la concepción del sentido del texto. Aunque este podría ocasionar un efecto de elitismo, haciendo que sólo una selección de “*happy few*” (Unos felices pocos) podrán descodificar el texto por completo. La intertextualidad deja así percibir tres niveles de lectura o tres tipos de lectores

- Un autor a implicación mínima, que puede al menos detectar la existencia de una intertextualidad, sin la cual textos como las parodias pierden todo su sentido.
- Un lector hermenéutico continuará su línea de pensamiento hasta cuestionarse sobre la nueva contextualización de estos intertextos.
- Un último tipo de lector, logrará analizar el alcance estético o semiótico y literario de la inserción del intertexto en tal contexto (Bordas & Barel-Moisan, *L’Analyse littéraire*, 2015, págs. 105-106) .

1.3.1. Memoria literaria e intertextualidad

Más que el juego escritura- reescritura la intertextualidad es también cuestión de memoria literaria. Christiane Achour y Amina Bekkat en su libro

¹ “ Es la posibilidad de que se ignore[el intertexto] que le da todo su valor” [trad.propia]

Clef pour la lecture des récits estudian la memoria literaria en el contexto de la intertextualidad dividiéndola en: memoria melancólica, memoria lúdica y memoria subversiva.

• **Memoria melancólica.** “*tout est dit et l’on vient trop tard, depuis plus de sept mille ans, qu’il y a des hommes et qui pensent* ¹” (La Bruyère citado por Achour y Bekkat (2002, pág. 118)). Esta reflexión con tinta melancólica expresada por Jean De La Bruyère en su libro *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle* sugiere que en la literatura y con todo lo creado antes, ya no hay más posibilidad de que se inventen cosas nuevas. Pero la historia demostró lo incierto que es esta reflexión pues se han creado infinitos escritos originales y novedosos desde el momento de su escritura en el siglo XVII hasta hoy en día. Eso sólo fue posible apropiándose de lo antiguo, para crear algo nuevo que será a su vez un modelo para futuras obras. Un ejemplo sería La Fontaine que se inspiró del fabulista griego Esopo, pero que terminó siendo más famoso que él.

• **Memoria lúdica.** Marthe Robert y Tiphaine Samoyault citados por las dos autoras sitúan el origen de la novela moderna en *El Quijote*, y considerando que éste es una parodia de otras obras. La intertextualidad será entonces al origen de toda creación.

La dimensión lúdica de la intertextualidad fue también explotada por Lautréamont (Isidore Ducasse) en su *Chants de Maldoror* donde crea sus versos recurriendo a la parodia y al plagio de poesías de su biblioteca, estableciendo un juego con la memoria del lector. El escritor afirma: “*La poésie doit être faite par tous. Non par un*”² (Ducasse, 1970, pág. 285), todos en esta frase, podría referirse al mismo tiempo a él autor, a los previos autores de esos versos y al lector. El mismo recurso fue utilizado por un grupo de investigadores (OULIPO) fundado por Raymond Queneau, que se ocuparon de

¹ “Todo está ya dicho y venimos demasiado tarde. Hace más de siete mil años que hay hombres y que piensan” [trad.propia].

² “La poesía debe ser hecha por todos, y no sólo uno” [trad.propia].

la reescritura de textos clásicos por medio de combinaciones y juegos formales. Este juego dejaría el lector entre dos opciones: ceder a la curiosidad de detectar la proveniencia de los antiguos textos asimilados- lo que se revela muchas veces ser tarea ardua- , o dejarse llevar por la lectura y gozar de un texto que le parecerá nuevo (Achour & Bekkat, 2002, págs. 119-120).

- **Memoria subversiva.** Que se refleja muy a menudo en las literaturas africanas llamadas también “contra-literatura”, y que responden a lo que se escribió a su propósito o sea contestan a la mirada del otro. En esta literatura de contestación se incorporan fragmentos de los textos a los cuales se contraponen con motivo de su deconstrucción. Un ejemplo sería la obra *The Tempest* de Shakespeare en la cual se esboza un retrato típico del periodo colonial, un amo blanco Prospero y su esclavo Caliban, un negro nacido en Argel. Aimé Césaire, uno de los fundadores de un movimiento político, ideológico y literario llamado “la negritud” reescribe la pieza teatral que titula *Une Tempête* invirtiendo el esquema narrativo, para hacer del esclavo la figura principal que se rebela contra la tiranía del colonizador, y añadiendo otros elementos como el personaje del mulato símbolo tal vez de un futuro que unirá las dos razas.

Un ejemplo de la literatura Argelina se presenta en el libro *Nedjma* de Kateb Yacine en oposición a *L'Étranger* de Albert Camus. En la novela *Nedjma* se narra el episodio del asesinato de un francés por árabes; en contraste con una situación similar en la obra de Camus donde el héroe un francés asesina a un argelino.

La intertextualidad en este caso actúa como una reacción cultural e identitaria contra textos pasados, que todavía se conservan en la memoria de un lector que se debe de aportar su contribución a esta iniciativa del autor (Achour & Bekkat, 2002, págs. 120-122).

1.4. Opinión crítica:

- **Riffaterre**

Genette en su *Palimpsestes* reprocha a Riffaterre no poner límites a su concepción de la intertextualidad, lo que posibilita relacionar cualquier texto con un número indeterminado de relaciones textuales y de ahí el estudio de la intertextualidad resulta incontrolable (Genette, 1982, pág. 16) . Critica además su metodología para detectar la huella del intertexto por vía de lo que Riffaterre llama agramaticalidades, pues eso lo obliga a trabajar sobre fragmentos, frases o capítulos en vez de obras completas. No obstante, la intertextualidad es comúnmente percible en el análisis de las obras en su conjunto (pág. 8).

Riffaterre distingue por otra parte entre intertextualidad aleatoria y otra obligatoria, necesaria a la comprensión del sentido del texto y que no puede dejar de ser anotada por parte del lector; pero se le comentó también esta teoría ,debido a que en la práctica, la intertextualidad es aleatoria tanto en el caso de la intertextualidad obligatoria como en la aleatoria, pues de todos modos la cultura del lector desempeña un papel primordial en la localización de incoherencias que indican la presencia de intertextos, cultura que no todos lectores poseen .

•Genette

El término “intertextualidad” fue iniciado por Kristeva y luego investigado por Riffaterre en la misma línea. Genette en su *Palimpsestes* introduce un cambio de terminología con la palabra “transtextualidad”, para referirse a todo el conjunto de las relaciones textuales. Pero admite al mismo tiempo que su clasificación no es ni exhaustiva ni definitiva. Esto podría explicar el hecho de que, en el transcurso de nuestra investigación, hemos anotado que los especialistas usan la palabra intertextualidad para referirse a ambas, intertextualidad (presencia efectiva de una obra en otra, como en la cita) y hipertextualidad (relación que une una obra B a otra A anterior).

Genette prefiere acordar una responsabilidad limitada a la iniciativa del autor en identificar las relaciones intertextuales, por eso restringe su estudio a las obras en las cuales la transtextualidad es más pronunciada, u oficial. Esto excluye las obras que están relacionadas de manera implícita, o que no tengan supuestamente ninguna relación en el momento de su producción, pero que de manera o de otra están relacionadas con la mente del lector con el texto que lee.

Genette establece con minuciosidad una clasificación de las relaciones transtextuales, pero termina añadiendo en su precaución que esas demarcaciones son en realidad muy comunicativas y dependen las unas de las otras.

A pesar de su poca fe en la hermenéutica del lector y de ahí la hermenéutica hipertextual, Genette admite que el placer intertextual es “un juego” hecho de elementos imprevistos o no programados. Porque los elementos “puramente lúdicos” premeditados y bien programados no son los más interesantes, ni los que llaman más la atención del lector (Genette, 1982, págs. 452-453). Y al no ser programada, esa hipertextualidad es entonces relativa a la participación del lector en este juego y de ahí una manifestación indirecta del papel del lector.

El trabajo de Genette deja notar múltiples incertidumbres en las denominaciones. Dice por ejemplo que el objeto de su trabajo es la transtextualidad o la transcendencia textual del texto, lo que deja entender una equivalencia entre los dos términos; pero añade más adelante “*j’aurais peut-être dû préciser que la transtextualité n’est qu’une transcendance parmi d’autres¹*” la transtextualidad es entonces una entre otras transcendencias (Genette, 1982, pág. 10), Genette se da cuenta de esto y confiesa: “*décidément*

¹ “Debería tal vez precisar que la transtextualidad no es sino una transcendencia entre otras.” [trad.propia]

rien ne s'arrange du côté de la terminologie¹" (págs. 10-11) y comenta : "*il faut peut-être qu'un Commissaire de la République des Lettres nous imposât une terminologie cohérente²*" (pág. 7).

Sin embargo, pese a esas vacilaciones en la terminología, el trabajo de Genette queda una referencia en el tema. Además de los fundamentos teóricos, incluye ejemplos de obras y de análisis detallados, con notas y reflexiones que trazan su lógica de investigación.

- **Observación**

Esto nos deja entonces dos versiones de la intertextualidad: una restrictiva (la de Genette) y otra extensiva (la de Riffaterre). Los estudios posteriores del el tema se alinearon respectivamente con la una o la otra.

La teoría de Genette está basada en el texto y como prepara el lector para la lectura de intertextualidad, y está en acuerdo con las teorías del efecto representadas por Eco y Iser. Riffaterre, pone más énfasis en el lector y su capacidad a reconocer el intertexto, y esa visión coincide con la de Jauss y las teorías de recepción basadas en el lector (Véase "las teorías de lectura", Capítulo I, págs.27-32).

A lo largo de nuestro trabajo, aunque nos parece creíble y realizable la intertextualidad desde el sentido amplio de Riffaterre, nos limitaremos, por razones prácticas, a la visión restrictiva de Genette, porque los intertextos relativos al *Quijote* desde las meras influencias, imitaciones, alusiones hasta las continuaciones y reescrituras son innumerables, aún más, cuando el objeto principal de nuestra investigación es **la secuela literaria**.

¹ "Decididamente, nada se arregla del lado de la terminología" [trad.propia].

² "Sería quizás necesario que un Comisionado de la República de las Letras nos imponga una terminología coherente" [trad.propia].

2. La parodia

2.1. Evolución del concepto de parodia

El concepto de la parodia tenía varias interpretaciones, dependiendo de los teóricos, y de las épocas. Algunos la consideran como género, y otros como modalidad de citación:

En la antigüedad grecolatina. En los trabajos que se conservan de Aristóteles, no se hallaba una definición detallada de ella, o sea que no le atribuye un género específico. Así que las definiciones que conocemos de ella en aquel período son deducciones e hipótesis posteriores de estudiosos de la época.

Daniel Sangsue, siguiendo los parámetros genéricos de Aristóteles pudo deducir una concepción aproximativa que la designará como un texto en modo narrativo, que viene en contrapartida de otro texto. O un texto en modo narrativo que representa personajes y acciones “bajas” o “peyores” que nosotros (Sangsue, 1994, pág. 14) .

El autor e historiador Octave Delepierre cuenta en su libro *Essai sur la parodie*, que la parodia apareció primero con los rapsodas que iban de pueblo en pueblo recitando poemas.

Lorsque les rhapsodes chantaient les vers de l'Illiade ou de l'Odysée, et qu'ils trouvaient que ces récits ne remplissaient pas l'attente ou la curiosité des auditeurs, ils y mêlaient, pour les délasser, et par forme d'intermède, des petits poèmes composés des même vers à peu près, qu'on avait récités, mais dont ils détournaient le sens, pour exprimer une autre chose, propre à divertir le public. C'est ce qu'ils appelaient *parodier*, de παρά [para] et ὀδή [ôdé], *contre-chant*¹ (Delepierre, 1870, pág. 8).

Genette quiso en su *Palimpsestes* identificar el origen de *parôdia* y partiendo de una etimología –*ôdé* «el canto», y *para-* «a lo largo de» o «al lado de », formuló algunas suposiciones acerca de lo que podría ser la parodia

¹ “Cuando los rapsodas cantaban los versos de la Ilíada o la Odisea, y notaban que estos relatos no cumplían con las expectativas o la curiosidad de los oyentes, introducían en sus cantos, a modo de interludio, a pequeños poemas compuestos de casi los mismos versos, que habían recitado, pero cuyo significado desviaban, para expresar otra cosa, apta para divertir al público. Esto es lo que llamaban parodia, de παρά [para] y ὀδή [ôdé], ‘contracanto’ ” [trad.propia].

(modificaciones textuales mínimas, modificaciones estilísticas, tratamiento en estilo épico de un sujeto “bajo”,...), y el punto común entre esas suposiciones era que la parodia se relaciona siempre con la epopeya tratándola de una manera risible y “baja” (con desprecio). En un intento del teórico para determinar la fuente de esa definición, remonta hasta el siglo X sin poder ir más allá y tuvo que quedarse en la convicción de que “*la naissance de la parodie, [...] s’occulte dans la nuit des temps*¹” (Genette, 1982, pág. 22).

Fred W. Housholder en cuanto a él, estudia en un artículo titulado “ΠΑΡΩΔΙΑ” (“Parodia”) los posibles orígenes y definiciones de la parodia. Empieza entonces por describirla, apoyándose en el trabajo de Aristóteles y Athenaeus, como un poema narrativo en el cual las palabras, frases y líneas están prestadas de Homero “*It is a narrative poem of moderate length, in epic meter, using epic vocabulary, and treating a light, satirical, or mock-heroic subject*²” (Householder, 1944, pág. 3). Pero después de consultar la enciclopedia greca *Suidas* pudo analizar citas y comentarios de otros retóricos y escoliastas de la época, y constató que muy a menudo, el uso de la parodia consistía en la inserción en una comedia de breves pasajes líricos, trágicos o épicos extraídos de otras obras, tal cual o efectuando cambios menores; y no se referiría a con esta palabra a la obra en su totalidad. Es entonces una técnica de citación o alusión (págs. 4-5).

En la edad clásica. (1600-1715 aproximadamente): Ocupados por definir otros géneros más dominantes en la época como el poema heroico-cómico, los poéticos clásicos no se preocuparon mucho por la parodia, esto hizo que se evoque en manuales de retórica en vez de los de poética.

El filósofo francés Du Marsais incluye en su obra principal “Des Tropes” a la parodia como figura *de sens adapté* (de sentido adaptado) considerándola como una burla que se permite comúnmente usar, siendo los autores más famosos los más parodiados. Este autor define la parodia como

¹ “El origen de la parodia [...] se oculta en la noche de los tiempos” [trad.propia]

² “un poema narrativo de longitud moderada, metro épico, usando el vocabulario de la epopeya tratando un sujeto ligero, satírico, o heroico-cómico” [trad.propia]

una obra en verso que imita a otra, en un sentido cómico, conservando bastante elementos para asegurarse el reconocimiento de su previa mención. El contraste formado entre su uso original y su sentido parodiado es lo más gracioso de la parodia (Du Marsais, 1793, págs. 233-234).

Abbé Sallier¹ abordó también el tema de la parodia en su obra “Discours sur l’origine et sur le caractère de la parodie”, y coincide con Du Marsais en diversos puntos. Para él, el verbo parodiar, siguiendo la etimología de la palabra, se refiere a uno o múltiples versos hechos siguiendo el mismo ritmo y canto que los originales, pero que diferencian en su sentido (Sallier, 1733, pág. 398). En su estudio explica muchas facetas de la parodia: su modo de inserción del hipotexto, los tipos de la parodia y las reglas que rigen su buena práctica.

En el siglo XIX. Se pueden percibir dos concepciones de la parodia en el siglo XIX: Una visión restrictiva que es la continuación de su definición en la edad clásica, o sea como una figura retórica a la cual pocos se interesan y está categorizada bajo la etiqueta de curiosidad literaria, pequeña y divertida.

En contrapartida, con el romanticismo, una acepción extensiva del término pareció dominar entre autores y teóricos, designando una larga lista de formas de escritura: lo grotesco, lo cómico, lo irónico, lo burlesco, etc. En la segunda mitad del siglo XIX, la parodia empezó a asociarse con la sátira y con la caricatura de la cual volvió a ser sinónimo. Con el desarrollo de esos dos fenómenos en aquel tiempo, la parodia conoció casi igual éxito. En el fin de siglo, la característica regenerativa de la literatura fue considerada como origen de toda creación, especialmente con el realce de figuras como Proust y su utilización del pastiche. La parodia siendo también una literatura de segundo grado, fue valorizada (Sangsue, 1994, págs. 21-22).

Será tal vez difícil encontrar en todos los estudios previamente citados una definición exacta. **El siglo XX** brindará aun mas concepciones y puntos de

¹ Lingüista francés, filólogo y miembro de *l’Académie Française* (en 1729), ocupó el cargo de bibliotecario del rey, lo que le permitió contribuir al florecimiento de las letras.

vista, especialmente los estudios de teóricos anglosajones como Margaret Rose, Linda Hutcheon y Michele Hannoosh y otros. Bastará si reunimos los elementos comunes a todos esos trabajos, quedarnos en que se trata de un texto que se refiere a otro anterior, comúnmente reconocido, dándole una nueva contextualización con matices humorísticos. Puede incluir una crítica, como puede ser una prueba de la buena lectura de la obra parodiada.

2.1.1. Las aportaciones de Abbé Sallier

Sallier retoma los escritos de algunos retóricos latinos y griegos (como Cicerón y su libro *De oratore*, o el poeta greco Aristophánês), y distingue cinco tipos de parodia (Sallier, 1733, págs. 398-402):

1. Integrar, con gracia, en un discurso una parte de un verso, o un verso entero sin hacer cambios o haciendo modificaciones menores.
2. Sustituir una letra en vez de otra, con motivo satírico u otro.
3. La aplicación simple de algunos versos conocidos, sin efectuar cambios con una intención astuta que tiende a poner en ridículo a quien iba dirigida.
4. Componer versos tomando como modelo el gusto y el estilo de algún autor poco aprobado.
5. Una obra en verso compuesta en su integralidad sobre otra obra poética conocida o parte de ella, desviando el sujeto y el sentido gracias a la modificación de algunas expresiones. Es por lo general fruto de la alegría y el placer, y es el tipo más evocado por los retóricos antiguos.

Abbé Sallier traza además las grandes líneas que rigen la práctica de la parodia, afirmando que ésta debe ser útil y agradable al mismo tiempo:

On peut la regarder comme une fiction ingénieuse, sous le voile de laquelle on propose quelque vérité. Elle entreprend tantôt de faire apercevoir les fausses beautés d'un ouvrage, & de dessiller les yeux à un auteur que l'amour propre & la flatterie avaiant séduit: elle lui fait envisager l'éloignement où il est de la perfection qu'il croyait avoir atteint...¹

¹"Podemos considerarla como una ficción ingeniosa, bajo cuyo velo ofrecemos algunas verdades. Emprende la tarea de demostrar las falsas bellezas de una obra, y de abrirle los ojos a un autor que la autoestima y la adulación habían seducido: le hace tomar una distancia de la perfección que pensaba haber alcanzado" [trad.propia]

La parodia hace que los autores salgan de su zona de comodidad, para dar el mejor de sí, siendo los hombres más motivados por la crítica que por los elogios; aún más, cuando la parodia se hace en un tono humorístico que atenúa la repercusión de la crítica (págs. 407-408).

Según Sallier, la doble finalidad de la parodia “*plaire en instruisant*” (deleitar enseñando), requiere unas reglas que la rigen en lo relativo a la elección del sujeto y a la manera con el cual se trata. Para esto, el autor debe:

- **Elegir una obra de bastante fama.** No será de ningún interés parodiar una obra mediocre de los cuales los defectos son ya evidentes al gran público, el proceso perderá así su utilidad, y dará a tal obra una atención que no merece. En cambio, encontrar fallos a criticar en una obra apreciada será más difícil, pero el resultado será de mayor impacto, de ahí la importancia de la elección del sujeto.
- **Alinearse con delicadeza al espíritu de la obra,** para hacer buen uso de sus expresiones. La imitación debe ser perfecta, y las bromas deben parecer espontáneas y no forzadas ni exageradas, sino provocarán una reacción de rechazo por parte de los lectores. “*Il en est de la plaisanterie comme d’un parfum exquis, qui nous entête à la longue [...] le sentiment de plaisir que nous causent les choses les plus agréables, dégénère en un sentiment contraire lorsqu’ on nous les présente sans discrétion*¹”
- **Evitar tres actitudes** cuando parodia otra obra: el espíritu de animosidad, la bajeza de la expresión y la obscenidad.
- La crítica será permitida siempre y cuando sirva el desarrollo de las letras, y el conocimiento de la verdad, y es gracias a ella que disfrutemos de las mejores creaciones literarias. Toda parodia que se ve justificada por otros motivos como la envidia, pierde su interés para los lectores. El autor de la obra original será más abierto a la crítica cuando constata que la parodia está bien fundada, que se basa sobre su obra y no se dirige a su persona. Esto le dará un impulso para hacer mejor en sus futuros escritos.
- El estilo de la parodia debe ser noble, inocente y simple, sin mezquindad ni intención burlesca. Debe conformarse a las reglas de la decencia y evitar toda obscenidad (págs. 407-410).

¹“Una broma, es como un perfumen exquisito, que nos enloquece con el tiempo[...] el sentimiento agradable que nos inspiran las cosas más agradables, provocan el sentimiento contrario si se nos la presentan sin discreción” [trad.propia]

2.1.2. La parodia en el trabajo de Genette

Genette en su estudio de la parodia nota que, muy a menudo, el público asocia confusamente el término parodia a muchas prácticas literarias que se asemejan a ella. Para disipar esta confusión, y terminar con el debate terminológico a su torno Genette establece un cuadro que le permitirá poner en paralelo estas relaciones textuales que pueden parecer similares pero que son distintas.

“TABLEAU GENERAL DES PRATIQUES HYPERTEXTUELLES” (Genette, 1982, pág. 37)

Régimen Relación	Lúdico	Satírico	Serio
Transformación	PARODIA (<i>Chapelain décoiffé</i>)	TRAVESTIMIENTO (<i>Virgile travesti</i>)	TRANSPOSICION (<i>le Docteur Faustus</i>)
Imitación	PASTICHE (<i>l’Affaire Lemoine</i>)	“CHARGE” (imitación satírica) (<i>A la manière de...</i>)	“FORGERIE” (imitación seria) (<i>La Suite d’Homère</i>)

Cuadro nº2. Cuadro general de las prácticas hipertextuales

Al cabo de una serie de reflexiones, Genette formula este cuadro que reparte en dos entradas: según el régimen (lúdico, satírico o serio) y según la relación (de transformación o de imitación). Dando así seis tipos de relaciones hipertextuales: parodia, travestimiento, transposición, pastiche, *charge* (imitación satírica), *forgerie* (imitación seria)¹.

Parodia. Es una transformación de otro texto con un motivo lúdico, del cual se espera el mero entretenimiento sin intención burlesca o agresiva (págs. 33-

¹ Por causa de la dificultad en hallar equivalentes en español a las palabras usadas por Genette para designar las seis categorías, hemos consultado la traducción al español de *Palimpsestos* -realizada por Celia Fernández Prieto - como referencia.

35). En ella se conserva el máximo del texto de origen y cambia el contexto (pág. 24). Es entonces una transformación mínima de orden semántico.

Pastiche. Es también de carácter lúdico, pero en ella se imita el estilo de un autor, de una escuela, una corriente...sin matiz satírico (págs. 89-91).

Travestimiento. Igual que la parodia, el travestimiento transforma un texto singular, pero a diferencia de ésta, la transformación tiene una función satírica y es más agresiva con respecto al hipotexto. Además, si la parodia cambia el sujeto y conserva al máximo el texto de origen, el travestimiento actúa como una deformación estilística que cambia el estilo de la obra (de un registro noble a otro vulgar), sin cambiar el sujeto (págs. 33-35).

La charge. Es la palabra que utiliza Genette para designar el pastiche satírico, en vez de usar la palabra caricatura que le pareció más del dominio gráfico que literario. En ella se imita un estilo, una escuela... con una intención satírica.

Transposición. Pertenece a una categoría que Genette denomina régimen serio, en él se realizan transformaciones serias al texto. Se pueden incluir bajo esta categoría las traducciones, versificaciones de un texto en prosa, prosificación de un texto en versos, reescrituras...son entonces mutaciones temáticas o formales (pág. 36).

Forgerie. Para designar las imitaciones serias Genette elige un término usado en la antigüedad: *forgerie*¹. Con ella se refiere a la “imitación perfecta” (pág. 181) que es difícil hasta distinguirla de la obra original, como podría ser el caso de algunas obras apócrifas.

Una vez establecido este cuadro, Genette precisa que había puesto las líneas verticales que separan las categorías en punteado porque, muy a menudo, en la práctica se borran esas delimitaciones y nos encontramos con obras que caben en más de una casilla o que pertenecen a categorías medianas, por eso habla de 3 regímenes más: el humorístico, el irónico y el polémico.

2.2. Diferencia entre sátira y parodia

En su interpretación del trabajo de Linda Hutcheon, Sangsue explica la diferencia entre parodia y sátira: ambas son fenómenos literarios, pero su

¹ El diccionario francés TLFi define la *forgerie* en literatura como el hecho de inventar completamente algo, o producir un objeto superficial o engañoso, por algún motivo (TLFi, 2018).

objetivo es distinto. Mientras que la parodia critica otros textos, la sátira se dirige hacia la sociedad, focalizándose en sus males y subrayando sus vicios, con espera de curarlos. Pero las dos prácticas se valen la una de la otra para llegar a sus objetivos. Así *Don Quijote* en su parodia de las novelas caballerescas, deja ver una sátira hacia algunas capas de la sociedad (Sangsue, 1994, pág. 54).

2.3. Paradoja de la parodia

En su libro *A Theory of Parody* Linda Hutcheon habla de la paradoja de la parodia “*Even in mocking, parody reinforces; in formal terms, it inscribes the mocked conventions onto itself, thereby guaranteeing their continued existence*”¹ (Hutcheon, 2000, pág. 75). La parodia pone en evidencia una crítica, un comentario, una broma acerca de una obra y el hecho de que el lector reconozca con facilidad esta referencia -o previa mención del tema-, implica que el texto es de bastante fama y éxito para ser leído por ambos, lector y autor. De ahí la afirmación de Hutcheon que la parodia en su burla de algunas convenciones literarias, los reproduce y asegura su continuidad. Un ejemplo sería *El Quijote* que parodia de las novelas caballerescas y acaba siendo el más famoso entre estas obras, permitiendo la continuidad del género.

3. La secuela, una nueva visión del discurso

3.1. La secuela en literatura

El Diccionario de la Real Academia Española define la secuela como obra literaria o cinematográfica que continúa una historia ya desarrollada en otra anterior (DLE, 2018). Durante siglos se encajaban en esta categoría textos variados: fraudes literarios, plagios, citas... lo que dificultó tener una concepción definida del término. En los prólogos de las secuelas que se escribieron, se presentaba al libro original, se criticaba la labor del otros

¹ “Aún cuando se burla, la parodia reforzar; en otros términos, inscribe las convenciones parodiadas en sí misma, garantizando de tal manera la continuidad de su existencia” [trad.propia]

continuadores, pero se daban pocas informaciones que podrían asentar la formulación de una teoría de la secuela.

Toda escritura es continuación. Es una idea que defiende Mario Vargas Llosa en el discurso que pronunció para la obtención de su premio Nobel. Ya que en literatura uno siempre escribe siguiendo un modelo, que sea por influencia, admiración o en contradicción y crítica. El autor peruano admitió que sus primeros escritos fueron reformulaciones del final de aquellas historias que había leído y cuyo desenlace no le había gustado o de aquellas historias que le apenaba que se terminasen (Caballero, 2010).

3.1.1. Origen de la secuela

William H. Hinrichs afirma en un libro titulado “*The invention of the sequel*” (Hinrichs, 2011, pág. 7) que la aparición por primera vez de la secuela ha sido en la literatura española del Siglo de Oro, otros afirman que la práctica tuvo sus raíces en la literatura española de la época medieval y otros van más allá¹. Aunque su invención tuvo lugar en España, el autor subraya la carencia de estudios acerca del tema por parte de los críticos españoles de manera específica y de los críticos literarios en general.

En efecto, las dos mayores antologías de secuelas *To be continued: An annotated guide to sequel* de Merle Jacobs (1995) y *The whole story 3000 years of sequels and sequences* de John Simkin (1998), no mencionan obras clave de la historia de las secuelas como *El Quijote* y *La Celestina*. Los intentos de teorizar la secuela fueron aún más escasos, y además situaron sus inicios en la Inglaterra del siglo XVIII, en vez de ubicarlas en España durante el siglo XV.

Buscando el origen del recurso de “secuela” en la narrativa, William Hinrichs lo determina con la continuación de las novelas: *Cárcel de Amor* en

¹ Genette afirma que los orígenes de la secuela son en las continuaciones de los poemas greco- latinos como la *Ilíada* y la *Odisea* (Genette, 1982, pág. 198) .

(1496), de *La Celestina* (1534-1536), pasando por el *Lazarillo De Tormes* (1554) y la novela pastoril *Diana* (1563-1564) y culmina con las continuaciones del *Guzmán de Alfarache* (1602) y del *Quijote* (1614). Todos esos autores se conocían entre sí o al menos, conocían las obras de unos y de otros, se citaban, comentaban y se criticaban entre sí, contribuyendo de esta manera a la cristalización del procedimiento. El autor afirma que estudiar la historia de estas obras nos ayudará a construir una teoría de la secuela que podría luego aplicarse a las continuaciones francesas e inglesas y a las secuelas de los siglos posteriores (Hinrichs, 2011, págs. 7-8).

En una obra colectiva que estudia las secuelas literarias entre los siglos XIII-XVII, titulada *La escritura inacabada*, la mayoría de los textos seleccionados por los especialistas pertenecen a la narrativa. Explican que esta elección está debida a que las obras teatrales y poéticas de la época carecían del sentido de autoría y que cuando existe, sólo se refiere a una labor de recopilación, interpretación...; además, el carácter popular y el modo de expansión, o sea la oralidad, admitía la contribución y modificación y dificultaba la tarea de discernir lo propio de lo ajeno.

La invención de la imprenta en el siglo XV marcó la historia de la *secuela* ya que se podía tener muestras en papel de las diversas creaciones, del texto inicial y de la continuación (Alvarez Roblin & Biaggini, 2017, págs. 3-4, 23).

3.1.2. Características y tipología de la *secuela*

Hinrichs distingue tres tipos de *secuelas*: secuelas prefijo, que preceden el tiempo narrado en la obra original; secuelas infijo que extienden la acción añadiendo detalles, episodios. El último tipo y el más común son las secuelas sufijo, que continúan los acontecimientos que pasan después del fin de las obras originales. Las *secuelas* hicieron que los lectores borrarían la

noción de inicio y fin del relato lo que hace posible crear, en cualquier momento, una *secuela*.

Se pueden también clasificar las secuelas según la autoría en: autógrafas (escritas por el mismo autor) y alógrafas (cuando un autor continúa la obra de otro). Un ejemplo de secuelas alógrafas se halla en las continuaciones de *El Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán y *El Quijote* de Cervantes, escritas por Luján y Avellaneda respectivamente. A estas obras alógrafas (de estos dos continuadores), respondieron los escritores originales con continuaciones autógrafas (de ellos mismos), en respuesta a las alógrafas (Hinrichs, 2011, pág. 8).

Gerard Genette da otra denominación para esta repartición siguiendo el diccionario de sinónimos de Alembert y distingue entre “*suite*” et “*continuation*”, suite sería la prolongación de un autor de su propia obra y *continuation*, sería la secuela escrita por otro autor (*Suite autographe, continuation allographe*). Añade basándose en el diccionario de Littré que “*la suite*” no implica que el texto no sea acabado contrariamente a la continuación que pretende terminar un relato que se ha dejado inconcluso por una razón u otra de su autor, como su muerte. Pero para simplificar, propone otras denominaciones (*achèvement para continuación y prolongation para suite*). Genette explica que una historia puede prolongarse de diversas maneras y en diferentes puntos de la narración: una secuela puede proyectarse hacia el futuro (continuación proléptica), retroceder en la narración (continuación analéptica), continuar para rellenar una laguna (continuación elíptica), continuar una historia en paralelo (continuación paraléptica). Genette comenta sus aportaciones al tema afirmando que, a pesar de esas reglas, la realidad literaria no se cumple con ellos y las fronteras se borran entre esas delimitaciones (Genette, 1982, pág. 181).

Con el paso de los años el recurso de la secuela evoluciona y sigue haciéndolo, pero algunas generalidades se mantienen vigentes y válidas para

casi todo tiempo y espacio. Primero, las secuelas deben ser al mismo tiempo similares y diferentes de las obras originales. Similares para dar la impresión que es la misma ficción que se extiende y diferentes para dar al lector una impresión de innovación que justifique su lectura de la obra, porque, es necesario precisar, que a diferencia de las imitaciones, las secuelas no pretenden imitar el estilo del autor por lo cual pueden ser conformes o no a los planes del autor. Económicamente hablando y de manera general -aunque existan algunas excepciones- las secuelas no producen grandes beneficios. Quedando en la sombra de las obras originales y dependiendo del talento de sus escritores, las secuelas no siempre producen gran eco. Y por último, las secuelas son la plasmación de la lectura que hizo el autor de la obra inicial; de hecho, las exitosas secuelas reflejan la admiración y el respeto hacia el autor original (Hinrichs, 2011, pág. 10) .

Genette tiene una opinión diferente en cuanto a las reglas que rigen la práctica de la secuela, los fija en los siguientes puntos (Genette, 1982, págs. 182-183) :

- La secuela debe alejarse de toda atención satírica;
- La imitación de estilo se debe de ser fiel;
- El hipertexto tiene que ser presente en la prolongación de su hipotexto, debe llegar a la conclusión prescrita previamente;
- Prestar atención a la continuidad de los detalles legados: la disposición espacial, encadenamiento cronológico, la coherencia de los personajes;
- Se ha de apretarse a una especie de guión interior que hace de las dos obras un todo.

Se ha dado el caso en el cual el final del texto no deja margen para que el continuador elabore unas nuevas hazañas o que el final de la obra y su planteamiento no le ayuden en su secuela. Entonces y para remediar a este dilema, algunos escritores empezaron primero por reescribir la conclusión y a veces más partes de la obra original para que les dé más libertad en seguir con

la trama. De vez en cuando, el final absurdo de alguna obra movía a un lector o, a unos insatisfechos a reescribir su final; es el caso de la segunda parte *Palmerín de Olivia* que fue modificada en dos ocasiones, por autores distintos, para luego redactar una secuela. Pero, esto no es muy corriente, ya que al modificar la historia anterior, el autor manipula una obra ya conocida, y a veces apreciada por el público, lo que podía provocar en ellos una sensación de rechazo hacia la secuela. Además, tales cambios podrán generar cierta confusión en la mente de los lectores que se disponen a leer una continuación y se hallan delante de otra historia (Ramos, 2017, págs. 128-129).

Las razones que pueden justificar la escritura de una secuela son diversas. El autor podrá proyectar con su secuela y sacar del olvido una obra que según, su punto de vista debería ser eterna, como podrá escribir su continuación porque considera que muchos misterios y espacios en blanco se han quedado en la narración y podrá, con su nueva creación, corregir una situación que no le gustaba o unos valores con los cuales no estaba de acuerdo como podrá con su escrito concluir una historia que -de manera voluntaria o involuntaria de su autor-, ha quedado inconclusa. Estas razones podrían resumirse entonces en tres puntos: corrección, prolongación y conclusión (Hinrichs, 2011, pág. 10).

3. 1.3. La continuidad en las novelas de caballería

Rafael Ramos atestigua que el concepto de la continuación literaria está estrechamente ligado a los primeros relatos de caballería españoles, en los cuales apenas se concluían las hazañas de un héroe, lo que proyectaba una posible secuela. Al terminar *El libro del caballero Zifar* (Siglo XIV), famoso libro de caballería medieval, el autor anónimo concluye la historia del padre Zifar y de su hijo Roboán anunciando la existencia de una secuela en la cual se narra la historia de su nieto. El relato inicial del autor estaba perfectamente acabado y no necesitaba una continuación y tampoco el autor pensaba

escribirla, sino que formaba parte más bien, de la construcción de los libros de caballería de la época.

La aparición de tales recursos podrá tener algunas explicaciones. Se anotó por ejemplo que los personajes “*se mueven en círculos narrativos*” por lo que es lógico, de cierta manera, la aparición de esas continuaciones. De igual modo podría explicarse por el carácter episódico con el cual se transmitían esas historias y que prometían siempre nuevas continuaciones (pliego de cordel). También se ha justificado por una influencia de la historiografía tradicional, esos relatos son paralelos a la historia y a medida que el tiempo pasa aparecerán otros personajes. Se ha difundido la práctica a partir de ahí y no fue exclusiva a los libros de caballería españoles sino también a los franceses e ingleses.

Pero parece primordial señalar que esos primeros libros de caballería se presenten siempre como relatos acabados y las posibles secuelas se proyectaban siempre hacia una futura generación. A esas promesas de continuación no se les prestaba mucha atención y no se esperaba necesariamente que el autor las cumpliera. Era una especie de fórmula de cierre de los libros de caballería de la época. Pero esto fue cambiando con el paso de tiempo, cuando poco a poco se empezaba a aprovechar esas promesas para escribir nuevas historias como ocurrió con el autor Fernando Bernal que concluyendo la historia de su *Florieso* (1526) con la boda de los protagonistas y anunciando la historia de sus hijos. Ocho años más tarde el mismo autor lleva a la imprenta su propia continuación.

Por otra parte, se publicaron textos con unidad textual repartidos en dos tomos o partes, como fue el caso de *Palmarín de Olivia* (1511-1512) y *El espejo de Caballerías* (1525-1527). En ambos casos sale la primera parte del libro y se interrumpe la acción de manera abrupta, voluntariamente o no, queda por acertarlo (podría ser por razones de la edición) pero sí que este reparto del material narrativo contribuyó a suscitar el interés de los lectores;

unos meses, después aparecerán las segundas partes en las cuales culminan las historias (Ramos, 2017, págs. 121-127).

Este final abrupto de la acción iba a parecer muy a menudo en las novelas de caballería, esta vez de manera intencional, llegando a ser una norma, a partir de las obras del autor más representativo del recurso, Feliciano de Silva, quien en sus secuelas, deja los finales abiertos en plena acción de misterio o de suspense. Este fue el caso también del libro *Clarián de Landanís* (1518) en el que, además de dejar interrumpidas la historia de sus protagonistas, se refiere, a lo largo de sus páginas, a acontecimientos que vendrán en futuras continuaciones (págs. 134-137).

Entre los recursos usados para interrumpir la acción se recurría a la desaparición de uno o más personajes, un súbito ataque de enemigos, a la organización de un viaje en el mar... Esos recursos que dejaban los finales abiertos, tienen una finalidad doble, primero provocar el éxito de las novelas de caballería, dotándolas de un aire de misterio e irrealidad y luego eran como un incentivo para la imaginación de los lectores que esperaban las continuaciones y un empuje para las plumas de los escritores, para dar lugar a futuras secuelas (págs. 137-143).

3.1.4. Feliciano Silva: Un continuador modelo

El papel de continuador que desempeñaron muchos autores del Siglo de Oro español, suponía imitar el estilo del autor antecedente, para conseguir el mismo esquema narrativo e imbricar las historias de tal modo que se encajen en un todo coherente. Dependiendo de la capacidad de escritura del continuador, su obra podría ser un éxito o un fracaso bajo forma de un pastiche, sin ninguna coherencia, o de un plagio.

Feliciano de Silva marcó de manera decisiva la historia de la secuela con su técnica de continuador, y su diálogo innovador con las obras originales

que prolongaba. En efecto, Silva emprendió la tarea de continuar dos obras cumbres de la literatura española *La Celestina* con *La segunda Celestina* y *El Amadís de Gaula* en repetidas ocasiones con: *Lisuarte de Grecia* (1514), el *Noveno libro de Amadís de Gaula*, en el cual se relatan las hazañas del hijo de Lisuarte de Grecia y *El Amadís de Grecia*. En 1532, salió su *Florisel de Niquea*, ciclo que cuenta con cuatro libros en continuación con los precedentes.

A pesar de las críticas que recibieron sus creaciones y los reproches que se hacían a su estilo recargado, sus obras tenían gran notoriedad y algunas de ellas fueron traducidas al inglés y al francés. Una muestra de su fama sería su mención en la primera parte del *Quijote* donde se la acusaba de causar la locura de Don Quijote con sus libros de caballería.

Muchos han sido los que criticaban su labor de continuador en su época y también en las décadas posteriores. En la actualidad sin embargo, sus obras han sido reevaluadas y analizadas desde otros ángulos, poniendo más énfasis en el lado creativo de sus escritos que en su papel de imitador.

Los críticos lo consideran hoy en día como un discípulo y lector aficionado de dos grandes autores Fernando de Rojas y Montalvo. Partiendo de ello, llegó a ser una referencia en el universo de las novelas de caballería. A través de su narrativa, se podía notar la experimentación de nuevos horizontes narrativos, la diversidad de temas que trataba y de tonos que adoptaba. Fuera de todo fin moralizador, sus obras brindaban nuevas fronteras a la ficción. Sin por lo tanto, dejar de seguir los planes argumentales de sus predecesores. Ofrecía a sus lectores unos textos entretenidos y variados con una nota de humor en algunas de sus obras como en su *Amadís de Grecia*.

Silva no fue un mero continuador que prolonga una historia y conserva los personajes. Hacía uso de las situaciones proyectadas por Montalvo les mezclaba con mimesis, los reelaboraba en un aspecto novedoso. Diseñaba sus

libros pensando como un lector, mostrando señas del autor original. Ha podido demostrar que el diálogo libresco superaba el plagio para ser una etapa más hacia la innovación y es lo que puede justificar su popularidad (Sales Dasí, 2017, págs. 148-161).

3.1.5. Avellaneda y Luján: entre imitación y creatividad

Durante la época de su creación hasta un tiempo reciente, las dos secuelas más representativas del Siglo de Oro: *El Quijote* de Avellaneda y el *Guzmán* de Luján, fueron juzgadas como meras imitaciones que no merecían hasta la pena de ser analizadas y sus autores unos impostores, y fueron denominadas por muchos como secuelas apócrifas¹.

En un estudio, David Alvarez Roblin intenta echar una nueva mirada a esas obras, y analizarlas como creaciones, de manera independiente del veredicto de los críticos de la época. El académico prefirió examinar las dos secuelas (de Avellaneda y de Luján) de manera paralela porque son similares en diversos aspectos: Ambas continúan una obra durante la vida del autor original, las obras y sus secuelas fueron escritas durante la misma época -lo que no excluye una interacción entre los textos-; además, estas obras denominadas “apócrifas” fueron continuadas por segundas partes de los autores originales.

Así que Roblin empieza por discernir el proyecto novelesco de ambos autores: Avellaneda continuador del *Quijote* pretende “moralizarlo” poniendo énfasis en los valores que pueden llegar a los lectores de esta obra. Y sigue a primera vista el esquema narrativo de Cervantes, llevando los protagonistas a Zaragoza, pero acaba condenando a Don Quijote en un manicomio y Sancho fue asignado como el bufón de un noble, todo esto para enseñar lo nefasto que

¹ Según Genette una obra es apócrifa sólo si se atribuye falsamente al autor de la obra original (Genette, 1982, pág. 186).

son los libros de caballería. Pese a esto, parece evidente la atención que presta el continuador a cuidar de la cohesión del texto.

Luján por su parte, aunque respeta los planes narrativos diseñados previamente por Alemán, se aleja del objetivo de éste que se ocupa de la reforma social. El continuador opina que no es el papel de un pícaro educar al pueblo, por eso desde el principio presenta los acontecimientos de la vida del pícaro de manera distanciada y su propósito ha sido entretener a los lectores con *“unos relatos curiosos y un compendio de reflexiones variadas que ante todo los agraden y los distraigan”* (Alvarez Roblin, 2017, pág. 228). El crítico Alan Francis nos ofrece una opinión más favorable de esta secuela, declarando que, a través de su estilo, Luján en realidad trata los problemas de la sociedad de otra manera, menos dura y más entretenida.

Alvarez Roblin pudo sacar del examen paralelo de las dos continuaciones, las siguientes características (Alvarez Roblin, 2014, págs. 1-6) (Alvarez Roblin, 2017, págs. 226-230):

El arte de la sutura: crear la impresión de continuidad o sea la capacidad de los escritores a liar sus obras a las precedentes alternando episodios pasados con acontecimientos nuevos para hacer que parezcan una sola obra.

Los personajes: Ambas obras se centran en una faceta del carácter del personaje y se desarrolla o se exagera. Avellaneda escoge la locura del Quijote, le hace perder el juicio hasta entrar en un manicomio.

Las acciones: Los acontecimientos que se desarrollan en esas obras parecen impulsados desde el exterior, dejando el papel de orientar la ruta narrativa a unos personajes secundarios lo que podría reflejar su conciencia del legado de Cervantes y de Alemán.

Roblin se interesó además, a la lectura que hicieron estos continuadores de las obras originales, y su contribución e influencia en la escritura de las

segundas partes o secuelas autógrafas de Cervantes y de Alemán, esperando con esto enriquecer la teoría de la continuación.

Genette atestigua por su parte que una continuación fiel es una de las formas más nobles del hipertexto, aunque le parece que el carácter inacabado de algunas obras forma parte de su estructura. Y hablando de *El Quijote en concreto*, -y a pesar de la crítica que dirige hacia Avellaneda-, admite: “*Mais si l'on ajoute que Cervantes devait mourir en avril 1616, on doit peut-etre conclure que nous devons l'auto-continuation cervantine à la contrefaçon avellanedine*”¹ (Genette, 1982, págs. 186, 229-230).

3.1.6. Reacciones de los autores originales hacia las secuelas

Las reacciones hacia las secuelas alógrafas han sido diversas: Alemán en su segunda parte, escrita después de la publicación de la secuela, declara que se siente ofendido por esta obra y sostiene su derecho a continuarla por sí mismo, aunque admite que le debe a su continuador de ser el incentivo de la creación de la segunda parte. Confirma junto, con la aparición de su segunda parte, que si haya alguien para continuar su obra, es una prueba de que es un libro de gran valor. La secuela alógrafa tuvo también un impacto sobre el estilo de escritura de Alemán, y los críticos afirman que la secuela autógrafa fue una reacción contra la carencia de todo fin moralizador en obra de Luján.

El tema de las continuaciones en *El Quijote* fue un tema central ya desde su primera parte, donde en el episodio del escrutinio de la librería, se mencionan diversos libros de caballería con sus continuaciones, por eso no debía aparentarse extraño o inverosímil que alguien continuará su obra. Aún más, parecía que Cervantes estaba esperando esta señal para seguir con la prometida segunda parte. A pesar de esto, en su continuación, siguiendo la huella de Alemán, reclama su derecho exclusivo en continuar su secuela. Así que anuncia, en el prólogo de su segunda parte, que no habrá otra salida de su

¹ “Pero si añadimos el hecho de que Cervantes morirá en abril de 1616, deberíamos tal vez concluir que le debemos a la falsificación de Avellaneda, la segunda parte autógrafa” [trad. propia].

personaje, porque bastan las que narró y la abundancia de algo aunque sea bueno, le hace perder su valor. Cierra entonces su texto con la muerte del protagonista (Hinrichs, 2017, págs. 26-28) .

En su *Palimpsestes* Genette nos aporta el caso de una continuación no-póstuma del libro *La vie de Marianne* de Marivaux, donde el continuador -supuestamente la señora Riccobini-, le entregó al autor una copia de la secuela. El escritor, sorprendido y fascinado por la manera de la cual fue imitado, permitió la impresión del libro; y como cómplice guardó el secreto de su autoría durante algún tiempo (Genette, 1982, pág. 186).

2.2. La secuela en el cine

La realización de las series de televisión y películas de cine implica invertir grandes cantidades de dinero, lo que deja poca margen al riesgo. Por eso durante décadas “*Nothing succeeds like success*” (Nada triunfa como el éxito) ha sido el leitmotiv de la industria audiovisual en Estados Unidos. Para evitar grandes pérdidas de dinero, el cine se ha basado en películas de éxito previo para crear nuevos trabajos, es de cierta manera un reciclaje de la ficción audiovisual.

La aparición de las grandes conglomerados tales como Sony, NBC, Universal, entre otras, reforzó esta idea. Dichas empresas estaban listas a financiar el dominio Software o sea las películas, videojuegos, series que harán que su Hardware se vendiera más (televisores y consolas de juegos por ejemplo). Para rentabilizar al máximo dichas inversiones se transformaban películas en series, series en videojuegos... Estas creaciones recicladas en diversos medios serán como una publicidad indirecta de su material digital. La sinergia empresarial fomentará los intercambios y el reciclaje (Cascajosa Virino, 2006, págs. 13-14).

3.2.1. Hipertextualidad en la ficción cinematográfica

La retroalimentación es uno de los recursos primordiales en la industria cinematográfica, sus orígenes en el cine remontan a principios del siglo XX. Se han realizado versiones de otras películas desde la época del cine mudo. Con la llegada del cine hablado se estrenaban las películas unas y otras veces, en otras lenguas para que tengan más eco. Los mecanismos de reciclaje empezaron a ampliarse a mediados de los años treinta, donde se alteraban las tramas de películas extranjeras, para ser menos reconocibles, en nuevas películas. Poco a poco los especialistas empezaban a darse cuenta de que se podía aprovechar de aventuras del mismo personaje o personajes para continuar la narración de los hechos en una nueva realización.

Pero en conjunto, la reacción que suscitaban por parte de los académicos y de los críticos de la época fue la desaprobación ya que en su parecer esto reflejaba una crisis de creación en el cine norteamericano. James Monaco va más allá denominando a tal práctica “secuelmania”. En un análisis suyo Simonet atestigua que en los años cuarenta , un cuarto de las creaciones de Hollywood fueros secuelas, versiones o series. El porcentaje del material reciclado varió los años siguientes. Pero según estadísticas más recientes (2004) durante el año 2003 por ejemplo se estrenaron en EE.UU 473 películas de las cuales 26 secuelas, 10 versiones, 14 reestrenos. Siendo *el blockbuster*¹ el género más utilizado para las continuaciones.

El mundo del cine clasifica el material reciclado en versiones (el *Remake*), continuaciones (denominadas secuelas) y el *spin-off*. Aunque durante muchos años faltaban estudios exhaustivos del tema, existían recopilatorios tales como: *Haven't I seen you somewhere before?: Remakes, sequels, and series in motion pictures and television(1896-1978)* de James K.Limbarcher y *Cinema sequels and remakes*, de Robert A. Nowlan y Gwendolyn Wright Nowlan (Cascajosa Virino, 2006, págs. 89-90).

¹ Según *El Cambridge Dictionary*, el **blockbuster** es una película (o novela) de la cual se espera un gran éxito y ganancias monetarias considerables. (Cambridge Dictionary, 2020) [consultado el 15 de Abril 2020]

3.2.2. La secuela cinematográfica

La secuela cinematográfica también denominada continuación, expande el ámbito de la película original. Para esto se suele adoptar diversos medios entre los cuales citamos: recuperar a los protagonistas originales, utilizar el mismo antagonista y cambiar el resto de los personajes y hasta guardar el mismo planteamiento narrativo o las coordenadas espacio-temporales, es también muy común crear un descendiente del protagonista y enfrentarle a los mismos obstáculos.

En principio las continuaciones fueron asimiladas a series B (largometrajes estrenados con presupuesto limitado), pero hoy en día se usan también para películas de alto presupuesto debido al desarrollo del *Blockbuster* cinematográfico. De igual modo, estudios y productores han aprovechado del éxito de películas anteriores para crear sus continuaciones, esto coincide con el desarrollo del mercado del video (Cascajosa Virino, 2006, págs. 113-114) (Nowlan & Nowlan, 1989, pág. introducción).

Los productores se dieron cuenta, con el paso del tiempo, de lo provechoso que podía ser realizar una secuela, el guión está prefijado en sus grandes líneas, el casting ya hecho en una gran mayoría desde la primera parte, los lugares de estreno y el equipo de trabajo ya formados. Además el éxito de la película original atraerá a la gente a acudir para asistir a los estrenos, siendo de tal modo la publicidad ya hecha. A partir de los años 90, las secuelas empezaron ya a ser más rentables que las primeras partes (Carmona, 2006, pág. 122).

Para facilitar el estudio de las secuelas, los especialistas las han categorizado según el factor temporal en: retrospectivas y prospectivas.

3.2.2.1. Continuaciones retrospectivas

La continuación retrospectiva es una película que prolonga el universo de la película original relatando acontecimientos anteriores cronológicamente. La prensa y la crítica suelen referirse a ella con la palabra *precuela* un nuevo vocablo¹ que el *Diccionario de Lengua Española* de la Real Academia define como “*Obra literaria o cinematográfica que cuenta hechos que preceden a los de otra obra ya existente*” (DLE, 2021), en oposición a la continuación prospectiva ‘secuela’. La palabra es una traducción del inglés *prequel* y se compone del prefijo pre (precedente, anterior) y –cuela (considerándola erróneamente raíz de la palabra secuela) (Cascajosa Virino, 2006, pág. 115). La creación del término se justifica por la necesidad de tener una palabra que describa las continuaciones retrospectivas.

A pesar de su relevancia actual, la precuela tiene sus orígenes en los años 40. Una de las primeras películas realizadas en este sentido fue *Another part of the forest* precuela de *The Little foxes*, ambos son considerados como clásicos del cine norteamericano. Otros ejemplos más recientes son *El dragón rojo*, precuela de *Hannibal* (una película de terror protagonizada por Anthony Hopkins) y las tres precuelas que se le hicieron a la *Guerra de las galaxias* (*Star Wars*).

La popularidad que tuvieron ciertas continuaciones retrospectivas hizo que se convirtieran en la solución ideal para seguir con casos donde se imposibilita la continuación de la película a partir de un final cerrado o cuyos actores principales se negaron a participar en la continuación (Cascajosa Virino, 2006, págs. 115-119).

3.2.2.2. Continuaciones prospectivas

¹ La definición de la palabra no existía en la 22ª edición del Diccionario de la Real Academia, una búsqueda nuestra del término en el DLE en la fecha de 16 de Junio de 2018, no dio ningún resultado, Cascajosa Virino también afirma en su libro que el término no figuraba en el diccionario (Cascajosa Virino, 2006, pág. 115), por lo que se puede inferir que el término fue incorporado al diccionario en su 23ª edición, disponible hoy en día en línea [Febrero de 2021].

Las secuelas, o las continuaciones prospectivas, muestran acontecimientos posteriores a los de la película original. En esta expansión lineal se narran a menudo otras aventuras de los personajes de la primera película, pero no siempre, porque a veces el final cerrado de una película obstruye su continuación. Este dilema se suele solucionar con la creación de un hijo o descendiente, como es el caso en una de las primeras secuelas en la historia del cine *Hijo del Caíd* (1926) realizado después del éxito que tuvo *El Caíd* (1921).

Con el paso del tiempo, y el desarrollo del mundo del cine las secuelas realizadas han mostrado una gran variedad en los procedimientos de realización de esas prolongaciones. La forma más común es seguir con los mismos personajes y añadir otro episodio a sus aventuras. En algunas ocasiones el nexo entre las dos partes es el enemigo, que logra escapar y sobrevivir de la primera parte para seguir su papel de antagonista con nuevos protagonistas.

A veces, uno de los personajes secundarios sirve de vínculo entre la película y la secuela mientras aparece un nuevo protagonista, lo que es una buena alternativa cuando el actor principal se niega a participar en la segunda parte, un ejemplo de este tipo es la secuela de *Speed 2* dónde el actor Keanu Reeves fue sustituido por Jason Patric mientras que Sandra Bullock conserva su papel de coayudante y de enamorada en las dos partes.

Cuando se imposibilita reemplazar a un personaje por otro en la película y que el actor original afirma su indisponibilidad, el último remedio es hallar otro actor para interpretar el mismo papel, ambos deben tener rasgos físicos parecidos, para que sea verosímil, como fue el caso en *Batman* y sus continuaciones.

El planteamiento argumental puede también ser la conexión entre la película y su continuación. Ambas partes narran una grave crisis o un suceso importante sobre el cual se construye la acción, los protagonistas de las dos películas tendrán que enfrentarse a esta situación. Es muy común en las películas de terror (la situación en común podría ser la aparición de muertos vivientes) y las películas de acción (el elemento unificador sería por ejemplo el secuestro de un avión, cada vez con diferentes personajes).

Una de las películas más interesantes para analizar es *El Proyecto Blair Witch* y su secuela *Blair Witch 2*. La primera película se presenta bajo forma de un falso documental: tres estudiantes que realizaban una investigación sobre la Bruja Blair desaparecieron, sin dejar huella salvo unas cintas de su rodaje, que es la película. Es entonces un trabajo de ficción enmascarado en documental. La secuela nos ofrecerá aún más ilusión: partiendo del hecho de que la primera película fue una realidad, la segunda película empezará por informarnos por medio de simuladas noticias, emitidas por auténticos canales de televisión, que la ciudad ganó mucha fama gracias al seudodocumental de las tres estudiantes, y por consiguiente los turistas acudían por todas partes para visitar el sitio donde tuvo lugar la leyenda de la bruja Blair. La acción de la secuela se focaliza en una de esas visitas en la que un grupo de turistas fue obsesionado por la leyenda y sus miembros acaban matándose entre sí. Los sobrevivientes no se dieron cuenta de lo que ocurrió si no fuera por las grabaciones realizadas durante su recorrido. Es entonces un sabio juego de metatextualidad, que borra las fronteras entre realidad y ficción.

Son también interesantes las secuelas elaboradas tras un largo paso de tiempo y que cuentan con los mismos personajes. A diferencia de la literatura, el cine es visual y los personajes son personas reales, así que aparecerá la diferencia de edad y esto puede jugar a favor de la ficción. El filme que ilustra este caso es *La última película* (1971) que trataba la historia de una pequeña localidad norteamericana desolada, especialmente con el cierre del cine local.

En su secuela, realizada 20 años más tarde *Texasville* (1990) los mismos actores han interpretado sus personajes respectivos (Cascajosa Virino, 2006, págs. 119-122) .

- **Trilogías y series**

La continuación prospectiva aparece más vigente en las trilogías y series. Para explicar la relación entre ellos podemos decir que una película puede ser la secuela de otra y cuando se alcanzan el número de tres, son una trilogía. La serie (de películas) en cuanto a ella va desde 4 entregas hasta 10 e incluso más.

En el caso de las trilogías y series, no es el éxito de una película que motiva su prolongación, sino que se ha planteado desde el principio su repartición en tres partes. Pero dentro de las trilogías, se puede distinguir entre trilogías genuinas que poseen un planteamiento unitario, es decir que la historia empezada en la primera parte, aún no se ha concluido y es necesario ver la segunda y tercera parte para terminarla. Existen también falsas trilogías sin unidad temática entre las entregas, así las tres partes son independientes.

Un ejemplo de este tipo será *En busca del arca perdida* y sus dos continuaciones *Indiana Jones y el templo maldito* e *Indiana Jones y la última cruzada*. Las tres partes se pueden ver de forma separada ya que se caracteriza por la ausencia de una línea argumental común. El ejemplo que puede ilustrar las trilogías genuinas es la película policiaca *El padrino* y sus dos secuelas (Cascajosa Virino, 2006, págs. 122-124).

La serie es una fórmula que se inició en EE.UU y Francia desde los años treinta. Se forma de un grupo de películas independientes entre sí, en las cuales los personajes se ponen en similares situaciones, con diferentes tramas y desenlaces pero que constituyen un todo coherente.

Las series eran producciones de bajo presupuesto y de todos los géneros, protagonizados generalmente por actores debutantes; pretenden entonces traer al espectador por la regularidad de su aparición. A esta categoría pertenecen *La Momia* y *Frankenstein...*

Tras la Guerra Mundial, el cine sufrió una reforma que frenó las series durante un período. Más tarde, las series no fueron planificadas como tal desde su aparición; sino que el éxito de una película y sus secuelas llevaba a la creación de otras más. Pero esto ya no se limitaba a las películas de bajo presupuesto sino que incluía también las de alto y medio presupuesto.

A partir de los años 70, las series vivirán un auge gracias a la aparición de diversas películas exitosas: *Superman* (cuatro entregas), *Rocky* (cinco entregas), *Star Trek* (seis entregas). Se destacarán también series de películas de terror con títulos como *Viernes 13* (diez entregas), *Scream* (cuatro entregas), *Halloween* (ocho entregas). Pero cabe precisar que no todos estos ciclos pretendían alcanzar un gran número de entregas (películas). Sin embargo, lo que sí es cierto es que sus argumentos están concebidos para facilitar su continuación y deja siempre margen para posibles secuelas (Cascajosa Virino, 2006, págs. 122-124).

3.2.2.3. El *spin-off*

Es una variante de la secuela en la cual un personaje secundario, en la película original, pasa a ser el eje de la acción en la continuación. Esto sucede cuando se decide que un personaje secundario -generalmente un ayudante del protagonista- es bastante interesante para ser el protagonista de su propia historia. Muchas veces, es necesario alterar las referencias espacio-temporales para darle una oportunidad de desarrollar su historia, o sea que podrá trasladarse a otro sitio o podrán pasar algunos años entre las dos partes. Un ejemplo sería la película *El fugitivo* (1993) y su *spin-off* *US Marshals* (1998). Tommy Lee Jones el protagonista de la *spin-off* era un agente federal que

perseguía al fugitivo acusado injustamente (protagonista) y se hará su ayudante a fin de cuentas. El actor interpretando el agente federal ganó un Òscar y la repercusión lograda por su personaje animó la realización de una película separadamente protagonizada por él (Cascajosa Virino, 2006, págs. 125-126).

3.3. Observaciones

- 1.** Aunque la secuela en literatura apareció muchos siglos antes de la secuela en cine, muchos conocen el procedimiento gracias a unas exitosas películas y sus secuelas, y si casi todos podrán citar varios filmes con sus continuaciones, pocos podrán hacerlo en literatura.
- 2.** Pero gracias a unas secuelas cinematográficas adaptadas de novelas, la secuela literaria conoció un auge en las últimas décadas, acompañado de una mejora en la aceptación y crítica de este tipo de obras. Los críticos empezaron a darse cuenta de la creatividad de tales escrituras y de la ingeniosidad de sus recursos.
- 3.** Los términos de *spin-off* y precuela no aparecen en la parte teórica dedicada a la literatura siendo términos recientes. Les tendríamos prestado al mundo del cine para usarlas en la parte práctica de nuestra tesis.

En este capítulo, hemos podido constatar gracias al corrido de la evolución desde el dialogismo de Bajtín, a la intertextualidad de Kristeva y a las visiones que tienen de ella Riffaterre y Genette, que esta intertextualidad es una noción que se formuló de manera progresiva, sumando los aportes de todos, y que algunas cuestiones quedan pendientes de una solución definitiva hasta hoy en día, o que aceptan unas interpretaciones múltiples, como la diferencia en las perspectivas hacia la intertextualidad, extensiva de Riffaterre y restrictiva de Genette.

Se nos ha dado a conocer también la parodia desde la antigüedad grecorromana hasta la actualidad, y de su paradoja que subraya Linda Hutcheon que hasta cuando critica algún género, la parodia contribuye al mantenimiento del género parodiado, y eso fue el caso de *El Quijote* de Cervantes.

La tercera parte de este capítulo, aportó muchas precisiones acerca de esta modalidad de escritura que es la secuela, y de sus orígenes arraigados en pleno Siglo de Oro español con las primeras novelas de caballería y otros textos de la época. Hemos podido valiéndonos de *Palimpsestes* de Genette y *The invention of the sequel* de Hinrichs conocer sus reglas y tipos, y que será de gran ayuda en nuestro análisis de la obra original y su secuela. Estudiar la secuela cinematográfica de manera paralela con su estudio en literatura, nos permitió comparar algunos aspectos de ella, y de completar la terminología que carecía, en algunos casos, de estabilidad en literatura. Además de que los casos de películas y sus secuelas citados, son masivamente visionados o conocidos lo que posibilitó visualizar algunas técnicas y casos que se dan de las secuelas.

CAPÍTULO III.

Este tercer capítulo que dedicará al análisis de obras de estudio, aplicando la metodología de Bobes Naves en su *Teoría de la Novela*, y la de Genette en su *Figure III* en algunas ocasiones.

El capítulo se organizará en dos gran partes, la primera será dedicada al estudio de *El Quijote* de Cervantes, y la segunda parte a analizar su secuela *Al morir Don Quijote* escrita por Andrés Trapiello.

Así que se dará primero un argumento de las dos partes de Cervantes la de 1605 y la de 1614, antes de hablar de las novelas intercaladas y su inserción en el relato. Pasaremos luego al estudio del cronotopo restableciendo la cronología de las tres rutas de los personajes y el itinerario aproximativo que imaginó su autor, basándonos en trabajos de especialistas de su época. Se citarán además la diversidad de espacios mencionados en la obra y su relación con los personajes. En cuanto al tiempo, daremos a conocer la sucesividad de los acontecimientos en las dos partes, especificando los capítulos y prestando atención a las anacronías en el texto. Se tratará también de las estrategias narrativas del autor en su novela.

Siguiendo un análisis similar en sus grandes líneas, pero diferente en sus detalles, iniciaremos el análisis de la secuela dando un argumento de la historia. Analizaremos luego el espacio literario y sus ámbitos, el movimiento espacial, así como la percepción subjetiva del espacio por parte de los personajes. En el estudio del tiempo, puntualizaremos el manejo del tiempo por parte del escritor para relacionar su continuación con la obra de Cervantes, y de la noción del tiempo como duración, antes de pasar al estudio de las estrategias narrativas en la obra.

Terminaremos con algunas consideraciones finales fruto del estudio paralelo de las obras, de nuestras observaciones e interpretaciones de ello.

1. Análisis narratológico de *El Quijote* de Cervantes

1.1. Argumento

- **Primera parte (*El Quijote* de 1605)**

Vivía en una región manchega un hidalgo de unos cincuenta años con su prima, un ama para cuidar de su hacienda y un mozo de campo. Aunque poseía tierras y bienes no tenía un estilo de vida lujoso, porque se daba al ejercicio de su afición favorita la lectura de novelas de caballería. Para enriquecer su biblioteca el hidalgo tenía que sacrificar su fortuna, y fue alejándose poco a poco del mundo que le rodeaba y se sumergió en el universo caballeresco durante días enteros hasta perder el juicio. Un día le vino la idea de vivir estas aventuras caballerescas en vez de limitarse a leerlas, y así equipado de una antigua armadura y de su viejo caballo da el primer paso en su proyecto de ser el más famoso caballero de la Mancha.

Considerando que llamarse por su verdadero nombre era muy banal, empezó a pensar en un apodo para él y para su caballo y se dio él de Don Quijote de la Mancha y dio a su rocín él de Rocinante, y se asigna una dama: Dulcinea del Toboso. Una vez arreglado este asunto, emprende su primera salida en la Mancha. Muy pronto se da cuenta que todavía no tiene el título de caballero y decide reparar este obstáculo y es así que llegado a una venta que en su imaginación era un castillo, pide al ventero armarle caballero. Tras un conflicto con otros huéspedes de la venta, el dueño se somete a la solicitud del caballero, y le da consignas de qué debería tener un caballero andante: dinero, escudero, y ropa de cambio.

Convencido por los consejos del ventero, Don Quijote vuelve a su aldea para aplicarlas, pero a medio camino se encuentra con un hombre llamado Haldudo castigando a un criado, el hidalgo fuerte de su sentido de justicia, interviene a favor del joven Andrés. A las periferias de su aldea el caballero entra en una disputa con unos mercaderes toledanos de la cual sale apaleado y

fue socorrido por un vecino que le acompaña a su casa y este fue el fin de su primera salida.

El estado en que llegó el hidalgo a su casa preocupó a sus amigos y a su pariente, que se pusieron de acuerdo para quemar los libros de caballería que provocaron su locura. Sus dos amigos, el cura y el barbero, hicieron un escrutinio de los libros que merecían salvarse de tal suerte, y los demás fueron destruidos por el ama. Y para acabar con todo, esto se construyó un muro que sellará la entrada a la biblioteca.

Pero estos esfuerzos para acabar con la locura del caballero fueron vanos, porque apenas recuperado de su primera salida, empieza ya a preparar la segunda que tendrá lugar 15 días más tarde, en la que será acompañado de Sancho Panza su escudero y su asno rucio, a cambio de acordarle el gobierno de una ínsula como pago.

Tomando la dirección de Puerto Lápice, Don Quijote tuvo un combate con lo que le pareció ser gigantes, pero que en realidad eran molinos de viento. Poco después, se topan con dos frailes en sus monturas seguidos, de un coche que trae una señora vizcaína a Sevilla. El caballero vio la escena con otro ojo creyendo que los frailes eran encantadores que secuestraban una princesa y se opone a ellos. Sancho quedó molido por los mozos de los frailes, mientras su amo estaba hablando con la gente que acompañaba el coche. Como el caballero andante que no les dejaba pasar, un escudero vizcaíno de la señora alzó la espada para atacarlo y lo mismo hizo su oponente, pero el narrador se disculpa por no tener fuentes que relatan el resto de la historia.

El narrador relata entonces su paseo por Toledo, y como gracias a su interés por la lectura compró unos papeles en lengua árabe, buscó alguien que los leyese y fue sorprendido de constatar que era la continuación de *El Quijote*. Fue tan grande su alegría, que se apresuró a comprar el resto de los papeles para que les haga traducir. El traductor morisco fue alojado en casa del narrador durante el mes y medio que duró su tarea.

El resto de la historia cuenta pues el triunfo de Don Quijote contra el vizcaíno, pero no sin heridas para el caballero que tuvo la oreja ensangrentada. Su escudero le pide curarse pero el hidalgo le habla del bálsamo de Fierabrás, un remedio apto de sanar todo tipo de heridas, en muy breve tiempo, hasta pegar las partes desmembradas del cuerpo. Sancho interesado por el prodigioso bálsamo, le pide la receta a cambio de la ínsula como pago de sus servicios.

Continuando su camino, los dos caminantes se encuentran con un grupo de cabreros y juntos pasaron la noche charlando, Don Quijote hablándoles –sin que nadie entienda - de la Edad de Oro y del ejercicio de la caballería, y uno de los cabreros le canto un romance. Llegó otro cabrero que les llevó noticias de la muerte del estudiante Gritósolmo y Don Quijote inquiere la historia de su amor no correspondido por la pastora Marcela.

Amo y escudero asisten en compañía de los cabreros al entierro de Gritósolmo y aprenden más detalles sobre los hechos contados esta vez por la misma Marcela. Al fin del entierro, siguiendo a la pastora Marcela a un bosque, sin hallarla, Don Quijote y Sancho se descansan en un prado y dejan las riendas de Rocinante sueltas, éste contrariamente a su naturaleza dócil provoca problemas persiguiendo a unas yeguas. Los dueños de las yeguas, unos arrieros yangüeses golpean a Rocinante y a Don Quijote y Sancho.

Después de esta aventura, los dos compañeros de camino llegan a otra venta-castillo, en que vivían además del ventero su mujer e hija, una criada llamada Maritornes. Llegada la noche, entra la moza en el aposento que comparten caballero y escudero con un arriero; como no se podía ver claramente Maritornes se equivocó de cama creando así un malentendido de lo cual salieron otra vez molidos a palos Sancho y su amo.

Convencido de que los que le apealieron no fuesen humanos y de que el castillo era encantado, y por consiguiente sería vano de vengarse de seres invisibles, el hidalgo tomó la resolución de prepararse el bálsamo de

Fierabrás, que le curará de sus heridas y dolores. Pidió los ingredientes al ventero para prepararlo y apenas lo hizo, vomitó todo lo que contenía su estómago. Pero luego se sintió mejor, y eso reforzó su creencia de que detenía la receta de un bálsamo extraordinario. Sancho queriendo experimentar el mismo remedio no sintió ningún alivio.

Al momento de dejar la venta el caballero andante se niega a pagar por su estancia, porque piensa que ningún caballero pagó antes por ventas y posadas y se marcha de allí sin añadir más, el ventero le pide dinero a Sancho pero tampoco consiente a ello y como resultado Sancho fue maniatado por un grupo de huéspedes que le hicieron bajar y subir por el aire, burla que dejó el escudero más cansado que antes pero que le salvó de pagar por la estancia.

Siguiendo su camino, y discutiendo al mismo tiempo de los sucesos de la venta, Don Quijote y Sancho perciben algo en el horizonte que el caballero imagina ser un ejército; pero que en realidad eran ovejas y carneros. La fértil imaginación del caballero andante, lo incitó a tenerse al lado de una parte de ellos y empezó a combatirlos, cegado por el polvo levantado por el rebaño. Sancho creía en las locuras de su amo hasta que vio a los ganaderos que vigilaban las bestias pegarlo y hacerlo caer. Don Quijote intentó curarse otra vez con su bálsamo pero fue sorprendido por otro golpe que le rompió las muelas. Harto al servicio de este amo que nada de bueno le aporta, Sancho piensa en abandonar esas aventuras y regresar a su aldea.

Consiguiendo su aventura, Don Quijote y Sancho se encuentran con unos religiosos acompañando a un muerto a Segovia, otra vez engañado por su imaginación pide cuentas a los sacerdotes, y cuando se niegan a contestarle les ataca rompiendo la pierna de uno de ellos. Sancho que observó toda la escena desde lejos, da a su amo el nombre de Caballero de la Triste Figura, de acuerde con su mal estado causado por sus combates incesantes.

Muertos de sed, los dos compañeros se van en busca de agua llegados a un cierto lugar perciben un ruido extraño, Don Quijote que no duda en

enfrentar los peligros quiere averiguar de qué se trata, pero Sancho le impide hacerlo atando los pies de Rocinante; a la luz de la mañana se dan cuenta que el ruido que les mantuvo preocupados toda la noche provenía de seis mazos de batán, provocando así la risa del escudero.

Terminada la aventura de los batanes, y cambiando de trayectoria ven un hombre a caballo que, para protegerse de la lluvia, tenía la cabeza cubierta de un objeto reluciente, y que llamó inmediatamente la atención de Don Quijote pensando que era el yelmo de Mambrino. Pero la realidad era otra: el caballero que venía hacia ellos era en el barbero del pueblo, montado sobre su asno y que para proteger a su nuevo sombrero se cubrió la cabeza con su bacía. El hidalgo, resuelto a poner la mano sobre el yelmo de Mambrino, carga a toda fuerza contra el pobre barbero, que cae de su asno y huye corriendo de este peligro inesperado, dejando tras él el yelmo.

Hablando de caballería andante y de la fama que les puede aportar, los dos caminantes distinguen una docena de hombres a pie ligados con una cadena. Se trataba de galeotes destinados a las galeras. El caballero andante pregunta por la razón del encarcelamiento de cada uno de los galeotes, y escucha con atención a sus respuestas, el más famoso de ellos siendo de Ginés de Pasamonte que era acusado a él solo con más delitos que todos los demás juntos. Don Quijote que se dice contra el principio de forzar la voluntad de los hombres, y decide liberar a los galeotes. Éstos apenas liberados, maltratan a su benefactor y su escudero, golpeándoles a piedras.

Siguiendo el consejo de su escudero que le aconseja esconderse de la Santa Hermandad, los dos aventureros entran en Sierra Morena. Mientras están durmiendo uno de los galeotes libertados roba el asno de Sancho, que despierta a su amo con sus gritos y sollozos. Don Quijote lo consoló como pudo y continúan su camino hasta encontrar una maleta abandonada, que contenía un librito de memoria, vestimenta y dinero a la gran alegría del escudero.

El caballero andante después de leer el contenido del escrito, expresa su deseo de conocer el dueño del librito. Su deseo fue realizado poco después, porque conocen a Cardenio, el propietario de la maleta y su contenido, y a que daban el nombre del Caballeo del Bosque, un cuerdo loco que erraba por estas tierras. Su encuentro se termina otra vez con golpes y palizas.

Otra vez de camino, Don Quijote decide escribirle una carta a su Dulcinea y designa a Sancho como mensajero, mientras el caballero andante hará su penitencia en Sierra Morena en imitación a los más famosos caballeros andantes.

Se marcha el escudero para transmitir el recado, y llegado a la venta donde estuvo maniatado se encuentra con el cura y el barbero que venían en su busca. Le escucharon relatar los raros incidentes que pasaron a Don Quijote, y quedaron convencidos de que el escudero fue contagiado por la locura de su amo. Y deciden concebir un plan para traer el loco caballero a su casa, que era disfrazarse como doncella andante y escudero.

Guiados por Sancho, el cura y el barbero entran en Sierra Morena para intentar convencer a Don Quijote que saliera de su penitencia. El escudero propone adelantarles y hablar con su amo primero, y les pareció bien la idea. Quedados solos el cura y su amigo oyen cantar a Cardenio que les continuó el resto de su historia, que quedaba suspensa tras la interrupción de Don Quijote algunos días antes. Después de acabar con la narración de Cardenio, tuvieron la ocasión de conocer a Dorotea, una doncella disfrazada de hombre, siguieron con interés su relato y prometieron ayudarla.

Juntos, convinieron colaborar en el intento de traer Don Quijote a su aldea, pues quedaba hambriento de su penitencia por esas tierras. Dorotea prometió ayudarles haciendo las veces de princesa Micornicon, que viene en busca del caballero para remediar un agravio. Y así fue que Don Quijote aceptó socorrerla. Toman todos, el camino de vuelta, hablando de cosas y de otras, y Sancho le asegura a su amo haber entregado la carta a Dulcinea.

Llegan entonces a la venta y empiezan a intercambiar opiniones acerca de las novelas de caballería, y el ventero los propone un libro que contiene la *Novela del Curioso impertinente* que lee el cura para todos, pero su lectura fue interrumpida por los gritos de Don Quijote quien, retirado en un aposento para descansar, se puso a batallar en pleno sueño contra unos gigantes para salvar a la princesa Micornicon, pero en realidad daba cuchilladas en unos cueros de vino derramándolos, causando la furia del ventero.

Terminan de escuchar la *Novela del Curioso impertinente*, y al poco rato entran en la venta Luscinda y Fernando, los amados de Cardenio y Dorotea respectivamente y se resuelta el lioso conflicto que les une.

Poco después, alcanzan la venta el cautivo y la mora Zoraida que le ayudó a escapar de su cautiverio en Argel. Cenaron todos juntos escuchando el discurso del Don Quijote sobre las armas y letras que les confirmó su sensatez en todo lo que no fuera caballería andante. Terminada la cena, cumpliendo con la voluntad de los presentes, el cautivo les narra su historia, de la cual quedaron admirados.

Feliz coincidencia, entran en la venta nuevos huéspedes: el hermano del cautivo y su hija Clara. El oidor, que era el hermano menor del cautivo fue tan contento de aprender noticias de su hermano, que se pusieron de acuerdo para casarlo con Zoraida pronto e informar a su padre de la vuelta de su hermano.

Recogidas en un aposento para pasar la noche las damas oyen una voz muy serena cantando, era un mozo de mulas que venía a la venta. Doña Clara se emocionó mucho y le cuenta a Dorotea que quien canta es en realidad un caballero rico, vecino suyo que la querría y desearía casarse con ella.

Durante lo que queda de la noche, Don Quijote se propuso vigilar la venta-castillo, y aprovechando la ocasión, Maritornes así que la hija del ventero le hicieron una burla dejándolo la mano metida en un agujero atado por la muñeca.

Al amanecer, se presentan a la venta cuatro hombres en busca del joven Luis, para traerlo a casa, y así se entera el oidor de la historia de Luis que quería casarse con su hija y queda admirado de las palabras del mozo.

Cuando se sosegaron las cosas un poco en la venta, viene otro huésped a reclamar lo suyo: el barbero a quien Don Quijote había quitado la bacía y Sancho la albarda. Al cual el escudero afirma que no fue un robo sino que su amo la ganó en buena guerra.

Los presentes en la venta querrían hacerle una burla al pobre barbero, alineándose con el punto de vista del loco caballero que decía que la bacía era yelmo. La confusión del barbero fue grande por ver que gente tan honrada afirmaba que su albarda era jaez de caballo y su bacía de afeitar el yelmo de Mambrino.

Pero hizo la suerte que estuvieran presentes en la misma venta cuadrillos de la Santa Hermandad, y que ignorando todo del carácter de Don Quijote y de la burla, dicen la verdad acerca de la bacía, provocando así la ira del caballero andante que los atacó. Esto fue el principio de una tremenda pelea en la venta que implicaba a todos los presentes: Sancho y su amo, el cura y el barbero, el barbero del yelmo, el ventero, los de la cuadrilla, Don Luis y sus servidores, Don Fernando... a la cual reaccionaron las damas con gritos, lloros y desmayos.

Don Quijote da fin a esta batalla, declarando que no convenía que gente tan estimada como ellos se pelearán por futilidades, y con asistencia del oidor y del cura cesaron los palos y golpes que daban unos a los otros. Pero uno de los cuadrilleros, consultando unos papeles, se dio cuenta de que Don Quijote fue quien liberó a los delincuentes y quiso detenerlo.

Los convenció el cura de su locura y así le dejaron suelto, y aún más contribuyeron los cuadrilleros a apaciguar los espíritus y dar a cada cual lo que merecía: el ventero su paga, el barbero su albarda y una recompensa por el yelmo, un acuerdo para los criados de Don Luis. Quedó pues Don Quijote

contento del concurso de los eventos y prometió emprender la empresa caballerisca que Dorotea le había encargado, a pesar de la advertencia de su escudero que empezaba a entender la superchería.

Por maquinación del cura todos los presentes en la venta se disfrazaron con el propósito de hacerle a Don Quijote creer que eran fantasmas y traerlo a casa, encerrado en una jaula de bueyes.

Despidiéndose de Don Fernando y Dorotea, del cautivo y su hermano de Cardenio y Luscinda, de Don Luis y sus criados, con la promesa de escribirse mutuamente, el cura y el barbero acompañaron Don Quijote y Sancho a su aldea. En el camino de vuelta se encuentran con un canónigo de Toledo, quien sorprendido con la manera con la cual va preso Don Quijote pide explicaciones acerca de su detención, y hecho esto le comentó su opinión al cura acerca de las novelas de caballería y los disparates que podrían decirse en ellas.

Gracias a la insistencia de Sancho, su amo pudo ser liberado de su jaula, y así empieza un debate con el canónigo entorno a las novelas de caballería y el religioso le aconseja de cambiar su afición de lectura, porque tal género le causa mucho daño porque casi todo de lo que se dice en ella es mentira, afirmación con la cual no concuerda Don Quijote.

Descansando y comiendo debajo de un árbol, el grupo percibe un cabrero riñendo a su cabra y juntándose a ellos les contó su historia con una doncella de singular belleza, llamada Leandra que suscitó el interés de todos. El cabrero que no sabía nada de la locura de Don Quijote pregunta de su estado mental provocando la ira del caballero, y terminan peleándose.

Interrumpe esta pelea sangrienta, el son de una trompeta que acompañaba a un grupo de disciplinantes que pasaban por allí. Traían una imagen cubierta de luto que el loco caballero imaginaba ser una doncella secuestrada y se fue a socorrerla, provocando así la risa de los sacerdotes.

Enfadado, Don Quijote quiso atacarlos, pero unos de ellos se adelanta para oponerse a la espada del caballero que cae al suelo al instante y Sancho que creía que murió empezó a pronunciar un discurso llorando a su amo.

En reacción a las palabras de Sancho el caballero vuelve en sí, pero como quedó en muy mal estado regresa a su aldea dentro del carro de bueyes, y después de despedirse de toda aquella gente el cura y el barbero acompañan Sancho y su amo solos a su casa, dejándole al cuidado del ama y de la sobrina.

Termina la parte con la promesa del autor de más historias de las aventuras de Don Quijote.

1.1.2. Segunda parte (*El Quijote de 1615*)

Quedó Don Quijote en su casa un mes sin ver a sus amigos el cura y el barbero que no quisieron reavivar la memoria de sus pasadas aventuras. Y cuando pasó este período se fueron a verle. Les recibió convenientemente y en muy buena sensatez habló de todo . Pero tan pronto como le evocaron las guerras, la Corte y los enemigos, que vuelve a mencionar los méritos de la caballería andante, por lo que quedaron ciertos de qué habrá nueva salida.

Sancho vino a visitar a su amo, que se inquirió de la opinión del pueblo acerca de sus hazañas, pregunta a la cual contestó que todos lo tenían por loco y lo trataban a él su escudero de tonto. Y le informa por la misma ocasión de que el bachiller Sansón Carrasco un vecino suyo le aseguró haber leído el libro de sus hazañas ya impreso, y Don Quijote decide llamarlo a su casa.

Sancho explica a su amo que quien escribió su historia fue un moro, y eso lo preocupó acerca de lo que se dirá de él, porque está convencido de que todos los moros eran falsarios. El bachiller que vino al encuentro del caballero era malicioso y amigo de burlas. Habló con Don Quijote de la publicación de libro que cuenta sus salidas y de la opinión que los lectores tuvieron de ella. Ambos comentan también la inclusión -no muy acertada según el parecer de

los lectores- de la *Novela del curioso impertinente* en ella y las distracciones del autor acerca de ciertos detalles y episodios.

Sancho después de comer, vuelve a casa de Don Quijote para contarle al bachiller, lo que pasó con los escudos que halló en Sierra Morena y explica el robo de su jumento por Ginés de Pasamonte y como lo recuperó luego, -poniendo el yerro en la historia- a cuenta del historiador o del impresor.

Don Quijote decide hacer después de tres o cuatro días, otra salida que dará materia de aventura para una segunda parte, en la cual se dirigirá, esta vez hacia Zaragoza siguiendo el consejo del bachiller. Les prometió éste último guardar el secreto de su próximo viaje y de escribir unos versos a favor de Dulcinea del Toboso.

Sancho por su parte, regresa a su casa para informar a su mujer de su próximo viaje y reitera su promesa de ser pronto gobernador de ínsula y que casaría adecuadamente a su hija, al cabo de una larga discusión, se fue preparar el viaje en casa de su amo.

Mientras tanto, el ama y la sobrina intentan disuadir en vano a Don Quijote de su tercera salida, y proponen hasta hacerle caballero cortesano en vez de estar caballero andante para evitarle los peligros, cosa que no consintió Don Quijote.

Siguiendo los consejos de su mujer, Sancho se encierra con su amo en el aposento para discutir de la paga que se le debía como escudero, pero el caballero se niega a pagarlo periódicamente porque nunca leyó algo similar en sus novelas de caballería. Al mismo tiempo, el ama se fue a buscar al bachiller para suplicarle de disuadir a su amo en su tercera salida, pero consultando al cura y al barbero fue decidido optar por otra solución para deshacer la locura de los dos aventureros.

Tomando esta vez el camino del Toboso, Don Quijote y Sancho andaban hablando de cosas y de otras, Sancho responde a su amo que quería

alcanzar la fama que se haría más famoso haciéndose religioso que caballero andante. En estas pláticas llegan al pueblo de Dulcinea al anochecer, y de noche empezaron a buscar el palacio de Dulcinea, que por supuesto nunca encontraron. Sancho pide a su amo que le espere a la salida del pueblo mientras buscará en cada rincón el alcázar de su dama, para que no se desvele su mentira de la falsa misiva que se supone que le había entregado.

Separados caballero y escudero, pensó Sancho en la mejor manera de salir del dilema en el cual le puso su amo, y buscar en el Toboso a su dama, una princesa, que ninguno de ellos ha visto antes. Y pensó en hacerle creer que la primera labradora que pase por allí será Dulcinea del Toboso, que los encantadores ocultaron su belleza, y así hizo. De lo que quedó bastante convencido su amo y pudieron seguir su camino hacia Zaragoza.

Los primeros con los cuales se toparon fue una tropa de actores que volvían de una representación de *Las Cortes de la Muerte*, pero desafortunadamente uno de ellos hizo un movimiento brusco que espantó a Rocinante, dando por Don Quijote en el suelo. Y aprovechando de que Sancho se vaya a ayudar a su amo, subió el actor sobre el rucio y empezó a darle golpes con unas vejigas que traía y terminó cayendo. El caballero quiso vengarse para su escudero pero éste lo disuadió atestando que no era actuar como buen cristiano vengarse, aún más que ya se le fue devuelto el rucio.

Descansando en un lugar para pasar la noche, Sancho le expresa a su amo lo fructuoso que fue para él servirle como escudero, pues aprendió muchas cosas; terminaron tarde su charla y apenas dormidos interrumpe su sueño la llegada de otro caballero andante: El caballero del Bosque. Éste traía un escudero con la cual mantuvo Sancho una animada conversación acerca de sus familias, de sus amos respectivos y sus damas.

De manera paralela, los dos caballeros cambiaron pareceres en cuanto al singular ejercicio de su oficio. El Caballero del Bosque, alabando sus hazañas, menciona haber vencido a Don Quijote, provocando así el loco

hidalgo que le retó a un duelo en el cual el perdedor obedecerá al ganador. Quiso la suerte que ganará Don Quijote, y Caballero del Bosque era en realidad el bachiller Carrasco. Explicándolo todo por vía en encantamientos, Sancho y su amo siguieron su camino, mientras debía el vencido irse al Toboso y admitir el triunfo de Don Quijote a su dama. Y así fracasó el bachiller en su plan de traer el pobre loco de vuelta a su aldea.

En el transcurso de su ruta, los dos aventureros se encuentran con Diego de Miranda llamado también en la historia el del Verde Gabán. Su aspecto y compostura suscitó la alta admiración de Don Quijote hasta pedirle detenerse y hacer un trozo de camino juntos. El hidalgo se presenta a su nuevo compañero de camino como caballero andante, subrayando sus convicciones y méritos. Por lo que quedó maravillado el del Verde Gabán y dudoso de la salud mental del caballero.

Diego Miranda , un hombre honesto y caritativo, se queja a Don Quijote de la afición de su hijo hacia la poesía y el negarse a proseguir sus estudios de leyes, causando la decepción de su padre. A lo que el hidalgo le contesta que los hijos deben ser queridos tales como son, y que la poesía igual, que otras ciencias podría ser valorada y pulida. El padre quedó impresionado de las razones del caballero. Mientras caminan perciben un carro con vadera reales, signo de nuevas aventuras para Don Quijote.

El carruaje traía leones que procedían de Orán como regalo al rey. Y le vino entonces al caballero la idea de desafiar al león a pesar de los esfuerzos de todos para disuadirlo. Pero como su determinación no vacilaba, el carretero le abrió la jaula y se alejó de la escena como hicieron los demás presentes. La bestia que se vio libre, salió de su jaula y se estiró y no viendo nada que le interesara regresó a su jaula, sin hacer caso del muy atento loco caballero que esperaba combatirlo. Don Quijote quiso provocarle para que salga de nuevo pero el carretero se lo negó y lo convenció que como era decisión del león regresar a su jaula, el vencedor era sin duda Don Quijote, de lo que quedó

satisfecho y los presentes más convencidos que nunca de su locura. Este suceso le dio la ocasión de cambiarse de apelativo del Caballero de la Triste Figura al del Caballero de los Leones.

Acompañando a Don Diego, Sancho y su amo pasaron algunos días en su casa, con su honorable familia, y pudieron conocer a su hijo don Lorenzo, con quién el hidalgo habló de poesía y escuchó unos versos que eran muy a su gusto. Pero al cabo de algunos días, Don Quijote declara que ya era tiempo de marcharse que la vida sedentaria no era para los de su oficio, a gran decepción de su escudero que agradecía la abundancia que había en esta casa.

A poca distancia de la casa de Don Diego, amo y escudero perciben a dos estudiantes y dos labradores y se dirigían en la misma dirección hicieron el camino justos, tuvo así el caballero andante la oportunidad de presentarse y cuando supieron que las aventuras eran a su gusto le propusieron acompañarles a las bodas de Camacho, lo que aceptó Don Quijote.

Quiteria que era la futura esposa de Camacho, era una muy hermosa labradora, que iba a casarse con un rico, por codicia de su padre, a pesar de estar enamorada de Basilio. Por lo que se espera unas bodas abundantes y ricas en emociones. El resto del camino lo pasaron los estudiantes conversando sobre las artes y la espada. A su llegada, Don Quijote eligió pasar la noche al aire libre cerca del campamento muy animado donde se estaba preparándose la boda, en contra de la voluntad de Sancho que quería justarse a ellos.

La mañana siguiente empezó a celebrarse la boda en gran ceremonia, pero antes de que se oficialice el matrimonio llegó Basilio, y se clavó un arma en el pecho, bañando en su sangre. Quedó Basilio tendido en el suelo y pronunció su último deseo de muerte que era celebrar su boda con su amada Quiteria. Ayudado por la emoción de los presentes, y convencidos de que fallecerá dentro de poco, Camacho consintió. Pero tan pronto como los casó el cura despertó Basilio, y todo fue engaño. Unos invitados eran del parecer que se anule la unión y otros no, y al final quiso Quiteria quedarse con Basilio;

sus amigos y partidarios fueron invitados, a una fiesta más modesta pero alegre, entre ellos Don Quijote complacido y un Sancho desamparado por perder la comida de la fiesta de Camacho.

Al cabo de tres días con los recién casados, quiso Don Quijote visitar La Cueva de Montesinos y pidió un guía, y se le fue acordada la compañía de un primo del licenciado que le invitó a la boda. El primo era autor de libros inusuales o de poca aportación pero con cuya evocación se entusiasmada atrayéndose las burlas de Sancho.

Llegados a la cueva, Sancho y el primo esperaron fuera mientras entró Don Quijote al interior de la cueva por medio de una cuerda. Después de salir de la cueva y de comer, les relató los muy extraordinarios sucesos que pasaron con él en la caverna. Les comentó que durante su estancia en la cueva encontró a una multitud de personajes fantásticos detenidos allí por el encantamiento del mago Merlín, entre ellos el mismo Montesinos y su primo Durandarte. Aún más, afirma haber visto a Dulcinea con sus damas, acabando de convencer a Sancho de la falsedad de su testimonio, y provocándole gran risa.

El primo que sacó gran placer de todo lo narrado por Don Quijote, les propone alojarse en la casa de un ermitaño, pero se topan con hombre trayendo armas y les dice que podrán escuchar su historia si se alojan en la misma venta que él, y así se hizo para satisfacer la curiosidad de Don Quijote.

En la venta que reconoce como tal por la primera vez Don Quijote, hallen el hombre de las lanzas que explica a los asistentes (Sancho y su amo, el primo y un paje que encuentren antes de llegar a la venta), la historia de su aldea: un vez para buscar a un asno perdido imiten el rebuzno del burro tan perfectamente que su sonido se confundía con los del animal, que finalmente hallaron muerto, pero se les quedó la anécdota y la burla de llamar a cada habitante del pueblo imitando el rebuzno de un asno. Los burlados para

defenderse entraban en conflicto con los burladores, por lo que el hombre traía las armas con este propósito.

Apenas terminado el cuento, entra a la venta maese Pedro con un mono adivino. Su llegada fue muy celebrada por el ventero y el titiritero reconociendo a Don Quijote quería armar a su retablo en su honor, en el que Gaiferos liberaba a su esposa cautiva Melisendra. Don Quijote intervenía en ciertas ocasiones de la historia como si la conociera por cierto, pero en algún momento de la representación se le olvida que todo esto es solo un acto y destruye las figuras del retablo culpando de nuevo los encantamientos.

Le pagó Don Quijote a maese Pedro los daños ocasionados a su retablo y al alba se fue de la venta, temiendo asistir a otro episodio de su locura. Se despidieron de él el primo y el paje en la misma mañana y Sancho y su amo persiguieron su camino.

Maese Pedro era en realidad Ginés de Pasamonte, el galeote liberado por Don Quijote y es quien robó el rucio de Sancho. Y con la ayuda de su mono antes de entrar en un pueblo se informaba de la vida de sus habitantes para engañarles luego por adivinanza.

Continuaron pues Don Quijote y Sancho su camino y se encontraron con los del rebuzno peleándose con un pueblo vecino. Intervino el caballero para sosegar los espíritus, pero Sancho les dice que no tenían porque enfadarse por un rebuzno ya que siempre lo hace en su pueblo y imitando el sonido del asno, los burlados piensan que es otro chiste que se hace a su cuenta lo apedrean y a su amo que vino a su socorro. Por lo que huyeron como pudieron de aquella situación, culpándose el uno al otro. Pasaron la noche en una alameda y a continuaron su ruta hacia Zaragoza.

A dos días de camino llegaron al río Ebro, y percibiendo un barco de pescadores Don Quijote pensó que es otra aventura indica a su escudero dejar sus bestias y embarcarse para salvar algún caballero, pero llevados por la

corriente llegan hasta las aceñas situadas en la mitad del río. Unos molineros vieron que amo y escudero corrían el riesgo de ahogarse les salvaron del río.

Al día siguiente, los aventureros encontraron a una duquesa que les reconoce al instante habiendo ya leído la primera parte de la novela que narra sus hazañas y les invita a su casa.

El duque y su esposa avisaron a sus sirvientes del modo de comportarse con los recién llegados y los recibieron en su castillo como se debía a un caballero andante y su escudero. Pero un eclesiástico que estaba presente, desaprobó las lecturas y acciones caballerescas de Don Quijote y les pide regresar a sus casas.

El duque a quien agradaban las respuestas tanto cuerdas y tanto locas de escudero y amo, promete darle a Sancho la ínsula prometida, lo que causó la irritación del cura. La duquesa se retiró con Don Quijote para hablar de Dulcinea y de su encantamiento.

Mientras dormía su amo, Sancho le cuenta a la duquesa la astucia que usó con su amo acerca del encantamiento de Dulcinea, pero ella le dice que todo lo del encantamiento de Dulcinea era cierto. La duquesa y su marido se pusieron de acuerdo para organizar unas bromas dignas de la locura del caballero y su escudero.

Sancho y su amo acompañan al duque a una montería; el duque le dijo al escudero que le serian de gran utilidad en su gobierno, le respondió Sancho que él se ocupará más de los asuntos de sus súbditos que de caza, al poco tiempo se presenta un procesión con un diablo mandado por Montesinos para informarles del manera con que se podía descantar a Dulcinea, que era darse Sancho tres mil trescientos azotes.

La duquesa y su marido con sus sirvientes se inspiraron de las fantasías de la Cueva de Montesinos para hacerle la burla a Don Quijote y Sancho. Su

mayordomo era el creador de esta representación y un paje hacía las veces de Dulcinea.

Al día siguiente le enseña Sancho a la duquesa una carta que fecha del 20 de julio de 1614 escrita a la atención de su mujer Teresa para relatarle todo lo que ocurrió con él hasta aquí en la cueva y como iba a ser gobernador dentro de poco, con la condición de darse los azotes. Los duques reciben gran placer en leerla, y mientras lo hacen llega al palacio el escudero de la condesa Trifaldi -o la dueña Dolorida- que cuidaba de una infanta, y la dueña ayudó a la princesa a casarse con caballero, pero su madre murió de enfado. Malambruno, su primo hermano para vengar la muerte de su prima encanta a los casados y a las dueñas haciéndolas crecer barbas. Razón por la cual era necesaria la intervención del caballero andante.

Trifaldi declara que Malambruno mandará un valeroso caballo sobre el cual tendrán que montar Don Quijote y Sancho para ir a combatir el gigante y desencantarlos. La aventura de Clavileño, que así se llamaba el caballo fue otra fuente de risa para los duques. Montaron el caballo el escudero y su amo, los ojos bandados, y por astucia de los mozos del duque se les hicieron viento y calor como si fuesen volando en el cielo pero que en realidad no se movieron de su sitio.

Acabado el artificio, se le informó que ganó al gigante sólo al intentarlo y los encantados quedarán salvados por su valentía; Sancho sale con esta aventura con un montón de historia todas fabricadas, pero su amo le murmura que si todo lo que dijo fue verdadero, lo mismo sería su cuento de las aventuras vistas en la cueva de Montesinos.

El duque, satisfecho de las gracias que les dieron con esas aventuras, ordena a sus vasallos preparar la venida de Sancho, e informa a éste que se arreglase a irse dentro de un día. Don Quijote quiso ayudar a su escudero en su encargo y le dio las reglas de ser un buen gobernador: temer a Dios,

conocerse a sí, la prudencia y otros consejos tanto para el espíritu como para el cuerpo.

Se marchó entonces Sancho, y dejó a su amo en el palacio solo, y no autorizó nadie a servirlo. Acostándose en su habitación oye por la ventana el canto de una de las damas de la duquesa -llamada Altisidora- que se pretende enamorada de él. El caballero cierra la ventana enfadado pues reserva su amor y atención a su Dulcinea. Por su parte, Sancho fue recibido con grandes ceremonias por los habitantes de su ínsula Barataria, pero apenas llegado le informan de que deben atestar de su buen juicio y le presenten unos asuntos: un labrador y un sastre que no le hizo las caperuzas como quería, dos ancianos que estaban en desacuerdo por unos escudos de oro, una mujer que se quejaba que un ganadero rico se aprovechó de ella, y todo solucionó Sancho con muy gran ingenio, y todo fue transcrito y mandado al duque.

En la casa del duque se le confirman los amores de Altisidora, pero le contesta Don Quijote con un poema que certifica su lealtad hacia Dulcinea. Los burladores del palacio, le gastan otra broma atando cencerros a unos gatos provocando gran ruido, el caballero que siempre piensa en encantadores piensa combatirles pero termina herido por todas partes asido por los animales espantados.

Sancho, aunque vive en un palacio y todo puesto sobre la mesa pero el médico no le permite comida adelantando múltiples razones, Sancho hambriento le amenaza de expulsión. Una carta le llega del duque escrita en el 16 de Agosto, le advirtió quedar atento a cualquier enemigo. Mientras daba Sancho instrucciones para contestar al duque entra un litigante a pedir su ayuda.

Don Quijote que se recuperaba de sus heridas, estaba en su habitación cuando se presentó Doña Rodríguez que era al servicio de la duquesa para pedir la ayuda del caballero a rendir justicia a su hija del cual se aprovechó un joven rico, hijo de uno de los vasallos del duque, pero la duquesa y otra dueña

que estaban escuchando oyeron hablar mal a la dueña de su belleza y para vengarse atacaron con azotes a ambos ama y Don Quijote.

Mientras tanto Sancho hacia una ronda de su ínsula, demostrando otra vez su ingenio, y de manera imprevista de los sirvientes del Duque encuentren una moza disfrazada de varón acompañada con su hermano, la joven afirmó que como su padre la mantenía encerrada usó este truco para salir y ver el mundo. Sancho quiso casar a su hermano con Sanchica y el mayordomo tomar por esposa a la doncella.

En el palacio, la duquesa despachó a un paje con la carta a la mujer de Sancho y otra suya con una sarta de corales como regalo. Llega con diligencia el paje a la aldea de Sancho y se presenta respetuosamente a la mujer del escudero – gobernador, ésta sorprendida invita el cura y el bachiller a su casa para ver al paje. Sansón ofrece escribir las respuestas de la carta, pero rechazó la oferta la mujer de Sancho, temiendo sus burlas.

Sancho continuo rigiendo de lo mejor posible el gobierno de su ínsula, apoyado por los consejos de su amo, hasta que se cuenta que las leyes que ordenó durante su gobierno se guardaron para siempre en aquel pueblo, por ser tan acertadas.

Sanado ya del episodio del gateo, Don Quijote harto de la vida ociosa que llevaba en el palacio se preparaba a pedir licencia para marcharse, pero lo interrumpe en su intención doña Rodríguez y su hija, y le recuerdan la promesa que les había dado de rendir justicia a su hija del rico labrador que prometió casarse con ella, el caballero andante le contestó que buscará el mozo y desafiarlo para remediar a la situación de su hija. El duque da su licencia para el duelo con su vasallo y promete organizarlo.

En la séptimo noche del gobierno de Sancho, oyó un ruido de campanas y trompetas, salió de su aposento para darse cuenta de lo que pasaba y vio hombres con antorchas y espadas tendidas como para defender la ínsula y para

protegerle le pusieron entre dos escudos impidiéndole moverse y con eso cayó en el suelo, y encendidas las antorchas fue golpeado y molido hasta desmayarse, en esto se acabó la burla creada por los vasallos del duque para dar fin al gobierno de Sancho. El escudero apenas recuperado de su desdichada aventura se dirigió a su rucio para tomar el camino de vuelta al servicio de su amo, dejando la gente de su gobierno lastimosa por tomar su burla dimensiones tan desmedidas.

En su camino de vuelta al palacio, Sancho se encuentra con unos peregrinos y uno de ellos lo reconoce porque había sido su vecino en la aldea, el morisco Ricote, y los dos quedaron conversando un buen rato acerca de la expulsión del morisco y su separación de su familia, le ofrece a Sancho acompañarle para recuperar un tesoro pero Sancho rechaza esta oferta y se fueron cada cual por su camino.

Ya anochecía cuando se separaron los amigos y Sancho que quiso apartarse del camino para pasar la noche cayó con su asno en una sima oscura, y empezó a lamentarse de no ver en su cueva lo que vio su amo en la cueva de Montesinos. Tuvo el escudero que esperar hasta la mañana, en que su amo salió para ejercitarse en preparación de su combate, para que lo salve de la sima.

El día del duelo de Don Quijote, no se presentó el joven rico, porque lo hicieron huir a Flandes, sino un lacayo del duque que se llamaba Tosilos al cual dieron instrucciones de cómo debía comportarse. Acudieron muchos espectadores para ser testigos de este singular suceso; pero el lacayo que percibió la hija de la dueña entre los presente y se enamora de ella instantemente, y apenas empezó el enfrentamiento se declara perdedor, para poder casarse con la doncella, que le fue agradecida ya que prefiere ser mujer de lacayo que engañada por un caballero.

Después de este tiempo pasado en el castillo de los duques, se despidieron Don Quijote y Sancho de sus huéspedes, y discutiendo como de

costumbre amo y escudero distinguieron en un prado a una docena de hombres con imágenes de santos caballeros, y esto dio al hidalgo la ocasión de demostrar sus vastos conocimientos, antes de reanudar su ruta.

El amo recuerda a su escudero darse los azotes necesarios al desencanto de Dulcinea. En una posada en que deciden pararse, descubre Don Quijote por la primera vez una falsa segunda parte de sus hazañas escrita por Avellaneda, queda descontento de la lectura de una parte de ella y pide a los huéspedes certificar de su falsedad, y para contradecir lo que viene escrito en tal novela cambian de itinerario a Barcelona en vez de ir a las justas de Zaragoza.

Antes de llegar a Barcelona, quiso el caballero obligar a su escudero a azotarse pero éste se niega afirmando que debía ser algo voluntario; siendo los dos en esto, se topan con unos bandoleros cuyo jefe era Roque Guinart y que había oído hablar mucho del caballero andante y le alegraba su llegada. Interrumpió su encuentro la llegada de Claudia Jerónima que viene a pedir ayuda de Roque, creyendo que un hombre que le prometió casarse con ella le fue infiel, le mató de celos para descubrir al final que todo fue un error y que murió por nada. De vuelta a sus hombres que traían unas víctimas, les robó Roque sólo lo que necesitaba de dinero, dejándoles el resto.

El bandolero libera a Don Quijote y a su escudero que se dirigían hacia Barcelona y les recomendó un amigo suyo como guía. Antonio Moreno, que era rico y honesto los recibió en su casa con los respetos que se debían a un caballero andante, pudieron admirar sus amigos y él las señas de su locura sin perjudicarlos ni causarles daño. Le hicieron un chiste y le trajeron de paseo por la ciudad pegado en su espalda un pergamino que indicaba: “éste es Don Quijote de la Mancha”, le gente lo miraba y leía lo escrito pero el pobre caballero pensó que su fama llegó hasta que sea reconocido por todas partes.

Don Quijote visita una imprenta en la cual halló que se imprimía la segunda parte falsa de Avellaneda y emitió ciertas opiniones acerca de la escritura y la traducción. En el mismo día, Antonio Moreno le invita a visitar

las galeras, el comandante avisado por el anfitrión de los dos viajeros, les recibió en grandes ceremonias, sabiendo quien fuesen hicieron volar los marineros a Sancho de burla, pero su chiste fue interrumpido por una señal de la llegada de corsarios a la costa. El general y otros oficiales dispusieron lo necesario para la persecución de los corsarios que mataron dos de sus soldados, e iban a hacer el mismo con el arráez de la embarcación, pero descubrieron que era mujer, Ana la hija de Ricote el morisco. La muchacha se vio obligada de revelar el tesoro escondido de su padre al rey de Berbería, en cambio de su libertad; y para salvar a su enamorado Gaspar Gregorio, que la siguió en expulsión hasta Argel, lo disfrazó de mujer.

La mandó entonces el rey en compañía de un renegado y dos turcos a recuperar el tesoro y quedó su enamorado allí preso. Por esta razón rogó a los presentes compasión. El virrey que era delicado y sensible le quitó el cordel de las manos y prometió ayudarla. En aquel momento llega Ricote su padre que encontró Sancho previamente, para confirmar los dichos de su hija, y buscaron el mejor método de traer a Don Gaspar de vuelta, labor que se propone cumplir el renegado que acompañó a Ana de Argel.

Antonio Moreno recibe los dos moriscos hija y padre en su casa, y su mujer quedó contentísima de ello por ser Ana de extrema belleza, hasta que toda la ciudad acudía a verla. Don Quijote sostuvo que sería mejor dejarlo ir él a Berbería para salvar a Don Gregorio.

Paseando por la ciudad, Don Quijote se encontró con el Caballero de la Blanca Luna, con el cual se puso de acuerdo para un duelo, en el cual el que pierda debería admitir que su dama es menos hermosa y retirarse del ejercicio de su oficio durante un año. El hidalgo salió vencido del duelo y sometándose a las reglas promete recogerse en su aldea un año, pero insistió que su dama era la más hermosa.

El Caballero de la Blanca Luna, se descubrió, era el bachiller Sansón que venía para traer Don Quijote a casa y curarlo de su locura, se había

primero parado en casa de los duques que le indicaron donde hallarlo. Don Antonio que se enterró de esto, prometió guardar el secreto, pero era de su opinión que se equivocaba el bachiller en su propósito de curar al loco más gracioso que jamás existió.

Tomaron el camino de vuelta a casa, Don Quijote sobre Rocinante y Sancho a pie llevando las armas de Don Quijote sobre el rucio, mientras avanzaban ven en una carretera a Tosilos, el lacayo del duque, que les habla del castigo que recibió por desobedecer a su amo en lo del duelo, la hija de doña Rodríguez era ya monja y su madre vuelta a su aldea.

Don Quijote que creía siempre en encantamientos, siguió su viaje y mientras andaban hablaban Sancho y él de reemplazar su ideal caballeresco con el pastoril y empezaron ya a escoger sus nuevos nombres. De noche, el caballero que no dormía hacia recordar a su escudero los azotes que debía darse, pero éste prefirió dormir. Al poco rato, los viajeros en pleno sueño fueron apeados por unos puercos, un castigo del fracaso de su misión caballeresca, pensó Don Quijote.

En la mañana, unos sirvientes del duque vinieron a buscarles para invitarles otra vez al palacio de su amo, avisado por el bachiller a su vuelta a la aldea de la derrota del caballero andante. Sancho y Don Quijote fueron otra vez víctima de una broma de los duques: Altisidora encantada, los del palacio debían dar sopapos, pellizcos, y alfilerazos a Sancho para salvarla, y así se hizo a la gran desesperación del escudero.

Despidiéndose de los duques, persiguen su ruta de vuelta a casa. Sancho se quejó de ser un médico a los males ajenos pero que no cubre nada por el daño que se la hace. Por lo que Don Quijote le ofreció una paga para cada azote que se dará en vista del desencantamiento de Dulcinea. Su mozo empezó a azotarse pero luego, lo fingió mientras golpeaba unos árboles.

Unos días más tarde llegaron a un mesón y pudieron conversar con un personaje del *Quijote de Avellaneda* Don Álvaro Tarfe, y Don Quijote le pidió hacer una declaración ante el alcalde que ateste de su veracidad y de la falsedad de Don Quijote de Avellaneda, y firmaron tal documento ante un alcalde y un escribano que pasaban por el mismo mesón.

Se separaron los dos de Don Álvaro, y pasaron la noche a cielo abierto para seguir con la penitencia de Sancho, antes de llegar a su aldea el día siguiente. Una vez en su aldea, fueron recibidos con manos abiertas por el cura y el bachiller, antes de separarse. Y allí les habla Don Quijote a sus dos amigos de su intención de dedicarse a la vida pastoril y les invitó a unirse a él en esta nueva aventura.

Algunos días después, se enfermó Don Quijote y el médico les informó que no había remedio a su mal estado, y tras dormir unas horas se despertó curado ya de su locura y pidió que llamasen a sus amigos para confesar y dejar su testamento, a pesar de las tentativas de Sancho y del bachiller de recordarle su locura y su vitalidad pero fue sin resultado, pues insistía el hidalgo que ya es Alonso Quijano el Bueno y no Don Quijote de la Mancha.

Después de su confesión con el cura, dictó su testamento al escribano y sus últimas voluntades fueron: dejarle a Sancho Panza los dineros que estaban en su posesión, darle su paga al ama y lega a su sobrina su hacienda y bienes bajo la condición que su futuro marido no sepa nada de las novelas de caballería. Después de su testamento, vivió Don Quijote tres días de desmayos antes de rendir el alma.

1.1.3. Las novelas intercaladas

Son seis historias que incluye Cervantes en la primera parte, independientes del primer relato. Sus protagonistas son, por su mayoría, personajes con los cuales se encuentran Don Quijote y Sancho en sus rutas y les narran sus historias.

- **Grisóstomo y Marcela,**

Marcela era doncella de extrema hermosura, que nada igualaba sino su riqueza. Fallecidos sus padres queda al cuidado de su tío que esperaba casarla, pero ella prefería pasar su vida libre como pastora. Grisóstomo que era uno de los pretendientes se disfrazó también como pastor pero frente al rechazo de la doncella muere de su amor por ella. Todos los que conocieron la historia consideraban Marcela como insensible, pero se presentó el día del entierro para defenderse y expresar su deseo que era vivir libre entre estos pardos sin tener que someterse a la obligación de casarse, y Don Quijote la apoyó en cuanto oyó su discurso (Cervantes, I, 11-14).

- **Luscinda y Cardenio /Fernando y Dorotea**

Cardenio quería mucho a Luscinda, y se conocía desde niños, pero cuando pidió a su padre presentarse a pedir la mano de su amada, éste le encargó ir a trabajar al servicio de un duque y fue allí donde conoció a Don Fernando el hijo menor del duque, le enseñó Cardenio las cartas de amor de Luscinda. Don Fernando engañando a su amigo le mandó a su hermano mientras le prometió ayudarlo a que pida la mano de Luscinda. Pero en vez de cumplir su promesa la pide por matrimonio a él mismo. El día de la boda regresa Cardenio para ver su amada al punto de casarse con otro y huye de su aldea. Luscinda hace lo mismo y se refugia en un convento. Cardenio era en el inicio de la novela un loco que erraba por Sierra Morena, pero su historia tuvo un final feliz después de su reencuentro con su amada en una posada.

Dorotea era la única hija de unos vasallos del duque padre de Don Fernando, sus padres eran humildes de linaje pero muy ricos, y su mayor orgullo era de tenerla como hija. Dorotea era de inigualable belleza, y mantenía las cuentas de todas las riquezas que poseía su padre, que no le quedaba mucho tiempo para sí misma y sus salidas de casa se limitaban en ir a la misa. Alguna vez se enamoró de ella Don Fernando, y prometiéndole ser su esposa aprovechó de ella para abandonarla luego e ir a casarse con otra que era Luscinda. Abatida por la traición de Don Fernando sin poder

encarar a sus padres Dorotea deja su casa y se disfraza de mozo en busca de Don Fernando, se encuentra con Cardenio y el cura y prometen ayudarla, vuela luego a encontrarse con Don Fernando en una venta y se concluye su historia en buenos términos.

- **Cautivo y Zoraida**, El cautivo fue otro huésped de la venta en la que estaban ya otros personajes, llega de noche en compañía de Zoraida, una mora de vestido y nombre pero cristiana de corazón que se llamaba entonces María. El cautivo, era el mayor de tres hermanos y le tocó servir al rey como soldado, y siguiendo una larga trayectoria entre las dos orillas del mediterráneo acaba preso en los baños de Argel donde fue amigo de cierto Cervantes que estuvo allí mismo. Gracias a la intervención de una mora llamada Zoraida pudo liberarse de su cautiverio y llega a España con ella donde espera bautizarla y celebrar su matrimonio. Su hermano el oidor y Don Fernando prometen ayudarle en su propósito.

- **El Curioso impertinente**

Es una historia que entrega el ventero al cura, y que lee en voz alta para entretener a los presentes, cuenta la historia de una pareja Anselmo y Camila. El marido por curiosidad quiere probar la fidelidad de su esposa, y pide a su amigo Lotario cortejarla. Camila empieza por rechazar con enfado el comportamiento de Lotario, pero su marido quiere que su amigo persista para quitarse de la cabeza cualquier duda. El amigo y la esposa terminan por ser amantes engañando al esposo. Anselmo, descubre por casualidad la infidelidad de su mujer, y murió de pena en su cama escribiendo la razón de su fin trágico, el amigo muere en una batalla poco después y Camila sucumbe a su tristeza y melancolía en un convento (Cervantes, I, 33-35).

- **Clara y Don Luis**

Doña Clara era la hija del oidor, hermano del capitán cautivo, y Don Luis un joven caballero vecino suyo que la querría. Pero como el linaje de Don Luis era superior a la de Doña Clara y era difícil obtener el acuerdo de su padre para su casamiento, sólo la miraba de lejos. El padre de Clara tenía que ir a las indias, llevando con él a su hija. El enamorado viéndose

separado de su amada huye de su casa persiguiéndola disfrazado de mozo de mulas y cantando su amor en voz suave. Llegado a una venta en la que están los demás personajes de la historia le alcanzan los servidores de su padre para devolverlo a casa, pero su niega a hacerlo. Ayudado por Don Fernando y el padre de Clara tuvo su historia un feliz fin, mientras algunos de sus hombres vuelven a informar a su padre.

▪ **La historia de Leandra**

Narrada por un cabrero que los protagonistas encuentren al final de la primera parte narra la historia de una doncella muy rica y solicitada como futura esposa a todos quienes la vieron, pero ella se entregó a un charlatán que se pretendía soldado, y robando su padre huyó con él, dejando lastimosos a todos los que la admiraban entre ellos el cabrero y un rival suyo. La doncella fue abandonada en una cueva días más tarde, pero el rumor de su desgracia había alcanzado ya todos los oídos obligando su padre a ingresarla en un monasterio.

Comentario

Las novelas intercaladas trataban temas distintos de los de la acción principal, había la novela pastoril, la novela bizantina,... Sus temas fueron amorosos en su totalidad, algunos tenían finales felices y otros trágicos. Sus historias se desarrollaban en lugares diferentes: Italia para el *Curioso Impertinente*, entre Argel y España para la historia del cautivo, Aragón, Andalucía...etc.

Cervantes realiza con estas novelas cortas un perfecto enlazamiento narrativo ya que alterna los dos niveles narrativos en algunas ocasiones, la historia de Cardenio se interrumpe a medio camino para continuarse capítulos más tarde, los personajes de estas novelas se encuentran en la venta con Don Quijote y sus amigos, y algunos de ellos escuchan leer la novela del *Curioso impertinente* por el cura. El relato de esta novela fue igualmente interrumpido por la aventura de las jarras de vino que Don Quijote imagina gigantes, para reanudar con la historia una vez arreglado este incidente, los protagonistas de

esta historietas se entreayuden entre sí para resolver sus problemas, como lo hizo Don Fernando ofreciendo su asistencia al cautivo.

Frente a las críticas que recibe Cervantes por incluir historias que interrumpen la acción principal, en la segunda parte de la historia y a modo de comentario, el escritor habla de sus novelas intercaladas, en el capítulo XLIV de la segunda parte, encargando al primer autor de la historia explicarse acerca de su inclusión.

Se nos explica entonces que Cide Hamete se queja que escribir sólo de amo y escudero sería blando y lastimoso, por lo que usó del artificio de las novelas intercaladas, que tratarán temas más serios y entretenidos al mismo tiempo como lo han sido la historia del *Capitán Cautivo* y la del *Curioso impertinente*. Pero los lectores cuya atención está focalizada en las aventuras de Don Quijote y Sancho podrían considerarlas con desinterés o enfado por ser un obstáculo a la continuación del primer hilo conductor, sin apreciar el genio con el cual se escribieron. Por ello, decide en esta segunda parte dejar de escribir novelas intercaladas, y les reemplaza por breves episodios que implicaran al protagonista y ruega a los lectores “*pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir*” (Cervantes, II, 44).

Con este fragmento responde Cervantes a las críticas que se le hicieron a su primera parte, con un sutil metatexo incluido al mismo seno de su segunda parte, y cuya responsabilidad sume el primer autor Cide Hamete Benengeli. Y como autor atento al gusto de sus lectores rectifica su modo de narrar adoptando el modo de episodios diversos en lugar de recurrir a novelas intercaladas.

1.2. El espacio

1.2.1. Trayectoria rutas: espacio físico

El espacio es tan importante en esta novela, que las primeras palabras del texto le fueron dedicado “*En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no*

quiero acordarme” (Cervantes I, 3), el narrador menciona el lugar pero sin dar precisiones haciendo que –tal como lo premedita su texto- se discutiese el honor de ser la patria del más famoso caballero andante entre las muchas localidades manchegas (Argamasilla de Alba, Quintanar de la Orden, Esquivias, Argamasilla de Calatrava , Alcázar de San Juan, Mota del Cuervo, Viso del Marqués, Miguel Esteban son unas de ellas)

Algunos cervantistas siguiendo con minuciosidad las indicaciones espaciales del autor, y complementándolas con las descripciones e indicaciones temporales pudieron elaborar mapas de los viajes de Don Quijote para acompañar ilustres ediciones por las cuatro partes del globo.

Mientras tanto, otros especialistas proclaman que en vez de seguir una ruta geográfica designada con detalle, los protagonistas cervantinos obedecen a trayectoria azarosa, sin límites espaciales estrictas (Terrero, 1959, págs. 3-4).

Los itinerarios que hace describir Cervantes a sus protagonistas tienen más de imaginado que de realmente geográfico, obedecen más a su fantasía que al dictado de la topografía, pues en ocasiones se olvida del mapa y toma derroteros caprichosos (pág. 3)

Un apoyo a esta idea en el texto cervantino podría ser esta frase al inicio de su libro: “[...] y con esto se quietó y prosiguió su camino, sin llevar otro que aquel que su caballo quería, creyendo que en aquello consistía la fuerza de las aventuras”. (Cervantes, I, 2)

1.2.1.1. Mapas tras las huellas de Don Quijote

Los mapas, tal como aparecen en este apartado, están tomados de un catálogo realizado por motivo de una exposición en la Biblioteca Nacional

(Líter Mayayo, 2005), han sido fragmentados para enseñar los detalles, y se han resaltado con colores las tres las salidas para enfatizar la ruta¹.

Las primeras ediciones de *El Quijote* eran muy rústicas y raros eran los ejemplares que poseían una portada con el escudo del impresor. Las primeras ediciones ilustradas aparecerán primero en otros países como Inglaterra Francia e Holanda (pág. 11).

Motivada por el éxito que tuvo *El Quijote* por toda Europa, y por la aparición de ediciones ilustradas en otros países, la Real Academia decide en 1773 elaborar una edición excepcional de esta obra contando con la elaboración de muchos especialistas y eruditos.

Sus esfuerzos serán coronados siete años más tarde con el denominado *Quijote de Ibarra* la mejor edición publicada hasta aquel entonces en cuatro volúmenes, impresa en el taller de Joaquín Ibarra bajo el patrocinio del rey Carlos III. La obra incluía además de la novela, un prólogo, el retrato de Cervantes, una biografía, un análisis de *El Quijote* y un plan cronológico de sus viajes elaborados por el académico Vicente de los Ríos. Esta cronología de los viajes será tomada como base en la realización de un mapa por Tomás López, geógrafo del rey. El mapa será trazado según las referencias en terreno aportadas por el capitán del Real Cuerpo de Ingenieros José de Hermosilla. Con la colaboración de seleccionados dibujantes y pintores para la concepción de diferentes ilustraciones y láminas.

Otra importante edición ilustrada es la publicada en Madrid por Gabriel Sancha 1797-1798, en cinco volúmenes. La edición fue encargada a Juan Antonio Pellicer bibliotecario del rey y miembro de la Real Academia de Historia, autor de las notas explicativas y del estudio crítico que acompañaba la obra. En el libro figura un mapa de los viajes del caballero andante y dos planes: el de la Cueva de Montesinos y el de la Lagunas De Ruidera, todos

¹ Se pueden consultar los mapas en su totalidad, tal como aparecen en sus libros originales (resaltando las rutas) en los anexos.

realizados por Manuel Antonio Rodríguez según el estudio de terreno de Juan Villanueva arquitecto mayor del rey.

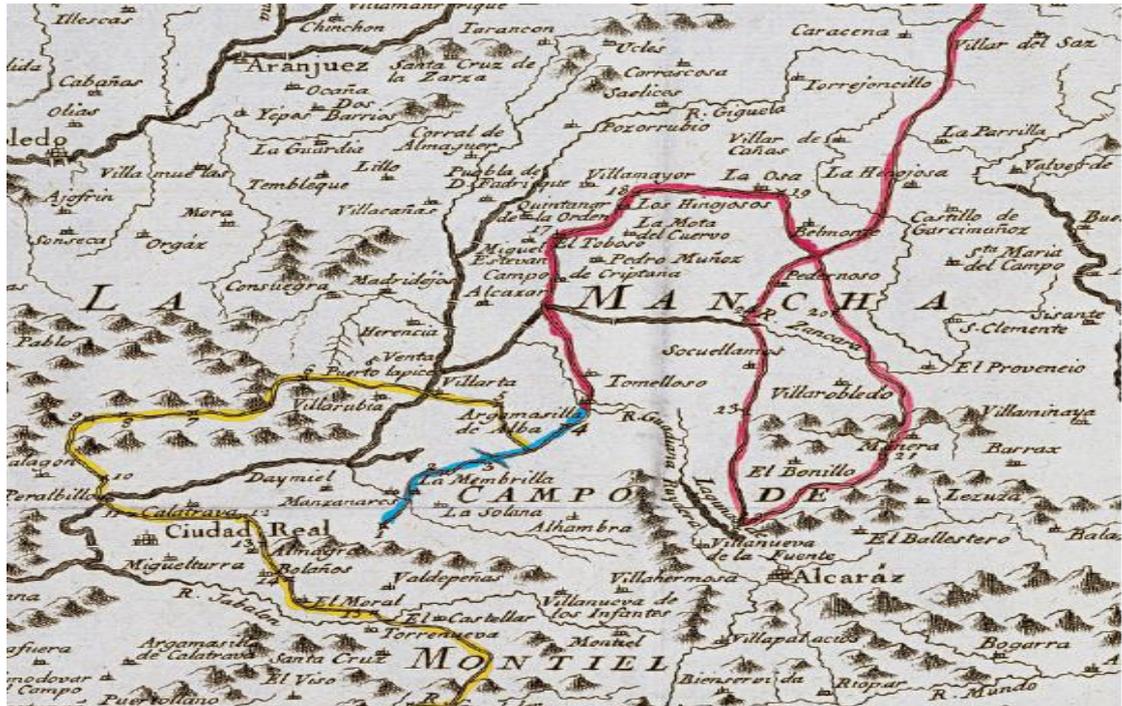
Los mapas que aparecen en esas dos ediciones servirán de modelo para futuros mapas en España y en otros países. Entre los planos que se realizaron en torno a *El Quijote* podríamos citar:

En Londres (1801), la edición de William Miller, en lengua inglesa incluye un mapa según él de Tomás López y José de Hermosilla. Enrique Frölich publica en Berlín (1804-1805), una nueva edición en lengua castellana en la que también figura un mapa similar al elaborado por Tomás López. En Francia, muchas ediciones contenían mapas, podríamos citar por ejemplo la de Bossange y Masson con un mapa delineado por Ambroise Tardieu basado en él de Juan Antonio Pellicer. Es interesante también la edición de Joaquín Gil en Buenos Aires (1947) donde aparece un mapa conforme al de Tomás López rodeado por viñetas del francés Gustavo Doré que representan personajes y escenas famosas de *El Quijote* (Líter Mayayo, 2005, págs. 11-24)

- **Mapa de Tomás López y José de Hermosilla**

El mapa lleva por título: *Mapa de una Porcion del Reyno de España que Comprehende los Parages por Donde Anduvo Don Quixote y los Sitios de sus Aventuras / Delineado por D. Tomás López, Geografo de S. M., según las observaciones hechas sobre el terreno por D. Joseph de Hermisolla, Capitan de Ingenieros.*

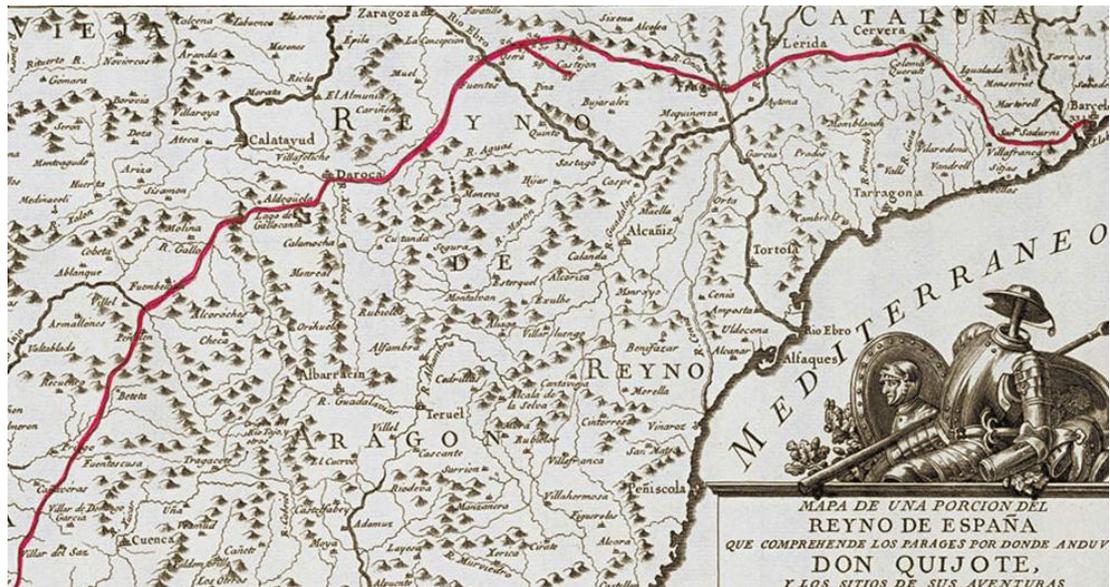
En el margen derecho figura un grabado con los símbolos del caballero andante realizado por Manuel Salvador Carmona, que encabeza una lista explicativa de 35 aventuras de Don Quijote repartidas en tres salidas. Conforme con esa cronología de aventuras el mapa está marcado con 35 números que coinciden con los lugares por los que pasaron los protagonistas. Considerando a Argamasilla de Alba como patria de Don Quijote y punto de partida de las salidas.



Mapa nº1. Fragmento nº 1 del mapa de Tomás López y José de Hermsilla

Primera salida. Es la más corta de las tres, designada con color azul en el mapa, en ella Don Quijote sale de su aldea sin destinación previa , se para en la venta donde fue armado caballero(1), de vuelta a su aldea se encuentra con los mercaderes toledanos y quedó molido. Lo acompaña su vecino a su casa (4).

Segunda salida. Designada con color amarillo en el mapa. Acompañado de su escudero Sancho, Don Quijote se dirige otra vez por el Campo de Montiel, donde transcurre la muy famosa aventura de los molinos de viento cerca de Villarta en dirección de Puerto Lapice (5), se dirigen luego hacia el sur donde ocurre la batalla de las ovejas entre Malagón y Peralbillo (10), y la batalla de los batanes (12), el suceso de la libertad de los Galeotes lo sitúa López en las proximidades de Bolaños (14) y termina la aventura en Sierra Morena donde pasó penitencia el caballero por haber liberado los presos (16) , de ahí le traen a la venta y luego a su domicilio.



Mapa nº2. Fragmento nº 2 del mapa de Tomás López y José de Hermosilla

Tercera salida. Salen los protagonistas esta vez de la aldea dirigiéndose hacia el norte, para la patria de Dulcinea del Toboso (17) continúan su camino hasta cercanías de La Osa donde viven la aventura del caballero del bosque. Llegados ahí efectúan un rodeo hacia el sur para encontrarse con los leones del Rey (20) y Celebrar las bodas de Camacho (21). Hasta alcanzar las Lagunas de Ruydera y la Cueva de Montesinos (22). Pasan por otros lugares e incidentes antes de pisar el Reyno de Aragón. La primera aventura por esas tierras es la del barco encantado (24) por el Río Ebro, López la designa al norte de Zaragoza, no lejos de Osera, localidad en la que está supuestamente el Palacio de los duques. A poco camino de allí está Castejón que coincide en la novela con la Ínsula Bertraria (28), gobierno de Sancho.

Los héroes se dirigen luego a Barcelona (37), en la cual sería Don Quijote vencido por el caballero de la Blanca Luna, se tomará entonces el mismo camino para volver a Argamasilla de Alba. En las periferias del palacio de los duques ocurre la batalla de los cerdos (34), los criados del duque acompañan el caballero al palacio y de ahí a su aldea (Líter Mayayo, 2005, págs. 29-32).

- **Mapa de Juan Antonio Pellicer y Manuel Antonio Rodríguez:**

Titulado *Carta Geografica de los Viages de don Quixote y Sitios de sus Aventuras*, el mapa trazado por Manuel Antonio Rodríguez en 1798, según el estudio histórico de Juan Antonio Pellicer, también parte del principio que Argamasilla de Alba es la patria de Don Quijote. Tiene semejanzas con el mapa de Tomas López en las dos primeras salidas, pero se distingue de él en cuanto al camino seguido en la tercera salida, pues el mapa de Rodríguez especifica un camino de vuelta distinto al de la ida (marcado por color verde), además de otras diferencias en la ubicación de algunas aventuras cerca de Zaragoza. Haciendo que el número de aventuras localizadas sean de 45 a cambio de 35 para el mapa de López. De igual modo, la carta comprende “una explicación de sus aventuras” en la cual se detallan los 45 episodios marcados con números en el mapa.



Mapa n° 3. Fragmento n° 1 del mapa de Juan Antonio Pellicer y Manuel Antonio Rodríguez

Primera salida. A diferencia del mapa anterior, Antonio Rodríguez, siguiendo el plan geográfico de Pellicer concibe esa salida de manera circular, Don Quijote sale de su aldea hacia la venta (2) donde fue armado caballero, para

volver siguiendo los consejos del ventero a Argamasilla de Alba, tomando otro camino.

Segunda salida. El trazado de esta ida, en ambos mapas es parecido, salvo algunos detalles al final de la ruta. Cervantes no explica cómo pasó la vuelta a la aldea, así que se supone que el camino de vuelta fue el mismo.



Mapa n°4. Fragmento n° 2 del mapa de Juan Antonio Pellicer y Manuel Antonio Rodríguez

Tercera salida. En su tercer viaje, los protagonistas se dirigen hacia El Toboso en un viaje similar al del mapa anterior. Pero a diferencia de este que sitúa las bodas de Camacho en Munera, Pellicer estima su localización más arriba en Villarobledo (21), Sancho y su amo se dirigen luego hacia las Lagunas de Ruidera(22,23), así los dos mapas se diferencian en este trozo de camino, a pesar de su coincidencia en la región.

Aparecen aún más divergencias en el Reyno de Aragón, pues Pellicer estima que la aventura del barco encantado ocurre al norte de Zaragoza, en Boqueñan en El Río Ebro (28), el palacio de los duques sería cerca de Pedrola (29), y la

Ínsula Bertraria de Sancho en Alcalá de Ebro (30) siempre al norte de Zaragoza lugares no contenidos en el mapa de López por ser las mismas aventuras ubicadas al sur de Zaragoza.

Además, el mapa trazado por Rodríguez especifica un camino de vuelta desde Barcelona (37) (resaltado con color verde en el mapa) hacia su aldea (Líter Mayayo, 2005, págs. 30-34).

1.2.2. Ámbitos del espacio literario

Debido a su estatuto de caballero andante Don Quijote pasa por numerosos lugares, entre realidad y ficción, lo que ofrece al momento del estudiar del espacio una multiplicidad de posibilidades.

- **Espacios cerrados /abiertos.**

En *El Quijote* se favorecen los espacios abiertos, ideales para el desarrollo de las aventuras del protagonista. El espacio abierto más importante es La Mancha; algunos autores opinan que la elección de Cervantes de esas tierras como teatro de las andanzas de su héroe es porque es símbolo de la reconquista y de sus batallas, pero Ignacio Arellano nos explica que a su parecer que la elección de la Mancha fue porque era un espacio ordinario, anodino, cercano y no en tierras lejanas como es costumbre en las demás historias de caballería. Este espacio conocido por todos fue transformado gracias a la creación del autor en lugar encantado (Arellano, 2016, pág. 178).

Los ambientes cerrados son en algunas novelas símbolo de monotonía y soledad, pero no en *El Quijote*, pues parece siempre haber gente con quien interactuar hasta en los lugares reservados, como las casas, las ventas, etc.

En el palacio de los duques, aunque sea un lugar cerrado, muchos sucesos ocurren al exterior: el día de caza, las festividades del desfile, el viaje

con el caballo de madera volante, y el duelo con el lacayo Tosilos en defensa de la hija de la dueña doña Rodríguez:

[...]Llegado, pues, el temeroso día, y habiendo mandado el duque que delante de la plaza del castillo se hiciese un espacioso cadahalso, donde estuviesen los jueces del campo y las dueñas, madre e hija demandantes, había acudido de todos los lugares y aldeas circunvecinas infinita gente, a ver la novedad de aquella batalla; que nunca otra tal no habían visto, ni oído decir, en aquella tierra los que vivían ni los que habían muerto (Cervantes, I, 56)

Las ventas, según dice Ignacio Arellano, en tiempos de Cervantes “*son lugares que ofrecen pocas maravillas. Era corriente el chiste de que en ellas el viajero solo encontraba lo que llevaba consigo, y las referencias satíricas a las ventas son un tópico conocido*” (Arellano, 2016, pág. 180), pero no en la historia del caballero andante, pues su estancia en las diferentes ventas coincidía con la presencia de otros personajes extraordinarios, y era la ocasión de dar a conocer historias originales: la del cautivo, de Dorotea y Fernando, de Cardenio y Luscinda, etc., en una sola escena en la venta podían haber hasta veinte personas:

... el barbero, viendo la casa revuelta, tornó a asir de su albarda, y lo mismo hizo Sancho; don Quijote puso mano a su espada y arremetió a los cuadrilleros; don Luis daba voces a sus criados, que le dejasen a él y acorriesen a don Quijote, y a Cardenio, y a don Fernando, que todos favorecían a don Quijote; el cura daba voces, la ventera gritaba, su hija se afligía, Maritornes lloraba, Dorotea estaba confusa, Luscinda supensa y doña Clara desmayada. El barbero aporreaba a Sancho, Sancho molía al barbero (Cervantes, II, 45)

- **Espacios rurales/urbanos**

El Quijote en su ruta se encuentra con rebaños, molinos de viento y batanes todos indicios de la prevalencia de la vida rural en la obra:

la polvareda que había visto la levantaban dos grandes manadas de ovejas y carneros que, por aquel mismo camino, de dos diferentes partes venían, las cuales, con el polvo, no se echaron de ver hasta que llegaron cerca; y con tanto ahínco afirmaba don Quijote que eran ejércitos (Cervantes, I, 18)

Esto no excluye la existencia de un espacio urbano que es la ciudad de Barcelona visitada en la tercera salida por los dos protagonistas y que Don

Quijote describe de la siguiente manera “*Barcelona, archivo de la cortesía, albergue de los extranjeros, hospital de los pobres, patria de los valientes, venganza de los ofendidos y correspondencia grata de firmes amistades, y en sitio y en belleza, única*” (Cervantes, II. 72). El movimiento en ella es intensificado en comparación de la quietud de los campos

Tendieron don Quijote y Sancho la vista por todas partes: vieron el mar, hasta entonces dellos no visto; [...]vieron las galeras que estaban en la playa, las cuales, abatiendo las tiendas, se descubrieron llenas de flámulas y gallardetes, que tremolaban al viento y besaban y barrían el agua; dentro sonaban clarines, trompetas y chirimías, que cerca y lejos llenaban el aire de suaves y belicosos acentos. [...]casi al mismo modo infinitos caballeros que de la ciudad sobre hermosos caballos y con vistosas libreas salían...(Cervantes, II.61)

- **Espacios naturales/sociales**

Abundan los espacios naturales en la novela, pero el carácter anecdótico de la novela hizo que los lugares en plena naturaleza por los cuales pasen los héroes se transforman en eventos sociales, pues apenas se separan de los duques se encuentran con hombres vestidos de labradores trasportando cuadros y retratos que hacen admirar a Don Quijote que, sorprendentemente, muestra un ancho conocimiento en la cuestión, esta escena podría darse en un museo o una exposición mundana, pero en *El Quijote* se hizo a cielo abierto (Cervantes, II, 58).

Otro ejemplo es el prado en el cual se celebraron las bodas de Camacho, un evento descrito como la boda jamás vista, celebrada por La Mancha (Cervantes, II.19):

...El aparato con que se han de hacer es extraordinario y nuevo, porque se han de celebrar en un prado que está junto al pueblo de la novia, a quien por excelencia llaman Quiteria la hermosa, y el desposado se llama Camacho el rico [...]. En efecto, el tal Camacho es liberal y hásele antojado de enramar y cubrir todo el prado por arriba, de tal suerte que el sol se ha de ver en trabajo si quiere entrar a visitar las yerbas verdes de que está cubierto el suelo.

Estos espacios naturales terminan siendo como en el caso de la boda de Camacho, el trasfondo para plantear problemas de orden social u otro. En este

caso, Camacho aunque no igualaba de linaje a su prometida, su dinero compensa todo en los ojos del padre de Quiteria.

- **Espacios reales /imaginarios**

Ignacio Arellano habla de ‘heterotopia’ para designar lugares a doble cara en literatura, que varían según la mirada del personaje entre realidad y ficción (Arellano, 2016, pág. 177). Hay muchos ejemplos de este tipo en la novela teniendo en cuenta las ensoñaciones de Don Quijote, uno de ellos son las ventas que considera como fortalezas y castillos, los venteros como alcaides de fortalezas y las mozas allí encontradas como damas:

“Fuese llegando a la venta (que a él le parecía castillo), y a poco trecho della detuvo las riendas a Rocinante, esperando que algún enano se pusiese entre las almenas a dar serial con alguna trompeta de que llegaba caballero al castillo” (Cervantes, I, 2).

Son también un lugar heterotópico en la obra los molinos de viento que, llevado por su locura, Don Quijote les combate como si fuesen gigantes. A pesar de las denegaciones de su escudero de que no lo eran:

- [...] ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta o pocos más desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla y quitarles a todos las vidas, con cuyos despojos comenzaremos a enriquecer; [...] -Mire vuestra merced -respondió Sancho- que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino (Cervantes, I.8)

1.2.3. Movimiento espacial

Con respecto a su profesión de caballero andante, a Don Quijote no le parece bien tardar en algún sitio sin moverse. Durante sus estancias más sedentarias, en ciertos espacios privados como el palacio de los duques, (en el cual pasa casi un mes), o la casa del Verde Gabán (en la que ha estado cuatro días), el hidalgo deplora la vida ociosa que tuvo allí y se apresuró a volver a sus aventuras.

Cuatro días estuvo don Quijote regaladísimo en la casa de don Diego, al cabo de los cuales le pidió licencia para irse, diciéndole que le agradecía la merced y buen tratamiento que en su casa había recibido, pero que por no

parecer bien que los caballeros andantes se den muchas horas al ocio y al regalo, se quería ir a cumplir con su oficio, buscando las aventuras, de quien tenía noticia que aquella tierra abundaba;...(Cervantes, II, 18)

Otra observación en cuanto al movimiento espacial , es que como caballero andante, el protagonista va siempre en busca de nuevas aventuras pero, sus tres salidas lo llevan siempre de vuelta a su aldea, su punto de partida, formando así un movimiento circular, lo que puede referir una simbología especial del que quiere liberarse de la monotonía del *lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiere acordarse* pero que fue devuelto a él por la fuerza de las cosas, y es incluso el lugar en que exhalará su último aliento.

1.2.4. Relación espacio personaje

La investigadora Bobes Naves habla en su libro de la relación que mantienen los personajes con sus espacios respectivos en una obra, de modo que su reacción y comportamientos varían cuando estén en tales lugares. Esto podría entenderse de manera negativa o positiva, un lugar podría aspirar confianza y tranquilidad a un personaje o podría, por lo contrario sentirse encerrado y oprimido dentro de cierto espacio (Bobes Naves, 1993, págs. 207-209) . A continuación, plantearemos algunos sitios de la novela y como son percibidos por parte de los personajes:

- **Don Quijote /Biblioteca.**

La biblioteca contenía más de cien libros, grandes bien encuadrados y otros pequeños, para financiar tal colección, el hidalgo vendía sus tierras. Era el lugar en el que pasaba más tiempo antes de hacerse caballero. Su sobrina afirma que a veces pasaba dos días con sus noches leyendo, al cabo de los cuales dejaba de lado el libro para tomar la espada y dar cuchilladas contra las paredes. Es el origen de sus delirios caballerescos, lo que le valió que sean quemados sus libros en el episodio del escrutinio, y la entrada de la biblioteca cerrada.

Don Quijote se sentía cómodo en aquel lugar, pues la lectura de libros de caballería era la única afición que tenía después de abandonar la caza. Y su primer reflejo tras despertarse de su regreso de la primera salida, fue acudir a al santuario que era para él la biblioteca.

- **Marcela /campo.** El campo es para Marcela un refugio y su soledad una compañía, les prefiere a la comodidad de su casa, o a lo obligación de casarse. *“Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos. Los árboles destas montañas son mi compañía, las claras aguas destes arroyos mis espejos; con los árboles y con las aguas comunico mis pensamientos y hermosura”* (Cervantes, I, 14).

- **Duques /palacio.** El palacio es el territorio de los duques, en él se sienten potentes y se dan, gracias a su clase y posición, la libertad de hacer lo que se les antoje a expensas de los demás. Para su satisfacción, movilizan a todos sus sirvientes para hacer posible y creíble las burlas que se hicieron a Don Quijote y a su escudero.

- **Sancho /Isla Barataria.** Que no era realmente isla, sino el resultado de una burla que hicieron los duques a Sancho. Este último tenía grandes expectativas antes de llegar al gobierno de aquella ínsula, e hizo lo que podía para solucionar los problemas que le se presentaban. Y resultó ser un gobernador muy justo y avisado a pesar de ser iletrado.

Pero nunca se sintió feliz en aquella estancia por causa de las desmesuradas y continuas burlas que se le hicieron, y tuvo que dejar este territorio, sin gozar nada de las ventajas de un gobernador tras ser molido por culpa de los servidores del duque.

- **Casa/ Mujer disfrazada de hombre.** Este personaje aparece en los días que pasa Sancho de gobernador, una joven disfrazada de varón, que actuó de tal modo porque su padre no le dejaba salir de casa y que aquella era la única manera para ella de ver el mundo. Su casa era para ella una prisión de la cual

no podía salir y todo lo que sabía del mundo exterior lo tenía de las descripciones de su hermano. Decía: *“Este encerramiento y este negarme el salir de casa, siquiera a la iglesia, ha muchos días y meses que me trae muy desconsolada; quisiera yo ver el mundo, o, a lo menos, el pueblo donde nací”* (Cervantes, II, 49).

1.2.4.1. Espacio como mirada.

Dice Bobes Naves *“El espacio subjetivo son las sensaciones: El hombre se constituye en centro de percepciones en un círculo más o menos amplio, del que puede dar testimonio total o parcial”*, el autor nos prepara ya desde las primeras páginas de la novela a entender a los personajes, con cada vez menos indicios y señas (1993, págs. 213-216) . Para demostrar e ilustrar tal afirmación veremos la percepción o mirada que tienen los dos personajes de la obra en cuanto a lugares similares, lo que refleja de hecho el carácter de cada cual:

En el capítulo 22 de la segunda parte Don Quijote baja a visitar la Cueva de Montesinos, y allí, abajo, llevado por el sueño durante media hora pretende ver todo un mundo encantado: el sabio Merlín, doncellas encantadas, un alcázar con muros hechos de cristal y hasta el dueño del lugar...

«Luengos tiempos ha, valeroso caballero don Quijote de la Mancha, que los que estamos en estas soledades encantados esperamos verte, para que des noticia al mundo de lo que encierra y cubre la profunda cueva por donde has entrado, [...]Ven conmigo, señor clarísimo, que te quiero mostrar las maravillas que este transparente alcázar solapa, de quien yo soy alcaide y guarda mayor perpetua, porque soy el mismo Montesinos, de quien la cueva toma nombre.» (Cervantes, II, 22)

De manera paralela, en el camino de vuelta de su ínsula cayó accidentalmente Sancho en una sima profunda, ocultada entre antiguos edificios, pero su percepción de ella era diferente de la de su amo:

Esta que para mí es desventura, mejor fuera para aventura de mi amo don Quijote. Él sí que tuviera estas profundidades y mazmorras por jardines floridos y por palacios de Galiana, y esperara salir de esta oscuridad y

estrechez a algún florido prado; pero yo, sin ventura, faltar de consejo y menoscabado de ánimo, a cada paso pienso que debajo de los pies de improviso se ha de abrir otra sima más profunda que la otra, que acabe de tragarme. Bien vengas mal, si vienes solo. (Cervantes, II,55)

1.2.4.2. Espacios-símbolos

Algunos espacios de por su relación con los personajes volvieron a ser espacios símbolos, así la Cueva de Montesinos y la cantidad de ensoñaciones que ha inspirado al protagonista es en la novela un símbolo de la fantasía. El camino que emprenden caballero y escudero en sus viajes es símbolo de libertad y de aventuras, porque esto implica siempre el inicio de nuevos sucesos y encuentros. El palacio ducal en la obra podrá ser símbolo de ostentación, pues nos presentan a unos personajes de cierto rango que disponen de todo por en vez de ocuparse de obligaciones dignas de su posición, hacen lo inimaginable para burlarse de Don Quijote.

1.3. El tiempo

1.3.1. Tiempo como orden

Bobes Naves hablando del tiempo novelesco afirma que el autor puede elegir libremente el momento por el cual iniciar su historia, porque el tiempo del discurso es manipulable, y no se somete a la progresión temporal de la historia. Así aunque la infancia está cronológicamente situada antes de la madurez o la vejez, en el discurso, puede ser relatada después de las dos a fin de producir cierto efecto o para enfatizar sobre un suceso en particular (Bobes Naves, 1993, págs. 152-153).

En *El Quijote* y debido a su carácter de novela de caballería se mantiene por lo general el orden cronológico, y relatando las aventuras en el orden en que ocurrieron, excepción hecha por algunas acciones simultáneas. La acción empieza por el protagonista a los cincuenta años, ya en plena locura causada por su afición de las novelas de caballería, y continúa con el relato de sus andanzas repartidas en tres salidas, hasta el momento de su muerte.

El esquema temporal formado por las tres salidas, se interrumpe en ciertas situaciones para referirse a acciones futuras o pasadas, con el objetivo de suscitar la curiosidad de los lectores o para añadir detalles necesarios.

- **Analepsis.**

El *Diccionario de la lengua española* define la analepsis como “*Pasaje de una obra literaria que trae una escena del pasado rompiendo la secuencia cronológica*” (RAE, 2020). De esta definición se puede deducir que primero hay un orden cronológico en la obra literaria y que la analepsis implica ir a un punto anterior al tiempo de la narración inicial. Gerard Genette distingue entre los tipos de la analepsis, las analepsis internas (posteriores al punto de partida de la narración) y las externas (anteriores al punto de partida de la narración) (Genette, 1972, págs. 90-91), de las cuales daremos algunos ejemplos en *El Quijote*.

- **Analepsis interna.**

Una muestra representativa de la analepsis interna se manifiesta en la ocasión de la segunda estancia de Don Quijote con los duques, donde se retrocede en el tiempo para relatar la visita de Sansón Carrasco al palacio. En efecto, Sansón Carrasco (Caballero de la Blanca Luna) vence a Don Quijote en una batalla en Barcelona. Pero, no se nos informa por qué medio supo que Don Quijote estaba en esta ciudad, ni como supieron los duques de que escudero y amo pasarán otra vez cerca de sus tierras (elipsis), para remediar a esta omisión, el narrador nos explica capítulos más tarde:

Durmiéronse los dos, y en este tiempo quiso escribir y dar cuenta Cide Hamete, autor desta grande historia, qué les movió a los duques a levantar el edificio de la máquina referida; y dice que no habiéndosele olvidado al bachiller Sansón Carrasco cuando el Caballero de los Espejos fue vencido y derribado [...] y así, informándose del paje que llevó la carta y presente a Teresa Panza, mujer de Sancho, adónde don Quijote quedaba, buscó nuevas armas y caballo,... (Cervantes, II, 70)

Así Sansón se inquiera del lugar en que está Don Quijote, y sale en su busca a casa de los duques, pero como se había marchado ya Don Quijote a Barcelona lo sigue y lo vence, disfrazado como El caballero de la Blanca

Luna. En su camino de vuelta a la aldea pasa por el palacio, y les avisa del paso del caballero derrotado por las cercanías. Todo esto se nos hace saber, cuando están ya durmiendo Sancho y Don Quijote en casa de los duques, después de su regreso de Barcelona

- **Analepsis externa.**

De la analepsis externa podemos citar la plática entre Don Quijote y Sancho sobre el salario que merecería éste último por sus servicios (Cervantes, II.28); ocasión en la cual el escudero le describe a su amo su trabajo de labrador por Tomé Carrasco, padre del bachiller, información desconocida hasta aquí. Este hecho tuvo lugar antes del punto de partida de la narración, pues la primera introducción de Sancho como personaje fue directamente como empleado del caballero andante en los primeros capítulos de la novela, lo que hace de esta evocación de Sancho una analepsis externa.

• **Prolepsis.**

La definición que se da de la prolepsis en el *Diccionario de la lengua española* es: “*Pasaje de una obra literaria que anticipa una escena posterior rompiendo la secuencia cronológica*” (RAE, 2020). Igual que con las analepsis Gerard Genette reparte también las prolepsis en internas y externas (Genette, 1972, págs. 106-107). Encontramos en esta novela de Cervantes ejemplos de los dos tipos:

- **Prolepsis interna.**

Como réplica a *El Quijote de Avellaneda*, Cervantes inicia su segunda parte publicada diez años después de la primera, con un prólogo en el cual anuncia su resolución de matar al héroe de su libro, para disuadir a cualquier otro escritor que le aconteciese la idea de continuar sus hazañas. De este modo, antes de empezar su lectura de esta segunda parte, el lector sabrá de antemano cual será el destino de su protagonista.

Y no le digas más, ni yo quiero decirte más a ti, sino advertirte que consideres que esta segunda parte de *Don Quijote* que te ofrezco es cortada del mismo artífice y del mismo paño que la primera, y que en ella te doy a don Quijote dilatado, y finalmente, muerto y sepultado, porque ninguno se atreva a levantarme nuevos testimonios,... (Cervantes, II, prólogo)

Un segundo ejemplo, se presenta cuando se dirige Sancho a su ínsula y anticipando la historia, el narrador nos advierte de lo gracioso que será el relato de los acontecimientos del gobierno de Sancho. *“Deja, lector amable, ir en paz y enhorabuena al buen Sancho, y espera dos fanegas de risa que te ha de causar el saber cómo se portó en su cargo, [...]”* (Cervantes, II, 44).

- **Prolepsis externa.**

Es generalmente la función del epílogo. O alguna expresión que remite a un futuro indeterminado, se puede evocar el ejemplo de la burla del caballo volante que organizaron los duques a la intención del caballero y su escudero y que concluye el narrador diciendo: *“En resolución, este fue el fin de la aventura de la dueña Dolorida, que dio que reír a los duques, no sólo aquel tiempo, sino el de toda su vida, y que contar a Sancho siglos, si los viviera;...”* (Cervantes, II, 41).

Otro ejemplo más tangible aparece en el texto de Cervantes con referencia a un “hoy en día” posterior al punto final de la narración, y se trata del caso de las leyes muy acertadas que estableció Sancho en el gobierno de su ínsula, que comenta el narrador de la siguiente manera: *“En resolución: él ordenó cosas tan buenas que hasta hoy se guardan en aquel lugar, y se nombran: Las constituciones del gran gobernador Sancho Panza”* (Cervantes, II, 51).

• **Simultaneidad.**

La simultaneidad, es organizar el relato de tal modo que quedamos informados de los hechos relativos a dos más personajes al mismo tiempo, o para conocer la visión de cada cual de un mismo suceso; Bobes Nave nos explica: *“La sucesividad del relato se logra siguiendo el hilo conductor de las*

acciones de un personaje; la simultaneidad se logra contando las sucesividades de dos personajes coincidentes en el tiempo” (Bobes Naves, 1993, págs. 186-187).

Cervantes maneja con maestría esa técnica literaria, y es un logro importante si consideramos que la novela en su época era a sus inicios, y sus recursos todavía no se habían evolucionado plenamente.

El autor recurre a la simultaneidad, cuando se separan amo y escudero para narrar los dichos y hechos de ambos. Aquí algunos casos:

- En su viaje al gobierno de su ínsula Sancho se va sólo dejando a Don Quijote en casa de los duques, el autor hará entonces un vaivén entre los dos personajes para referirse a sus aventuras respectivas. Esta alteración entre ambos, se acompaña algunas veces por el inicio del capítulo, Cervantes concluye por ejemplo su capítulo diciendo: “..., *se acostó en su lecho, donde le dejaremos por ahora, porque nos está llamando el gran Sancho Panza, que quiere dar principio a su famoso gobierno.*” (Cervantes, II, 44), y para volver otra vez a Don Quijote escribe: “*Y quédese aquí el buen Sancho, que es mucha la priesa que nos da su amo, alborozado con la música de Altisidora*”. (Cervantes, II, 45) otras veces continua en el mismo capítulo, señalando con una frase introductoria el cambio de protagonista.
- Durante su primer encuentro con Sansón Carrasco disfrazado de caballero andante, tuvo lugar simultáneamente una conversación entre los dos amos y otra entre los dos escuderos, que el narrador anuncia de la siguiente manera: “*Divididos estaban caballeros y escuderos; éstos contándose sus vidas, y aquéllos sus amores; pero la historia cuenta primero el razonamiento de los mozos y luego prosigue el de los amos*” (Cervantes, II, 13). El autor con esta frase explica que aunque cuenta la escena en orden sucesivo, los dos diálogos tienen lugar al mismo tiempo.

Esta narración paralela de los sucesos tiene su significación y su finalidad, pues crea una visión pluridimensional que ayuda al lector a tener una percepción más total de la historia favoreciendo su inmersión. La simultaneidad, en los ejemplos citados, puede reflejar también la evolución del personaje del escudero al nivel de protagonista, su historia es tan relevante como la de su amo para ser contada.

1.3.2. Tiempo como sucesividad

Hablando del tiempo cronológico, Bobes Naves apunta en su *Teoría general de la novela*:

El estudio del tiempo cronológico de las acciones novelescas no difiere sustancialmente de un estudio del tiempo cronológico real; si el tiempo literario se manifiesta como una vivencia, es decir, desde una subjetividad, se sustrae a los imperativos en que se mueve el tiempo de la vida (Bobes Naves, 1993, pág. 150).

Su explicación cobra significado en *El Quijote* donde las numerosas indicaciones temporales del autor -aunque no siempre exactas- animaron a muchos académicos a trazar un esquema temporal real, semejante al seguido por Cervantes en su narración. Uno de ellos es el estudio cronológico de Vicente de los Ríos, que aparece como suplemento a *El Quijote* de Ibarra. Tras un análisis minucioso de los indicios temporales dados por Cervantes, complementados por referentes históricos y culturales el académico establece un plan cronológico de las tres salidas de Don Quijote.

Cervantes sitúa su primera salida, en un día de Julio “*que era uno de los calorosos del mes de Julio*” (Cervantes, I, 2) sin especificar de qué año se trata exactamente. Vicente de los Ríos tomando en cuenta la fecha de publicación de la obra, considera que se trata del año 1604 y se infiere de la lógica de las acciones, que fue un 28 de julio.

Agostini Banus, autor de un estudio sobre el tiempo y el espacio en *Don Quijote*, y siguiendo la huella de la historia del cautivo (que muy a menudo se

toma como una historia autobiográfica de Cervantes), sitúa la acción en el año 1589, donde el 28 de Julio es viernes, ya que deja entender Don Quijote que el primer día de su salida fue un viernes (Cervantes, I, 2). En cuanto a la segunda salida, Agostini establece una doble cronología una empieza en septiembre de 1589, y la otra opción -siguiendo el año de escritura- comienza en Junio de 1614. Coincide, en sus grandes líneas, el estudio de Agostini con el de Vicente de los Ríos, salvo las diferencias previamente citadas (Agostini Banus, 1960).

Intentaremos entonces a través del cuadro siguiente, relacionar los sucesos con las fechas aproximativas, haciendo una repartición por capítulos y salidas, que nos permitirá sumar los días y estimar la duración de las aventuras de Don Quijote. Nos basaremos en este cuadro en el estudio de Vicente de los Río (De Los Rios, 1834, págs. 107-117) , que nos parece más detallado y minucioso (excepción hecha del año de la primera salida):

Cuadro nº3. Estudio cronológico de los sucesos en *El Quijote* de 1604

Sali da	Capítul os	Sucesos	Fecha real aproxi mativa	Días
I	II , III	Sale Don Quijote un día de Julio de la aldea por el Campo Montiel, al anochecer llega a la venta y fue armado Caballero.	28 de Julio	1
	IV, V	De madrugada sale la venta y fue molido a palos por los mercaderes Toledanos, un vecino le conduce hasta su casa.	29 de Julio	1
II	VI , VII	El día de su vuelta tuvo lugar el escrutinio de la biblioteca, Don Quijote pasó aquel día durmiendo y dos días en cama y quince días más en casa. Durante los cuales convenció a Sancho de ser su escudero y salen por el Campo Montiel, 20 días después de la primera salida.	29 de julio-16 de agosto	18
	VIII- XII	Sucede la aventura de los Molinos de viento y la de los frailes y del Vizcaíno el día siguiente. Acabada la batalla con el Vizcaíno, Don Quijote y Sancho pasan la noche con unos cabreros que les informen del entierro de Grisóstomo.	17 -18 de agosto	2
	XIII- XV	Asistieron al entierro de Grisóstomo, tras el cual se fueron en busca de Marcela, sin encontrarla, les ocurrió la aventura de los Yangüeses la misma tarde.	19 de agosto	1

	Al anochecer llegan a la venta-castillo.		
XXVI-XXI	Primera noche en la venta, Don Quijote aplica el bálsamo de Fiebras tras unos sucesos. Al día siguiente Don Quijote se pelea con rebaños de ovejas. Tras la aventura del cuerpo muerto, la misma noche Don Quijote es caballero de la Triste Figura. Al amanecer el próximo día, se acaba la aventura de los batanes. En el mismo día Don Quijote gana el yelmo de Mambrino.	19 -21 de agosto	2
XXII-XXIII	Al mismo día, y después de conocer sus historias, Don Quijote libera los galeotes, antes de entrar en Sierra Morena y pasar la noche allí. Al día siguiente hallan la maleta y aparece el Roto.	21-22 de agosto	1
XXIV	El Roto cuyo nombre era Cardenio les cuenta su historia con Luscinda.	22 de agosto	
XXV-XXVII	Don Quijote hace penitencia en Sierra Morena y manda Sancho con una carta a Dulcinea y otra más donde manda la libranza de tres pollinos fechada del 22 de agosto del mismo año. (Fue a partir de esta fecha que se dedujeron las demás antes citadas). Al día siguiente Llega Sancho a la venta y se encuentra con el Cura y el Barbero. Los tres regresan atrás, y alcanzan Sierra Morena a las tres de la tarde del día siguiente.	22-24 de agosto	2
XXVII-XXXII	El encuentro del Cura y del Barbero con Cardenio y Dorotea, mientras Sancho se va en busca de su amo. Éste se niega a interrumpir su penitencia, y todos se fueron a donde estaba. Convencido por Dorotea, el caballero consienta salir, y se van todos hasta llegar a una fuentecilla, después de comer, toman camino otra vez, hasta llegar a la venta el día siguiente.	25 de agosto	
XXXII-XLIII	Llegan también a la venta Don Fernando y Luscinda y se concluye felizmente la historia de Dorotea y Cardenio. Don Quijote destruye las jarras de vino del ventero creyendo que son gigantes. En el mismo día se cuentan además las historias de: el <i>Curioso Impertinente</i> , la del Cautivo y Zoraida, y la del Oidor y su hija Doña Clara.	25 de agosto	1
XLIII-XLVII	Don Luis disfrazado de mozo de mulas que persigue a Doña Clara hija del Oidor. Llega a la venta el barbero al cual quitó Don Quijote la bacía y Sancho la albarda para reclamar lo suyo. El día siguiente, Don Quijote -por artificio de Dorotea- se cree encantado y se deja introducir en un carro de bueyes.	26 de agosto-27 de agosto	2
XLVII-LII	Encuentro del canónico de Toledo con Don Quijote y se animaron algunos coloquios con él acerca de las letras. En el mismo día se encuentran con el cabrero que	27 de agosto-2 de septiem	6 días

		riñe una cabra y les cuenta la historia de Leandra. Luego crucen camino de sacerdotes con una imagen cubierta. Don Quijote queda herido de esa aventura y sus amigos lo llevan de vuelta a la aldea.	bre	
			Total	37 días

Cervantes afirma que el día de llegada a la aldea fue un domingo, y para los dos años propuestos previamente 1589 y 1604, ninguno coincide su 2 de septiembre con un domingo. Por lo demás, hemos intentado coincidir las fechas de 28 de Julio un viernes (primera salida) y él de 2 de septiembre un domingo con todos los años entre estos dos años enunciados por los dos investigadores, pero ninguno fue el adecuado. Por lo que se puede deducir que Don Quijote no pensó en un año particular y que fijó los días y meses al azar, o que su elección de los días era en función de su plan narrativo (por ejemplo el día de vuelta fue un domingo, para que más gente esté en la plaza y asista a la llegada del caballero).

Cuadro n°4. Estudio cronológico de los sucesos en *El Quijote* de 1615

Sali da	Capítul os	Sucesos	Fecha real aproxima tiva	Días
III	I- VII	Don Quijote se queda en su casa casi un mes, él de septiembre. Y tres días más, sale al anochecer con Sancho hacia El Toboso.	2 de Sep. – 3 de Octubre	31
	VIII	Pasan la noche y otro día de camino hasta llegar al Toboso y entran a media noche.	3-5 de octubre	2
	IX- XI	Tuvo lugar el encantamiento de Dulcinea y siguieron camino hacia Zaragoza. Al fin de día tuvo lugar el encuentro con los actores del auto de <i>Las Cortes de la Muerte</i> que se dirigían a un pueblo cercano.	6 de octubre	1
	XII-XIV	La misma noche fue el encuentro con el Caballero de Los Espejos, y se narran las conversaciones que mantienen los dos escuderos y los dos amos. El día siguiente, al amanecer fue vencido el caballero de los Espejos, que resulta ser Sansón Carrasco.	6-7 de octubre	1
	XV- XIX	En el mismo día se encuentra Don Quijote con el caballero del Verde Gabán, Diego Miranda. Y ocurrió la aventura de los leones. Caballero y amo acompañan al caballero del verde Gabán a su casa y se quedan 4 días.	7 -11 de octubre	4

	Cuando dejan su casa se encuentran con unos estudiantes y les invitan a las bodas de Camacho.		
XX-XXIII	Ambos asisten a las bodas de Camacho y se quedan con Basilio y Quiteria 4 días. Ates de irse para La Cueva de Montesinos que alcanzan el día siguiente.	12-17 de octubre	5
XXIV-XXVIII	Volvieron a tomar camino hasta llegar al anochecer a la venta de la aventura de los títeres. La dejan por la mañana, y tres días más tarde llegan a al lugar del rebuzno.	17-20 de octubre	4
XXIX	Dos días después llegan al Ebro y viven la aventura del barco encantado.	20-22 de octubre	2
XXX-XXXIII	Al ponerse el sol el día siguiente, se encuentran con los Duques Y les invitan a su palacio. Don Quijote duerme la siesta mientras Sancho discute con la Duquesa.	23 de octubre	1
XXXIV-XXXV	De ahí a seis días se celebra la montería y se le presenta a Don Quijote el medio de desencantar a Dulcinea.	23-29 de octubre	6
XXXVI-XLI	Al día siguiente Sancho escribe a su mejer una carta que fecha 20 de Julio 1614. Por la tarde, tuvo lugar la aventura de la condesa Trifaldi. De noche llega el caballo Clavileño, que se le hace creer a Sancho y su amo caballo volante.	30 de octubre	1
XLII-XLIV	Al día que siguió el vuelo, mandó el Duque para que se prepare Sancho para ir a su ínsula. Dio Don Quijote a Sancho consejos para bien gobernar su ínsula. Al mismo día por la tarde se marchó Sancho para su ínsula y Don Quijote quedado sólo vivió el episodio con Altisidora doncella de la Duquesa.	31 de octubre	1
XLV	Llega Sancho a su gobierno el día siguiente y fue recibido con mucha alegría. Hace el juicio del sastre de las caperuzas y el de los escudos disimulados en la caña.	1 de noviembre	1
XLVI	La Duquesa encarga a un page de transmitir una carta a Teresa Panza. En la misma noche Don Quijote canta un Romance a la atención de Altisidora, al cabo del cual padeció el caballero el incidente del gateo.	1 de noviembre	
XLVII	Sancho sufre hambre en su ínsula, y reciba una carta del Duque con la fecha del 16 de agosto. Resuelva otra vez Sancho el caso de un labrador litigante.	1 de noviembre	
XLVIII	Queda Don Quijote seis días (antes se había dicho que eran 5 y luego 8) salir al público por causa de sus heridas; en uno de ellos le visitó la dueña Doña Rodríguez para solicitar su ayuda.	1-7 de noviembre	6
XLIX	Sancho cena en su primer día de gobierno, y sale en ronda nocturna, en la cual cruza camino con una joven vestida de hombre para salir de su casa.	1 de noviembre	
L	Altisidora y la Duquesa oyen la historia de Doña Rodríguez y como habla de ellas se vengán.	¿1-7 de	

	Se repite otra vez (tal vez por descuido) el envío de la carta a Teresa Panza, con una sarta de corales como regalo. Llega el mensajero al pueblo y se encuentra con los Panza y los amigos del hidalgo.	noviembre?	
LI	Segundo día del gobierno de Sancho, elabora en este día una constitución para el buen gobierno de su ínsula. Se relatan las correspondencias entre amo y escudero.	2 de noviembre	
LII	Ocho días después del gateo, Don Quijote sanado de sus heridas se prepara a despedirse de los Duques, pero fue interrumpido por Doña Rodríguez que solicitaba su ayuda. Al día siguiente, llegan y se leen las respuestas de Teresa Panza. Y Don Quijote desafía al agraviador de la dueña.	9 -10 de noviembre	3
LIII	Séptimo día del gobierno de Sancho, resultado de un fingido asalto de enemigo, el escudero fue golpeado y maltratado hasta desmayarse. Ya amanecía cuando volvió a sí y decide irse de esta ínsula. Se dice en el mismo capítulo que el gobierno duró 10 días.	¿7 /10 de noviembre?	
LIV	De allí a dos días Duque informan a Don Quijote que su duelo será dentro de 4 días. Sale Sancho de su gobierno para volver a Don está Quijote, y en camino se encuentra con su vecino Ricote el moro, después de una charla se despiden.	10-12 de noviembre	2
LV	Sancho no alcanza el palacio como previsto, sino que cae en una honda y oscura sima. A la luz del día Don Quijote se encuentra con Sancho y vuelve al Palacio para buscar ayuda para su rescate.	¿12-13 de noviembre?	1
LVI	Se prosigue la aventura de Doña Rodríguez; Don Quijote debería afrontar a Tosilos, en vez del mozo rico, sin saberlo, siguiendo los planes del Duque. El lacayo se declara vencido y consiente casarse con la hija de la dueña.	13-16 de noviembre	3
LVII-LVIII	Don Quijote y Sancho se despiden de los Duques para empezar nuevas aventuras, no se da fecha exacta de ello, por lo que se supone que fue 3 días después del desafío. Sucede en el mismo día el encuentro con los labradores de las imágenes de santos, la aventura de las pastoras, y la de los toros.	16-19 de noviembre	3
LIX	Se marchan escudero y amo, y llegan a una venta a la hora de cenar. Allí se le presentan <i>El Quijote</i> de Avellaneda, y decide por consiguiente Don Quijote cambiar de destino para ir a Barcelona.	19 de noviembre	
LX	Salieron por la mañana de la venta, y pasaron seis días sin que les suceda nada nuevo, y pasan la noche en un bosque donde se espanta Sancho por cuerpos de bandoleros. Al amanecer los rodean los bandoleros de Roque	20-27 de noviembre	8

	Guinart.		
LXI-LXIII	<p>Pasa Don Quijote con Roque tres días con sus noches, y le acompaña con sus hombres a Barcelona a donde llegan víspera de San Juan. Al amanecer entra Don Quijote y Sancho a la ciudad.</p> <p>Por la noche hubo el baile en casa de Don Antonio Moreno, su huésped y amigo del bandolero.</p> <p>Al día siguiente fue él del episodio de la cabeza encantada, en él también vistan la imprenta, y las galeras. Se cuenta la historia de la hija de Ricote.</p>	27 de noviembre – 1 de diciembre	4
LXIV	<p>Dos días más tarde sale el renegado por barco ligero a Argel, y a dos días más parten las galeras a Levante.</p> <p>El día siguiente, sale el caballero para pasearse de noche y se topa con el caballero de la Blanca Luna. Los dos se afrentan y fue vencido Don Quijote.</p>	3-6 de diciembre	5
LXV	<p>Se marcha el caballero de la Blanca Luna el mismo día de Barcelona, y Don Quijote queda seis días triste en cama. Regresa el Renegado con Don Gregorio que estaba preso en Argel.</p> <p>De allí a dos días, discuten Don Antonio y el virrey el modo de que Ricote y su hija se queden en España.</p> <p>El día siguiente sale Don Antonio y Don Gregorio para Madrid, y dos días más es el día de partida de Sancho y su amo.</p>	¿11-18 de diciembre?	12
LXVI-	<p>A su salida de Barcelona pasan este día y otros cuatro sin que les sucediera nada digno de contarse.</p> <p>Al cabo de los cuales se encuentran con el grupo de labradores del desafío gordo/flaco que soluciona Sancho. Amo y escudero duermen aquel día en el campo, y de mañana cruzan camino con Tosilos, pasan la noche otra vez durmiendo a cielo abierto en el lugar de la aventura de los toros.</p>	19-24 de diciembre	6
LXVIII-LXIX	<p>En el transcurso de la noche les sucede el incidente de los puercos que el caballero considera penitencia.</p> <p>Al nuevo día ocurre el apresamiento de Don Quijote, y se hallan al anochecer delante del castillo de los Duques.</p> <p>En la misma noche sucede el episodio de la resurrección de Altisidora a costa de Sancho.</p>	24-25 de diciembre	1
LXX-LXXII	<p>La tarde del día siguiente, se despide Don Quijote de los Duques. Por la noche convencido por Don Quijote, Sancho se da algunos azotes.</p> <p>El día siguiente, se encuentran en un mesón con Alvaro de Tarfe, se separan al atardecer y caballero y escudero duermen en un bosque.</p> <p>Luego caminan un día con su noche, en la cual acaba Sancho su penitencia. De mañana llegan a vista de su aldea.</p>	26-28 de diciembre	3
LXXIII-LXXIV	<p>De vuelta a su aldea, Don Quijote les hace saber a amigos y familiares sus planes pastoriles.</p> <p>Una calentura tiene el hidalgo 6 días en cama, al cabo de los cuales se declara cuerdo y decide redactar su testamento.</p>	29 de diciembre- 8 de enero	11

		Pasa otros 3 días en desmayos. Muere Don Quijote.		
			Total	128

Los 128 días de la tercera salida, se suman a los 37 días de las dos primeras y esto nos hace un total de 165 días, o sea el equivalente de 5 meses y 12 días aproximativamente, según el estudio de Vicente de los Ríos.

Las indicaciones temporales de Cervantes para esta segunda parte no siempre han sido detalladas y explícitas, por lo que en algunas ocasiones, los investigadores tuvieron que estimar el tiempo según su interpretación del texto y a veces según sus conocimientos culturales y /o geográficos. En ambos estudios del tiempo previamente citados, la muerte de Don Quijote ocurre en el mes de enero.

1.3.3. Desajustes espacio-temporales en *El Quijote*.

En muchos episodios, Cervantes parece no prestar gran atención a la delimitación temporal /espacial, focalizándose sobre las acciones y los diálogos entre sus personajes, pese a sus conocimientos geográficos y a situar la historia en un tiempo que le es contemporáneo.

Desajustes en el tiempo

- Dice Cervantes que los acontecimientos de la tercera salida tuvieron lugar un mes después de la segunda, y según las cuentas hechas y siendo su primera salida en Julio, la tercera será ciertamente en otoño. Pero el autor repite en muchas ocasiones que es verano durante la tercera salida, por ejemplo dice: *“le tomó la noche, algo oscura y cerrada; pero como era verano, no le dio mucha pesadumbre”* (Cervantes, II, 54). Las cartas que redactan los personajes son también fechadas en verano (Julio y Agosto). Por otra parte, no se da ninguna indicación de que es otoño o invierno en toda la novela, conociendo el clima frío de la Mancha en estas estaciones.
- La diferencia en el tiempo de escritura entre las dos partes es de diez años, pero Cervantes confirma que sólo ha pasado un mes entre la segunda y

tercera salida. Pero el ama cuya edad “*pasaba de los cuarenta*” (Cervantes, I, 1) en la primera parte, afirma tener en la segunda parte cincuenta años (Cervantes, II, 73).

- A pesar de la fecha indicada por el narrador, la carta que dirige Sancho a su mujer, del palacio de los duques, lleva de fecha de 1615, de acuerdo de la fecha de escritura de la novela y no de la narración.
- La carta que escribe el duque a Don Quijote en la fecha del 16 de Agosto, le llega a Barcelona en víspera de San Juan (que de costumbre es el 23 de Junio).
- Don Quijote llegó al palacio de los duques la primera vez al caer el sol, pero come y luego hace una siesta como si fuese medio día.
- En la ínsula de Sancho, sólo podemos trazar dos días de gobierno con todos los detalles que se nos dan, luego afirma el narrador que el séptimo día fue el último, sin narrar los que pasó en los demás cinco días ni dejar huella del paso de tiempo, y luego le dicen a Sancho que en efecto su gobierno duró diez días. Él mismo se referirá a este periodo diciendo en los ocho o diez días que ha sido gobernador.
- A veces los personajes repiten la misma acción dos veces, así la duquesa manda la carta que le escribe Sancho a su mujer en dos momentos de la narración, les acompaña la segunda vez con un regalo.

Desajustes en el espacio

- Dice el autor que la Cueva de Montesinos y los lugares a sus alrededor citados en la novela se encuentren en medio camino entre El Toboso y Zaragoza, pero como se puede consultar en los mapas previamente adjuntos, los protagonistas tuvieron que hacer un desvío hacia el sur, para ir a la cueva y a las lagunas, y dirigirse otra vez al norte para tomar el camino de Zaragoza.

- Los lugares que indica Don Quijote y los itinerarios recorridos en sus salidas, designan como patria posible del hidalgo a Argamasilla de Alba, según la opinión de los especialistas, pero la distancia mencionada (a caballo y asno) entre ésta y El Toboso, patria de Dulcinea, no cuadra con su situación geográfica(debería ser más corta la distancia).
- El paje que manda la duquesa a la aldea, pasa sólo seis días en ida y vuelta, del río Ebro a proximidad de Zaragoza, hasta Argamasilla de Alba o cercanías. Don Quijote y Sancho hacen casi el mismo itinerario, de la venta de los títeres al lado de la Cueva de Montesinos hasta el Río Ebro, en seis días aproximadamente.
- Sale el renegado de Barcelona hacia Argel y le bastaron seis días en ida y vuelta usando una pequeña embarcación, tarea inverosímil en aquel entonces.

Frente a estos desajustes espacio-temporales, muchos académicos estudiaron este punto, aspirando entender la lógica narrativa de Cervantes, y explicar estos desarreglos.

Vicente de los Ríos autor del plan cronológico de *El Quijote*, se refiere a ello diciendo, “*error de cronología*”, “*un notable yerro de geografía*”, “*falta a la verosimilitud*”, “*descuido*” pensando tal vez que todo esto fue por inadvertencia del autor.

Como solución al enigma del manejo del tiempo y el espacio en *El Quijote*, José María Casasayas¹ propone algunas soluciones insólitas: en cuanto al espacio opina que Cervantes describe los hechos partiendo de diferentes aldeas, Argamasilla de Alba para la primera parte y Argamasilla de Calavera en la segunda. Sólo así coincidiera con la distancia recorrida y el tiempo que se tome en hacerlo. Para el tiempo, sugiere una aún más increíble

¹ Cervantista y abogado español, la creación de la Asociación de Cervantistas en 1988, fue por su iniciativa.

hipótesis: en el momento en que descubre la novela de Avellaneda, Cervantes además de cambiar la ruta geográfica, se aleja también temporalmente de esa fecha, haciendo que el tiempo transcurra al revés (los acontecimientos continúan pero las fechas mencionadas no concuerdan, y reenvían hacia atrás), y esto hasta el momento de vuelta de Don Quijote a su pueblo. La fecha de su llegada a la aldea de la tercera salida coincide con el período en que se marchó de allí con Sancho, formando así una perfecta novela circular. En lo relativo a las repeticiones, las justifica del siguiente modo: “*Está comprobado que hasta el último instante del trabajo de los cajistas en la imprenta pudo haber reescrituras de pasajes enteros o cambios en el orden de los episodios*” , esas narraciones repetitivas serían entonces debidas a inadvertencias irrelevantes por parte del autor (Casasayas, 1999, págs. 91-102) .

El cervantista Astrana Marín citado por Agostini, atestigua que en varias novelas de Cervantes las cartas que redactan los personajes, llevan la misma fecha del año en que el autor está escribiendo su texto. Si esta información se confirma, todo el cálculo establecido previamente sería incierto, porque se construye a partir de la fecha de una carta redactada por Don Quijote el 22 de Julio (Agostini Banus, 1960, pág. 82).

Edgar Agostini Banús después de señalar las anacronías y las anomalías geográficas existentes en *El Quijote*, confiesa que cuando lo lee, se ubica en el tiempo y espacio que le indica el texto renunciando a preocuparse por cuestiones de exactitud porque considera que Cervantes no se ocupaba de organizar los hechos como en un calendario ni le interesaba establecer un estudio geográfico, pues dedicaba toda su atención a la creación de personajes y escenarios (Agostini Banus, 1960, págs. 79-84), y añade diciendo :

Y como la Geografía la conocía tan bien [hablando de Cervantes], hay que admitir en todos estos contrasentidos una deliberación bien planeada. El crea la formidable figura de Don Quijote, pero no la quiere privar de libertad con vinculaciones excesivas de espacio y tiempo. Así la maneja más a sus anchas, y de esta forma la embellece mejor, y consigue una obra de arte que perduraría aunque desapareciésemos todos los españoles (pág. 83)

1.4. Estrategias Narrativas

1.4.1. Ficción autorial

El manejo que manifiesta Cervantes del juego de metaficción fue uno de los elementos que contribuyeron a hacer de *El Quijote* una obra de éxito en su época, y que favorecieron su sobrevivencia hasta hoy en día.

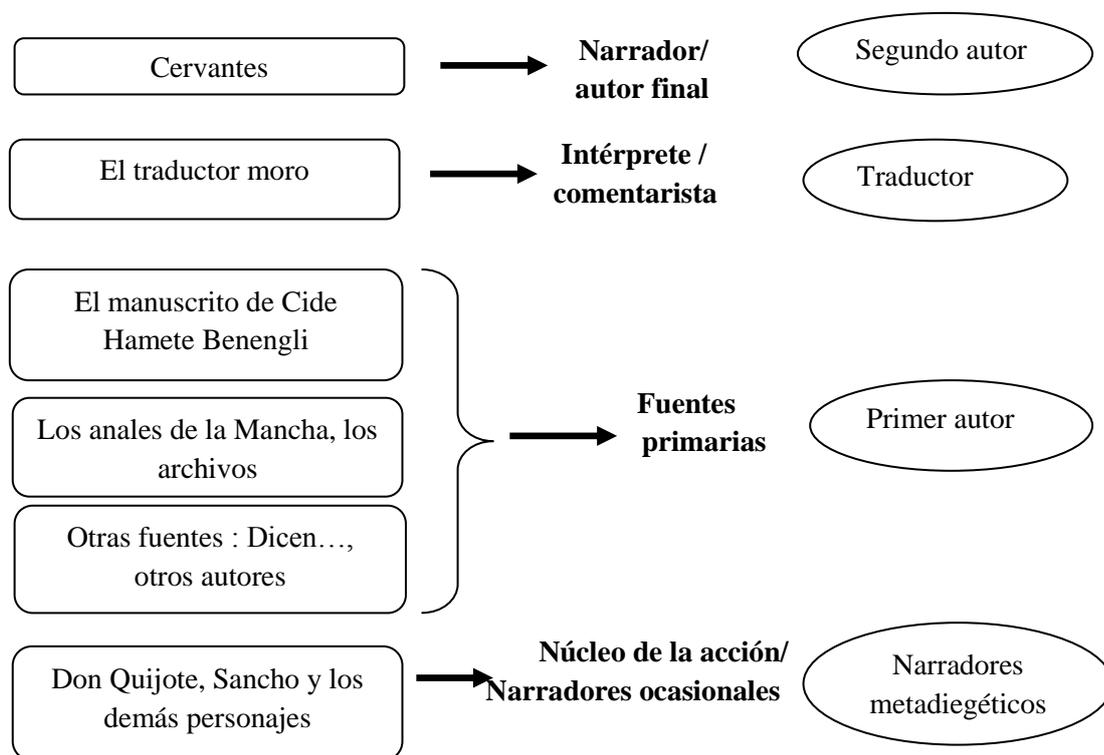
En *El Quijote* Cervantes pretende ser otro el autor de la obra, mientras se ocupará él de narrar los hechos escritos ya en lengua árabe y traducida al español por su encargo.

El académico López Navia nos explica este artificio narrativo diciendo: “*el sistema metaficcional del Quijote es el resultado de combinar la pseudohistoricidad y la pseudoautoría*” (López Navia, 2006, pág. 173) el primero tiende a crear la ilusión de que el texto es una historia, y el segundo a que el autor es otra persona.

López Navia reparte entonces las fuentes del texto en: definidas e indefinidas. La fuente definida sería el manuscrito de Cite Hamete Benengeli, traducido por el intérprete moro y reformulado y/o organizado por Cervantes, y es la fuente relativa a *la pseudoautoría*. Las fuentes indefinidas son aquellas a que se refiere el autor en múltiples ocasiones con estas expresiones: “*los autores que de este caso escriben*”, “*los autores desta tan verdadera historia*”, (Cervantes, I, 1) “*Autores hay que dicen que..., [...] otros dicen que, ... [...], y lo que he hallado escrito en los anales de la Mancha*” (Cervantes, I, 2), “*...en premio del inmenso trabajo que le costó inquerir y buscar todos los archivos manchegos, por sacarla a luz...*” (Cervantes, I, 52).

Estas expresiones vagas que usa el narrador para hablar de sus referencias tendrán como función reforzar en la mente del lector la idea de que las aventuras de Don Quijote forman parte de la historia- *la pseudohistoricidad* -, misma función que cumple el hecho de incluir a lectores de *El Quijote de 1605* en la continuación de 1615.

De acuerdo con este análisis hemos establecido el esquema siguiente, cuyos elementos comentaremos separadamente a continuación:



Esquema nº 2. Los niveles de narración y autoría en *El Quijote*

▪ Cide Hamete Benengeli

Unos de los ejes centrales de este sistema es el historiador arábigo Benengeli. Cervantes en su texto se refiere a este autor calificándole de arábigo, moro y manchego. José María Merino, en un artículo nos explica que el hecho de asignar la autoría de un texto a un sabio o historiador extranjero era un recurso corriente en las novelas de caballería de la época y nos da de ello el ejemplo del Amadís de Gaula que fue relatado por el sabio Helisabad en griego. Por lo que la utilización de Cervantes de esta técnica fue otra forma para él de parodiar estas obras. En cuanto al hecho de que sea manchego, Clemencín citado por López Navia (1996, pág. 80), sugiere que es una burla hacia los manchegos recordando sus raíces moriscas. Cervantes designa además a Benengeli en múltiples ocasiones como “sabio encantador” lo que le permitiría conocer todo lo ocurrido con los personajes y escribirlo en un breve

período, o como “historiador” que preserva la autenticidad de los sucesos, siempre conforme con la tradición de las novelas de caballería.

Cide Hamete Benengeli ha suscitado mucho interés entre los cervantistas que se ocuparon de estudiar este elemento, el componente /personaje/ autor, siguiendo diferentes pistas. Unos se dedicaron a descifrar el origen de su nombre y todo lo que había podido inspirar a Cervantes en su creación. En un artículo, López Navia presenta una selección de estos estudios desde los más creíbles hasta los más increíbles de lo que llama “*locuras amenas*” de estos cervantófilos. Entre estas interpretaciones retendremos la hipótesis del arabista Mahammad Aaziman que supone que Benengeli proviene de «Ben Engeli» (نخلة) palmera en árabe debido tal vez a que sus antepasados sean propietarios de estos árboles; otros traducen «Benengeli» por «Hijo del Evangelio», lo que no coincide con su condición de moro pero que explicaría su acusación de falsedad en el texto ; otra suposición estipula que «Benengeli» viene de «bedencheli» (del árabe بدنجان) , es decir, «aberenjenado» tal como se refiere a él Sancho en la obra. Un autor fue hasta afirmar que 14 de las 19 letras del nombre Cide Hamete Benengeli podían formar el nombre y apellido de Cervantes, lo que no debía ser casual (López Navia, 2000, págs. 331-334).

En su artículo “Las claves de la metaficción en el quijote” López Navia (2006, pág. 176) nos resume las funciones que cumple este “el narrador narrado” y que aclararemos de la manera siguiente:

- Estructura y ordena el relato, Cervantes recurre muy a menudo a él para abrir o concluir un apartado, como lo ilustra este ejemplo: “... *en este punto dio fin a la tercera [parte] el sabio y atentado historiador Cide Hamete Benengeli*” (Cervantes, I, 27)
- Asume el papel de autor de la historia.
- Garantiza la veracidad de los sucesos.

- Emite comentarios acerca de las actitudes morales de algunos personajes, como lo hace Benengeli repudiando el comportamiento de los duques que parecían más locos que Don Quijote (Cervantes, II, 70).
- Es un recurso de carácter lúdico, que permite romper con la rutina y mantener la curiosidad de los lectores.

Llaman además la atención otros aspectos de este componente narrativo:

- Su conocimiento de ciertos personajes, como el arriero en la venta: *“según lo dice el autor desta historia, que deste arriero hace particular mención, porque le conocía muy bien, y aun quieren decir que era algo pariente suyo”* (Cervantes, I, 16). Esta familiaridad con los personajes actuará a favor de la *pseudohistoricidad* del texto.
- Su intervención en el relato dando su opinión sobre algunos episodios, como lo hace cuando subraya lo increíble e inverosímil que es la aventura de la Cueva de Montesinos:

«No me puedo dar a entender, ni me puedo persuadir, que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito: la razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisímiles; pero ésta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables... (Cervantes, II, 24)

Las opiniones y descripciones que Cervantes hace de este historiador son varias y a veces contradictorias; afirma en ocasiones que Benengeli es muy minucioso y cuida el detalle, contando todo sin dejar ninguna información de lado, por muy insignificante que sea, un ejemplo de esto sería:

Fuera de que Cide Hamete Benengeli fue historiador muy curioso y muy puntual en todas las cosas, y échase bien de ver, pues las que quedan referidas, con ser tan mínimas y tan rateras, no las quiso pasar en silencio; de donde podrán tomar ejemplo los historiadores graves que nos cuentan las acciones tan corta y sucintamente que apenas nos llegan a los labios, dejándose en el tintero, ya por descuido, por malicia o ignorancia, lo más sustancial de la obra. (Cervantes, I, 16)

En otras ocasiones, dado su condición de moro y de hecho enemigo de los españoles, lo considera mentiroso y por consiguiente no se puede conceder ninguna fe a sus palabras.

Si a ésta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos; aunque, por ser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado falto en ella que demasiado. Y así me parece a mí, pues cuando pudiera y debiera extender la pluma en las alabanzas de tan buen caballero, parece que de industria las pasa en silencio. (Cervantes, I, 9)

Esta vacilación entre la verdad y las mentiras acerca de los acontecimientos que nos cuenta Cide Hamete tiende a borrar las fronteras entre realidad y ficción. Realidad enfatizada por un autor historiador que dice –supuestamente- la verdad, pero que siendo moro su credibilidad se pone en cuestión.

En la segunda parte de la obra el uso del artificio de este “primer autor” fue más elaborado, tal vez como reacción contra el libro de Avellaneda, en donde Cide Hamete Benengeli fue reemplazado por el sabio Alisolán, aquí un ejemplo de su descripción en la continuación de 1615:

Real y verdaderamente, todos los que gustan de semejantes historias como ésta deben de mostrarse agradecidos a Cide Hamete, su autor primero, por la curiosidad que tuvo en contarnos las semínimas della, sin dejar cosa, por menuda que fuese, que no la sacase a luz distintamente. Pinta los pensamientos, descubre las imaginaciones, responde a las tácitas, aclara las dudas, resuelve los argumentos;...(Cervantes, II, 40)

En esta segunda parte, Cervantes pone en boca de Benengeli una justificación acerca de su inserción de unas novelas intercaladas en la primera parte, que tenían como objetivo romper con la monotonía ofreciendo una diversidad de temas y objetos, pero que fueron leídas o por prisa o por enfado de la parte de los lectores, a causa de su interrupción del primer relato - las aventuras de amo y escudero-. Benengeli explica entonces que decide abstenerse en esta continuación de escribir más novelas intercaladas. Es entonces una especie de metatexto en el cual Benengeli es el portavoz de la respuesta de Cervantes a las críticas que se hicieron a su obra.

▪ Traductor.

Tras hallar algunos manuscritos arábigos que se vendían en la calle, Cervantes buscó por si pasaba algún morisco aljamiado que los leyese, y no fue tarea ardua encontrar uno. Se puso de acuerdo con el intérprete para que le tradujese todo lo relativo a Don Quijote sin añadir ni quitar ningún detalle. Cumplir con esta misión le requirió un poco más de un mes y medio, durante este tiempo se alojó en casa de Cervantes.

A pesar de su promesa de traducir sin cambiar nada, el traductor omite detalles cuando le parece más conveniente:

Aquí pinta el autor todas las circunstancias de la casa de don Diego, pintándonos en ellas lo que contiene una casa de un caballero labrador- y rico; pero al traductor desta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio; porque no venían bien con el propósito principal de la historia...(Cervantes, II, 18)

El moro expresa además su opinión acerca de los pasajes, como lo hace dudando de la autenticidad de un fragmento:

Llegando a escribir el traductor desta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio, y dice cosas tan sutiles, que no tiene por posible que él las supiese; pero que no quiso dejar de traducirlo por cumplir con lo que a su oficio debía y, así, prosiguió diciendo... (Cervantes, II, 5)

El traductor interviene también para dar su interpretación y comentario de lo que se cuenta:

Entra Cide Hamete, coronista desta grande historia, con estas palabras en este capítulo: «Juro como católico cristiano...»; a lo que su traductor dice que el jurar Cide Hamete como católico cristiano siendo él moro, como sin duda lo era, no quiso decir otra cosa sino que así como el católico cristiano cuando jura, jura, o debe jurar, verdad, y decirla en lo que dijere, así él decía... (Cervantes, II, 27)

▪ Cervantes.

Es el supuesto narrador y segundo autor de la historia. José María Merino se expresa a su propósito diciendo: “*esa voz narradora inventada en el Quijote sigue siendo un hallazgo que la novela, como género, no ha*

conseguido superar todavía”. El narrador-autor hace su primera aparición en el prólogo en el cual aspira acortar la distancia entre él y sus lectores matizando su estilo de naturalidad e humor para prepararles a leer y a apreciar lo que debía de ser la más singular novela de caballería. La narración del proceso de escritura de este prologo ofrece a los lectores la oportunidad de inmersión en el universo del libro en el cual “*el autor Cervantes se ha desdoblado en el personaje de un narrador incrustado en la trama*” (Merino, 2007, pág. 34).

En el inicio de la historia, el narrador tiene un pseudo- conocimiento parcial de los hechos, lo que incrementó las vacilaciones en las primeras páginas del libro (nombres, orden,...), hasta la interrupción del relato a media acción por no disponer de fuentes suficientes para hacerlo.

Interviene entonces en la historia como personaje, deambulando en las calles de Toledo hasta encontrar el manuscrito que continua las aventuras del caballero Don Quijote de la Mancha. En este pasaje usará el discurso autodiegético -en primera persona- como en el fragmento: “*parecióme cosa imposible y fuera de toda buena costumbre que a tan buen caballero le hubiese faltado algún sabio que tomara a cargo escribir sus nunca vistas hazañas*”, o contando más adelante: “*estando yo un día en el Alcaná de Toledo llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero;...*” (Cervantes, I, 9)

Continúa su narración a partir del capítulo nueve de la primera parte gracias a la reformulación que hace, de la traducción realizada por el moro de este manuscrito encontrado. Su conocimiento de la historia es desde entonces total, porque dispone ya de la obra completamente traducida, lo que le permitirá hacer uso del analepsis y prolepsis en su narración.

La segunda parte de la novela será también acompañada de un prólogo, en el cual se defiende Cervantes de la ofensa que le causó la publicación del

Quijote de Avellaneda, reclamando el derecho exclusivo de autoría sobre sus personajes y creaciones.

1.4.2. ¿Historia veraz o imaginada?

La historia de Don Quijote empieza por la frase siguiente: “*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,...*” (Cervantes, I, 1) Dejando entender que todos estos personajes existieron en un tiempo cercano. Apoya esta ilusión con el hecho de calificar a su autor de “historiador” y de una posible mención de las aventuras en los anales de la Mancha.

Otro indicio a favor de la autenticidad de la historia fue la inclusión en la continuación de 1615 de personajes que leyeron la primera parte del libro ya impresa, uno de ellos fue el bachiller Sansón Carrasco que se refirió en una conversación con Don Quijote a las diferentes opiniones de los lectores acerca de la novela y discuten sus pasajes preferidos (Cervantes, II, 3), los Duques son también unos de estos personajes lectores pues reconocieron caballero y amo a partir de la lectura de sus hazañas.

Por otro lado, se puede leer en la novela: “*Cuenta Cide Hamete Benengeli, autor árabe y manchego, en esta gravísima, altisonante, mínima, dulce e imaginada historia, que después que entre el famoso don Quijote de la Mancha y Sancho Panza, su escudero, pasaron aquellas razones...*” (Cervantes, I, 22), el autor en su descripción de la historia usa el adjetivo “imaginada” lo que indicaría que es ficción.

Los protagonistas asimismo añaden sus toques de imaginación e invención a la historia. Por ejemplo, en el capítulo que sigue al de la Cueva de Montesinos, el narrador nos habla de una nota al margen del manuscrito original, en donde confiesa Benengeli su duda acerca de la certitud de lo que se narra en este fragmento, y que según se cuenta hasta el protagonista en su lecho de muerte admite haber inventado lo contado en la cueva porque

correspondía con lo que pasa habitualmente en las novelas de caballería que leía.

Un incidente similar esta vez protagonizado por Sancho en su narración exagerada de la aventura del caballo volante (burla preparada por los Duques). Don Quijote que fue otro testigo de esta aventura se dio cuenta de las fantasías de Sancho y al cabo de su cuento, le murmuró al oído: “-*Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más.*” (Cervantes, II, 41)

Tal vaivén entre realidad y ficción, fomentado o los personajes o por los narradores del texto, mantendrá siempre la atención del lector -cómplice - pendiente de los indicios que pondrá el escritor a su disposición para inclinarse tanto a una posibilidad y tanto a la otra, según lo requiere el texto.

1.4.3. Narración metadieética

Es lo que define Genette como relato en segundo grado, en donde el narrador principal cede la palabra a uno de los personajes para narrar su propia historia; es entonces una historia dentro de una historia, recurso muy utilizado en *Las mil y una noches*, Genette opina que uno de los aspectos interesantes al análisis sería puntualizar la relación que mantendrá el relato metadieético con la línea principal de la narración (Genette, 1972, pág. 241).

Cervantes hace uso de este recurso en múltiples ocasiones en la obra donde unos personajes que encuentren los protagonistas en las ventas o en su camino les narran sus propias historias, como lo hizo cuando cedió la palabra al hombre con las armas que les narró la historia del rebuzno que oponía su pueblo a un pueblo vecino (Cervantes, II, 25), o la historia del cautivo contada por el cautivo (Cervantes, I, 39), y la del *Curioso impertinente* encontrada en una maleta olvidada y narrada (o leída) por el cura (Cervantes, I, 32).

La relación de estos relatos metadieгéticos con el relato principal varía, la historia del *Curioso impertinente* por ejemplo tiene función de distracción: mientras están en una venta, se les ofrece a los personajes un ejemplar de ella, y para pasar el tiempo se le pide al cura que la leyese para que puedan todos disfrutar de lo que en ella se dice antes de acostarse. Otras historias narradas en segundo nivel, tienen función explicativa y tendrán relación directa con futuras aventuras quijotesca: el hombre con las armas le explicará porque las trae a Don Quijote, quien se encontrará más tarde en pleno conflicto del rebuzno, con gente del mismo pueblo que el hombre armado. Las historias de los galeotes narradas por ellos mismos o por los guardias, también tienen función explicativa, pues se proyectan al pasado para relatar lo que provocó su condición de presos, esto tendrá como consecuencia la acción del caballero de liberar a los galeotes, y que terminará en su desfavor.

1.4.4. El narratorio

El narrador se dirige al lector directamente en diferentes ocasiones de la novela, la primera siendo en el propio prólogo de la primera y la segunda parte.

Para su prólogo a la primera parte Cervantes decide ir contra la corriente y dirigirse a su narratorio con un estilo irónico llamándole “*desocupado lector*”. José María Merino (2007, pág. 36) nos explica que contrariamente a los que solía suceder en los libros de caballería de la época que usaban una «retórica de la majestad», implicando que sus lectores serian príncipes, duques, reyes..., Cervantes opta por una «retórica de la naturalidad» designando como su receptor a todos los desocupados lectores, invitándoles a tener libremente la opinión que quisieran de su obra porque hizo su posible para que sea lo mejor de sí.

En el segundo prólogo, se dirigirá también a su lector “ilustre o plebeyo” y ambicionará suscitar su simpatía y le pedirá inclinarse en su favor en el conflicto que le opondrá a Avellaneda su continuador apócrifo.

Este diálogo directo con lector se manifestará a demás en el cuerpo de su texto, como por ejemplo en esta frase donde le deja formular su propia opinión de los acontecimientos: *“Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo, ni puedo más”* (Cervantes II, 24).

Otras veces recurrirá a esta interpelación para indicarle un cambio de personaje central o de plano: *“Deja, lector amable, ir en paz y enhorabuena al buen Sancho, y espera dos fanegas de risa que te ha de causar el saber cómo se portó en su cargo”* (Cervantes II, 44).

1.4.5. Focalización

En *El Quijote* la perspectiva es de focalización cero, ya que el narrador conoce los sentimientos y pensamientos de los personajes, que sean principales o secundarios, para ilustrar este punto consideramos este fragmento de la aventura de los leones referida por Sancho, Don Quijote y Don Diego respectivamente (Cervantes, II, 17):

- *“Lloraba **Sancho** la muerte de su señor, que aquella vez sin duda creía que llegaba en las garras de los leones; maldecía su ventura, y llamaba menguada la hora en que le vino al pensamiento volver a servirle”*
- *“En el espacio que tardó el leonero en abrir la jaula primera estuvo considerando **don Quijote** si sería bien hacer la batalla antes a pie que a caballo, y, en fin, se determinó de hacerla a pie, temiendo que Rocinante se espantaría con la vista de los leones.*
- *“En todo este tiempo no había hablado palabra don **Diego de Miranda**, todo atento a mirar y a notar los hechos y palabras de don Quijote, pareciéndole que era un cuerdo loco y un loco que tiraba a cuerdo”.*

En este apartado se nos retrata a la vez la locura de Don Quijote en su desafío contra los leones del rey, el temor de Sancho frente al carácter atrevido y loco de su amo, la confusión y estupor de Don Diego hacia el comportamiento jamás visto del caballero andante.

La visión que tenemos de las acciones y escenas es según los parámetros de Todorov -citado por Genette- (Genette, 1972, pág. 206) el caso en que el narrador sabe más que el personaje (el narrador > personaje), un ejemplo de este caso son las burlas que los duques organizan para reírse a expensas de Don Quijote y Sancho. El narrador relata en detalle las maquinaciones de los participantes a esas farsas, haciendo del lector un cómplice de ellas, y sólo los dos protagonistas son mantenidos en ignorancia, como pasó en la aventura de Clavileño, el caballo volante (Cervantes, II, 41).

Pero Genette especifica que la focalización no es necesariamente la misma para la obra en su totalidad, el autor puede cambiar de punto de vista de una escena a otra o de un capítulo a otro (Genette, 1972, pág. 208). Esto se confirma en *El Quijote*, ya que la focalización pasa a ser interna: restrictiva (a un solo personaje), o variable (alternando varios personajes), especialmente para subrayar el contraste entre la locura de Don Quijote y la realidad vista por el resto de los personajes presentes. Un ejemplo de este cambio de focalización podría ser el momento de la interrupción del relato por no disponer el narrador del resto de la historia (Cervantes, I, 9). Éste último cuenta entonces, en primera persona, su paseo por la ciudad de Toledo y como cayó entre sus manos el manuscrito original (Focalización interna restrictiva).

2. Análisis narratológico de *Al morir Don Quijote*¹ de Andrés Trapiello

2.1. Argumento

La muerte de Don Quijote deja desconsolados a quienes más los quieren y estiman; y provocó distintas reacciones por parte de los presentes: para Quiteria, enamorada de su amo, fue un cataclismo; Antonia se sentía sola y abandonada por el único familiar que tenía; Sansón fue muy triste y a veces se culpabilizaba de haberle quitado su libertad al caballero andante y eso fue

¹ Para facilitar la consulta de la obra de Trapiello en otras ediciones, se citará la novela *Al morir Don Quijote* indicando (Autor, año, número de capítulo).

quizás la causa de su desánimo; Sancho que era hablador y comilón, no pudo decir mucho ni comer nada.

La enfermedad del hidalgo duró nueve días y ningún médico supo darle un remedio, ni la causa exacta de tal estado. Don Quijote murió en uno de los más calorosos días de otoño, después de pasar de loco a cuerdo en los últimos momentos de su vida. Cuando murió, hacía algo más de un año desde su primera salida. Después de la segunda salida que duró un poco menos de un mes, pasó todo el invierno en casa, en espera del buen tiempo para encararse con otras aventuras. Esta última salida duró tres meses.

El pueblo estaba quieto hasta que se hicieron oír las campanas, anunciando la muerte del hidalgo. Trasladaron entonces el difunto con acuerdo de su amigo el cura, a la Iglesia, donde todos los aldeanos acudieron a visitarle mientras Sancho y el enterrador del pueblo preparaban su tumba.

El cementerio lúgubre, silencioso y triste, fue animado durante el tiempo del entierro del más famoso caballero de la Mancha, todos los asistentes se adornaron con sus más valerosos vestidos, conscientes de figurar en la próxima novela que contará la continuación de la historia de Don Quijote de la Mancha. Se persiguió este ambiente de fiesta, que caracterizó esta inhumación, en casa de Don Quijote donde se reunieron sus amigos y vecinos para recordar las hazañas, locuras e incidentes de la vida del difunto.

En los días que siguieron su muerte, empezaron a surgir deudores del hidalgo por todas partes, pero el escribano señor De Mal les convencía, de una manera o de otra, para comprarles el reconocimiento de deudas, y así iba acumulando poco a poco los bienes de Don Quijote, para prepararse a pedir la mano de la sobrina. Ésta por otro lado, no se daba cuenta de las maquinaciones del viejo escribano, porque todo su pensamiento iba al bachiller que amaba, y con el cual no podía casarse, a causa del testamento de su tío que le impedía

contratar matrimonio con lectores de novelas de caballería, o si no quedará sin herencia.

Entre tanto, la relación entre la sobrina y el ama Quiteria se empeoraba cada día más, y Antonia no quería someterse a la autoridad de una sirvienta aunque ésta la educó como a una hija desde su infancia. Se fue entonces el ama un día de visita a su pueblo Hontoria, dejando la sobrina sola en casa con el mozo Cebadón. Éste esperaba, elevarse en los escalones de la sociedad casándose con la sobrina, y con la ausencia del ama se aprovechó de Antonia y de su inocencia.

Pasado ese momento, la sobrina empezó a darse cuenta de la gravedad de la situación, a sentirse aún más sola. El ama no volvió a casa ese día ni los días siguientes, y el mozo se mostraba cada vez más insolente y desvergonzado. Reunió entonces Antonia a los amigos de su tío: Sancho, el cura y el barbero, y encargó a Cebadón irse a su aldea Hontoria en busca del ama, pero sin resultado.

Pasaron dos meses desde la ausencia del ama, y Antonia se dio cuenta de su embarazo de Cebadón, mientras estaba enamorada del bachiller Sansón Carrasco. Éste después de su vuelta de un viaje a Sigüenza de donde trae una carta de su tío que atesta su abandono de la carrera religiosa, pasa por la casa de Don Quijote para enterrarse de la desaparición del ama.

La sobrina le hizo prometer que se vaya en su busca, y él aprovecha la ocasión para pedirle informaciones, que desconocía, acerca de la vida de Don Quijote antes y al momento de enloquecer, con vistas a escribir un libro.

Acompañado de Rocinante, el bachiller se va para traer Quiteria de vuelta a casa, y no sabiendo por dónde empezar deja rienda suelta a Rocinante que le condujo hasta la primera venta en que estaba Don Quijote en su primera salida y donde se armó caballero. El bachiller fue sorprendido de leer una

carta que atesta de ello a la entrada de la venta, y de ver que está desbordada de aficionados de las hazañas del caballero de La Mancha, que venían allí siguiendo sus huellas. Dos de ellos, Santiago de Mansilla y Álvaro de Tarfe, pretendieron hasta haber conocido personalmente a Don Quijote y a su escudero. Sansón no quiso intervenir y desvelar quien era pero escuchó atentamente lo que decían.

En el momento en que traían la cena, percibió Sansón a Quiteria y le indicó que mantenga su anonimato entre aquellos aficionados de Don Quijote. Y a parte le pidió, el porqué de su fuga y la invitó a regresar a casa, bajo la solicitud de la sobrina. Quiteria, que se opuso a esta idea al principio, se preparó el día siguiente a acompañar al bachiller de vuelta a casa.

Su regreso a casa fue celebrado, inesperadamente, con mucha alegría por Antonia. Y quedándose solas, confesaron la una a la otra sus amores y penas, y su relación de allí adelante fue más sólida que nunca.

Sancho que no daba de sus noticias desde mucho tiempo, se dirigió a casa del bachiller para pedirle que sea su maestro y enseñarle a leer para que pueda leer el libro de sus aventuras con su amo. Consintió Sansón y después de poco tiempo y muchos esfuerzos, se hizo la alfabetización del escudero, pero el libro de Don Quijote quedaba en casa de éste y el bachiller tenía que pedírselo a Antonia.

Le pareció extraño al bachiller que el mozo Cebadón fuese cambiado por otro en casa del difunto hidalgo. En efecto, Antonia después de una tentativa de aborto, le había confesado al ama lo pasado con Cebadón y ésta se ocupó de despedirlo, y prometió encontrar una solución al embarazo de la joven.

El mismo día en que vino a buscar el libro en casa de su amigo, el bachiller mantiene una relación con Antonia, a la gran satisfacción del ama

que empezaba a ver en ello una solución al problema del embarazo. Sansón prometió reparación con el matrimonio pero su temor a su padre le impidió hacerlo. El joven escribió una misiva al conde para pedirle el puesto de secretario y éste se le concedió de buena gana, lo que le dio un sentimiento de independencia.

Entonces, los dos jóvenes, decidieron casarse en secreto en la iglesia del convento, con Quiteria y el barbero como testigos, y siguieron viviendo cada cual en su casa.

Unas semanas después, acabada la lectura de Sancho, se va en busca del bachiller que encuentra en casa de Don Quijote. El escudero empieza a hablarles de su reacción a la lectura de sus aventuras con su amo, cuando de repente oyeron una agitación en las calles del pueblo: los duques habían llegado, para encontrarse con Don Quijote y Sancho con un elefante y una multitud de sirvientes.

Estos se muestran lastimados, no por la muerte del hidalgo, sino porque esto les quita el momento de diversión que esperaban y se preparaban a marcharse el día siguiente pero se enfermó su elefante y no tuvieron otra solución que esperar que se mejore. Su lacayo Tosilos, que mandaron en busca de Dulcinea en el Toboso vuelve sin ella, pero con la noticia de su casamiento con un joven caballero.

La pareja vino a visitar a los duques, pero Sancho y Sansón desvelaron el marido por ser el charlatán y preso que liberó Don Quijote, Ginés de Pasamonte, y Sansón reconoció en él a Santiago de Mansilla, que estaba en la venta y pretendía conocer al caballero andante.

La duquesa que traía un ejemplar de la segunda parte de *El Quijote* le prestó al bachiller que veló tres noches para terminarlo, antes de pasárselo a Sancho. La opinión que tuvieron los dos, de los duques después de leer las

burlas que hacían al hidalgo y a su escudero fue de mucha antipatía. Sancho prefería ignorarlos y no volver a hablar con ellos, mientras el bachiller empezaba a pensar ya en la manera de vengar a su amigo y hacerles salir de su aldea.

Así que con asistencia del lacayo Tosilos, les hace una burla a los duques haciéndoles creer que habían soñado con Don Quijote, que les amenazaba desde el otro mundo; lo que aceleró su marcha y salida del pueblo.

Poco después, salen Sancho y Sansón del pueblo para ir a Madrid en busca de Cervantes para ofrecerle algunos dineros, y en camino el joven le cuenta a su amigo su matrimonio con Antonia. Llegados a Madrid, aprenden la muerte del autor poco después de la de Don Quijote, pasaron a la casa en que vivían su viuda, su hermana y su hija para darles el dinero, y fueron consternados de ver la miseria que padecían a pesar del gran eco que conoció la obra de Cervantes.

A su vuelta a la aldea, el padre del bachiller se entera del matrimonio de su hijo, y muy enfadado le deshereda y le hace salir de casa.

Con el soporte de su madre y su tío que vive en ultramar, Sansón decide emprender el viaje hacia América, para descubrir nuevas oportunidades. Antonia muy lastimada de deber mentir a su marido en cuanto a su paternidad del hijo que esperaba, decidió hablar con él, pero éste la disuadió, afirmando que si lo que le dirá no les hará más felices entonces no vale la pena saberlo. El día siguiente por la mañana, el bachiller acompañado de su mujer Antonia, de Quiteria el ama, y de Sancho -que desconocía su destinación-, toman el camino para Nueva España.

2.2. El espacio literario en Trapiello

El espacio físico general de la novela es el pueblo de Don Quijote, y es donde ocurren la mayoría de las acciones. Engloba a los diferentes edificios y a las diferentes casas. El texto nos lo describe de la siguiente manera:

Para algunos era un pueblo pequeño, pero para otros, orgullosos de él, era un pueblo grande y señalado [...] Había, pues, posada. Tenía tres molinos, en el alfoz, y dos hornos, cada uno con su hornera y su anacalo [...] Tenía una iglesia, con su torre y su reloj de sol, y dos conventos de monjas, uno llamado de Santa Águeda y otro Las Claras [...] Tenía un viejo caserón en la plaza de la Iglesia (llamado del conde, o Palacio), de fábrica colosal, y otras muchas casas...(Trapiello, 2005, III)

Trapiello respetando la tradición cervantina, deja anónima la aldea en la cual viven los personajes. Éstos intentan hasta ocultarla a los curiosos que quisieron saber cuál es la patria de Don Quijote, como ocurrió con el bachiller en la venta cuando no quiso declarar quién era para no desvelar el nombre de su pueblo:

Antes de responder, se le pasaron por la cabeza a Sansón Carrasco los perjuicios que podrían sobrevenirle si le contestaba la verdad a aquel hombre [...] Y eso, sabido por el ventero, le daría pie a preguntarle el nombre del lugar del que eran, y tendría que declarárselo, con lo cual vería lleno su pueblo de impertinentes y otros más locos que don Quijote, que lo tomarían como a los Santos Lugares, en busca de reliquias (Trapiello, 2005, XIX)

Se menciona, sin embargo, en el texto a Argamasilla de Alba, lugar a proximidad, que gran parte de los cervantistas puntualiza como patria de Don Quijote, un ejemplo es la conversación de un personaje de la obra de Cervantes que habla del recuerdo de su encuentro con Don Quijote acerca de su pueblo:

No hace todavía un año, pasando por Argamasilla de Alba yo y otros cuatro caballeros principales, camino de unas justas de Zaragoza, conocimos a quien se hacía llamar Alonso Quijada o Quijano, conocido también como don Quijote de la Mancha...(Trapiello, 2005, XX)

Otra referencia al mismo lugar, sin especificar de qué Argamasilla se trata, está en las palabras del duque, en su visita al pueblo manchego de Don Quijote:

Pudiendo hacer noche hoy en Argamasilla, a la duquesa y a mí nos entraron ganas de acercarnos a este lugar por ver a don Quijote, a Sancho y a nuestro amigo el bachiller Sansón Carrasco ...(Trapiello, 2005, XXXI)

2.2.1. Ámbitos del espacio literario

La novela engloba una variedad de espacios, que se describen en detalle, dando a la novela un ritmo detenido, que incluye además de los objetos, las sensaciones, sonidos, voces y ambiente.

Los espacios evocados están relacionados con la historia y el estatuto social de los personajes. La novela de Trapiello está dominada por una tendencia realista, por lo que el autor tiende a situar las acciones en los lugares cerrados y en los interiores. A continuación estudiaremos la variedad de lugares que constituyen el escenario de la obra:

- **Ámbito privado**

Los lugares privados son los que dominan en la historia, por eso se describen en detalle, para darnos a entender el estilo de vida de sus habitantes, su situación financiera y su estatuto social, una de las casas que se retratan con minuciosidad es la de la familia de Sansón, que atesta de su fortuna y su importancia en la aldea gracias a su situación estratégica en plenos centro:

Dormía Sansón Carrasco en el más apartado aposento del viejo caserón. Era éste una casa antigua, de piedra y mampuesto, con tejado a dos aguas. Su fachada principal, que abría cuatro balcones y otras tantas ventanas a la calle, defendidos por rejas voladas, daba a la plaza principal del pueblo. Paredaño al Palacio del Conde, y tan importante como él, hacía que muchos tomaran el palacio por la casa de los Carrascos, y la casa de los Carrascos, por la del Conde.

A pesar de vivir en tal casa, elige Sansón, único hijo varón de su padre, acogerse en el aposento más apartado, testimonio tal vez de su necesidad de un espacio propio, lejos de la influencia y autoridad paterna.

La casa de Don Quijote, al ser ella también al centro de muchas acciones fue necesario dar unas descripciones de ella, en múltiples ocasiones, para facilitar la visualización por parte del lector. Primero se localiza en el seno del pueblo: “*La casa de don Quijote estaba frente al Palacio, frente a la iglesia, frente a los soportales*” (Trapiello, 2005, III), y más adelante se nos describe desde fuera diciendo: “*Era una casa grande, de dos plantas, patio*

empedrado con tabas de cordero, testimonio del antiguo esplendor, corral, establo, caballeriza, bodega y sobrado o desván” (Trapiello, 2005, VII). A medida que se avanza en la narración, se nos representa cada vez alguna parte de la casa, y los objetos que rodean a los personajes. Como fue el caso por ejemplo del mechinal donde murió Don Quijote, bien distinto del aposento habitual del caballero, donde tuvieron que ponerle para que no sufriera del calor:

aquella improvisada enfermería era angosta y algo tenebrosa, y apenas cabían en ella tres personas, de modo que cuando llegó don Frutos, tuvieron que salir dos para que el galeno pudiera acercarse al lecho donde las formas del difunto sobresalían del fazoleto de randas (Trapiello, 2005, V)

El autor completó esta descripción añadiendo, detalles sobre los olores, las moscas otoñales que, sumados al espacio restringido de la habitación y el dolor causado por la muerte, causan un sentimiento de angustia muy realista.

Otras casas menos prestigiosas, se localizaran en callejuelas secundarias, o al extremo de la aldea, como la de Sancho en la calle Zurradores a la salida del pueblo.

- **Ámbito público**

Cementerio es uno de los lugares públicos y abiertos, de los cuales se habla en el texto:

Era un cementerio angosto, sin un árbol, cerrado como corral con bardas en las que crecían jaramagos y otras yerbas raquílicas. Esparcidas por el suelo había hasta seis docenas de tumbas, con sus cruces de forja o de palo, algunas caídas o torcidas, lo que hacía que aquello pareciese un poco un almacén de bujerías. Las de hierro, estaban enmohecidas; las de palo, podridas o deslustradas,... (Trapiello, 2005, XI)

Esta representación lúgubre del cementerio, se ve trasformando con la muerte de Don Quijote, pues acudieron a visitarlo todos los aldeanos, creando en ello una atmosfera más festiva que fúnebre. Lo que es poco habitual en este sitio, rompiendo así con los funerales del más famoso caballero de la Mancha, la monotonía y regularidad de los entierros.

El texto nombra en la aldea a otro lugar público que es la iglesia. El pueblo poseía además de la iglesia, dos conventos de monjas, lo que deja a entender que, en realidad, la aldea no es tan pequeña. La iglesia está, como es de costumbre en la época, al centro de la plaza y cerca de las casas principales. El texto nos la describe de la siguiente manera:

La iglesia era una gran mole de piedra roja, con un atrio porticado, un portal de filigrana y una torre de desmedida altura para la irrelevancia del lugar. Lo más notorio de aquella torre, aparte de las dos campanas fundidas en Toledo y que acababa de tocar el señor cura, era su reloj de sol, labrado en piedra berroqueña (Trapiello, 2005, VIII).

Y luego precisa:

Hacia un siglo que se había caído el estilo que marcaba las horas y hacía exactamente un siglo que no pasaba un solo día sin que alguno de los vecinos del lugar no recordase que alguien tendría que subir a la torre o descolgarse del campanario y reparar aquella falta (Trapiello, 2005, VIII).

Esta pequeña imperfección que es el estilo roto del reloj –que nadie tomó la pena de arreglar– hace la particularidad del edificio, y hará que el lector se acuerde de él. Este detalle constituye además un toque de realismo, que juega a favor de la verosimilitud de la historia.

A pesar de ser los individuos creaturas iguales, las campanas de la iglesia sólo doblaban, de costumbre, para advertir de los funerales de alguna persona principal y de alto rango, por lo que fue extraño para los aldeanos, que se tocasen a la muerte de Don Quijote, que sólo tuvo este privilegio, según opinaban, por ser amigo de infancia del cura.

Al morir, don Quijote ya era don Quijote, y no era nadie, es decir, tenía mucha fama por aquellos pagos, pero no como para que hiciesen tañer las campanas a mediodía, privilegio, si acaso, del conde o de su familia, ni siquiera de su secretario, que estaba agonizando. Las campanas saben muy bien por quién tienen que doblar y a qué horas. Las campanas, como casi todo en esta vida, adoran las jerarquías (Trapiello, 2005, III).

Esta pequeña información acerca de las campanas, deja mucho que ver acerca de las capas sociales en la España de la época y su relación con una entidad religiosa, que es la iglesia.

- **Ámbito rural**

Hay en el texto muchas señas de la vida rural: el hecho de desplazarse a burro o a caballo, las actividades de los habitantes que gran parte de ellos trabaja en los campos, el hecho de criar en casa-como la del hidalgo- a sus propios animales, y muchos más. Se nos explica además, que si Sancho aceptó fácilmente ser el escudero de Don Quijote, fue porque para él toda otra ocupación era mejor que trabajar en el campo en tiempo de cosecha, el periodo más caluroso del año:

La realidad fue otra, sin embargo. Don Quijote le propuso la salida a Sancho en mitad del estío, cuando empezaban las labores del campo más duras. Todo el pueblo vivía volcado en la cosecha. Se segaba, se trillaba, se aventaba, se ahechaba, se llevaba el trigo a los alhorines o al molino, se dormía en las eras junto a las parvas para disuadir a los ladrones, se trabajaba de sol a sol en días ya de por sí de noches muy cortas, y se comía en los campos, al aire libre, aplastados por el calor,... (Trapiello, 2005, IV).

Sancho trabajaba ya antes de labrador para el padre del bachiller, hombre rico que empleaba también a otros jornaleros en sus tierras.

- **Ámbito urbano**

Las veces que se habló de espacios urbanos, no fueron muchos y casi todas las descripciones fueron peyorativas, la primera vez fue en el recuerdo del ama de su viaje con Alonso Quijano a Madrid para buscar a Antonia y a su madre, y la impresión que tuvieron del lugar no fue particularmente buena, tal vez por el barrio en el cual estaban:

Quiso la suerte que fuésemos a dar a la calle del Lobo, frente a un burdel. “¡Cuánto alboroto!”, decía él: “¡Qué inmundas, angostas y pestilentes estas calles! ¿Y la confusión de la posada, y el guirigay de los criados y mandaderos,...?” (Trapiello, 2005, XV)

Don Quijote expresó el deseo de visitar la ciudad otra vez y tal vez a admirarla con nuevos ojos, pero nunca se hizo. La segunda vez que se trata de Madrid, fue durante el viaje de Sancho y Sansón para visitar a Cervantes, pero se enteraron de su muerte. La casa en que vivía su viuda en esta ciudad tampoco tenía un aspecto muy acogedor, eran “*aposentos angostos y tristes, sin confortes, con las paredes recién blanqueadas y desnudas*” que les alquiló algún escribano.

A su vuelta de la casa de las “*Cervantas*”, Sancho y el bachiller pudieron admirar la ciudad:

...después de comer en un figón cercano, pasearon la Corte aquella tarde y el célebre Mentidero, admiraron sus edificios, palacios e iglesias, se asombraron de ver a tantos hombres importantes en sus coches y a tantas mujeres embozadas en su belleza, hallaron incontables el número de los pajes y criados y el de las mujeres públicas, mesones y casas de juego solapadas, y hasta vieron en su jaula, en el Retiro, los dos leones que el gobernador de Oran mandó al Rey...(Trapiello, 2005, XXXVII)

Pero Sancho le desesperaba deambular sin fin ni dirección en esta ciudad, y pidió regresar a su aldea. Y fue con mucha alegría que dejaron atrás a la animada y caótica ciudad, para tomar el camino de vuelta.

2.2.2. Movimiento espacial

A pesar de ser localizadas en un mismo ambiente (La Mancha) la descripción del lugar difiere en Trapiello y en Cervantes, si los hechos son narrados en Cervantes siguiendo un eje horizontal que se proyecta siempre hacia la futura destinación de la ruta, siguiendo infinitos caminos, la obra de Trapiello está dominada por un eje vertical del espacio que describe los objetos y lugares con más detalles, por esto la mayor parte de las acciones tuvieron lugar en espacios cerrados, como las casas, la iglesia, la venta... No obstante, esto no impide que algunos personajes cambiaran de lugar, como es el viaje de Quiteria hasta su aldea Hontoria (capítulo XV), la salida de Cebadón (capítulo XVII) y luego del bachiller (capítulo XIX) en su busca, así como el viaje de Sancho y de Sansón hacia Madrid. No se describen los caminos que toman para llegar a su destinación, ni los escenarios, que los rodean. Todos estos viajes y desplazamientos terminan -como en las dos primeras partes de Cervantes- con una vuelta a la aldea, formando el mismo movimiento cíclico de los hechos.

Esta limitación del espacio entre las fronteras invisibles y ficticias de la aldea, tendrá su efecto sobre el comportamiento de los personajes como se explicará más adelante hablando de los rumores.

La novela termina con un final abierto, y con los personajes dejando atrás su aldea, para explorar nuevos horizontes.

2.2.3. Relación espacio personajes

2.2.3.1. Espacio subjetivo

El mismo espacio puede ser percibido diferentemente por dos personas, un ejemplo consiste en el viaje que nos relata el ama con su joven amo a Madrid. Toda esta agitación y caos perturbaron a Don Quijote que decidió regresar en seguida a su pueblo, por otro lado Quiteria que nunca había visto cosa similar fue muy impresionada: *“Fue la primera vez que salí yo a una ciudad. Y que salía él. Qué poco le gustó Madrid. A mí en cambio me gustó muchísimo [...] me gustaba ver a tanto caballero en sus caballos y tantas damas en sus coches.”* (Trapiello, 2005, XV).

Otra muestra del mismo fenómeno es la biblioteca de Don Quijote, que fue para su propietario un refugio de la monotonía del pueblo, y en donde podía dejar rienda suelta a su imaginación y fantasía, leyendo historias del cumplimiento de los ideales caballerescos que le hubiera gustado cumplir él mismo, pero en vano; esta visión positiva de este lugar la comparte con el bachiller para quién la biblioteca del difunto era un tesoro inigualable, tal vez por las mismas razones porque pensaba que la vida, muy monótona y toda trazada, que vivía no era para él; los libros le ofrecían otra alternativa y una escapatoria de esta realidad que lo rodeaba.

Sin embargo, para el ama y la sobrina, esta biblioteca era el principal causante de su perdición. La sobrina porque veía que su tío arruinaba la hacienda y fortuna que le dejaron sus abuelos, para comprar libros que alimentaban su biblioteca, y el ama tal vez porque esta biblioteca le inspiraba a su amo todas esas aventuras, alejándole de los asuntos de su casa y sobre todo le inspiraron el amor de amo hacia su “rival” Aldonza Lorenzo, por lo que participaron ambas en el auto fe de estos libros y le tapiaron hasta la entrada al aposento, al loco caballero. Sin el refugio de su biblioteca Don Quijote,

padeció largos meses de espera para poder organizar su tercera salida: “*sin libros, que era su único entretenimiento, no veía el modo de que amaneciese el día de la salida*” (Trapiello, 2005, IV).

2.2.3.2. Espacio como sensación

La descripción del espacio, puede dar a entender las sensaciones, un lugar puede infundir un sentimiento de angustia y soledad, como puede inspirar un sentimiento de comodidad y bien estar, podremos dar un ejemplo de ambos casos con un mismo personaje, que es el bachiller Sansón Carrasco.

En el primer caso, se nos retrata la imagen de una aldea fantasmagórica, sin sus habitantes, y en donde no se oían hasta los sonidos de los animales:

Era un silencio sobrehumano. Como si el mundo no existiera, en verdad. [...] No se veía un alma y el pueblo parecía abandonado. Lo atravesó Sansón Carrasco de un lado a otro. Todo parecía muerto, las casas cerradas, los cortiles vacíos, los pájaros fugitivos, los hombres idos, los talleres mudos, los hornos apagados, los molinos inmóviles, los perros sombras y las mujeres enterradas en lo más hondo y fresco de sus casas (Trapiello, 2005, VIII).

El calor del día aumentaba la desesperación del bachiller, al encontrarse en esta aldea despoblada. Inquieto, se fue a casa del barbero, y a la casa de Don Quijote, pero sin resultado. La soledad que sintió podría dejarlo pensar que el muerto era él y no Don Quijote.

Llegó en esto el bachiller, de vuelta de su estéril borneo, a la iglesia. Le caía el sudor por la frente como fuente de doce caños, y unos de esos sudores le quemaban la cara, y otros se la helaban, sin que pudiese distinguir lo que era calor de lo que era miedo (Trapiello, 2005, VIII).

La misma aldea, cuando se anima, los días de mercado, reconforta y alegra al bachiller, porque le da la ocasión de conversar con toda clase de personas que pasaban por su casa. Recordamos que el joven bachiller vivía en el apartado más alejado de la casa, pero se nos cuenta en el texto que para ver a la agitación que caracteriza a la plaza, se sentaba al lado de una ventana y fingía estudiar, cuando está en realidad cautivado por el vaivén de los comerciantes y clientes. Y “*Cuando no había mercado, la plaza volvía a su silencio, y parecía muerta, y al bachiller su visión le producía una enorme*

tristeza. El día que nadie llamaba a la casa, la casa se le venía encima.” (Trapiello, 2005, XXVIII).

2.2.3.3. Espacio símbolo

Un lugar con valor simbólico aparece en el texto y es la torre (o el aposento del bachiller), que da una vista panorámica sobre la Mancha, y como está muy elevada podrá referir las ideas y imaginación que lo llevan en ocasiones, muy lejos de aquel pueblo, hacia América, hacia Salamanca, y hacia muchos otros lugares que le hubiera gustado visitar, pero que conoce sólo a través de sus libros.

Este lugar emblemático fue también donde aprende Sancho a leer, poniendo en paralelo la apertura de aquella torre, al infinito campo manchego, con sus cuatro ventanas, al espíritu de Sancho que empieza a abrirse a la luz de las letras con su alfabetización: “*Empezó a acudir regularmente a la casa del bachiller, que le hacía subir a su torre, y allí, a vistas de aquel inabarcable campo manchego, imagen de una mente que se abría a nuevas luces, tenían lugar las lecciones*” (Trapiello, 2005, XXIII).

2.3. Tiempo

2.3.3. El tiempo como sucesividad

Independientemente de la manera en la cual se narran en el relato, las acciones tienen un orden cronológico. Si el tiempo del relato es manipulable (una tarde podría contarse antes de una mañana), el tiempo de la historia es inalterable porque sigue la trayectoria vital de los personajes.

Andrés Trapiello empieza su novela alterando la duración del tiempo de la obra de Cervantes, tal vez como reacción a los desajustes temporales que puntualizan los críticos de la obra de Cervantes, y que hemos mencionado previamente en el análisis del tiempo en *El Quijote*.

En efecto, el cuento de la duración de las salidas de Don Quijote a partir de su fecha de primera salida en Julio, indica que la tercera salida tendrá necesariamente lugar en otoño y termina en invierno. Pero, nada en el texto de Cervantes lo indicaba (nieve, frío, lluvia...), y se repetía en múltiples ocasiones que era verano.

Para rectificar esta irregularidad, Andrés Trapiello en su texto afirma que el caballero pasó todo el invierno en casa en espera del buen tiempo para poder hacer su tercera salida el mes de junio y regresar a su aldea en octubre.

La vida de los caballeros se lleva mejor con buen tiempo que con malo, mejor en verano que en invierno, teniendo en cuenta que la mayor parte de los días han de dormir al raso y que la lluvia o la nieve deslucen cualquier alarde caballeresco (Trapiello, 2005, VI).

Tomando cuenta de ello, elaboramos este cuadro de la sucesividad de las acciones en la obra, especificando los capítulos y la duración de los sucesos. La línea discontinua marca las modificaciones que introduce Trapiello al tiempo en Cervantes, -por medio de las analepsis-, y continúa a partir de la muerte de Don Quijote las acciones en la novela de Trapiello, como lo indica su título *Al morir Don Quijote*.

Cuadro n°5. Estudio cronológico de los sucesos en *Al morir Don Quijote*

Primera salida	Don Quijote solo. En Julio, como lo indica Cervantes y duro un día con su noche.	
Segunda salida	Con Sancho, En mitad del estío y duró casi quince días.	
Tercera salida	Con Sancho, Después de pasar Don Quijote todo el invierno y primavera en casa (9 meses). Empieza el 05 de junio de 1614. Duró tres meses más o menos.	
<i>Al morir Don Quijote</i>		
Capítulos	Acontecimientos	Duración
Capítulo 1-12	Muerte y funerales de Don Quijote	Un día del mes de octubre
Capitulo 13-14	- Empezaron a aparecer los deudores de Don Quijote y a empeorar la relación del ama con la sobrina. - Quiteria de visita a su aldea.	Menos de un mes después la muerte del hidalgo.

	- Cebadón aprovecha de esta ausencia y seduce a Antonia.	
Capítulo 15-17	- Quiteria en su camino a Hontoria. - Tres días más tarde, Antonia encarga a Cebadón que se fuera en su busca. - Pasan dos semanas y luego dos meses de su ausencia. - Antonia lleva el hijo de Cebadón.	Dos meses de la ausencia de Quiteria
Capítulo 18	- Sansón se presenta en casa de los Quijano, a su regreso de Sigüenza. - Antonia le pide que se fuera en busca del ama. Y él le pide detalles sobre la vida de su tío.	/
Capítulo 19-20	- Sansón se va en busca del ama y la encuentra en la venta en que se armó caballero su amo. - se encuentra con aficionados de Don Quijote allí.	Dos días
Capítulo 21	- Sansón acompaña al ama de vuelta a casa y la recibe la sobrina con manos abiertas.	/
Capítulo 22-25	- Aprende Sancho a leer y a escribir en dos semanas. - discurso Sansón acerca de los libros y los lectores y bibliófilos.	Quince días
Capítulo 26-28	- Se despide a Cebadón de la casa de los Quijano. -Se cuenta la tentativa de aborto de Antonia. - Relación de Sansón y Antonia en el desván de su casa.	y Un día
Capítulo 29-30	- Sansón descubre las notas de Don Quijote en el libro. - Entrega del libro a Sancho. - Plática bachiller –Sancho acerca de las letras, la ficción y la lectura.	Un día
Capítulo 31	- Sansón pasaba la mayor parte de su tiempo en casa de Antonia, y disfrutando de lo que quedaba de la biblioteca de Don Quijote. - Antonia informar al bachiller de su embarazo. - Matrimonio del bachiller con Antonia en secreto. - Sancho termina de leer su libro. - Llegan al pueblo los duques con elefante y armada de sirvientes. - Cena en casa del conde, con	¿Más de un mes? + Tres días

	presencia del bachiller y de Sancho.	
Capítulo 32	<ul style="list-style-type: none"> - Lectura de Sansón de la segunda parte de <i>El Quijote</i>, prestada por la duquesa, durante tres días. - Enfermedad del elefante de la duquesa , causando alargar su estancia en la aldea - Sancho pide el permiso de la duquesa para leer el libro. 	Tres días
Capítulo 33	<ul style="list-style-type: none"> -La estancia de los duques dura más de una semana en la aldea. - Llegada de Tosilos y las dueñas al pueblo sin Dulcinea. -Visita de Dulcinea y Santiago Mansilla su marido a los duques. - Huida del charlatán, marido de Dulcinea, dejándola desconsolada. 	¿Más de una semana?
Capítulo 34	<ul style="list-style-type: none"> - Sansón discute con Sancho de la segunda parte. - Sansón con la ayuda de Tosilos y Celestino, prepara una burla a cuentas de los duques. 	Un día
Capítulo 35	<ul style="list-style-type: none"> -Asustados de la burla que les hizo el bachiller, los duques no durmieron aquella noche. - Al día siguiente salieron del pueblo a su castillo. - Un día más tarde, parten Sancho y Sansón a Madrid y el escudero intenta convencer al bachiller de empezar vida de aventuras. - El bachiller le confiesa a Sancho su relación con Antonia, pero éste le informa que hace dos meses que todo el pueblo lo sabe. 	Un día
Capítulo 36-37	<ul style="list-style-type: none"> - Llegada a Madrid y su visita al librero Cuesta, que les informa de la muerte de Cervantes. - Visita a la casa de las Cervantes. - Vuelta a la aldea la mañana siguiente. - Tomé Carrasco deshereda a su hijo - Furia de Del Mal y luego Cebadón de saber del casamiento de Antonia. - Al alba salen los esposos en su viaje al nuevo mundo, les 	Dos días

El cuento total del tiempo transcurrido en la novela es un poco más de cinco meses, empieza con la muerte de Don Quijote un día de octubre y termina 37 capítulos más tarde con la salida de los personajes principales de la aldea en vista de empezar una nueva vida (aproximadamente a mediados del mes de febrero).

La distribución del tiempo entre los capítulos es desigual, en un capítulo puede pasar más de un mes y un día puede alargarse a muchos capítulos (como el día de la muerte del caballero andante, del capítulo I hasta el capítulo XII). En algunos momentos, la noción del tiempo es un poco borrosa, y es difícil determinar cuánto tiempo ha pasado exactamente, lo que podría ser una imitación de la obra cervantina en este punto o por enfocarse más el autor sobre los sentimientos y vidas de los personajes, descuida voluntariamente las indicaciones temporales. Así se puede leer en el texto:

...En esta historia es un poco irrelevante cómo han sucedido las cosas, se amontonan como las cerezas, da igual el orden en que lo hacen, y suceden porque sí, como en la vida, y una vez que han sucedido, ya no se puede evitar que hayan sucedido (Trapiello, 2005, IV).

Se notan por lo tanto, igual que en el texto de Cervantes, algunos desajustes temporales en la historia:

➤ Antonia le dice al bachiller que le prometió casarse con ella hace más que un mes, después de su primera noche con ella, fue la víspera del día en que le da el libro a Sancho. Y éste no aparece en la historia sino dos semanas más tarde porque estaba ocupado con la lectura del libro. El día en que lo terminó se fue directamente a casa de Antonia para hablar con el bachiller, y fue el mismo día en que llegaron los duques, por lo que queda confuso si pasaron sólo dos semanas o más de un mes (Trapiello, 2005, XXXI).

➤ A la llegada de los duques Sancho les informa del fallecimiento de Don Quijote hace más de tres meses, mientras que son en realidad más de cuatro meses.

➤ Se afirma en el capítulo XXXIII que los duques estuvieron en el pueblo más de una semana, pero si contamos, los días que tomó el bachiller leyendo el libro son tres días, y después lo lee Sancho durante doce días, son en total catorce días, sabiendo que la duquesa afirma tener que llevarse el libro consigo a su marcha, debieron de quedarse en la aldea dos semanas.

2.3.2. El tiempo como orden

El autor, dueño del tiempo en el relato, concibe el orden en que se plantean las acciones y determina las relaciones que mantienen entre sí, creando así anacronías en el texto, aquí algunos ejemplos de ellas:

- **Analepsis externa**

Se nota en la novela la presencia masiva de analepsis externa, que se podría explicar por la necesidad del autor de enlazar los acontecimientos de su secuela con los episodios, aventuras y personajes de *El Quijote* de Cervantes. Estas analepsis externas se presentan en el texto bajo diversas formas o justificados por diferentes pretextos:

- **El monólogo.** Como él que tiene Quiteria el ama, con Altea la burra de Don Quijote, de vuelta a su aldea, cuando le cuenta algunas historias de la juventud de su amo, y de cómo fueron las cosas cuando empezó a trabajar por los Quijano:

«Has de saber, Altea —siguió contándole—, que cuando entré a su servicio, tu amo, que entonces era más joven de lo que eres tú ahora, vivía con su madre. Pobre mujer, Justa de Arce. Al padre le decían Bernardino Quijano. Acababa de morir cuando yo llegué, y todo lo que sé de él lo supe de oído, por las cosas que oí contar a unos y otros. Mi amo y tuyo fue el único varón,... (Tapiello, 2005, XV).

- **Las discusiones de grupo.** Como en el velatorio de Don Quijote (Trapiello, 2004, IX), Maese Nicolás comparte el recuerdo del escrutinio de la biblioteca, de su salida en busca del caballero andante con el cura disfrazados de mujeres,...etc. Y lo hace en presencia de los demás personajes que añaden detalles o confirman hechos.

Le abrasamos los libros que le habían despertado esa manía suya, cuidamos de su hacienda y velamos de sus mujeres cuando él corría por ahí detrás de la que nunca fue suya ni podía serlo, lo buscamos en la serranía donde lo sabíamos más demenciado y frenético que nunca y por él hicimos, poniendo nuestra reputación y buen nombre en hábitos de mojigangas y representantes,... (Trapiello, 2005,IX)

En el mismo velatorio, Sancho menciona el caballo volante Clavileño, de la burla que le hicieron los duques a él y a su amo, dando la oportunidad al barbero de recordar esta aventura que le contó su difunto amigo:

—Me van vuestras mercedes a perdonar lo que ahora voy a decir, y en primer lugar me lo ha de perdonar mi querido don Quijote, que debe de andar a estas horas más arriba de donde le llevó el caballo Clavileño.

Y el señor Nicolás, a quien el mismísimo don Quijote había relatado esa aventura del caballo Clavileño, [...] dio una solemne cabezada dirigiéndose al finado, como si le pidiese la venia para continuar (Trapiello, 2005,IX)

- **Recuerdos de los personajes.** Son las memorias que guardan los personajes del difunto caballero andante narrados en tercera persona por el narrador omnisciente, de cada personaje por separado, como en el siguiente ejemplo:

Y tal recuerdo llevó a Antonia a otro, cuando don Quijote le había enseñado a leer en los mismos libros en los que él acabó perdiendo el juicio. De entonces databa el asco que tomó la muchacha a todas las letras, así fueran minúsculas o capitales; y tanto si los libros eran de caballeros andantes, como si eran pastoriles, los envió uno detrás de otro con parejo entusiasmo a la hoguera, cuando tocó hacer con ellos auto de fe. (Trapiello, 2005, XVII)

- **Por motivo de la escritura.** Por motivo de escribir un libro que cuenta los que pasó, el bachiller ruega Antonia contarle detalles de la vida de Don Quijote que él desconocía, y la sobrina consintió a hacerlo como en este fragmento cuando le habló de las primeras señas de locura de su tío :

Pero, dime, ¿no hubo un día, un solo día, en que el ama o tú dijerais, «el amo, mi tío, se está volviendo loco»?

—Ahora que vuesa merced lo dice, sí. Hubo un día en que mi tío se lo pasó en el desván, y por más que le llamamos para que bajase a almorzar, no lo hizo, sino a la tarde, cuando se estaba poniendo el sol, y no bajó solo, sino cargado con un montón de armas... (Trapiello, 2005, XVIII).

Pero valiéndose de su licencia de autor, Andrés Trapiello inserta entre los episodios que ocurrieron realmente en *El Quijote* de Cervantes, otros episodios y detalles inventados por él mismo. En el sexto capítulo se narra el primer viaje de Sansón Carrasco en busca del caballero andante (recuerdo auténtico), y se habla además de la reacción de Tomé Carrasco de la iniciativa de su hijo (recuerdo inventado). Otros ejemplos de recuerdos inventados están en la memoria de Antonia, de cuando su tío le aprendió a leer y en el recuerdo de Quiteria de su viaje a Madrid, del cual no había ninguna mención en la obra original.

Estos recuerdos inventados le servirán a fundar el carácter de los personajes, que se elevan de su estatuto de personajes secundarios a ser los protagonistas de sus propias historias. Una vez alimentado el carácter de estos personajes, el autor tendrá materia para escribir nuevos episodios.

Estas analepsis externas tendrán una influencia sobre la lectura de la obra original, los lectores que no habían leído *El Quijote* podrán seguir el encadenamiento de los hechos, y podrá suscitar su interés para la obra de Cervantes. En cuanto a los que habían leído ambas novela y secuela, sería un buen ejercicio para activar su memoria lectora, y distinguir los recuerdos inventados de los existentes.

- **Analepsis interna.**

La analepsis interna se da muchas veces para solucionar una elipsis o omisión. El autor retrocederá en el tiempo para revelar el dato escondido de un momento de la historia, -incluido entre el punto de partida de la narración y antes del momento presente del relato-. En la novela por ejemplo, se interrumpen las noticias de Quiteria que se dirigía a su aldea en una corta

visita, conversando con la burra Altea que la acompañaba. Y se nos indica directamente su ausencia de la casa de los Quijano (Trapiello, 2005, XVI). Tres semanas después, Antonia preocupada, encarga al bachiller buscarla. Y siempre sin dar de sus noticias, la encuentra el bachiller trabajando en una venta, y fue sólo entonces que se explica cómo ha llegado y lo que hacía en tal venta:

Mi intención era llegar hasta Sevilla y buscar el modo de llegar a La Asunción de Perú, pero al pasar por esta venta, me enteré que [...] necesitaban quien les ayudara a asistir tanto bureo. Sabido esto, hablé con el ventero, el ventero con su mujer. Me preguntaron [...] cómo era que andaba sola por los caminos, sin maleta ni alforja, y les dije la verdad, que me había pasado la vida sirviendo en la casa de un hidalgo que acababa de morir (Trapiello, 2005, XVIII).

Otra analepsis interna es por ejemplo la visita al bachiller a la casa de los Quijano, después de las dos semanas que pasó aprendiendo a leer y a escribir a Sancho. No se nos cuenta lo que pasó entre tanto en casa de Don Quijote, el bachiller se entera a su llegada que Cebadón fue reemplazado por otro mozo Matías. Se retroceda entonces en el tiempo, quince días atrás para informarnos de la tentativa de aborto de Antonia, y de cómo despidió Quiteria a Cebadón después de saber lo que pasó con la sobrina (Trapiello, 2005, XXVI).

- **Prolepsis interna.**

No había muchos indicios de ello en el texto de Trapiello, sólo se puede dar el ejemplo de un comentario del narrador diciendo:

El caso es que amigos o enemigos de don Quijote, partidarios y detractores no tenían la menor idea de lo que se les iba a echar encima con aquella muerte (Trapiello, 2005, III).

Anunciando así, de antemano, futuros eventos inesperados por los personajes de esta historia, ocasionados por aquella muerte.

- **La simultaneidad.**

En la obra de Trapiello, los protagonistas son múltiples, y por ello se da la ocasión de una simultaneidad en las acciones de dos o más personajes. Pero

el texto sometido a su linealidad, sólo puede narrar estos sucesos de manera sucesiva, pero deja huellas en el discurso que indican que las dos acciones realizadas por los personajes pasaron al mismo tiempo.

Estas acciones simultáneas pueden suceder en un mismo espacio, es decir en una sola escena que reagrupa múltiples personajes, o en un espacio físico distinto.

Un ejemplo del primer caso se da durante el velatorio de Don Quijote, cuando Maese Nicolás evoca sus recuerdos con Don Quijote con los demás personajes escuchando, y el cura redactando cartas a los amigos del difunto.

..., así que don Pedro, mientras escribía estas cartas podía escucharlo que decía su amigo el barbero, y aun responderle como lo hizo:
—Bien cierto es, amigo Nicolás, eso que decís. Y no ha tenido tiempo su cuerpo todavía de enfriarse, y ya sabemos algo que quizá habríamos de haber sabido cuando vivía, y no haber andado tan a la ligera (Trapiello, 2005, IX).

En cuanto al segundo caso, se puede percibir con Sancho y su mujer Teresa Panza. Los dos estaban en casa y le hablada Sancho de su voluntad de aprender a leer, sabiendo que esto le costará dinero, su mujer quedó inerte en su silla, mientras él se fue en busca del bachiller para que sea su maestro. Los hijos de Teresa encontraron a su madre en su silla llorando mientras su marido había ido a casa del bachiller. Esta simultaneidad se nos indica con una frase: “*Entre tanto, había llegado Sancho a casa del bachiller*” (Trapiello, 2005, XXIII).

2.3.3. El tiempo como duración

Según la importancia que consagra el autor a algunas acciones, unos episodios duran más que otros, o dan la impresión de ello. Por el contrario, meses y días podrían contarse en algunas líneas.

En el texto de Trapiello se nota este fenómeno con la muerte de Don Quijote, que el día de su muerte parecía durar una eternidad. En efecto, el autor dio una descripción multidimensional de este día, incluyendo los

sentimientos de los personajes. Puntualizando los presentes a sus funerales, refiriéndose a las conversaciones que tuvieron lugar entre sus amigos y familiares. Haciendo repetidamente saltos atrás para recordar aventuras del caballero andante y su escudero.

El día de la muerte de Don Quijote hasta el final de la noche que siguió a sus funerales, fue contado desde el primer capítulo hasta el capítulo décimo tercero, un total de 12 capítulos para relatar un día, testimonio tal vez del énfasis que quiso dar el autor a tal acontecimiento, y de ser ello el catalizador de todo lo que sigue a continuación.

2.3.4. El tiempo atmosférico

Andrés Trapiello relaciona muy a menudo el tiempo atmosférico con los mayores sucesos de la historia como para resaltar su impacto o para hacer un equilibrio o comparación de los sentimientos de los personajes y su estado de ánimo con los cambios meteorológicos, como para insinuar una posible influencia del uno sobre el otro.

El texto de Cervantes sugiere una posible relación entre la locura y el calor del mes de Julio en La Mancha, y es tal vez la razón por la cual mantuvo todas las hazañas de Don Quijote durante el verano. En la obra de Trapiello se confirma esta suposición, con el recuerdo de las palabras de Quiteria acerca de la demencia de su amo:

Recuerdo que Quiteria dijo, «esta chiquillada la ocasionan estos calores insufribles de julio; hasta yo misma estoy a punto de enloquecer». Porque la verdad es que aquellos días en los que don Quijote se salió al campo, hasta las bestias estaban inquietas e irritables. Las mulas coceaban el suelo de las caballerizas, los perros gruñían a quien se les acercaba, y la gente se enganchaba por cualquier bagatela (Trapiello, 2005, XVIII).

Otro ejemplo, es el día en el que confiesa el ama Quiteria su amor a su amo Alonso Quijano y que coincidía en cuanto a él, con un día de lluvia:

Se encontraba don Quijote leyendo ese día uno de sus libros, a la luz de un velón de tres luces. Era uno de esos días de invierno húmedos y tristes en los que no cesa un minuto de llover... (Trapiello, 2005, XV)

El mismo fenómeno ocurre el día del entierro de Don Quijote, porque después de sus funerales empezó a llover de repente:

Cuando marchaba cada cual hacia su casa en medio de una noche oscurísima, rompió a llover lo que no había llovido en cien años, acaso para que nadie olvidara aquella noche (Trapiello, 2005, XII).

Este tiempo lluvioso duró días, obligando la gente a quedarse en sus casas, lo que incrementó el sentimiento de melancolía sentido después de la muerte del caballero.

El hueco dejado por la muerte de don Quijote en las vidas de sus amigos y parientes se hizo bien patente en ese tiempo, sobre todo ante la imposibilidad de trabajar los campos. Se estaban todo el día dando vueltas por la casa como hurones a los que se les hubiera tapado la boca de su madriguera, pensando y pensando (Trapiello, 2005, XIII).

Este paralelismo entre el tiempo atmosférico, y los acontecimientos mayores de la novela, tiñe la historia con matices dramáticos que hacen de los hechos más creíbles y reales.

2.4. Estrategias Narrativas

2.4.1. Ficción autorial

En esta historia se afirma que había fallecido Cide Hamete Benengeli, el historiador moro, desde hace tiempo y por eso no podía escribir la segunda parte de *El Quijote*, sino que fue Cervantes mismo quien la escribió, pero para mantener la unidad del texto conserva la ficción autorial del historiador arábigo intacta:

Aunque, cabe añadir al paso, que Cide Hamete malamente pudo revelarlo ni aun escribir esa segunda parte, porque llevaba muerto más de ocho meses, y debió de ser que Cervantes, que como muchos otros esperaba después de la primera la segunda parte, decidió seguir atribuyendo al moro el resto de la historia, para no meterse en más jardines y seguir la unidad de la obra,... (Trapiello, 2005, XXXII)

Por otro lado, los personajes descubrieron que casi al mismo tiempo de la muerte del caballero andante, fallece también Cervantes, por lo que no se sabe

quién será el autor/ narrador de esta secuela. Pero se habla en el texto, de notas que toma Sansón, que no sólo recogen informaciones inéditas sobre Don Quijote, sino que continúan la historia de los demás personajes después de su muerte.

....Si, como yo creo, sale a la luz el nuevo libro con las aventuras de tu tío, como ya apareció el primero, no tendré mucho donde escoger. Y acaso me anime yo a contar la historia de lo que sucedió, muerto él, a todos nosotros, antes de que cubran nuestros despojos las leyes del olvido (Trapiello, 2005, XVIII)

Tales apuntes podrían ser la fuente primaria del relato. ¿Sería Trapiello el autor de la secuela basándose en las notas del bachiller y de lo que se cuenta de ellos en la Mancha? ¿Escribe el bachiller él mismo esta secuela? No se sabe con certitud. Pero se afirma (Trapiello, 2005, XXXVI) que los escritos que había dejado Cervantes, entre ellos *El fin de Sancho Panza*, fueron vendidos a un zarracatín y éste a un forastero desconocido.

2.4.2. Focalización

La Focalización en la historia varía entre la focalización cero del cual se vale un narrador omnisciente, que sabe más que los personajes, un ejemplo que ilustra el caso podría ser la frase “*El caso es que amigos o enemigos de Don Quijote, no tenían la menor idea de lo que les va a caer encima*” (Trapiello, 2005, III). El narrador deja entender en este fragmento, que ya sabe lo que les iba a caer encima, de ahí su omnisciencia en el relato.

Una focalización interna múltiple, domina otras partes de la historia, cuando se trata por ejemplo de pensamientos de los personajes y sus reacciones hacia algún suceso. Como el caso de Antonia cuando piensa en sí: “*¿nunca se fijará en mi?*” (Trapiello, 2005, VI), hablando de Sansón.

2.4.3. Recurrencias y rumores

- **Recurrencias.** Bobes Naves habla en su *Teoría de la novela* (1993, págs. 333-335) de las recurrencias narrativas y explica que, igual que se vale la poesía de la recurrencia fónica, para crear un ritmo y suscitar el interés del lector, la novela se vale de recurrencias narrativas.

Esas recurrencias o repeticiones guardan la misma referencia, y cambian la perspectiva con la cual se narran, el personaje que cuenta el mismo hecho o el punto de vista hacia la historia (interior / exterior).

En la obra de Trapiello se nota la presencia de este discurso reiterativo en múltiples ocasiones, se cuentan por ejemplo los últimos momentos de la muerte de Don Quijote, alterando cada vez el personaje que lo presencia, y planteando sus acciones, sentimientos y reflexiones frente al fallecimiento de su amigo, amo o pariente. Como se refiere más de una vez al episodio de Barcelona en el que Sansón trajo el caballero de vuelta a su aldea. Estas repeticiones textuales, ponen énfasis en momentos clave del relato y atraen la atención hacia ellos, para luego resaltar sus repercusiones y constatar su fuerza motriz en el relato.

Así la iniciativa del bachiller de traer Don Quijote de vuelta a casa se puede considerar como la causa indirecta (o directa) de su muerte; y el fallecimiento de Don Quijote, el elemento catalizador de todos los acontecimientos que se narran más adelante. Justificando de tal modo el discurso reiterativo que suscitan.

La frase “*al morir don Quijote*” que da su título al obra, se repite en muchas ocasiones en el texto, como un leitmotiv, alterando cada vez el sentido que se asocia a ella, como se puede constatar a continuación con algunos casos de su repetición en el texto:

- *“Al Morir Don Quijote el pueblo empezaba a despertarse y no se oía ni una voz, ni unos pasos”* (Trapiello, 2005, III).

- *“Al morir don Quijote, y después de las primeras condolencias y la lógica agitación, los amigos allí reunidos, el ama y la sobrina no supieron muy bien qué tenían que hacer”* (Trapiello, 2005, III).

- *“Al morir don Quijote todo fue un poco más confuso y un poco más claro”* (Trapiello, 2005, III).

- *“Al morir don Quijote, los más ingenuos pensaron que se cerraba su historia, de la misma manera que, aunque sea mala comparación, decimos: muerto el perro, se acabó la rabia”* (Trapiello, 2005, III).

- *“Al morir don Quijote, como cucarachas, empezaron a salir de todas partes agiotistas y prestamistas, algunos venidos incluso de pueblos cercanos, con sus correspondientes documentos”* (Trapiello, 2005, XIV)

- *“Al morir don Quijote yo era uno y hoy soy otro”* (Trapiello, 2005, XXXV)

Don Quijote, y a pesar de no figurar en el texto como personajes vivo, desenlaza, con su muerte, a todos los acontecimientos que en ella pasan.

• **Rumores.** Las recurrencias narrativas pueden también efectuarse mediante los rumores, como nos lo explica Bobes Naves (1993, pág. 345). Se puede testimoniar esto en la obra de Trapiello. Un ejemplo está en el diálogo de Sansón con Sancho, de su casamiento con Antonia que pensaba ser un secreto:

—¿Y no vas, Sancho, a preguntarme nada de lo que acabo de contarte de mí y de Antonia?

—No, porque lo sabíamos.

—¿Lo sabíamos?

—Todo el pueblo. Desde hace dos meses no se habla de otra cosa, para desesperación de muchos mozos,... (Trapiello, 2005, XXXV)

Esas murmuraciones son el resultado de (o son favorecidos por) la restricción del espacio, y se acentúan más con la carencia de ocupaciones o pasatiempos, especialmente en algunas estaciones del año. Estos chismes alcanzan hasta las religiosas, que notamos al principio de la novela murmurando a cuentas de Antonia y de su tío, en el convento de Las Claras cuando se fue a buscar un hábito:

...También oyó que la misma monja que parecía tan enterada le decía a su compañera que el loco tenía una sobrina con la que no se llevaba bien, una muchacha de genio muy vivo, como su tío, y oyó que la tornera, o quien fuese, le chistó y, apagando la voz, oyó Antonia que le decía: «No hable alto, vuestra maternidad, que me parece que me ha dicho que era la sobrina, y nos va a oír...» (Trapiello, 2005, VI)

Los rumores actúan en la historia como una fuerza motriz que provoca muchas acciones: temiendo por ejemplo los rumores acerca de su hijo, Antonia no le confiesa al bachiller su embarazo de Cebadón y le hace creer que es de él, y fue también por el correvedile que se enterró el padre de Sansón del matrimonio de su hijo con Antonia y fue la causa por la cual lo desheredó.

2.4.4. La intertextualidad en la novela

Genette habla en su *Palimpsestes* (1982, pág. 8) de la intertextualidad en su sentido restrictivo, o sea la presencia efectiva en el texto de otros textos. Trapiello hace buen uso de esta técnica narrativa introduciendo en su texto ambientado en el siglo XVII, conceptos más actuales y citas más recientes, sin dejar que se note.

Escribe por ejemplo, en el pasaje en el que le habla el bachiller a Sancho de literatura, o del pacto literario, que hace que el lector se presta al juego de creer en lo que se dice en un libro:

¿Lo entiendes? Si yo digo, en este papel, la marquesa ha salido a las cinco, no tengas la menor duda de que la marquesa salió a las cinco.
—¿Qué marquesa? ¿Y de dónde salió?
—Es un modo de hablar, un ejemplo. Puedo escribir que estuviste ayer en Argel y que te encuentras hoy en Conocusco, moliendo chocolate en un ingenio, y para todos los que lo lean, eso habrá sido, aunque tú no te hayas movido de aquí (Trapiello, 2005, XXX)

La frase “*la marquesa salió a las cinco*” es en realidad una frase corriente para hablar de las cosas anodinas y banales, utilizada por primera vez por André Breton en su *Manifeste du surrealisme* (Breton, 1965, pág. 15) y

que atribuye a Valéry. La frase fue retomada luego en muchos escritos literarios.

Trapiello hace referencia también al concepto del “palimpsesto” promulgado por Genette, cuando afirma que la edición que tenía Sansón de *El Quijote*, era antigua y escrita sobre un antiguo pergamino reutilizado y sobre el cual Don Quijote añadió sus propias anotaciones, lo que le dio al bachiller la oportunidad de leer la obra escrita por su autor y por su protagonista al mismo tiempo.

El librero había adaptado un pergamino viejo de un librote latino, y las letras del antiguo título, goticenses y almenadas, raspadas en su día como un palimpsesto, asomaban aún entre las nuevas, veladas como ánimas que no acabaran de resignarse a abandonar este mundo (Trapiello, 2005, XXIX).

Además, cita textualmente fragmentos de la obra que continua *El Quijote* de Cervantes, como cuando le pide Sancho al bachiller recopilarle el fragmento de los consejos que le dio su amo cuando se preparaba a gobernar su ínsula, el autor las marca con comillas este intertexto del siguiente modo : «Haz gala, Sancho, de la humildad de tu linaje, ...» (Trapiello, 2005, XXXIII).

3. Consideraciones finales

1. A pesar de la declaración de Andrés Trapiello en una de las entrevistas que su libro se dirige al público general, y no a los filólogos y universitarios (Castilla, 2005), inevitablemente gran parte de los lectores de su novela serían éstos. Y conociendo los detalles y episodios de *El Quijote*, el uso recurrente de la analepsis externa a lo largo del texto podría molestar la lectura de “un tirón” de la novela. Recordamos lo dicho antes por Iser (1985, pág. 199), y que explicamos en el primer capítulo, un autor no debe decir menos de lo que es necesario porque esto cansaría al lector, ni más de lo que se debe porque esto lo aburriría. Así que para quienes no habían leído la obra original, o la habían leído de manera parcial, estas analepsis le vendrían de

perlas, pero parecerá un poco repetitivo para cualquier lector arduo de la obra de Cervantes.

2. Hay una diferencia en la manera con la cual se hace uso del espacio en las dos obras y esto se debe a múltiples factores. En la obra de Cervantes, los dos protagonistas parten en unas rutas, están a lo largo del relato en continua mudanza y cambio de escenarios y ciudades. En Trapiello, aunque se desplazan los personajes, el proceso de sus viajes es poco significativo, e importa más a donde llegan que cómo lo alcanzan. En *El Quijote*, la única casa que se describe en detalle es tal vez la del Verde Gabán, mientras que en *Al morir Don Quijote* se presta más atención a los objetos, a las casas que se nos pintan con minuciosidad, esto se debe tal vez al carácter biográfico que tiñe esta secuela, o al estilo de escritura del autor muy familiarizado con la escritura biográfica.

3. En efecto, una frase del bachiller podría resumir el propósito de la novela “*contar la historia de lo que sucedió, muerto él, a todos nosotros, antes de que cubran nuestros despojos las leyes del olvido*” (Trapiello, 2005, XVIII), o la de Maese Nicolás unos capítulos atrás: “*la mayor parte de las vidas les bastaría con alguien que las metiera en una crónica*” (Trapiello, 2005, XI). La novela sería entonces una biografía de la vida del resto de los personajes de Cervantes, muerto su héroe. El autor en un correo personal nos lo confirma:

...mi intención fue siempre respetar y atenerme al relato de Cervantes respecto de don quijote y no inventarme una sola aventura suya. Y contar la vida de los personajes de Cervantes, después de él. Más que como una novela, como una biografía de sus vidas (siempre he creído que *El Quijote* se parece más a una biografía de Alonso Quijano que a una novela... (A. Trapiello, comunicación personal, Enero, 07, 2020).

El autor escribió su secuela entonces, partiendo de su lectura e interpretación de la obra de Cervantes, que fue para él más una biografía que una novela. Y esto explica que su continuación sea también una biografía.

En este capítulo, gracias a las pautas proporcionadas por Genette y Bobes Naves, se han analizado de manera paralela las dos obras de Cervantes y su continuación por Trapiello, para hacer luego una síntesis o comparación de los resultados de estudio de estas obras.

El Quijote de Cervantes era un libro de aventuras o de parodia de las novelas de caballería, se caracterizaba por lo tanto por el desplazamiento continuo de sus personajes. Mientras que *Al morir Don Quijote*, se basa en su sedentarismo focalizándose más sobre los pensamientos y sentimientos de los personajes.

El autor Andrés Trapiello, se valió de su licencia de autor, para complementar las informaciones que nos da Cervantes de sus personajes, por medio de las analepsis. Y se vale del mismo método, para vincular su secuela con la obra de Cervantes reviviendo los más famosos episodios, y los más peculiares detalles de la historia.

Hemos podido gracias al estudio de las estrategias narrativas de ambas obras, entender la ficción autorial que traza Cervantes, y que persigue y nutre Trapiello en su obra; el estudio de los rumores nos permitió conocer la repercusión de la restricción del espacio sobre el comportamiento de los personajes y sus acciones. Sacar a luz las recurrencias en el texto hizo posible patentizar un suceso central de la novela que es la muerte de Don Quijote, que aunque no figura en la historia ya como personaje vivo, sigue influenciando el resto de los personajes con su legado, hasta dar su título a la obra *Al morir Don Quijote*. Hemos también dado a conocer, la presencia de intertextos de literatura actual en la obra de Trapiello, ofreciéndonos así una novela multidimensional que continúa una obra ambientada en el siglo XVII, pero que no ha dejado de hacer buen uso de nuevos conceptos e ideas.

CAPÍTULO IV.

Todorov dice que de igual modo que un libro no puede ser completo sin todas sus partes reunidas, una obra no puede ser leída de manera correcta y satisfactoria que si la pongamos en contacto con obras parecidas, anteriores o contemporáneas (Todorov, 1971, pág. 250). Conforme con lo dicho, elegimos estudiar la novela de Trapiello de manera paralela no sólo con *El Quijote* de Cervantes sino con otras continuaciones y reescrituras de ésta última, para tener una base de comparación, pero también para rendirles homenaje a estas creaciones.

Empezaremos por un cotejo de los personajes de Cervantes y Trapiello, en el cual se demostrará la evolución y los cambios operados sobre los personajes en la secuela, aplicando la metodología previamente explicada en el primer capítulo, en un análisis psicológico y estructural, antes de pasar al estudio de las reescrituras qui jotescas.

El académico y cervantista Santiago Alfonso López Navia renombra y comenta brevemente, en su libro *La ficción autorial en el Quijote y en sus continuaciones e imitaciones*, cerca de setenta y nueve obras entre continuaciones, ampliaciones e imitaciones de *El Quijote* -hasta el año 1996 fecha de publicación de su libro-. En nuestra tesis, hemos optado por una selección menos exhaustiva a favor de un comentario más detallado. Así que en lo relativo a las reescrituras, hemos escogido un ejemplo de cada género (poesía, cuento, ensayo...) y hemos elegido para las continuaciones obras de diferentes tipos: precuela, secuelas, *spin-off*,... para dar a conocer las diversas posibilidades de creación de la secuela.

Nos basaremos en la elaboración de este capítulo sobre el libro de Marcela Ochoa Penroz *Las reescrituras del Quijote* y sobre los trabajos de David Alvarez Roblin y William Hinrichs acerca de la primera continuación de *El Quijote*, la obra de Avellaneda. Intentaremos atreves de estos estudios y

de muchos otros analizar estos escritos, desde nuevos ángulos y demostrar lo creativo que pueden ser.

Terminaremos, hablando de los obstáculos que enfrenta Trapiello en su labor de continuar *El Quijote* en nuestra era, como nos referiremos a las opiniones y críticas que generó su secuela en prensa y en trabajos académicos.

1. La hipertextualidad entre *Al morir Don Quijote*, *El Quijote* y las reescrituras quijotescas.

1.1. Los personajes en Cervantes y en Trapiello

1.1.1. Análisis de los personajes en Cervantes

La aptitud de *El Quijote* para engendrar traducciones, imitaciones, continuaciones y ser el eje central en la creación de muchas obras contribuyó en hacer de él una obra universal. David Álvarez Roblin (2014, págs. 25-31) habla en un escrito de una “predisposición al apócrifo” significando que la constitución de la obra cervantina incita a la imitación apócrifa, el autor nos explica esta afirmación basándose en algunos aspectos que caracterizan a los personajes:

- **Héroe paródico**

El héroe de Cervantes goza de una identidad de préstamo, con una biografía deshonrosa y sin ninguna huella de su noble linaje en el texto. El autor parte de modelos caballerescos y picarescos preexistentes para crear un personaje libre que se aleja de las figuras imitadas.

- **Aptitud esencial a la metamorfosis**

Los personajes de la novela se caracterizan por ser inestables y en continua metamorfosis. El héroe empieza la obra siendo un hidalgo y termina siendo un caballero andante, su viejo caballo se transforma en Rocinante y Dulcinea que es una mera labradora en un pueblo, vuelve a ser la dama a quién protege y sirve Don Quijote. Además de que el protagonista se identifica a un sinnúmero de héroes caballerescos adoptando por la misma ocasión su discurso y lenguaje.

- **Bipolaridad y dualidad**

Los personajes quijotescos pueden asumir dos características contradictorias al mismo tiempo, lo que les permite pasar de un estado a otro. Don Quijote pasa de las acciones más insensatas a tener los discursos más

sabios, esto se refleja también en el personaje de Sancho que parece tonto la mayor parte del tiempo, pero que puede asumir acciones avisadas en ocasiones.

Estos factores que hemos agrupado contribuyeron en gran parte a animar la imaginación de los continuadores de la obra, tanto durante la vida del autor como muchos siglos después que haya fallecido, dando lugar a numerosas continuaciones y reescrituras.

El texto de *El Quijote* podría servir de soporte demográfico y social de su época, porque abarca en él a todas las capas sociales y categorías de personas: caballeros, escuderos, lacayos, doncellas, médicos, estudiantes, eclesiásticos, amas, poetas, moros, renegados, pastores, duques... Y da a cada cual su importancia y papel a cumplir en la novela (Véase en el anexo nº4 unas viñetas del ilustrador francés Gustave Doré, en las que se reflejan diversos personajes de *El Quijote*).

De acuerdo con el modelo de Hamon planteado en el primer capítulo sobre el análisis de los personajes, elegimos estas características para analizar esta selección de personajes de *El Quijote*:

Ejes Personajes	Dinero	linaje	locura	Honestidad	edad
Los duques	++	++++	+	—	++
Cardenio	++	+++	+	+	—
Luscinda	+	++	—	+	—
Dorotea	+ ++	—	—	+	—
Don Fernando	++	++	—	—	—
El del verde gabán	+	+	—	+	++
Don Quijote	—	+	+	+	++
Roque	—	—	—	+ —	+

Cuadro nº6. Aplicación del modelo de Hamon sobre una selección de personajes de *El Quijote*.

Ayudándonos de la obra *Quién es quién en El Quijote* (Maldonado Palmero, 2004, págs. 12-22), intentaremos comentar este cuadro. Primero estableceremos una jerarquía basada en el linaje y en la riqueza, relacionándolos, cuando es posible, con los demás criterios.



Figura n° 1. Pirámide de las capas sociales en *El Quijote*

Basándonos sobre el cuadro, elaboramos esta pirámide de la sociedad española de la época. Se pueden distinguir cinco categorías sociales: la alta nobleza personificada en los duques, la media nobleza que son los caballeros ricos y luego la baja nobleza formada por los hidalgos, seguidos por los labradores ricos pero sin linaje y termina con el pueblo llano que agrupa a los campesinos, soldados, venteros,...etc.

Alta nobleza, el comportamiento de la alta nobleza representada en el texto por la figura de los duques, y por la familia de Don Fernando no es nada virtuosa, los duques pasan la mayor parte de su tiempo en actividades ociosas que les hacen perder dinero en vez de ganarlo, así como les distraen de su obligación a ocuparse de sus súbditos, y de la gestión de sus bienes. Un ejemplo concreto sería el caso de doña Rodríguez que prefiere pedir ayuda a un caballero que sabe loco, que esperar la ayuda y protección de su amo el duque. Éste no se atreve hasta a tomar partido en el conflicto que la opone al hijo de uno de sus vasallos, porque le presta dinero. Aun más, en el día del

duelo de Don Quijote con el joven, permitió que éste se escape a Flandes y lo hace reemplazar por su propio lacayo.

Don Fernando en cuanto a él, promete matrimonio a la hija de uno de los vasallos de su padre y sin cumplir su promesa, huye e intenta casarse con la prometida del que se supone ser su amigo. Aunque repara su mal al final de la historia, pero esto no suprime su carácter frívolo y poca honestidad.

Media nobleza. Sin ser de alto linaje, esta clase goza de riquezas monetarias que le permitió vivir cómodamente, pero su aspiración a una ascensión social les obliga a someterse al servicio de un duque o señor. Caballeros ricos, un ejemplo de esta categoría sería Cardenio que tuvo que aplazar su proyecto de matrimonio para ir a servir al padre de Don Fernando, lo que fue el punto de partida de su problema y causó su locura. Caballeros nobles son también Don Diego Miranda y Antonio Moreno, aunque tienen diferentes estilos de vida, el primero mundano y el segundo rural.

Antonio moreno aunque le gasta unas burlas a Don Quijote, hizo lo posible para no causarle daño en esto porque *“no son burlas las que duelen, ni hay pasatiempos que valgan, si son con daño de tercero”* (Cervantes, II, 62), vivir en la ciudad le permitió tener múltiples conexiones que van desde los bandolero Roque Guinart, hasta personas influyentes en la corte.

Mientras Diego Miranda o él del verde Gabán, tiene una vida apacible que comparte con su mujer e hijos, una existencia sin ostensión, asistiendo a misa y dando de lo suyo a los pobres y aunque se reúne con sus amigos, no son de su gusto los chismes, es en pocas palabras la imagen del caballero ideal.

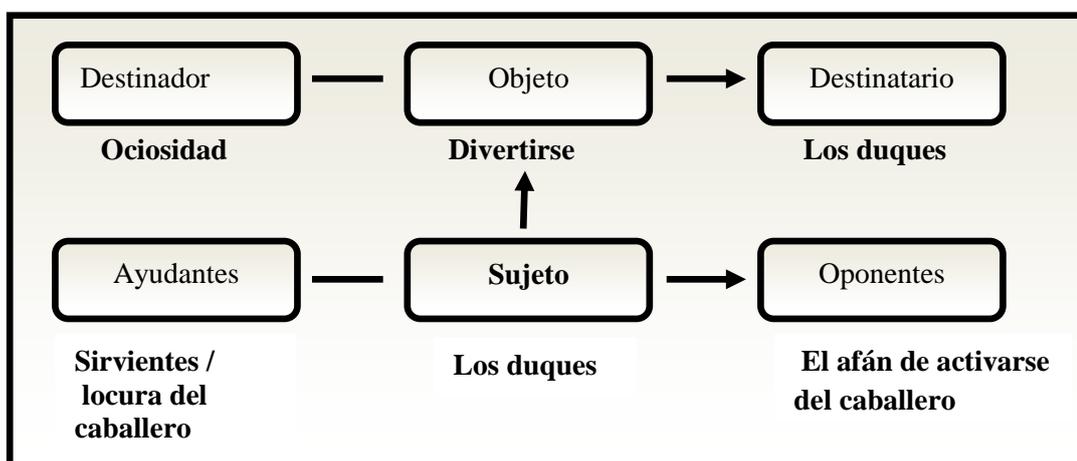
Baja nobleza. Representada por la familia del cautivo y Don Quijote mismo, descendientes de noble linaje pero sus únicas posesiones son algunos bienes agrarios, generalmente escasos. Aspiran recobrar honra y ascenso social, por lo que muy a menudo, se ponen al servicio de la corona sea en la carrera militar, en los estudios, o en la corte.

Labradores ricos. Aunque son de humilde linaje, su éxito en el dominio económico, les permite contarse entre los privilegiados de la sociedad, con tierras, bienes, y sirvientes, gracias a los servicios que hacen a los nobles, pueden alzarse a la escala social de hidalgos y hasta de caballeros. Un ejemplo es el caso de Dorotea, cuyo padre posee de todo y lo deja a su hija el mando y administración, al estar acomodados financieramente le permitió rechazar a cuantos venían a pedir su mano, pero al final fue engañada por la nobleza de Don Fernando que le prometió, sin cumplir con su palabra, casarse con ella.

Pueblo llano. Reúne a todos los demás personajes: sirvientes, labradores, escuderos, soldados...sin linaje y sin fortuna; pertenecen a esta categoría también los bandoleros representados en nuestro cuadro con Roque Guinart, que a pesar de ser ladrón, en la casilla de la honestidad lo hemos marcado con una marca negativa ,que se explica fácilmente por su ocupación de bandido y otra positiva. porque sigue teniendo principios, pues en una escena se nos demuestra que robó a una caravana de viajeros sólo lo que necesitaba y les devolvió el resto, además recibió bien a Sancho y a su amo y les acompañó hasta la entrada de la ciudad, encomendándoles a su amigo Antonio Moreno.

Si aplicamos por ejemplo el modelo actancial de Greimas sobre las acciones que tuvieron lugar en casa de duques nos dará el modelo siguiente:

Esquema nº 3. Modelo actancial de Greimas aplicado sobre la estancia en casa de los duques.



Movidos por su ociosidad (Destinatario), los duques (Sujeto) alojaron en su palacio a Don Quijote y Sancho, con el fin de distraerse (Objeto) y pasar un buen rato. El buen trato que tuvieron escudero y amos formaba él también parte de una trama bien elaborada por su parte, ayudados en sus burlas por sus sirvientes y por la locura del caballero (ayudantes). Gastaron en esto enormes festejos y representaciones para engañar al loco caballero y su escudero, dejando de lado sus responsabilidades ducales.

Estas burlas que suponían entretenerles a sí mismos (Destinatario), no les causaron sino daños a los dos protagonistas, y hubieran continuado indefinidamente, si sus comedias no fueron interrumpidas por la necesidad del caballero andante de moverse (Oponente) y no librarse a la ociosidad. En efecto, Don Quijote decidió, después de un tiempo pasado con ellos, que era ya tiempo de marcharse para descubrir nuevos horizontes.

Esta esquematización deja claro y apoya las palabras del narrador que “*tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados, y que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos*” (Cervantes, II, 70) , y eso explica la marca positiva que hemos aplicado a la locura de los duques. Aún más, nos parece más cuerdo el loco caballero en su deseo de salirse de su encerramiento y ociosidad que los duques que dejaron todo para el simple placer de divertirse.

- **Las mujeres en *El Quijote***

En su libro *La función de los personajes femeninos en Don Quijote*, Martha García atesta

Cervantes ha incluido un manto completo de personajes femeninos que abarcan distintas esferas sociales y culturales. Su conocimiento de la naturaleza humana lo dota con la capacidad de perfilar seres femeninos reales, dentro de la ficción, que sobre pasan los ideales caballerescos, ejemplos pocos fiables de la caracterización de la mujer, [...] brindándole al lector la facultad de formular sus propias conclusiones (García, 2008, pág. 25).

En efecto, unos de los personajes centrales del relato es Dulcinea, descrita por la autora como “*ficción dentro de la ficción*” (pág. 18), no aparece en la novela, a pesar de su suma importancia para el ideal caballeresco, como lo afirma Don Quijote en múltiples ocasiones en el texto, tampoco aparece Aldonza Lorenzo en su estado de labradora, sino que fue sustituida, por astucia de Sancho, por la primera doncella que percibió en el Toboso dejando creer a su amo a su encantamiento.

La presencia y ausencia al mismo tiempo de Dulcinea en el texto constituye la esencia de este personaje. Su existencia, es un símbolo del empujón y objeto del deseo necesario para animar el caballero en su lucha, y su ausencia crea la oportunidad para que el protagonista y los demás personajes la crean e inventan a cada situación narrativa, por distintos motivos, el caballero por amor o necesidad, Sancho para tranquilizar a su amo y salirse de una situación arriesgada, los duques para divertirse.

Las mujeres de la aldea representadas por ama y Sobrina, Teresa Panza y su hija Sanchica, designan a otro tipo de mujeres, su labor esencial ha sido intentar guiar a los hombres de la casa – Don Quijote y Sancho respectivamente - y hacerles entrar en razón. El hidalgo, corrompido por la lectura de sus libros de caballerías, se enloqueció y a pesar de los esfuerzos de ama y sobrina que se culminaban con su participación en el escrutinio de la biblioteca, pero el hidalgo insistió en salir en una segunda salida, y tuvieron que cuidar de él cuando volvió golpeado y herido a casa.

Teresa y su hija en cuanto a ellas, su mérito residía en el soporte que aportaban a sostener la familia, ocupándose de diferentes faenas, constituirán ellas también la voz de razón cuando expresa Sancho su deseo en casar a su hija con algún hidalgo, lo que le niega su mujer, diciendo que un casamiento con gente similar era más conveniente.

Cervantes incluye en su texto dos personajes mujeres disfrazadas de hombre: la muchacha en el gobierno de Sancho que salió para ver el mundo, y Dorotea que para encubrir su belleza y huir de los sirvientes de su padre anda también disfrazada para poder trabajar y buscar a Don Fernando al mismo tiempo. Es interesante asimismo la historia de Marcela, que se rebeló contra el fatalismo del matrimonio al cual la somete la sociedad, para vestirse de pastora y errar por los campos, y de Luscinda que prefirió acogerse en un convento que casarse con un hombre que no querría.

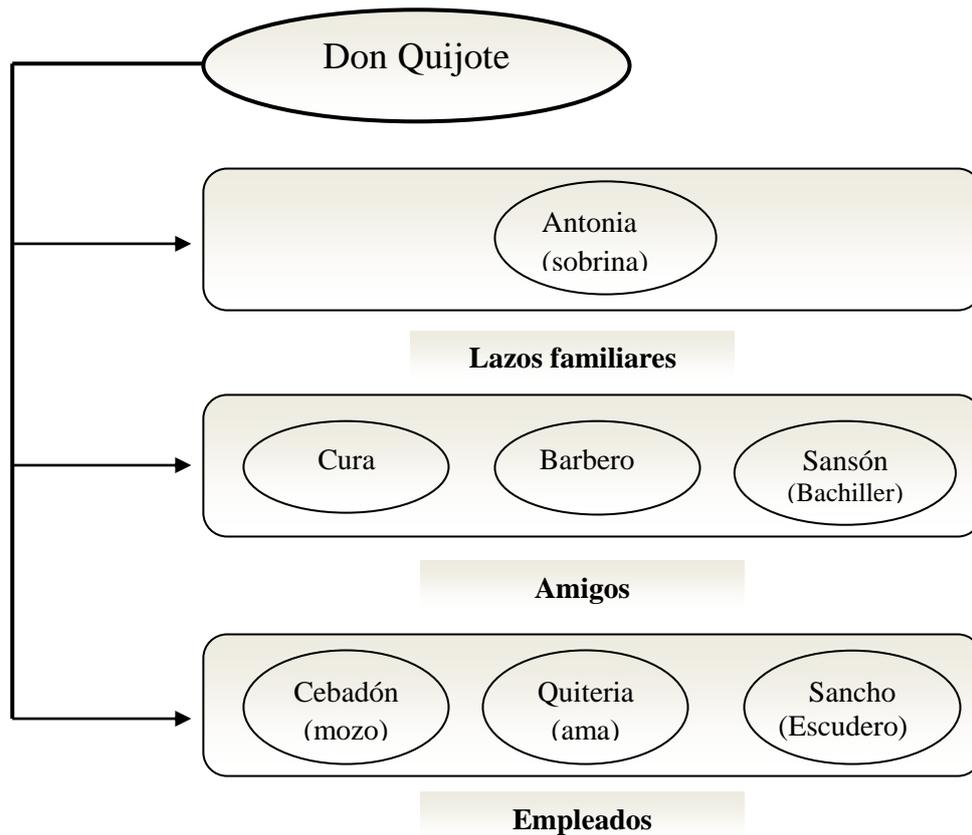
La visión que pinta Cervantes de la mujer es diversificada y dinámica, y en ciertos aspectos, adelanta de mucho la mirada hacia la mujer en su época.

1.1.2. Análisis de los personajes en Trapiello

La repartición en capas sociales de *El Quijote* de Cervantes vale también para la de Trapiello, se conservan parte de los personajes y se inventan otros nuevos (Se puede consultar un censo de los personajes¹ de Trapiello en los anexos).

Los personajes protagonistas son aquellos más cercanos a Don Quijote y se les puede representar en el esquema siguiente:

¹ Nuestra tesis, por razones prácticas, no incluye un censo de los personajes de Cervantes, para consultar un listado de ellos véase la obra de Gabriel Maldonado Palmero *Quién es quién en El Quijote* (Maldonado Palmero, 2004), que se puede considerar como un diccionario de los personajes de *El Quijote* de Cervantes y de él de Avellaneda.



Esquema nº4. La relación de los protagonistas en la secuela de Traniello con el difunto caballero andante

1.1.2.1. La relación entre los personajes.

Antonia / Quiteria. La relación entre el ama y Antonia no fue muy buena tras la muerte del caballero. La joven que apenas la toleraba, cesó de fingir a la muerte de su tío, y demostró ser antipática, provocando la huida del ama, que ya no se sentía la bienvenida en la casa, que cuidó durante años, cuando se fue el bachiller a su busca en la venta afirmó: *“Antonia es mala, caprichosa, cruel, antojadiza, y si con el amo era ya ingobernable, sin él será una tirana. Es avara y nada compasiva”* (Trapiello, 2005, XX). Pero el comportamiento de Antonia cambió de manera radical con el ama cuando encaró el primer problema y se encontró sin ayuda alguna, ni siquiera, una oreja comprensiva a sus problemas. Quiteria volvió a casa de los Quijano escéptica, y fue sorprendida de constatar la transformación en la actitud de Antonia, que ya la miraba como una madre y confidente. Ambas, se portaron en buenos términos de allí en adelante, Antonia filial y la ama en protectora de la muchacha.

Antonia y los personajes masculinos de la obra. Antonia no tuvo mucha suerte con los personajes masculinos de la historia, su padre Felipe Malgar, la abandonó sin dar noticias, a ella y a su madre en Madrid, y fue obligada de vivir en casa de sus abuelos. Su tío que debía ser su protector, se dejó llevar por sus ensoñaciones caballerescas y murió por ello. En su testamento, dejó claro que Antonia no debía casarse con alguien que sepa algo de novelas de caballería, y sin embargo, el hombre que amaba sabía mucho y no poco de ellas. El escribano De Mal y Cebadón la querían como esposa y Sansón -que ella quería- parecía apenas notar su existencia, si no fue por su relación con el caballero andante que admiraba. Su relación con el bachiller evolucionará en el transcurso de la historia, hasta ser su esposa.

Quiteria /Sancho. Conforme con el texto de Cervantes que atestaba el descuerdo entre ama y escudero, en el texto de Trapiello también se subraya lo mismo como en las palabras de Quiteria, quien a su vuelta de su estancia en la venta, afirmó que sabe que no se llevaba bien con el escudero pero éste hubiera podido preguntar por ella a su regreso. Su relación empieza a mejorar a medida que avanza la historia, tal vez porque muerto ya su amo, no tiene Quiteria que temer la influencia del escudero sobre su el caballero, ni puede sacarle más dinero.

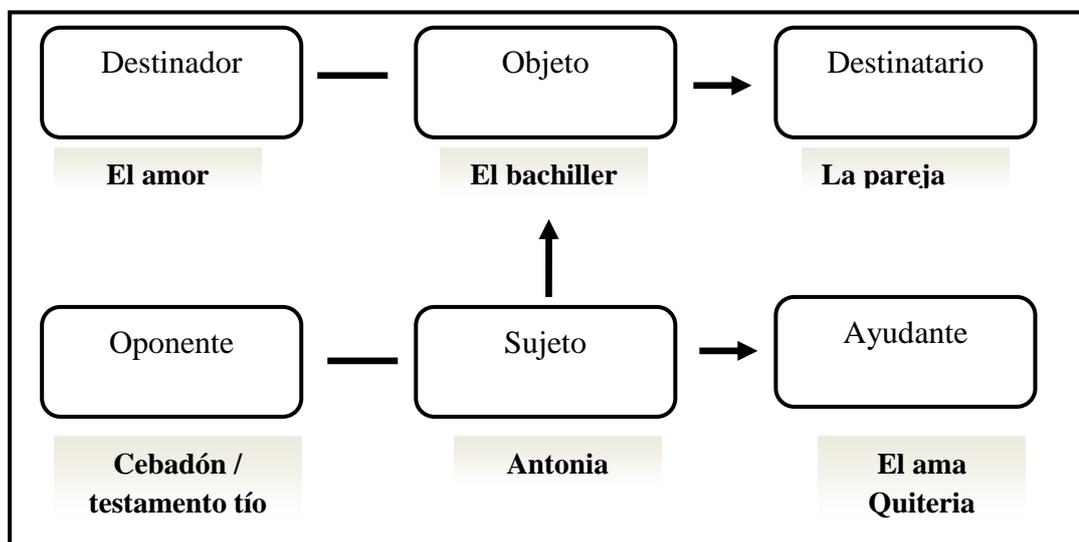
Sancho/ Bachiller. Ambos hombres entretienen una buena relación. El bachiller ve en el escudero el único testigo de las hazañas de Don Quijote que aficionaba. Y el bachiller le era simpático a Sancho, por darle siempre un buen trato. Esta relación se consolidó más cuando asuma Sansón el papel de mentor, enseñándole a Sancho a leer y a escribir. Hasta ser compañeros de camino e ir juntos a Madrid. ...Y culmina con el abandono de Sancho de la aldea y de su salida con el bachiller, Antonia y el ama hacia nuevos horizontes.

Bachiller y su padre. Sansón temía a su padre, que se describe como un personaje colérico e interesado, y para quien la carrera de su hijo se elegía en función de lo que podía aportar a la familia y no le importaban las preferencias de su hijo. Abandonó Sansón sus estudios de religioso antes de discutirlo con

su padre, porque sabía que se opondría a ello. Se casó con Antonia en secreto también sin informar a Tomé Carrasco por las mismas razones. Se enfadó mucho el padre cuando supo del primero asunto, y lo desheredó cuando llegó a sus oídos la segunda noticia. Se afirma hasta en el texto que el hijo se había llevado mejor con Don Quijote en un año, que con su padre en todos los días de su vida.

Bachiller/ Antonia

La relación de Antonia con el bachiller se puede representar, de acuerdo con el modelo de Greimas, con el cuadro semiótico siguiente:



Esquema nº 5. Modelo actancial de Greimas aplicado sobre la relación de Antonia con el bachiller

Es en realidad un cuadro semiótico poco habitual o invertido, porque de costumbre en las novelas ambientadas en tal época el objeto del deseo es la dama y no el varón. Antonia (Sujeto), movida por su amor del bachiller (destinador), quiere casarse con él, pero es repetidamente obstaculizada por una parte de Cebadón que representa “el otro” y quiere casarse con ella, y por otra del testamento de su tío que le impide casarse con cualquiera que sepa algo de novelas de caballerías (Oponentes). Antonia cuenta con la ayuda del ama (ayudante) que actúa como mediadora en su relación con el bachiller,

ambas le hacen falsamente creer a Sansón que Antonia está preñada de él, logrando así que la pareja se case (Destinatario).

1.1. 2.2. Personajes planos y redondos

Como se puede consultar en el primer capítulo, Forster clasifica los personajes en planos y redondos, según la evolución de su carácter a lo largo de la historia, es entonces un análisis de tipo psicológico. Sería interesante en nuestro caso comparar la evolución de su carácter en las primeras partes de Cervantes y en la secuela de Trapiello:

- **Sancho Panza.** Es el personaje redondo por excelencia, sale con su amo motivado por el gobierno de la ínsula, pero cuando la tuvo, la dejó sin pena para volver al servicio de su amo. Su carácter en el principio de la historia de Cervantes, no es el de su fin, y afirma haber aprendido mucho de las lecciones de su amo.

Su evolución como personaje se prosigue en la obra de Trapiello, pues demuestra un afán increíble en aprender a leer y a escribir, él que no sabía nada de las letras al principio de la historia. Y desmienta su fama de interesado dando el dinero que le dieron los duques a la viuda de Cervantes.

- **Quiteria.** Es la típica ama preocupada por la casa de Don Quijote como si fue suya, sus acciones ambicionaban desde el principio conservar la paz de esta casa, y continúa la misma labor con Antonia como ama. Intenta huir de casa y cambiar de vida, pero termina regresando a casa de los Quijano. Es un personaje plano.

- **El escribano.** Conforme con la advertencia de Don Quijote a Sancho de los escribanos -en la obra de Cervantes-. De Mal, el personajes de Trapiello engaña a Antonia quitándole poco a poco sus bienes, poniendo como modo de restituírle su hacienda casarse con él, aunque su edad podía ser la de su padre y aún de su abuelo. Es entonces un personaje plano, con mucha astucia, pero cuyo comportamiento no sorprende al lector.

- **Sansón Carrasco.** Aparece ya en la obra de Cervantes, como un aficionado por las novelas de caballería y que persigue a Don Quijote hasta Barcelona para llevarlo de vuelta casa, y no se da ningún indicio de su carrera religiosa. En Trapiello, mantiene el mismo interés por las novelas de caballería y por todo lo relativo con el caballero andante, en algún momento, se nos muestra como joven enamorado de Antonia, lo que deja notar algunos cambios en su carácter, pero esa relación pasa de nuevo a segundo plano frente a su admiración de las aventuras caballerescas, termina dejando la aldea con otros personajes en imitación a Don Quijote, es un personaje plano que pretende ser redondo.

- **Los duques.** Son personajes planos, cuya única preocupación durante toda la historia ha sido divertirse, dejando de lado sus responsabilidades; van más allá en la parte de Trapiello llevando consigo un viejo elefante a la aldea de Don Quijote para entretenerse.

- **Santiago Mansilla.** Es el mismo galeote Ginés de Pasamonte, y el titiritero que encuentran Don Quijote y Sancho en una venta, es un personaje en continua metamorfosis, que los autores -Cervantes como Trapiello- encubren con maestría su identidad para sorprender al lector, en la secuela de Trapiello se casa con Dulcinea para aprovechar de la fama que le hizo Don Quijote. Es redondo en ser charlatán y en continuo cambio de identidad, desde el principio hasta el fin de la historia.

1.1.2.3. Personajes conscientes de su resucitación

En la novela los personajes parecen conscientes de que su historia saldría a luz en una nueva novela, y de hecho constantemente se imaginan ser observados por algún mago, historiador, u otro narrador que les resucitará, sacándoles del olvido, para contar sus vidas en una nueva parte:

...hasta estas mismas palabras que ahora estoy diciendo llegarán a la estampa y se darán a conocer, como se conocieron las otras, y tan por lo menudo que es mejor no meneallo. No sé quién será esta vez el historiador, el rabino Muscardino o don Lope de Vega. [...] Así que pongamos atención en lo que decimos y hacemos, porque de todo lo hablado aquí se está y a

registrando, punto por punto, como hacen los imagineros,... (Trapiello, 2005, IX)

Esta reflexión expresada por el bachiller provocará discusiones y murmullos e inquietud entre los personajes, al constatar que todas sus palabras serían impresas y se darán a conocer “...y unos de una manera y otros de otra, todos se atusaron el pelo y se retocaron el vestido como para quedar en una pintura” (Trapiello, 2005, IX).

El entierro de Don Quijote le pareció la ocasión ideal de cuidarse y mostrarse en todo su esplendor, porque este episodio figuraría necesariamente en la futura secuela. Se transformó así la ceremonia en una boda más que un entierro:

Se había corrido la voz y todo el mundo sabía que lo que fuese a suceder esa tarde en el cementerio lo recogerían puntuales y puntillosos escribanos, con pelos y señales, y que saldría a la luz en libro, y unos por amor al difunto y otros por amor a la posteridad, nadie quiso perderse aquel suceso, hasta el punto de que la mayor parte se vistió con sus mejores galas, así parecía aquello más una boda que un entierro (Trapiello, 2005, XI).

Esta consciencia de los personajes de la presencia de un narrador desconocido influirá en sus actuaciones, y acentuará la duda de quién podrá ser el próximo narrador/ autor de esta tercera parte.

➤ **Observaciones**

- Se nota en Trapiello la tendencia de dar un nombre y apellido a cada personaje: trabajadores, artesanos, alfayate, enterrador, etc., indiferentemente de la importancia de su papel en la historia. Además de dar un tiempo de reflexión por cada personaje principal, lo que concede un claro carácter biográfico al texto.

- En *El Quijote* de Cervantes las acciones de amo y escudero ocupan el primer plano dejando los demás personajes al segundo plano. En Trapiello, la acción parece ser un telón de fondo para dejar percibir los pensamientos, principios, sentimientos, opiniones de los personajes.

- De manera general los personajes conservan su estatuto de personajes planos / redondos en las obras de ambos autores, lo que confirma que la continuación de Trapiello se ajusta a los planes narrativos de Cervantes.

- Una de las excepciones en la secuela de Trapiello, es la dueña de los duques. Se cuenta en la obra de Cervantes que doña Rodríguez fue despedida a su pueblo y su hija, en vez de casarse con Tosilos, se hizo monja (Cervantes, II, 66); pero en la continuación de Trapiello, la dueña acompaña a sus amos al pueblo de Don Quijote, y Sancho a su encuentro la saluda y le pregunta por el casamiento de su hija (Trapiello, 2005, XXXI), como si no pasaría nada – aunque se suponía en Cervantes que Sancho sabía de su destino y él de su hija–.

1.2. Las reescrituras y continuaciones Quijotescas

Le secuela de Trapiello *Al morir Don Quijote* fue precedida de innumerables hipertextos todos derivados del mismo hipotexto (*El Quijote* de Cervantes). Hemos intentando entonces escoger un ejemplo representativo de cada tipo de escritura (poema, novela, ensayo...), y de diferentes épocas (siglo XVII, siglo XX...) para constatar la diversidad de creaciones que inspira *El Quijote*.

Por lo que hemos repartido las obras en continuaciones y en reescrituras de la novela cervantina.

1.2.1. Las continuaciones

El Quijote de Avellaneda

Cervantes concluye su primera parte editada en 1605 con la promesa de una tercera salida de Don Quijote que le llevará esta vez hacia Zaragoza para asistir a algunas fallas; “...don Quijote, la tercera vez que salió de su casa, fue a Zaragoza, donde se halló en unas famosas justas que en aquella ciudad se hicieron, y allí le pasaron cosas dignas de su valor y buen entendimiento” (Cervantes, I, 52).

Sin embargo, este proyecto quedó suspendido durante muchos años a pesar del gran éxito que tuvo la primera parte. El autor se dedicó entretanto a escribir otras obras y no fue hasta 1613 en su prólogo al lector de sus *Novelas Ejemplares* que vuelve a abordar el proyecto de la continuación de *El Quijote*: “Tras ellas, si la vida no me deja, te ofrezco los Trabajos de Persiles, [...] y primero verás, y con la brevedad dilatadas, las hazañas de don Quijote y donaires de Sancho Panza, y luego las Semanas del Jardín” (Cervantes, 1991a, pág. 75).

Un año más tarde en 1614, sale a luz la primera continuación (alógrafa) de *El Quijote* escrita por Avellaneda bajo el título de: *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quixote de La Mancha*, dicho autor no pretende ser el autor de la primera parte sino un mero continuador tomando ejemplo de las famosas continuaciones de novelas de caballería citadas en la primera parte.

En esta continuación el autor sigue el plan narrativo de Cervantes y dirige a los protagonistas hacia Zaragoza. Pero a diferencia del autor original ridiculiza a Don Quijote y Sancho y les presenta como bufones al servicio de la nobleza. Apoyándonos sobre el análisis que hizo Marcela Ochoa Penroz de esta novela, y comparándola con la obra original establecimos el cuadro siguiente (Ochoa Penroz, 1997, págs. 20-39):

Cuadro n° 7. Comparación del *El Quijote* de Cervantes y *El Quijote* de Avellaneda

	<i>El Quijote de Cervantes</i>	<i>El Quijote de Avellaneda</i>
El lugar	➤ Sitúa la acción en un lugar de la Mancha del cual no quiere recordarse.	➤ Sitúa la acción en Argamasilla de Alba

Ambientación/ Movilidad	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Se rebela contra los caballeros ociosos: El mundo que lo rodea es pastoril. ➤ Es en constante movimiento, crea batallas imaginarias a las cuales participa él mismo al servicio de las damas, contra gigantes, o para salvar a disminuidos. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Su Quijote se rodea de nobles, ricos y sus personajes se mueven en un ambiente urbano. ➤ Pocas escenas ocurren a campo abierto: Pasa una temporada en casa de un amigo. ➤ Falta en participar en las justas a las cuales se dirigía ➤ Termina encerrado en un manicomio.
Forma	Consta de dos partes, la primera está repartida en cuatro partes que suman a 52 capítulos, separados por algunas historias intercaladas. La segunda parte consta de 72 capítulos. Y también incluye historias intercaladas.	Consta de 12 capítulos repartidos en tres partes: la quinta, la sexta y la séptima en continuación a las cuatro partes de la primera parte <i>de El Quijote</i> . De acuerdo con el modelo cervantino también intercala sus capítulos con historias que a diferencia de Cervantes llevan un fin moralizador.
Personajes	La sobrina: No lleva nombre	La sobrina: La llama Magdalena y muere al principio de la novela.
	Cervantes desempeña el papel de narrador homodiegético, atesta que la mayor parte de la historia ha sido una traducción de un manuscrito de un historiador árabe Cide Hamete Benengeli.	El narrador: cambia el narrador Cide Hamete Benengeli por otro que llama Alisolán.
	Dulcinea del Toboso: es la amada de Don Quijote personificada en la paisana Aldonza de Toboso.	El personaje ficticio de Dulcinea desaparece de la historia. Don Quijote de Avellaneda le escribe a Aldonza cartas de amor pero le contesta con desdén haciéndole odiar el género femenino, para reflejar la imagen de un caballero solitario. Fueron acompañados en su lugar por una prostituta llamada Bárbara.
	Álvaro Tarfe: Personaje prestado de la continuación apócrifa y usado en la segunda parte de Cervantes.	Álvaro Tarfe: Avellaneda crea este personaje, y afirma que es descendiente del antiguo linaje de los moros Tarfes de Granada. Conoce a Don Martín Quijada, en su camino a

		Zaragoza con otros caballeros granadinos. Se hospeda en casa de don Quijote, que ha recuperado momentáneamente la razón y usa su nombre Martín Quijada.
Protagonistas	<p>Don Quijote:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Tenía el sobrenombre de Quijada, Quesada y a veces Quijana. Al final de la segunda parte, el autor menciona su nombre completo: Alonso Quijano. • El personaje cervantino evoluciona y se construye a lo largo de la historia. • A pesar de sus desdichas siempre se reserva la dignidad del caballero. 	<p>Don Quijote:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Le da el nombre de Martín Quijada. • Avellaneda exagera en los desdoblamientos de personalidad, abusa del uso de clichés y discursos reiterativos. • Don Quijote es humillado: tras salir del manicomio Sancho le da limosna para volver al pueblo, y los caballeros dinero para comprar un nuevo caballo.
	<p>Sancho:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Se mantiene a su papel de escudero, acepta lo que le da su amo asistiéndole en su tarea. • Se expresa a menudo con refranes de carácter popular. • Puede parecer tonto, pero en otras ocasiones es muy clarividente. • Su lenguaje es popular pero habla con respeto. • Es muy leal hacia su amo. 	<p>Sancho:</p> <ul style="list-style-type: none"> • El Sancho de Avellaneda interviene en asuntos de caballería, reemplazando Don Quijote en algunas aventuras: aspira ser caballero. • Es también refranero en Avellaneda, pero cita latines y pasajes bíblicos. • Vivo solo para comer. • Se destaca por su vulgaridad frente a curas y aristocráticos. • Abandona al Quijote sin remordimientos, para una vida mejor.

Desde el momento de su aparición, esa continuación –como otras de la época- suscitó muchas reacciones por parte de los críticos. Pero la mayoría de éstos se interesaron más al hecho de elucidar el misterio de la identidad del escritor Avellaneda en vez de consagrarse a estudiar la obra en sí.

La obra recibió un fuerte rechazo por parte de sus contemporáneos que veneraban la obra cervantina. David Álvarez Robles, nos da algunos ejemplos de esas críticas: En 1621, un crónico anónimo lo califica de “*infame mercadería*”. El librero Tomás Tamayo de Vargas escribe en 1624 que Avellaneda “*sacó con desigual gracia de la primera la segunda parte del*

Quijote". En 1672, el bibliógrafo Nicolás Antonio declara que la obra del continuador carece de genio (Alvarez Roblin, 2014, págs. 4-5).

A principios del siglo XVIII, el texto gozó de cierta fama en otros países ya que fue traducido al francés, el holandés y al inglés. Una de esas traducciones (la traducción al francés de Lesage) fue una adaptación del texto original acompañada de uno de los raros elogios que recibió la obra en su época; Lavigne otro defensor de Avellaneda cita este elogio de Lesage en el prólogo de su propia traducción de la obra (Fernández De Avellaneda, 1853):

“ Avellaneda, dit-il, a fort bien soutenu le caractère de Don Guichotte, il en fait un chevalier errant qui est toujours grave, et dont toutes les paroles sont magnifiques, pompeuses et fleuries. Pour son Sancho, il faut demeurer d'accord qu'il est excellent et plus original même que celui de Cervantes. [...] celui de Cervantes veut souvent faire le plaisant, et ne l'est pas ; celui d'Avellaneda l'est presque toujours sans vouloir l'être”

La obra tuvo entonces un éxito en Francia lo que animó Blas Antonio Nasarre et Agustín Montiano a reconocer su mérito y a sacar a luz otra edición (1732).

En 1853 otra traducción al francés por parte de Germond De Lavigne, vuelve a celebrar el valor literario de la obra de Avellaneda e incluso su superioridad en comparación a la segunda parte de Cervantes.

Los críticos del siglo XX se dedicaron casi todos a formar teorías sobre la autoría y el origen del escritor argumentando en múltiples estudios sus propias predicciones. Los raros estudios que analizaron la obra, adoptaron una postura mediana entre su estima y lealtad a la obra de Cervantes y una aceptación de la secuela. Marcela Ochoa Penroz, en su análisis de las continuaciones de *El Quijote* aunque le admite cierto mérito a Avellaneda, su opinión ubica a su novela en un nivel inferior a la de Cervantes. Un ejemplo de esto sería:

En suma; Avellaneda no escribe una continuación de la obra de Cervantes, sino que quiere ceñirse laureles ajenos mediante el saqueo del original. Es como si hasta cierto punto admirara a Cervantes, pero a la vez le tuviera una

envidia insana por haber imaginado una historia y unos personajes que a él le habría gustado intentar (Ochoa Penroz, 1997, pág. 25)

Matizando su crítica contra Avellaneda, escribe también: “*Si bien es cierto que esta imitación es inferior a la obra maestra de la cual procede, no es menos cierto que históricamente, fue y seguirá siendo un factor ineludible en la literatura española, y un hito en los estudios cervantinos*” (Ochoa Penroz, 1997, pág. 42).

William Hinrichs lleva a cabo un estudio detallado de las secuelas que fueron hechas a Cervantes y a Mateo Alemán mientras en su vida por Avellaneda y Martí -continuador de Mateo Alemán-. Éste estudio nos ofrece una visión muy innovadora de la secuela de Avellaneda (2011, págs. 201-211).

El crítico empieza su estudio recordando que sí Cervantes ha dejado su obra abierta e inconclusa durante tantos años es porque esperaba alguien que desempeñará el papel de continuador como ocurre con las grandes obras de caballería que citaba en su libro. Avellaneda como fiel lector de la obra cervantina percibe su solicitud y crea una continuación que dará materia de escribir a Cervantes en su propia continuación. Como fue el caso con Alemán y su continuador Juan Martí.

Avellaneda aún sabiendo la desgracia que sufrió Martí tras la realización de su secuela, se sacrifica para ofrecer a Cervantes el continuador que deseaba. Otra prueba de que Avellaneda se sometió al juego de Cervantes, fueron los falsos datos relativos a la edición que proporciona el propio Avellaneda, que se revelan en realidad ser la misma casa de edición que la de Martí: detalle que nota Cervantes en su segunda parte.

Hinrichs llama nuestra atención sobre el hecho de que a pesar de ser un rival, Avellaneda es un arduo lector de *El Quijote*, de la obra de Cervantes y de todas las lecturas ajenas que menciona Cervantes, y hasta sus críticas van acompañadas de elogios, así como se puede leer su prólogo: “...*en sus novelas*

más satíricas que ejemplares, si bien no poco ingeniosas....” (Fernández Avellaneda, 1614). Este interés que muestra Avellaneda por Cervantes será entonces una señal de su respeto y admiración.

Una parte de las severas críticas que le dirigieron a Avellaneda fue por sus invectivas hacia la persona del escritor original en el prólogo : *“como soldado tan viejo en años cuanto mozo en bríos, tiene más lengua que manos”* (Fernández Avellaneda, 1614) (refiriéndose a Cervantes siendo manco, y de que aunque promete continuar *El Quijote* en palabras no lo hace), pero Hinrichs nos explica que todos esos ataques fueron retomados de la obra Cervantina, más precisamente, en el prólogo de sus *Novelas ejemplares* donde hablando de sí mismo, en tercera persona, dice Cervantes: *“Perdió en la batalla naval de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo, herida que aunque parece fea, él la tiene por hermosa, por haberle cobrado en la más memorable y alta ocasión...”* (Cervantes, 1991a, pág. 74) . En cuanto a su edad, dice más adelante: *“mi edad no está para burlarse con la otra vida, que al cincuenta y cinco de los años gano por nueve más y por la mano”*, como añade: *“mucho prometo con fuerzas tan pocas como las mías”* (Cervantes, 1991a, pág. 75) .

También fue el caso de su apellido (o pseudónimo) “Avellaneda” prestado de la misma manera, según afirma Hinrichs, del prólogo de la primera parte de *El Quijote*: *“Qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno”* (Cervantes, I, prólogo).

Siguiendo el modelo de *El Quijote*, Avellaneda deja la oportunidad de continuar las hazañas de sus protagonistas a otro escritor, diciendo *“no faltará mejor pluma que los celebre”* (Fernández Avellaneda, 1614, pág. 282) (tal vez la pluma de Cervantes).

Hinrichs nos resume la obra de Avellaneda en cuatro puntos (Hinrichs, 2011, pág. 211):

- La obra de Avellaneda es una representación del diálogo Martí-Alemán en la cual desempeña el papel de Martí.
- Es una defensa de las continuaciones alógrafas, justificada por el conocimiento del autor original
- Es la primera continuación en la cual el autor aspira a conocer la opinión del autor original de su novela.
- Una defensa de las continuaciones alógrafas, basándose en obras similares, y fue un incentivo a la segunda parte escrita por Cervantes.

La continuación de Avellaneda se demarca de las demás reescrituras de *El Quijote* en que tuvo una respuesta por parte del escritor original, a través de su propia segunda parte. En la cual Cervantes contesta a los ataques de Avellaneda en su prólogo y en el cuerpo de su obra.

La réplica de Cervantes a Avellaneda

- En el paratexto

- El título:

Para contradecir a Avellaneda y distinguir su obra de la de su contrincante, Cervantes decide cambiar el título de su segunda parte a: *Segunda parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha* donde cambia la palabra hidalgo por la de Caballero, sabiendo que Don Quijote se ha armado caballero en la primera parte.

- El prólogo (Cervantes, II):

En el prólogo, el autor solicita la compasión de sus lectores para que tomen su partido, y les encarga de transmitir a su rival a través de dos historias de locos y perros que no es tarea fácil escribir libros y que tal vez su respuesta a la segunda parte le disuadiría a escribir más historias. Cervantes contesta también a las críticas que le hizo Avellaneda de viejo y manco, acertando que

no es en su poder detener el tiempo e impedir el estrago. Y que ser manco, es para él una gloria, ya que fue una herida de guerra. Cervantes termina su prólogo informando de antemano al lector, de la muerte de Don Quijote para que no se le atribuyan nuevas historias.

- **Los personajes como portavoz del autor**

Don Quijote cede la palabra en su historia a sus personajes para defender su primera y segunda parte y refutar la de Avellaneda. En efecto el capítulo LIX fue donde el autor menciona explícitamente¹ en su texto la obra de su rival cuando, en una posada el protagonista descubre una versión del texto de Avellaneda. Al hojearlo, Don Quijote se da cuenta de la falsedad de esa obra basándose en tres elementos: el nombre de la mujer de Sancho Mari Gutiérrez, el desamor del héroe hacia Dulcinea y el lenguaje aragonés de su escritura, opinando que como hay errores en estos puntos habrá seguramente otros más.

Aunque esos detalles pueden parecer menores, son en realidad una crítica directa al estilo de Avellaneda. Tomemos la divergencia en el nombre de Teresa Panza, por ejemplo: Cervantes en su primera parte, usa ambos nombres para designar a la mujer de Sancho. Lo que le reprocha a Avellaneda será entonces determinar los nombres y quitarles su halo de misterio del cual les ha dotado la primera parte, como hizo cuando le dio un nombre preciso a la aldea de Don Quijote.

Además, para confirmar una vez más la impostura de esa obra, Cervantes recurre al uso de un personaje de Avellaneda: Don Álvaro Tarfe, con el cual se encuentra Don Quijote en un mesón y le ruega que ateste en una declaración ante al alcalde de que él -auténtico Don Quijote- no era el

¹ Algunos críticos opinan que Cervantes se enterró mucho antes del capítulo LIX de la existencia de la obra de Avellaneda; y que hay en la segunda parte de *El Quijote* indicios implícitos de ello. Ver Ochoa Penroz, Marcela (1997, págs. 41-42).

caballero que iba impreso en la segunda parte de Avellaneda (Cervantes, II, 72).

Juan Montalvo: *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*

Antes de hablar de la novela de Montalvo es necesario conocer el impacto que tuvo la llegada de *El Quijote* al Nuevo Mundo. De acuerdo con la ley regente en esta época, que prohibía la circulación de libros de ficción, la inquisición controlaba todas las cajas de libros que entraban a Las Indias por las naves. A pesar de esto, apenas publicado *El Quijote*, empezaban ya a circular libros de la edición principal en América.

Ochoa Penroz afirma que tras consultar el Archivo General de Indias Francisco Rodríguez Martín encuentra, sorprendentemente, cientos de libros de ficción legalmente registrados¹. De acuerdo con lo publicado en su *El “Quijote” y Don Quijote en América*, estima que antes de concluir un año de su publicación había casi 1500 ejemplares de ella en las colonias. El número incluye además de las cajas de libros mandadas por libreros españoles, ejemplares que viajeros y militares llevaban consigo en su viaje a América. La propagación de *El Quijote* fue inmediata y no se limitaba a los nobles y ricos colonos, sino que era conocido por el pueblo, pues los personajes de la novela aparecían en fiestas de la época (Ochoa Penroz, 1997, págs. 47-48). Katlin Jancsó refiriéndose a la investigación de Rodríguez Marín, nos da el ejemplo de una celebración organizada entre octubre y noviembre de 1607 por el corregidor de Parinacochas, Pedro de Salamanca, en honor del nuevo virrey Juan Mendoza y Luna, marqués de Montescarlos. En el desfile organizado para la fiesta aparecen varios personajes de *El Quijote*: El caballero y su escudero, el cura, el barbero entre otros; y según se cuenta, el mismo corregidor iba disfrazado de Don Quijote. Participaron en esta fiesta

¹En *Los libros del Conquistador* de Irving Leonard se ofrecen más detalles sobre los libros llegados a Las Indias.

cientos de indígenas, lo que indica que la historia del caballero andante era conocida por las diferentes capas sociales (Jancsó, 2005, págs. 82-83).

Este eco se refleja también sobre los escritos de aquel tiempo donde no faltaba una región donde haya un escritor o poeta para celebrar el genio de la obra con su pluma. Empezaron entonces a surgir obras originadas de *El Quijote* desde ese momento hasta la actualidad, entre los cuales podríamos citar: *Don Quijote en América* (Venezuela), Guillermo Valencia con su *La razón de Don Quijote* (Colombia), *Semblanzas caballerescas o las nuevas aventuras de don Quijote de la Mancha* de Luis Otero Pimentel (Cuba)...La lista puede alargarse mucho hasta tal punto que se editaron antologías de las reescrituras en cada país.

Un exitoso ejemplo de las continuaciones de *El Quijote* en América fue *Capítulos que se olvidaron a Cervantes* de Juan Montalvo, escrito en 1898 y publicado póstumamente en Francia poco después de su muerte. El autor, un ecuatoriano exiliado durante muchos años fuera de su país, siente un gran odio hacia los tiranos que lo gobernaban despóticamente. Aquel odio iba acompañado de un rechazo a todo lo referente a la cultura americana (contrariamente a los autores románticos de su época) y de una adulación de todo lo que venía de España incluso su lengua y literatura.

Fue así que emprendió su proyecto de continuar *El Quijote*, publicando primero un capítulo titulado “el capítulo que se le olvidó a Cervantes” en la revista *Cosmopolita* de la cual era editor. El texto fue alabado por parte del escritor José María Samper lo que animó Montalvo a escribir todo un libro de 60 capítulos siguiendo la misma idea (Ochoa Penroz, 1997, págs. 49-50).

La obra de Montalvo (Montalvo, 1898) empieza por un largo prólogo titulado *Buscapié* (repartido en XII capítulos) en el cual empieza por honrar a Cervantes y justificar su elección del estilo cómico para hacer llegar su mensaje. El autor aprovecha tal ocasión de defender la grandeza y originalidad

del estilo de Cervantes para condenar a Avellaneda por su continuación burlesca. Por otra parte, nos explica que *El Quijote* se ha publicado sin que lo lea ni siquiera una sola vez Cervantes por lo que contiene muchos errores, su obra aportará por consiguiente una corrección didáctica al original.

En capítulo XI de su buscapié, para introducir su obra, Montalvo legitima su continuación e imitación a *El Quijote*, citando ejemplos de autores ilustres de la antigüedad que se valieron del préstamo literario en sus escritos. Montalvo sostiene además, que hasta Cervantes mismo se inspiró de las novelas de caballería de su época en cuanto al lenguaje, a las escenas y de que su triunfo fue gracias a la sátira, sin que esto le quite ningún mérito a su obra. Concluye este capítulo del prólogo, anunciando que los personajes reflejados en su obra, son extraídos de la realidad y como son malhechores sus nombres deban ser declarados sin reticencia, para que encaren todos los crímenes que han cometido y pagar por ellos (Montalvo, 1898, págs. LXXV-LXXXIII).

El texto de Montalvo fue escrito como una réplica al de Cervantes empezando por los títulos que llevaban los capítulos, los personajes y hasta las escenas. Un ejemplo podía ser la familia de Don Prudencio (Montalvo, 1898, págs. 157-210), en casa de la cual se hospeda Don Quijote. Unos parientes del dueño de la casa (el sobrino Don Alejo, su amigo Ambrosio Requesén y su hermano Don Zoilo) le gastaron unas burlas al caballero - capítulos XXIX - XXXVII - , que nos hacen pensar a la estancia de Don Quijote y Sancho en casa de los duques. Sansón Carrasco, otra vez disfrazado de caballero vuelve a reiterar su duelo con Don Quijote del cual también sale vencido (Montalvo, 1898, págs. 307-312). Estas reiteraciones y muchas más hicieron que el texto de Montalvo carezca de originalidad.

Montalvo pone bien evidente la moral de cada historia que relata lo que prevalece a veces sobre las aventuras de los protagonistas. El autor dedica además mucha atención al hecho de denunciar los males de la sociedad y a

criticar la nobleza y la futilidad de la vida en las ciudades. El fragmento siguiente del tercer capítulo podría atestar de esto:

Dichosos los pobres si tienen qué comer, porque comen con hambre. La salud y el trabajo tienden la mesa, bien como la conciencia limpia y la tranquilidad hacen la cama: el hombre de bien, trabajador, se sienta á la una, se acuesta en la otra, y come y duerme de manera de causar envidia á los potentados (Montalvo, 1898, pág. 11).

El texto se enfoca también sobre la corrupción del clero y del déspota que reina en su país el general Ignacio de Veintemilla, personificado en la historia bajo la imagen de un delincuente, cuyo cadáver encuentran los dos protagonistas en un bosque. El autor deja una nota que comenta esta escena estimando que debía de *“imponer á ese malandrín un castigo digno de su vida, y nada más puesto en razón que hacerlo ahorcar”* (Montalvo, 1898, pág. 258).

De acuerdo con lo afirmado en su prólogo, Montalvo no mata a Don Quijote sino que lo presenta como quien se retira de su oficio y vocación; e imitando *El Cid* decide escribir un testamento en verso, donde explicará su voluntad y su legado (Montalvo, 1898, págs. 331-335).

Crítica

Una diferencia primordial entre la obra de Montalvo y la de Cervantes fue la presencia excesiva de correcciones gramaticales, lexicales y hasta indicaciones en el uso de los refranes que Don Quijote ofrecía a su escudero a cada paso. La recurrencia de los pasajes didácticos desvió a la obra de la orientación cómico- satírica que caracterizaba la obra cervantina. Montalvo se esforzaba entonces a través de su obra a mantener el habla española en América, sin permitir que sea enriquecida por americanismos. El crítico Enrique Anderson Imbert anota:

Montalvo no podía menos de padecer una bizquera idiomática, muy común en los escritores de todos los países y todos los tiempos (porque el

escritor ve a las gentes de su barrio, pero ambiciona un público universal): mientras miraba con ojo ecuatoriano, el otro ojo se le desviaba hacia la Academia (Imbert, 1973, pág. 32).

Además de su estilo conformista, Montalvo fue criticado también por su texto excesivamente ético e idealista. Marcela Ochoa Penroz concluye su análisis de la obra de Montalvo con el siguiente pasaje:

...este hipertexto resulta ser lo que dice Montalvo: un ensayo, una tentativa, un experimento anacrónico destinado a los lectores del siglo XIX, pero que entra en conflicto con la vocación independentista de muchos hispanoamericanos, cuyo ideal era muy opuesto al de Montalvo en ese momento histórico: liberarse de España, de su cultura, de sus tradiciones y hasta de su lengua, si ello hubiera sido posible (Ochoa Penroz, 1997, pág. 62).

Para defender los *Capítulos* de Montalvo, algunos críticos subrayaron que lo que hizo era dar al pueblo ecuatoriano su Quijote que se encargará de combatir las injusticias y defender a su pueblo como defendía Don Quijote doncellas y viudas. El estudio de Salomon vino a reforzar esta opinión considerando que la crítica no debe limitarse al estudio unilateral del texto bajo su faceta de soporte lingüístico, sino como referente histórico en la cual se nos refleja un autor comprometido luchando contra el oscurantismo clerical y los dictadores que monopolizaban su país (Salomon, 1976, págs. 93-96).

Andrés Trapiello: *El final de Sancho Panza y otras suertes*

Es la segunda secuela de Andrés Trapiello, que continúa *Al morir Don Quijote*. En ella se narran las vidas de los que conocieron más a Cervantes en su ruta hacia las indias.

Sansón, invitado de su tío rico que ha quedado sin descendientes, a Perú, lleva consigo a su mujer Antonia, el ama y Sancho. Pero antes de llegar al nuevo mundo, pasan primero por Sevilla y allí se encuentran con los protagonistas de las novelas intercaladas: Luscinda y Cardenio, Don Fernando y su mujer Dorotea, y el oidor hermano del capitán cautivo.

En la cárcel, se encuentran con Felipe Melgar padre de Antonia que les cuenta su encuentro con Cervantes y su nominación como cobrador de impuestos que causó su encarcelamiento a los dos. Esta implicación de la vida de Cervantes en la ficción de Trapiello, junto con un personaje creado por él en la primera secuela da a la novela un aspecto pluridimensional, reforzado por la asistencia de los personajes, en un episodio de la historia, a una representación de comedias en la cual figuraban ellos mismos como protagonistas.

Los duques animados por la venganza, por la burla que les hizo Sansón y su lacayo Tosilos, logran hacerse virreyes del Perú y acusan a Sancho y Sansón de ser traficantes de esclavos lo que les vale la cárcel. Pero parte del rencor de los duques provenía, en realidad, de lo que fue escrito sobre ellos en la tercera parte de *El Quijote (Al morir Don Quijote)* que según opinan la escribió Sansón Carrasco, y que provocó tal eco que la había leído el rey mismo.

La obra termina como lo indica su título con la muerte de Sancho Panza, y con el nacimiento de una nueva generación como lo es la hija de Antonia que podrá leer la historia de sus antepasados en cuatro partes.

La novela fue elogiada por la prensa, los lectores y los críticos. El crítico literario Ángel Basanta escribe en un artículo publicado en *El cultural*:

En fin, lo dicho en su momento de *Al morir don Quijote* puede aplicarse a *El final de Sancho Panza...* por el respeto y la fidelidad de su recreación y exploración de las potencialidades novelescas de los personajes cervantinos en sus nuevas relaciones, la intensa narratividad y la fluidez de sus diálogos, y **la extraordinaria explotación de la lengua de Cervantes en una prosa que, siendo de hoy, está fecundada por la del Quijote en sus estructuras sintácticas y su riqueza léxica** (Basanta, 2014).

1.2.2. Las precuelas

Las precuelas son - como queda explicado en el segundo capítulo-, unas continuaciones retrospectivas (llamadas por Genette continuaciones analépticas, y por Hinrichs secuelas prefijo), y relatan la infancia de algún

personaje o la historia de sus padres...Un ejemplo de una precuela de *El Quijote* es *El sueño de Alonso Quijano*.

Horacio Maldonado: *El sueño de Alonso Quijano*

El sueño de Alonso Quijano (1920) escrito por el uruguayo Horacio Maldonado, gran admirador de la obra Cervantina y que se ha cuestionado mucho sobre las pocas informaciones que tenemos de Don Quijote cuerdo, y de los días que ha pasado como un hidalgo en su aldea antes de ser Don Quijote, el caballero andante más famoso de la Mancha, como lo confiesa en su prólogo.

Esto lo animó a escribir esta precuela, dividida en dos partes y que nos cuenta la vida apacible de Alonso Quijano, y nos transmite sus opiniones y diálogos con el ama, la sobrina, el cura... y sus dudas acerca de su sueño de caballero andante hasta la última noche antes de transformarse en Don Quijote en la segunda parte de su obra.

La investigadora Adriana Kania escribe en un artículo que el melancólico personaje representado en esta novela, es el reflejo del autor Maldonado en su juventud, que decide en un momento de su vida que la escritura y la lectura no satisfacen sus ideales de justicia y lucha y que era ya tiempo de tomar su destino en manos y salir al mundo para encarar estas injusticias (Kania, 2018, pág. 117).

1.2.3. El *spin-off*

Es un vocablo que hemos prestado del mundo del cine para designar este tipo de escrituras, y que son unas creaciones que continúan de manera proléptica o analéptica (hacia el futuro o retrocediendo en el tiempo) de un solo personaje de la obra original, en otro ambiente espacial o temporal. El resultado será una novela independiente, pero derivada de la novela original. Se podría dar el ejemplo de las siguientes novelas para ilustrar el caso:

Leonardo Castellani: *El nuevo gobierno de Sancho*

Es una novela de crítica sociopolítica escrita en 1942. En ella, Sancho es de nuevo gobernador pero no de la ínsula Barataria sino de la ínsula Agatháurica - Argentina- , para remediar a sus males de diferentes tipos, en el prólogo se puede leer:

El Sancho de este libro es lo que sobrevive de *El Quijote* en tanto sancho que anda por ahí, más capaz y más digno de gobernar un pueblo que aquellos otros sanchos (los políticos, dichos *profesionales*) cuyos amos no son, ni fueron nunca, ni serán quijotes. Porque hay criados que valen por amos, y amos que ni merecen ser criados; y del buen señor hereda virtudes el siervo, pero nunca del patán con traje de señor (Castellani, 2005).

En el libro se le atribuye la autoría a Cide Hamete y la traducción a Jerónimo del Rey (pseudónimo del autor). El texto con sus veinticinco capítulos, representa casos que el gobernador debía tratar y sentenciar. Los títulos de los capítulos indican los personajes que piden audiencia o del contenido de la audiencia del día: «Filósofo», «La Muchacha Moderna», «El Maestro» . Le acompañan en su misión algunos personajes de Cervantes como el médico de la ínsula Barataria Pedro Recio, y el bachiller Sansón..., los demás personajes de su corte no llevan nombre y son llamados de acuerdo con su función: el Maestresala, el Capellán, el Mayordomo de Palacio, los Cortesanos, etc. La novela termina con una invasión que causa la caída del gobierno de Sancho.

San José, Diego: *Una vida ejemplar, o sea La vida de Ginés de Pasamonte que fue pícaro y ladrón y bogó en galeras*

Narra la vida del Galeote Ginés de Pasamonte, liberado por Don Quijote, a partir un manuscrito , dejado en la cárcel, y que fue hallado y publicado por Diego San José (1916).

En el prólogo se nos ofrece el diálogo que tuvo Ginés de Pasamonte con Don Quijote y en donde le habla del libro de su vida que empezó escribiendo en la cárcel. La novela se presenta pues bajo forma de memorias escritas en primera persona, y el protagonista nos cuenta las peripecias de su

infancia hasta su juventud, de las damas que conoce y de su experiencia como ladrón.

Esta *Vida ejemplar* de Ginés de Pasamonte termina con su protagonista de nuevo preso, y con su promesa de una segunda parte de esta historia.

1.2.4. Las reescrituras

Son aquellas creaciones literarias con la figura de Don Quijote como núcleo, pero que en vez de continuar su historia con nuevos episodios, reformulan y reescriben los hechos, cambian de categoría genérica, de tiempo de narración, etc., como se verá en las siguientes obras seleccionadas:

Unamuno: *Vida de Don Quijote y Sancho*

En 1905 Miguel de Unamuno publica un libro titulado *Vida de Don Quijote y Sancho*, en el cual se propone reescribir y comentar la obra cervantina.

Alfredo López-Pasarín Basabe en un artículo, explica que la obra de Unamuno parte de tres consideraciones previas: 1. La realidad de sus personajes. 2. Incapacidad de Cervantes como escritor. 3. El mundo como voluntad. Así que explica los tres puntos de la siguiente manera (López-Pasarín Basabe, 2009, págs. 55-58):

- **La realidad de sus personajes:** Para Unamuno los protagonistas no pertenecen al dominio ficticio sino que forman parte de la vida real, y son por consecuencia herencia cultural de España y del mundo entero. Y declara por la misma ocasión que Cide Hamete Benengeli no creó la historia sino que fue relatando un hecho real, pero como Cervantes no entendía bien el árabe, nos transmitió la historia mal.
- **Incapacidad de Cervantes como escritor:** El libro de Unamuno fue marcado por su visible desprecio de la figura de Cervantes como autor. Por eso empieza su libro distanciándose del escritor original que según opina ofrece una visión muy limitada de *El Quijote*: “No creo deber

repetir que me siento más quijotista que cervantista y que pretendo liberar al Quijote del mismo Cervantes...” (Unamuno, 2019, pág. 12)

Unamuno continúa su crítica hacia Cervantes cuando en el prólogo de la segunda edición de *Vida* descredita la cualidad literaria de sus *Novelas Ejemplares* y de su *Viaje al Parnaso* y relega su teatro a una bajísima categoría.

Pero lo que pareció molestar más a Unamuno fue la manera con la cual trata Cervantes a sus héroes, ridiculizándoles unas y otras veces, lo que lo lleva en cierta ocasión hasta ignorar la autoría de Cervantes.

El descrédito no se paró a la persona de Cervantes, sino que se extendió hasta los cervantistas a los cuales trata de “cervantófilos” por interesarse de manera tan detallada a la figura del autor (Véase Ochoa Penroz, Marcela (1997, págs. 66-68)).

- **El mundo como voluntad:** El autor vuelve en múltiples ocasiones sobre la importancia de la voluntad y la fe para construir el futuro: “*No es la inteligencia, sino la voluntad, la que nos hace el mundo*” (Unamuno, 2019, pág. 131) .

Unamuno se basa en la obra cervantina para crear la suya, seleccionando partes de la vida de Don Quijote y su escudero, para comentarlas, dándoles una interpretación personalizada que se puede aplicar a la España de su época.

En su reescritura de *El Quijote*, Unamuno pasa por alto todos los pasajes sin relación directa con los dos protagonistas y se niega a considerar los demás personajes cervantinos y las lecciones que se podrían sacar de ellos. Ignora por ejemplo el escrutinio de libros, justificando que este episodio trata de libros y no de vida y por eso no valía la pena comentarlo (Unamuno, 2019, pág. 56) .

Focalizado en su convicción, Unamuno traza una imagen emblemática del hidalgo, símbolo de fe y único remedio para los males de su sociedad, y modelo ejemplar a seguir para las futuras generaciones. Le parecía entonces necesario rescatar a Don Quijote de bachilleres, curas y barberos que lo detenían.

Igual que Don Quijote, Sancho es también una figura importante en la obra de Unamuno. Para él, los dos protagonistas no son personajes opuestos sino seres que se complementan “...son no ya las dos mitades de una naranja, sino un mismo ser visto por dos lados” (Unamuno, 2019, pág. 167) . Su presencia es necesaria en la vida de Don Quijote, afín de que éste pueda expresarse en voz alta sin reticencia, “oírse a sí mismo” y ver el reflejo de sus pensamientos en los demás. Unamuno considera que Sancho está contaminado por la locura del hidalgo, y hereda de la misión caballeresca después de la muerte de su amo, porque quien murió fue Alonso Quijano y no Don Quijote (Unamuno, 2019, págs. 57-58, 319).

Unamuno querría con su libro prevenir contra el futuro indeterminado, contra la industrialización y la dominación de la razón sobre la fe. Así que en lugar de gigantes y molinos que perturbaban a Don Quijote, le molestaban más los buques, los automóviles y otros medios de la mecanización de la vida:

Aquellos molinos molían pan, y de este pan comían hombres endurecidos en la ceguera. Hoy no se nos aparecen ya como molinos, sino como locomotoras, dínamos, turbinas, buques de vapor, automóviles, telégrafos con hilos o sin ellos, [...] pero conspiran al mismo daño (Unamuno, 2019, pág. 61).

El escritor se dirige en los capítulos de su libro sin intermedios a los españoles del siglo XX (su *Lector Modelo*) tratándoles de “camarada”, de “buen amigo”, exhortándoles una y otras veces para despertarles de su pasividad, de una vida monótona y llamándoles a seguir las huellas de su héroe nacional Don Quijote:

Mira, lector, aunque no te conozco te quiero tanto que si pudiese tenerte en mis manos te abriría el pecho y en el cogollo del corazón te rasgaría una llaga y te pondría allí vinagre y sal para que no pudieses descansar nunca y vivieras en perpetua zozobra y en anhelo inacabable. Si no he logrado desasosegarte con mi Quijote es, créemelo bien, por mi torpeza y porque este muerto papel en que escribo ni grita, chilla, ni suspira, ni llora, porque no se hizo lenguaje para que tú y yo nos entendiéramos (Unamuno, 2019, pág. 311).

Asimismo, Unamuno critica los seres pasivos que son para él la sobrina, el ama, el bachiller, el cura y el barbero, que además de su pasividad frenan la voluntad de los individuos, y les impiden realizar sus propósitos, esas personas existen en todo tiempo y aún más en la España de aquél período.

Opinión de la crítica

En su análisis de *Vida de Don Quijote y Sancho* Marcela Ochoa Penroz declara que la crítica, en su conjunto, ha sido generosa con la obra de Unamuno. En efecto, a pesar de que la mayoría discrepa su subestimación de Cervantes como persona y escritor, Unamuno fue para ellos uno de los mejores comentaristas de *El Quijote* (Ochoa Penroz, 1997, págs. 68-69).

Sin embargo, esto no impidió que algunos cervantistas se expresaran en respuesta a las diatribas que les dirigió Unamuno, apuntando su subjetivismo. Jorge Luis Borges, por su parte, enuncia claramente en un artículo su desaprobación del anti cervantismo de Unamuno, como su ‘confusión’ en cuanto a la finalidad de su labor en reescribir *El Quijote* a través de su *Vida*.

Otros consideran que la máxima obra de Unamuno es su *Vida de Don Quijote y Sancho*. Decididamente no puedo compartir ese parecido. Prefiero la ironía, las reservas y la uniformidad de Cervantes a las incontinencias patéticas de Unamuno. Nada gana el Quijote, y algo pierde, [...]. Las obras y la pasión de Unamuno no pueden atraerme, pero su intromisión en el Quijote me parece un error, un anacronismo (Borges, 1937, pág. 79).

En suma, el libro de Unamuno nos traza una visión de *El Quijote* ajustada al siglo XX, nutrida de sus propias reflexiones y filosofías en la vida.

Su postura y devoción hacia Don Quijote se podría tal vez resumir en las palabras de Manuel de Montoliú que nos cita Ochoa Penroz: “*Si don Quijote se volvió loco por la lectura de los libros de caballerías, Unamuno enloqueció –aunque sólo en locura teórica – por la lectura del Quijote*” (Ochoa Penroz, 1997, pág. 82).

Jorge Luis Borges: *Pierre Menard, Autor del Quijote*

En el año 1938, Borges sufrió un problema de salud que lo tuvo al borde de la muerte, y durante su convalecencia, decidió que su próximo escrito sería algo nuevo. Tal como lo afirma a James Irby en una entrevista: “*Entonces decidí escribir algo, pero algo nuevo y diferente para mí, para poder echarle la culpa a la novedad del empeño si fracasaba. Me puse a escribir ese cuento que se llama "Pierre Menard, autor del Quijote"*” (Irby, 1962, pág. 8).

El resultado de su creación fue un cuento titulado *Pierre Menard, Autor del Quijote* (Borges, 1986, págs. 17-22) y se trata de un relato en primera persona que pretende restablecer la bibliografía de un simbolista francés Pierre Menard , y sobre todo hablar de su obra cumbre: su reescritura de algunos capítulos de *El Quijote*.

El cuento, empieza por la afirmación de la muerte del autor Pierre Menard, y anuncia la intención del narrador, su amigo, de escribir un catálogo que detalle la obra de Menard novelista y poeta como una rectificación de un catálogo falaz, previamente establecido. Señalará que su narración contará con la aprobación de dos altos testimonios (de una baronesa y de una condesa, amigas del autor también) y se basará, además de su familiaridad con el escritor, en una carta que le mandó el difunto y dónde le habla de su escritura de *El Quijote* y expresa sus opiniones literarias.

El comentarista divide la obra de Menard en “*visible*” y “*subterránea*”. Empieza por enumerar siguiendo un orden cronológico las 19 piezas que constituyen su obra visible y de la cual 5 son monografías, 3 de lírica, 2 traducciones, las demás obras son réplicas, prefacios, invectivas, definiciones y análisis de diversas obras relativas a la métrica, la sintaxis, la filosofía y la puntuación...

Tras terminar el recuento de la obra “visible”, el narrador pasa a hablar de la “*subterránea*”, “heroica” e “impar” que consiste en su escritura de los capítulos noveno y el trigésimo octavo de la primera parte de *El Quijote* y un fragmento del capítulo veintidós.

El narrador afirma que ciertas obras inspiraron esta labor impar de Menard: un fragmento filológico que trata la total identificación con un autor determinado y otros libros que tienen como propósito ocasionar “*el plebeyo placer del anacronismo*”; Pierre Menard no ambicionaba escribir otro *Quijote* ni un *Quijote* moderno, sino un *Quijote* idéntico al de Cervantes. Le escribe en la carta a su amigo:

No quería componer otro *Quijote* -lo cual es fácil- sino «el» *Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran -palabra por palabra y línea por línea- con las de Miguel de Cervantes (Borges, 1986, pág. 19).

Para realizar este proyecto intentó un método inicial, que consistía en identificarse con la persona de Cervantes, conocer la lengua de su época, su fe, las guerras que llevó, y borrar de su memoria la historia de Europa entre 1602 y 1918. El narrador afirma que Menard aunque logró una maestría bastante aceptable del español de la época, descartó este método por fácil. Además de ser imposible, este método le pareció monótono, no le interesaba ser en el siglo XX, un escritor famoso del siglo XVII. Decidió entonces optar por otro método: seguir siendo sí mismo y escribir *El Quijote* a través de sus propias experiencias, Menard le escribe en este contexto a su amigo: “*Mi empresa no*

es difícil, esencialmente -leo en otro lugar de la carta-. Me bastaría ser inmortal para llevarla a cabo” (Borges, 1986, pág. 20).

El narrador plantea luego la pregunta del porqué de la elección de *El Quijote*, obra en una lengua extranjera y de otro siglo para su amigo, un simbolista francés de los años treinta. Menard se justifica en la carta diciendo que *El Quijote* es una obra que le interesa, que le parecía una novela “*inevitable*” pero que podía fácilmente imaginar el mundo sin ella. Y va más allá afirmando que consideraba la obra como “*innecesaria*”, que podía premeditar su escritura y puede hasta escribirla sin repetirla. Salvo que su tarea sería más ardua que la de Cervantes quien, ayudado por el azar, iba redactando su obra “*à la diable*” (de cualquier manera, sin esmero o libremente) mientras que a Menard le tocaba escribir literalmente la obra espontánea de otro. “*Componer el Quijote a principios del siglo XVII era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del XX, es casi imposible*” (Borges, 1986, págs. 20-21). Sin olvidar el factor del paso de siglos cargados de importantes sucesos, uno de ellos siendo la edición de *El Quijote* y el eco que tuvo.

Pese a estas trabas, el comentarista atestigua que *El Quijote* de Menard es más sutil que el original; añade más adelante: “*El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico*” (Borges, 1986, pág. 21) para confirmarlo escoge una frase de *El Quijote* de Cervantes a propósito de la verdad histórica, y toma su equivalente en el texto de Menard:

La de Cervantes sería: “... *la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir*”.

Y la escrita por Menard: “... *la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir*”.

Aunque la frase es la misma en los dos textos, el narrador explica que la lectura e interpretación de la de Menard es distinta, debido a sus influencias literarias contemporáneas y a sus convicciones. La frase de Cervantes daba a entender que la historia es una indagación de la realidad; pero Menard, hijo de su época, era convencido de que la historia no es lo que sucedió realmente, es más bien lo que juzgamos que sucedió. El narrador admite sin embargo un contraste de estilos: Menard es al fin y al cabo un extranjero y su estilo carece la soltura de la lengua de Cervantes, un nativo que escribe el español de su época.

Menard le explica a su amigo que el tiempo cambia la percepción de las obras, *El Quijote* que era un libro de agradable lectura se transformó en símbolo patriótico, o en una razón de crear ediciones de lujo. Sabiendo todo esto, Menard toma la resolución de dedicarse a “*repetir en un idioma ajeno un libro preexistente*” (Borges, 1986, pág. 22). Menard redacta miles de páginas escritas, infinitos borradores y correcciones, que no dejó nadie consultar y de los cuales no quedó ninguna huella después de su muerte.

Menard escribió a su amigo que pensar, analizar e inventar eran actos naturales de nuestra inteligencia, así que glorificar un hecho anodino como éste le parecía una barbarie ya que “*todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será*” (Borges, 1986, pág. 22) . El comentarista termina el texto afirmando que su amigo ha enriquecido el arte de lectura, gracia a la “técnica del anacronismo y de las atribuciones erróneas” que aplicó en su obra.

Comentario

Nos parece necesario después de relatar la trama del cuento, subrayar algunos puntos, opiniones y lecturas que se hicieron entorno al cuento.

- **La identidad de Pierre Menard**

Numerosos críticos intentaron resolver el enigma de quien era Menard, de quien hubiera influenciado el autor en su creación del personaje, o si hubiera existido en realidad.

Las reflexiones acerca al tema dieron distintos resultados: Fernando Iwasaki Cauti, por ejemplo, escribe un artículo titulado “Borges, Unamuno y *“El Quijote”*” (Iwasaki Cauti, 2010) en el cual sostiene que Borges se inspira en gran parte de Unamuno para la creación de Pierre Menard. Su suposición se justifica primero por la obra de Unamuno *Vida de Don Quijote y Sancho* en la cual pretendía narrar la historia del caballero y su escudero mejor que lo hizo Cervantes (casi la misma idea de Menard). Por otra parte, veía en la obra “visible” de Menard una reflexión de la de Unamuno; por eso selecciona seis de ellas y les busca sus correspondencias en los escritos de Unamuno (las demás obras reflejarán las convicciones filosóficas y literarias de Borges según opina):

- Igual que Menard, Unamuno también tiene escritos relativos a la reforma lingüística, a la ortografía y usa neologismos en sus poemas.
- Tal artículo sobre el ajedrez podría ser una referencia a un ensayo de Unamuno donde proponía la enseñanza del ajedrez en las escuelas;
- El mismo artículo podría ser una imitación del estilo singular de Unamuno. Borges afirma en su libro *Inquisiciones* que entre los ejemplos de “la traza espiritual” que sigue la escritura de Unamuno está “*La religiosidad del ateísmo, la sinrazón de la lógica y el esperanzamiento de quien juzga desesperado*” (Borges, 1994, pág. 109). Menard adopta los mismos pensamientos contradictorios cuando “propone, recomienda, discute y acaba por rechazar...”
- Unamuno desprecia Quevedo, su estilo le parecía cargado y admite no poder soportar sus chistes y juegos de palabras; Menard le toca por su parte traducir *Aguja de navegar cultos*, un poema de Quevedo.

- En su análisis de las «costumbres sintácticas» de Toulet, acerca de la cual afirma que al analizar un texto es importante evitar alabar y criticar; esa opinión reenvía a otra similar expresada por Unamuno cuando dice que un profesor o un crítico no debe emocionarse mucho con la literatura, pues la crítica es algo científico que no le permite entusiasmarse mucho por un autor en lugar de otro.
- El ciclo de sonetos y la lista de versos que deben su eficacia a la puntuación podría representar según el autor el *Rosario de sonetos líricos* de Unamuno.

Además de esto, ambos Unamuno y Menard criticaban los cervantistas, y declaraban que su *Quijote* era mejor que el de Cervantes.

Óscar Tacca en un artículo titulado “¿Quién es Pierre Ménard?” (Tacca, 1998, págs. 725-731) reagrupa una serie de suposiciones argumentadas por diversos críticos acerca de quién podría ser el protagonista del cuento de Borges y cita a Emilio Carilla que piensa que Menard sería Unamuno; señala también la opinión del crítico colombiano Rafael Gutiérrez Girardot, que evoca la posibilidad de que Menard sea una mezcla de Valéry y Mallarmé; y habla de Imber Anderson que adelanta el hecho de que se haya editado un cuento similar en América cuyo protagonista sueña con escribir un relato análogo al *King Lear* de Shakespeare, Borges hubiera podido leer este cuento poco conocido y inspirarse de él. Óscar Tacca termina su artículo dando su propio punto de vista que se inclina a favor de Valéry, gracias a su perfil mundano similar al de Menard, a su contribución en la revista *La conqué*, al mismo interés por Leibniz y Descartes, a su práctica del soneto...

Le pareció imprescindible al autor del artículo añadir otra hipótesis, presente implícitamente o explícitamente en las opiniones mencionadas por él anteriormente, y es que Menard podría ser un *alter ego* de Borges que le permite expresarse acerca de ciertos temas sin usar su nombre.

Terminamos esta cuestión por una reflexión, según la cual, Borges concibió Menard de tal manera, que todos los autores podrán identificarse con él y que no represente a nadie en particular.

- **¿Por qué *El Quijote*?**

En su texto Borges da a esta pregunta una respuesta paradójica, diciendo que el libro le parecía “contingente” e “innecesario” lo que puede parecer como una crítica despreciativa de la obra Cervantina, pero Santiago Juan Navarro explica en un artículo que a la luz de las obras posestructuralistas como *The act of Reading* de Wolfgang Iser ese comentario aparentemente crítico se ve como un elogio porque demuestra que el texto es idóneo para la metaficción o sea la creación de nuevas escrituras.

El académico añade que igual que el texto ficticio de Menard, *El Quijote* de Cervantes forma parte de la literatura referencial que se distingue por la multiplicidad del punto de vista narrativo, la alteración entre realidad y ficción, el uso del artificio verbal e intertextual y la constante referencia a la escritura y la autoría dentro del texto. Lo que podría también justificar su elección (Navarro, 1989, pág. 104).

- **La obra visible de Menard**

Para Santiago Juan Navarro, el recuento de la obra de Menard, hace recordar el episodio del escrutinio de la biblioteca de Don Quijote. De ahí un paralelismo entre ambos personajes o autores (Navarro, 1989, pág. 103).

Borges establece un vaivén entre realidad y ficción alterando obras ficticias con otras existentes, autores y pensadores reales con otros creados. Utilizando revistas con títulos y números existentes pero en las cuales no figuran los artículos de Menard. Como creó un número adicional a la revista *La Conque* que cesó su actividad, tal vez a modo de homenaje, o para reforzar

la inclinación simbolista de Menard, que era la orientación principal de la revista.

La selección de los títulos podría llevar al lector activo a través de una enriquecedora red de intertextualidad a descubrir inestimables teorías filosóficas y existenciales, acerca de diversos temas.

- ***El Quijote de Pierre Menard***

Los capítulos seleccionados corresponden en la obra de Cervantes a los capítulos siguientes:

Capítulo IX (Parte I): Donde se concluye y da fin a la estupenda batalla que el gallardo vizcaíno y el valiente manchego tuvieron.

Capítulo XXXVIII (Parte I): Que trata del curioso discurso que hizo Don Quijote de las armas y las letras.

Capítulo XII (un fragmento): El autor no deja claro si es relativo a la primera parte o a la segunda, por eso algunos críticos -como Martina Vinatea Recoba (2010, pág. 160)- asumieron que se trata de la primera parte como con los dos capítulos citados ; otros ,Santiago Juan Navarro por ejemplo (Navarro, 1989, pág. 105), optaron por una doble lectura considerando que el olvido fue deliberado, para referir a los capítulos en los dos tomos.

- **Capítulo XII (Parte I):** De la libertad que dio Don Quijote a muchos desdichados que llevaban a la fuerza a donde no querían ir.
- **Capítulo XII (Parte II):** Donde se da cuenta de la gran aventura de la cueva de Montesinos, que está en el corazón de la Mancha, a la que dio feliz cima el valeroso don Quijote de La Mancha.

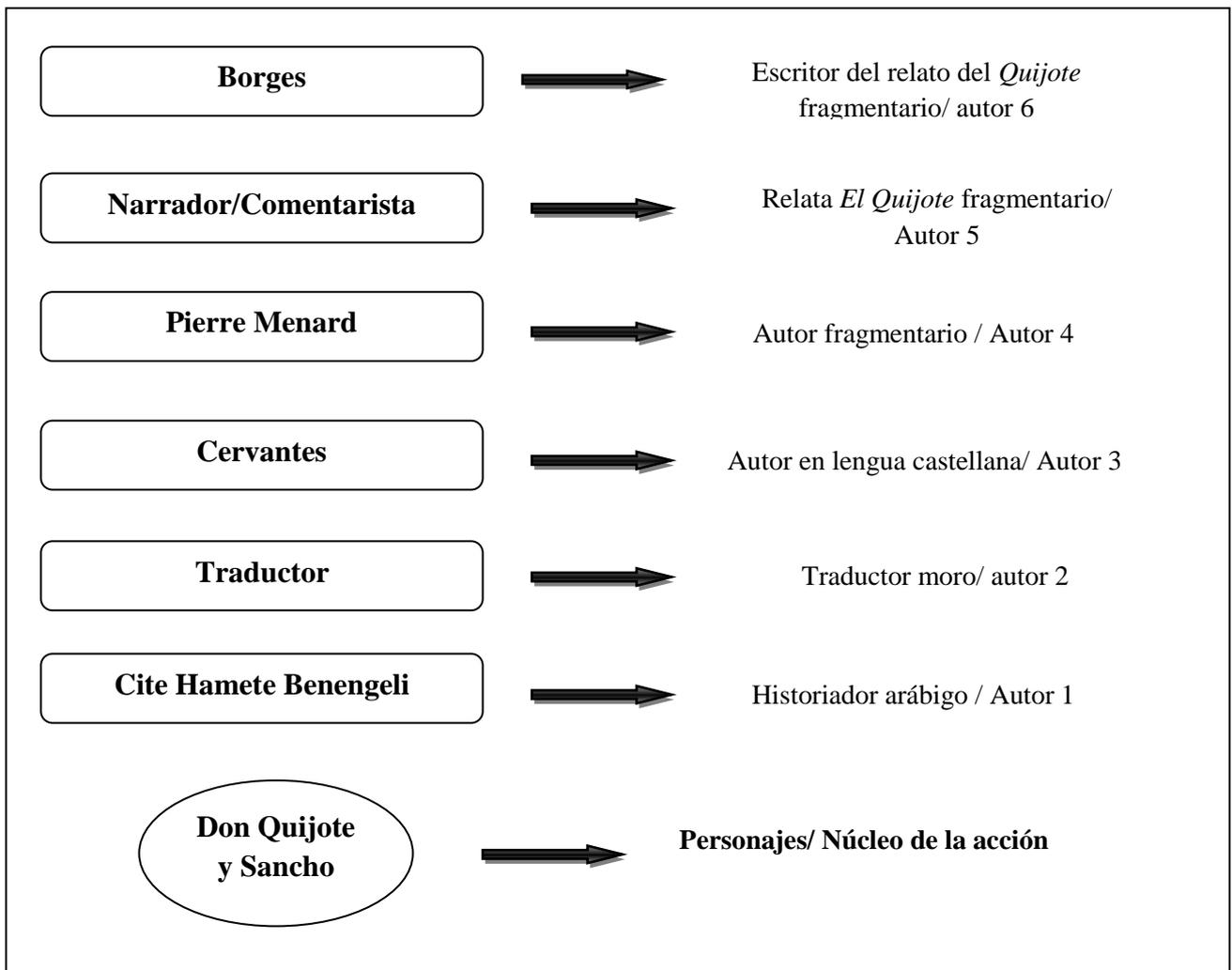
Los capítulos a los cuales se refiere Borges en la obra subterránea de Menard no son escogidos de manera arbitraria. Todos son relativos a la escritura y a la autoría. En el capítulo 9, se narra el hallazgo del manuscrito y Cervantes presenta al narrador Cide Hamete Benengeli y de ahí una reflexión

sobre la autoría de *El Quijote*. El capítulo 38 trata de las armas y letras, Borges explica en su texto que es justificable con su estatuto de viejo militar que Cervantes favorezca las armas, pero Menard que tiene la costumbre de expresar ideas opuestas a las que cree, debe favorecer las letras aunque no lo admite abiertamente. En el capítulo 22 de la primera parte, está el diálogo de Don Quijote con el condenado Ginés de Pasamonte a propósito de su libro "*Vida de Ginés de Pasamonte*" que cuando le preguntó el caballero si está terminado contestó que no pudiera estar, porque él mismo sigue en vida. En cuanto al capítulo 22 en la segunda parte, engloba además de una parodia de la erudición libresca, el episodio de la Cueva de Montesinos en la cual Don Quijote, absorbido por la ficción, pierde todo contacto con la realidad.

- **Las contradicciones en el texto**

El texto se destaca por su carácter paradójico y absurdo que deja el lector en continua alerta por cualquier señal que le ayude a descifrar la meta a la cual nos dirige el texto:

- El amigo declara que Menard es poeta y novelista, pero en su obra sólo tres sobre diecinueve son de lírica, y no hay ninguna novela sino la reescritura parcial de *El Quijote*, si se la puede contar como tal.
- Pretende reescribir *El Quijote*, pero su libro resulta idéntico al original.
- Le interesaba *El Quijote*, pero no le parecía un libro innecesario, y podía hasta premeditarlo y escribirlo.
- A pesar de ser idéntico al original, su libro es definitivamente más rico y sutil.
- Sus demás obras también son a carácter paradójico; en ellas propone, analiza para al final rechazar. Escribe críticas literarias que son el reverso de su opinión sobre sus autores.
- Había escrito múltiples borradores, notas y correcciones para su *Quijote*; pero nada queda de ellos y tampoco se publicó el libro.



Esquema nº6. Los niveles de narración/autoría en *Pierre Menard autor del Quijote*

- **Niveles de la narración**

El texto nos ofrece un esquema narrativo a niveles múltiples, que va desde el historiador árábigo hacia Borges; donde todos han sido en algún momento autores de la obra, pero ninguno de ellos la creó totalmente en realidad, tal como se demuestra en el esquema siguiente:

Influencias/ impacto de Pierre Menard

Borges al final de su relato parece predecir el impacto que tendrá su obra en la teoría de la lectura, pues afirma que involuntariamente Menard ha enriquecido el arte de lectura por sus atribuciones erróneas y su anacronismo deliberado.

Su obra reforzó la teoría de la intertextualidad, y abrió un nuevo camino en la teoría de las influencias -que solía ser a carácter exclusivamente cronológico – Santiago Juan Navarro habla de “*reversibilidad del fenómeno intertextual*” (Navarro, 1989, pág. 106) y es la capacidad de una obra reciente de modificar la lectura e interpretación de otra escrita anteriormente.

El impacto de Pierre Menard en la teoría literaria fue tal que raros fueros los teóricos franceses y luego estadounidenses que no mencionaran el autor ficticio en sus trabajos. Esto es debido en gran parte al artículo que dedicó Gérard Genette al tema en el año 1964 y que fue uno de los primeros en tratar de Menard, y luego le suceden muchos otros que nos enumera Arnaud Welfringer en un artículo, de la siguiente manera: Hans Robert Jauss considera que Menard es el precursor de la “estética de la recepción”. En su *Lector in fabula*, Umberto Eco usa la ficción de Borges para contrastar la utilización de un texto y de su interpretación; en cuanto a Jean-Marie Schaeffer se basa en el relato para hablar de la variabilidad contextual genérica de los textos en *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*; Michel Lafon en su libro *Borges ou la réécriture* como en múltiples otros artículos, hace de la figura de Menard un pilar para abordar la cuestión de la reescritura (Welfringer, 2016). Éste último teórico se pronunció en torno a él afirmando que Menard es: “*le personnage le plus important de la littérature du vingtième siècle, tout compte fait – avec Marcel et Edmond, bien sûr*”¹ (Lafon, 2009, pág. 15).

La influencia de Menard en el mundo de la literatura no fue exclusiva a la hermenéutica textual, sino que se expandió más allá:

- En 2008, Michel Lafon escribe una novela titulada *Une vie de Pierre Ménard*, en la cual el narrador Maurice Legrand su amigo, pretende que existió realmente y que fue uno de sus muy cercanos amigos, y narra en el libro episodios de su vida, sus charlas y encuentros.

¹ “Es el personaje más importante de la literatura del siglo veinte, junto con Marcel y Edmond” [trad.propia].

- El escritor franco americano Antonio Bello utiliza en dos libros de su trilogía (*Les Eclaireurs* en 2009 y *Les Producteurs* en 2015) Pierre Menard como personaje símbolo, fue el creador de una organización secreta CFR (Consortium Falsification du Réel)¹.
- El bibliotecario y autor francés Philippe Diaz elige como pseudónimo al nombre de Pierre Menard.
- Óscar Tacca habla en su artículo *El Quijote de Pierre Ménard. ¿Un sueño de la razón?* (Tacca, 2000, págs. 506-507) , de la viabilidad del proyecto de editar *El Quijote* de Pierre Menard, ya que el cuento encierre en sí todos los elementos necesarios para llevarlo a cabo. Faltará sólo la voluntad de algún club de lectura o editor para editarlo, y asegura que tener el libro en las manos encantarán a todos los bibliófilos del mundo. (Tal proyecto quedó irrealizado hasta hoy en día y el autor se consuela con una frase de *La Biblioteca de Babel* de Borges: “Basta que un libro sea posible para que exista”).

Azorín: La ruta de Don Quijote

En celebración del tercer centenario de la aparición de la primera parte de *El Quijote*, José Ortega Munilla, (padre de Ortega y Gasset) y director de *El Imparcial* en aquel entonces, le propuso a Azorín llevar a cabo una idea ya evocada en el periódico un año antes, la de recorrer la Mancha en un viaje tras las huellas de Don Quijote.

Azorín acepta efectuar el viaje a cargo de *El Imparcial*, y equipado de su *Quijote* como único hoja de ruta empieza su travesía. Se publicarán entonces del período entre 4 al 25 de marzo de 1905, 15 crónicas en las cuales se relata su recorrido. Y que se reunirán más tarde en un libro. El paso de los artículos al libro se efectuó sin mayores cambios, lo que deja pensar que se

¹ Véase la página web del escritor: <http://www.antoinebello.com/critiques-les-producteurs>, [consultado el 03 de junio 2019].

escribió con esta intención desde el principio (Ferrándiz Lozano, 2005, pág. 6).

Ruta de Azorín

Aunque pretendía seguir los pasos de Don Quijote, la ruta de Azorín (Azorín, 2004) ¹se limitaba en realidad a visitar 5 lugares de la Mancha o 5 episodios de *El Quijote*, en un orden que difiere del de la obra original:

- La venta (Puerto Lápiche)
- El episodio de los batanes
- La Cueva de Montesinos
- Los molinos de viento
- La casa de Dulcinea en el Toboso.

El porqué de esta elección se puede explicar de diversas maneras: es posible que eligió los episodios que le marcaron más, o los pasajes famosos de la obra y que son conocidas hasta por los que no leyeron *El Quijote*. Otra hipótesis más práctica que emocional, es la ubicación geográfica, evocada por Pestano y Viñas (Pestano y Viñas, 2007) en su estudio de la obra: Azorín fue obligado de optar por lugares más o menos cercanos de Argamasilla de Alba, el núcleo de su narración, ya que tenía tiempo y recursos limitados. La obra de Cervantes era ficción, así que los personajes se movían libremente por el espacio, pero Azorín debía elegir lugares realmente existentes (los molinos de viento por ejemplo).

El libro consta de 15 capítulos, o sea los 15 artículos, y se pueden resumir de la siguiente manera:

Cuadro n° 8. Los sucesos de *La ruta de Don Quijote* de Azorín organizados por capítulo

Capítulo	Título	Contenido
I	La partida	Una especie de epílogo en el cual Azorín se despide de su arrendadora en vista de su próximo viaje.

¹ Hemos utilizado para este apartado la versión en línea del libro de Azorín, consultable en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, y por no disponer de número de páginas indicaremos las referencias usando el número de capítulo.

II	En marcha	El viaje en tren desde Madrid hasta Argamasilla de Alba.
III	Psicología de Argamasilla	Descripción de la vida y habitantes de Argamasilla de Alba en el siglo XX pero también en el siglo XVI cuando se suponía que vivía en ella Don Quijote.
IV	El ambiente de Argamasilla	
V	Los Académicos de Argamasilla	
VI	Siluetas de Argamasilla	
VII	La primera salida	Relata el viaje de Argamasilla de Alba hacia Puerto Lápiches, donde se supone que se ubica la venta en la cual Don Quijote se armó caballero.
VIII	La Venta de Puerto Lápiche	Acompañado del médico local como guía, Azorín visita la venta de Puerto Lápiches.
IX	Camino de Ruidera	<p>Sin mención ninguna de la vuelta a Argamasilla. El autor nos habla de su segunda salida y es su viaje de Argamasilla hacia Ruidera.</p> <p>El autor pudo contemplar los batanes, reducidos a una actividad mínima en 1905, pero que en un episodio de la novela original, provocaron el temor de Don Quijote y su escudero con su movimiento incesante.</p>
X	La Cueva de Montesinos	El autor va de Ruidera a ver la cueva de Montesinos. En vez del encantamiento con el cual se describe la cueva en la obra cervantina, es ahora silenciosa llena sólo de un agua inmóvil que provenía de su techo.
XI	Los molinos de viento	Sin hablar de su vuelta a Argamasilla, el autor emprende su viaje hasta Campo Criptana, y es la tercera salida de Azorín, donde visita los molinos de viento que siguen funcionales hasta hoy en día.
XII	Los Sanchos de Criptana	Narra su aventura con los “Sanchos de Criptana” varones habitantes de Criptana que quieren representar y preservar el espíritu de Sancho Panza.
XIII	En el Toboso	El autor habla de su viaje de Campo Criptana al Toboso, y de su visita a la casa Aldonza Zarco de Morales que era supuestamente el modelo de Dulcinea.

XIV	Los miguelistas del Toboso	El capítulo cuenta las pláticas de Azorín con los mayores del Toboso que eran convencidos que Miguel de Cervantes era de allí.
XV	La exaltación española	El autor su ubica en Alcázar de San Juan, sin hablar del viaje que lo lleva hacia allí. Y concluye sus crónicas con unas reflexiones melancólicas sobre el estilo de vida en los pueblos manchegos.

En su texto, Azorín opta muy a menudo por utilizar el nombre de *Alonso Quijano* en vez de Don Quijote a fin de hacer del personaje uno de los hijos de la patria, un emblema de lo hispánico, quitándole las señas de locura que le caracterizaban en la obra original.

Secuelas/intertextualidad

La obra de Azorín dio lugar en España a la creación de otras obras:

- En 2005, con el motivo del primer centenario de la publicación de la obra de Azorín y del cuarto centenario de la primera parte de *El Quijote*; **Ramón Fernández Palmeral**, acompañado con su esposa, decide efectuar el mismo recorrido que Azorín en los días 10, 11 y 12 de mayo. Las crónicas escritas de su viaje serán primero publicadas por Internet y luego se agruparán en un libro titulado *Buscando a Azorín por La Mancha* (Fernández Palmeral, 2005).

La obra se compone de 24 capítulos acompañados de fotografías e ilustraciones. El autor abre cada apartado con la expresión “señor Azorín” a modo de cartas que manda al autor original, citando a Azorín y a Cervantes.

La ruta de Ramón Fernández Palmeral, no se limita a seguir los pasos de Azorín sino que pasa por más paradas: la casa de Sansón Carrasco, la Sala Cervantes en la Biblioteca Nacional,... Además, su punto de partida no era Madrid sino Alicante, para poder visitar la casa de Azorín.

- Con el motivo de la celebración del IV centenario de la segunda parte de *El Quijote* (2015). El periódico *El País* propone a Julio Llamazares efectuar el mismo trayecto que hizo Azorín por la Mancha; tarea que acepta de buena gana, estipulando que debería ser acompañado por el fotógrafo José Manuel Navia.

El resultado de su viaje fueron 30 crónicas publicadas en *El País* por entregas (Cruz, 2015), y que serán agrupadas un año más tarde en un libro que lleva por título *El viaje de Don Quijote*. Los dos viajeros pudieron llegar hasta Cataluña tras los pasos de Don Quijote, a diferencia de Azorín, que a falta de tiempo y tal vez de recursos en 1905 no pudo hacerlo.

- **Una versión teatral de la obra de Azorín:** En Abril de 2016 se estrenó por primera vez una versión de la *Ruta de Don Quijote* en el Teatro Salón Cervantes (Alcalá de Henares) adaptada y dirigida por Eduardo Vasco.

Arturo Quereja quien encarna a Azorín, reproduce sus diálogos y narra los encuentros y experiencias vividas por el autor en la Mancha, ayudado en su tarea por proyecciones y fotografías en un escenario muy sencillo compuesto de unas mesas y sillas, un perchero...que el actor iba transformando según las necesidades de la narración (NoviembreTeatro, 2019).

La adaptación fue comentada por diversos periódicos españoles en su momento y tuvo, por lo general buena acogida por los críticos, un ejemplo sería esta reseña publicada en el diario ABC comentando la obra:

Fotos, proyecciones, un sencillo y eficaz aparato escenográfico y el talento del actor bastan para recrear gentes y lugares, los personajes populares y las fuerzas vivas de las localidades que recorrió Azorín. Un vívido retrato de aquella España en blanco y negro que salta con garbo de las páginas al escenario (García Garzón, 2017).

Opiniones en la prensa

José Ferrándiz Lozano (2005, págs. 8-9) afirma en un artículo comentando la obra de Azorín, que la ruta tiene varios puntos de interés, uno de ellos es que logra sacar unas descripciones y narraciones de lugares manchegos indiferentes al paso de tiempo y en los cuales no parece haber pasado nada.

Pero subraya al mismo tiempo que la obra ha tenido varias críticas. El propio Azorín cuenta en su libro *Madrid* que hasta sus colegas de *El Imparcial* recibían la lectura de sus crónicas con protestas y risas. En efecto Azorín acompañaba sus artículos con diálogos en los cuales intervenía como elemento activo, lo que era un poco inhabitual en el dominio periodístico de aquel

entonces. Por otra parte, Azorín añadía, en ciertas ediciones fotos y epílogos que luego eliminaba por considerarlos inadecuados.

Adelaide Pestano y Viñas afirma en su análisis de la ruta (Pestano y Viñas, 2007) que las circunstancias del viaje y tal vez el ámbito de la Mancha hicieron que el autor se siente afectado por las ideas caballerescas de Don Quijote y hasta identificarse con él. En el primer capítulo titulado *Partida*, por ejemplo, la arrendadora de Azorín le amenaza con quemar sus libros mientras está de viaje; lo que nos recuerda el ama de Don Quijote cuando quemó sus libros ayudada por otros personajes. Esta identificación llega en algunos momentos de la narración a borrar las fronteras entre realidad y ficción, como lo afirma Azorín: “*todo nos va sugestionando poco a poco, enervándonos, desatando nuestra fantasía, haciéndonos correr por las regiones del ensueño...*” (Azorín, 2004, IX).

El autor, en su ruta, percibe los lugares que visita como el verdadero teatro de las narraciones ficticias de Cervantes, lo hace cuando pasa por algún camino cuestionándose: “*¿No sería acaso en este paraje, junto a este camino, donde Don Quijote encontró a Juan Haldudo, el vecino de Quintanar? [...] ¿No fue atado Andresillo a una de estas carrascas y azotado bárbaramente por su amo?*” (Azorín, 2004, VII).

Para convencer a los lectores de la veracidad de sus alegaciones, Azorín procede de diversas maneras: cita a los personajes cervantinos a cada paso de su ruta, reconstruye episodios enteros de *El Quijote* en determinados lugares, como en su intento de recordar la escena de los batanes que perturbaron la noche del caballero y de su escudero; y culmina su intento de convencer cuando inserta imágenes (en ciertas ediciones) no solo de los lugares, pero también de personas que asemeja con los personajes cervantinos, traspasando así los siglos.

Isabel Castells escribe en un artículo que Azorín “*lee el Quijote y lee la Mancha*”. La idea de seguir los pasos de un personaje literario desde hace 3 siglos le parecía poco concebible. Por eso considera que su periplo está redactado “*en pleno ensueño*”. Además, juzga muy similar la obra de Azorín a la de Unamuno, en que ambos realizan una lectura fragmentaria de *El Quijote* seleccionando pasajes en vez de otros, para justificar sus propios puntos de vista. Los dos autores transformaban los personajes cervantinos en seres vivos y hacían de ellos símbolos de valores y único remedio contra los males de la patria y la solución ideal para la regeneración del país. Pero lo único que logran por cierto, es alejarse del texto original.

Castells subraya también dos puntos en su crítica: el primero es que al banalizar el héroe cervantino y hacer de él un ciudadano ordinario, Azorín decepciona a los aficionados de *El Quijote*; y al utilizar ese tono literario para redactar unas crónicas en el periódico tampoco debió de satisfacer las expectativas de los lectores de *El Imparcial*, deseosos de obtener una información tangible. El segundo punto, es más una serie de preguntas y preocupaciones acerca de esta ruta: ¿Estuvo realmente Azorín en la Mancha? ¿Vio algo más de lo que sugería el texto de Cervantes? ¿Qué es lo que leyó, o entendió Azorín de *El Quijote*? ... (Castells Molina, 1999, págs. 69-80)

***La muerte de Don Quijote* de BLAS OTERO**

Con motivo de la conmemoración de *El Quijote*, el poeta Blas Otero reescribe en 1963, los últimos momentos del caballero en un poema que titula “*La muerte de Don Quijote*” (Otero, 2013, págs. 420-423).

En su construcción del poema, el poeta, a modo de mosaico de citas, combina los versos y escritos de seis autores que son Quevedo, César Vallejo, Rubén Darío, Waldo Frank, Heinrich Heine y Cervantes, en un todo coherente y polifónico. El cuadro siguiente detalla en el origen de las citas

utilizadas por Blas Otero, con ejemplos de éstas, anotadas tal cual como en su poema.

Cuadro n°9. Fuente de versos y frases que constituyen el poema de Blas de Otero

Autores citados	Fuente/Título	Ejemplos del texto ¹
Quevedo	Enseña como todas la cosas avisan de la muerte	<i>Miré los muros de la partia mía</i> [...] <i>Salime al campo, vi que</i> [...] <i>Entré en mi casa</i>
	Con ejemplos muestra a Flora la brevedad de la hermosura, para no malograrla	<i>de ayer te habrás de arrepentir mañana</i>
	Advertencia a España de que así como se ha hecho señora de muchos, así será de tantos enemigos envidiada y perseguida, y necesita de continua prevención por esa causa	<i>que lo que a todos le quitaste sola</i> [...] <i>Te puedan a ti sola quitar todos</i>
	A Roma, sepultada en ruinas	<i>cadáver son la que ostentó murallas</i>
	Memoria inmortal de Don Pedro Girón, Duque de Osuna, muerto en la prisión	<i>diéronle muerte y cárcel las Españas</i>
César Vallejo	El poema Masa en su libro : <i>España, aparta de mí este Cáliz</i>	<i>Al fin de la batalla,</i> <i>y muerto el combatiente, vino</i> <i>hacia él un hombre</i> <i>y le dijo: «¡No mueras, te amo tanto!»</i>
Waldo Frank	<i>España Virgen</i> Capítulo IX: “La voluntad de Don Quijote. El nacimiento del héroe”	Cervantes contempla el panorama De España Ve una tierra escuálida
Rubén Darío	<i>Un soneto a Cervantes</i>	<i>Pero Cervantes</i> <i>es buen amigo.</i>

¹ Se ha conservado la tipología de la obra de consulta.

Heinrich Heine	Prólogo de Heinrich Heine a una edición de <i>El Quijote</i> : Der sinnreiche Junker Don Quixote von La Mancha Von Miguel Cervantes de Saavedra, Stuttgart (Brodhagsche Buchhandlung) 1837.		“Entonces era para mí Don Quijote un libro desconsolador...”
Cervantes	<i>El Quijote</i>	2da parte cap.58	«—La libertad, Sancho, es uno de los más preciados dones... y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres».
		1era parte cap.18	«—Señor, pues ¿qué hemos de hacer nosotros?—¿Qué? — dijo don Quijote—. Favorecer y ayudar a los menesterosos y desvalidos».
		2da parte cap.74	—Yo tengo juicio ya... Yo me siento a punto de muerte

Hemos aquí un ejemplo del *collage* de citas en este fragmento del poema:

...Y una de las señales por donde conjeturaron se moría fue el haber vuelto con tanta facilidad de loco a cuerdo.	} Cervantes
<i>...Pero Cervantes es buen amigo</i>	} Rubén Darío
Cervantes hace decir a Sancho:	} Voz introdutora del autor
<i>Al fin de la batalla, y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre y le dijo: « ¡No mueras; te amo tanto! »</i>	} César Vallejo

Para distinguir las diferentes citas, el autor atribuye a cada autor mencionado una tipología particular: las de Quevedo y César Vallejo están escritas en cursiva, las de Heine y de Waldo Frank entre comillas, las de Cervantes con un margen...etc. Algunas de estas citas están tomadas a partir de traducciones de obras escritas en lenguas extranjeras: la de Heine en alemán y la de Waldo Frank en inglés lo que hace de la tarea de reconocer su

procedencia poca evidente para el lector, por lo que el escritor mismo indica en alguna ocasión su procedencia¹.

El poema iba precedido de un epígrafe, cita de *El Quijote* “*he menester tu favor y ayuda; llégate a mí*” (Cervantes, I, 18.) que se puede interpretar como una invitación (llamamiento) a la intervención del lector y a su participación en la descodificación del poema, y construir su sentido a partir de este mosaico de citas; tanto como puede referirse a la colaboración de esos autores que vienen a la ayuda del poeta, apoyando con sus voces las ideas de Blas Otero.

El texto es entonces un tejido de obras de diferentes épocas y autores que se juntan en un mismo poema. Ofreciéndoles la ocasión de interaccionar con otras ideas entorno al mismo tema. Laura Scarano en su análisis del poema comenta:

El poeta se arroga la capacidad y libertad de reformular la experiencia literaria dotándola de nueva vida. Se erige como compilador, editor, trabajando los textos ajenos, refundiéndolos, transformándolos, en una actitud de irreverencia lúdica (Laura, 1993, pág. 21).

Utilizar esas citas es al mismo tiempo un apoyo a las palabras del autor, que dota su voz de un carácter colectivo y polifónico.

En cuanto al significado general del poema, Luisa Muñiz explica en un artículo, que Blas de Otero escribe con esas citas un poema a muchos niveles de interpretación: la de unos personajes históricos que son los autores y el de los personajes literarios (Don Quijote y Sancho); él de todos estos personajes del pasado y él del lector de la época que podía identificarse con lo leído (Muñiz, 1978, págs. 411-414).

¹ Tal nota no aparece en nuestra obra de consulta, lo mencionan en sus artículos Laura Scarano y Luisa Muñiz citadas posteriormente en este apartado.

El autor esboza al final una imagen de un individuo, de un héroe, agotado, puesto en prisión por la España de la época. Pero que resiste a todo esto y responde a la exhortación del pueblo que le pide no morir y vivir más años. El fin del poema nos pinta la escena de hombres que rodean a este muerto y que se niegan a entregarlo a la muerte. El muerto, el héroe, emocionado, se pone a andar.

Gilbert Keith Chesterton: *El regreso de don Quijote*

Juan Ardila , considera el siglo XX como el renacimiento de *El Quijote* en las letras británicas. Muchos autores influyentes escribieron obras que incluyen ideas quijotescas en sus líneas y hasta llevar el nombre del caballero en sus títulos tales como Douglas Blackburn con su *Burgher Quixote*, Graham Greene con su *Monsignor Quijote* y Gilbert Keith Chesterton con su novela *The return of Don Quixote (El regreso de Don Quijote)*. Esta última no fue la única obra de Chesterton en torno a la temática cervantina sino que fue precedida por su ensayo *The Divine Parody of D.Quixote* y su poema *Lepanto* (Ardila, 2009, pág. 21).

Según Pilar Vega Rodríguez, *El regreso de Don Quijote* de Chesterton se editó por entregas a partir de diciembre de 1925, en el *G.K Weekly* un periódico encabezado por el autor mismo y fue reunido en un solo libro en 1927. Su traducción al español tuvo lugar en el mismo año por el periodista peruano César Falcón (Vega Rodríguez, 2005, págs. 239-240).

La novela cuenta la historia de un bibliotecario Mister Herne que junto con un grupo de amigos constituyen una tropa de teatro *amateurs* para interpretar una obra que trata de *Blondel*, un trovador de Ricardo Corazón de León (Ricardo I de Inglaterra). Pero después de acabar con el espectáculo, el bibliotecario que desempeñó el papel del rey en esta obra, se niega a quitar el disfraz y decide instaurar el antiguo orden de caballería en gran Bretaña en imitación a Don Quijote para combatir los males de la sociedad de su época,

que eran distintos de los del caballero de la Mancha y se trataba de la industria, la maquinaria...

Pilar Vega Rodríguez (2005, págs. 244-247) atestigua en el mismo artículo que son diversos los personajes que se originan del arquetipo quijotesco en *El regreso de Don Quijote*: Primero tenemos al bibliotecario **Herne**, fanático de libros históricos hasta cruzar el umbral de la locura e impersonalizarse en un Quijote británico, también **Olive**, la autora de *Blondel, el trovador*, la pieza teatral que desencadenó todos los acontecimientos de la novela; **Julián Archer**, que se deja llevar por todos los aires y toma partes en todas las batallas para estar siempre al día y no perder ninguna ocasión de brillar; **Braintree**, el sindicalista y fervoroso defensor de los derechos de trabajadores y **Murrell** que se autoproclama Sancho Panza pero que termina metamorfoseándose en el verdadero Quijote de la historia.

De manera paralela a la publicación de la novela, empezó a consolidarse en Bretaña el movimiento del círculo distribuista que culminó con la creación de una Liga de distribuistas en 1926. Chesterton se sentía muy alineado con este movimiento político y social, del cual incluye muchas ideas en su obra, hasta hacer de su periódico el portavoz de esta liga.

El programa de los distribuistas se oponía tanto al socialismo como al capitalismo que consideraba como las dos caras de una misma moneda. El primero implicaba la centralización del poder en una minoría y obligaba la mayoría a someterse a esos pocos, en el segundo caso esos ricos capitalistas serían reemplazados por el proteccionismo de otra minoría que es el gobierno. La solución para los distribuistas era entonces liberar al individuo por medio de la distribución de la propiedad y permitirle la ascensión social partiendo de la misma base y teniendo la iniciativa de tomar sus decisiones por sí mismo.

La temática de la novela y la construcción de los personajes es muy similar a la situación británica de aquel entonces, cada personaje inventado por

el autor representa a un reformador social: guildistas, distribuistas, socialistas...y muchos episodios refieren a acontecimientos reales: las elecciones, la huelga de los trabajadores...

Pilar Vega Rodríguez expresa en otro artículo que ve en la obra de Chesterton una novela utópica en la cual se representa al personaje de Cervantes como símbolo de justicia. Las fases de constitución de la utopía serían entonces:

- El rechazo de una realidad social y la creencia en un posible cambio.
- Aparición de un jefe inspirado y que logre convencer a unos seguidores.
- La posibilidad de organizarse en una entidad.
- La capacidad de persistencia.

Esas cuatro fases se presentan en la novela de la manera siguiente: 1. la presencia de Braintree como defensor de los derechos de los trabajadores. 2. la salida de Murrell en una acción caballerescas al rescate de Hendry. 3. la iniciativa de Herne de instaurar la orden de caballería. 4. fracaso de la acción utópica, y Herne, el Quijote moderno queda sin ningún seguidor (Vega Rodríguez, 2008).

Chesterton, consciente de lo utópico que es el ideal distribuista, se expresa en su escrito *The Outline of Sanity* de la siguiente manera : “*They say it is Utopian; and they are right. They say it is idealistic; and they are right. They say it is quixotic, and they are right. It deserves every name that will indicate how completely they have driven justice out of the world*”¹ (Chesterton, 1986, pág. 76).

¹ "Dicen que es utopía y están en lo cierto. Dicen que es idealismo y están en lo cierto. Dicen que es quijotismo y están en lo cierto. Cada uno de estos nombres indica de modo correcto que la justicia ha sido arrojada del mundo" [La traducción no es nuestra, está citada en (Vega Rodríguez, 2005, pág. 245)].

2. El reto de continuar *El Quijote* en el siglo XXI: las secuelas de Andrés Trapiello

Andrés Trapiello emprende de continuar *El Quijote* en el siglo XXI, en un tiempo en que se dedica cada vez menos tiempo a la lectura de obras clásicas. Además su obra es una continuación, lo que implica la lectura de la obra original o sea acerca de mil páginas de un estilo cargado del siglo XVII.

En efecto un estudio realizado por el Centro de investigaciones sociológicas (CIS), atesta que sólo el 21.6 % de los españoles habían leído *El Quijote* por completo (Nafría, 2015). Los demás han leído sólo unos capítulos, o lo conocen por medio de las lecturas obligatorias simplificadas durante su juventud, de las adaptaciones cinematográficas, o por ser simplemente un elemento fundamental de su cultura nacional que vuelve a escena en múltiples conmemoraciones de todo tipo.

Esto pone el autor ante el dilema de someter a los lectores la continuación de un libro que sólo una minoridad había leído, por eso dedica como lo hemos explicado previamente gran parte de su obra, a las analepsis externas que permiten recrear las escenas más esenciales de Cervantes para poder luego reanudar con la continuación. Ha publicado asimismo, una traducción de *El Quijote* al castellano actual, donde reemplaza el vocabulario en desuso, busca equivalentes vivos a los refranes y expresiones utilizadas y restablece los tiempos verbales; resultando en una obra que “*se ha rejuvenecido...sin dejar de ser ella misma, poniéndose al alcance de muchos lectores*” (Cervantes, 2016, pág. 8), según opina Vargas Llosa quien fue encargado de prologar esta edición.

Por otra parte, *El Quijote* siendo una obra universal, es estudiado intensamente por miles de cervantistas de diferentes generaciones y nacionalidades, lo que deja poco margen al error, en cuanto al menor detalle que sea. Y los detalles hacen el éxito o el fracaso de una secuela. Trapiello había estudiado *El Quijote* durante años, mucho más que si fuera un

investigador o filólogo, como un ávido e infatigable lector de esta obra singular. Publicó su ensayo *Las vidas de Cervantes* ya en el año 1993, una biografía poco común de Cervantes, que confirma más su afinidad con el autor, su obra y su vida.

Y respetando la tradición cervantina hasta el final, continúa su secuela *Al morir Don Quijote* con una segunda parte, que publica diez años más tarde, como una celebración anticipada del paso de 400 años de la publicación de la segunda parte de Cervantes. En un artículo parecido en el periódico *La vanguardia*, para hablar de sus secuelas de *El Quijote*, Trapiello afirma haber “pasado 15 años “metido en documentos cervantinos” y en tratados sobre la Sevilla de los siglos XVI y XVII -ciudad “muy cervantina” donde transcurre parte de la novela” (Redacción, 2014).

Además, siendo sus secuelas unas de las más recientes continuaciones de esta obra universal (hasta el momento) y que fueron precedidas por una multitud de continuaciones y reescrituras, Trapiello se debía de esforzarse para ofrecer a los lectores algo nuevo, que les dará las respuestas que quedaban pendientes tras la lectura la obra original.

3. La metatextualidad

La secuela *Al morir Don Quijote* tuvo muy buena acogida por parte del público y de los críticos, lo que permitió a su autor ganar el IV Premio Fundación José Manuel Lara, a la mejor novela publicada en 2004. Un año más tarde después de su publicación salieron ya seis ediciones de la obra lo que equivale a más de 35.000 copias.

Retomamos a continuación algunos fragmentos de los artículos que se publicaron sobre ella en la prensa:

En un artículo publicado en *El país*, Amelia Castilla afirma que a pesar de la buena acogida del público y de los críticos, Andrés Trapiello concede

que se trata de una novela complicada, pero que él la escribió de modo que sea asequible para un público de todas las edades, no sólo para universitarios y especialistas, y la periodista comenta que Trapiello escribió su obra “*con un lenguaje que sin ser del siglo XVII se adapta perfectamente al utilizado por las criaturas de Cervantes*” (Castilla, 2005).

En un artículo de *La Vanguardia* (Redacción, 2014), se retoman las propias palabras del autor comentando su obra:

Ha reconocido que cuando se publicó "Al morir don Quijote" al principio "hubo gente maliciosa que dijo este quién se cree" pero inmediatamente después, cuando empezaron a llegar las lecturas, éstas fueron "enormemente simpáticas, porque la gente sintonizó con la letra y con el espíritu, y con por qué yo quería contar la continuación de los personajes", ha indicado.

La escritora y crítica literaria Care Santos, publica en *El Cultural* un comentario sobre *Al morir Don Quijote* y que empieza de esta manera:

No era reto pequeño plantearse la escritura de una novela al hilo de los fastos de celebración del cuarto centenario del *Quijote*. Si alguien podía aportar el talento necesario para salir airoso de tamaño desafío, ése era Trapiello, cultivador de todo tipo de géneros, público admirador de Cervantes, lector impenitente y autor prolífico (Santos, 2006)

La autora exalta además su estilo en cohesión con el cervantino y su manejo de la ironía y del suspense dejando su final abierto a una tercer parte.

Otra opinión es la de Daniel Fernández Rodríguez, que escribe una reseña de las secuelas de Trapiello, en donde afirma que en esta primera continuación son tan importantes los hechos como los recuerdos de los personajes, pues cada acontecimiento activa la memoria de los protagonistas a algún que otro episodio de *El Quijote* de Cervantes, y añade:

Todo lo que se cuenta en las dos novelas, además de resultar enteramente verosímil, guarda fidelidad al contenido y la herencia del *Quijote*, e incluso en el propio estilo adoptado por el novelista se advierte una clara voluntad, si no de emulación, sí de rendido homenaje y deliberado seguimiento de la estela cervantina. [...] sin que en ningún momento se perciba la transición estilística entre los dos autores, lo cual constituye ya de por sí un grandísimo mérito.

El académico alaba además su maestría de la metanarrativa en hacer convivir seres reales (incluye detalles de la vida de Cervantes), con creaciones ficticias que son los personajes. Afirma también que Trapiello usa el recurso de la literatura dentro de la literatura, como se hizo en *El Quijote*, hablando de la salida de su primera parte en la segunda parte (Fernández Rodríguez, 2016, págs. CVII-CXI).

4. Consideraciones finales

- **Los personajes.** Notamos que en la obra de Trapiello, se dedica un tiempo de reflexión a cada personaje, dejando así ver más sus rasgos de carácter. En ambas obras de Cervantes y de Trapiello, se nos retrata representantes de la sociedad de la época con sus capas sociales y sus problemas.

La figura del bachiller es uno de los personajes más elaborados por el escritor, y encarna lo que llama Philippe Hamon “Personajes –embrague”, que es como la voz del autor en el texto. Un ejemplo de esto, son sus múltiples discursos en el texto acerca de la lectura, los libros, la escritura, que coinciden mucho con las opiniones de Trapiello, otro punto de similitud entre ambos es sus malas relaciones y experiencias con sus padres. En donde la relación de Sansón con su padre parece ser la plasmación de la de Trapiello con su padre.

Trapiello ha intentado en lo posible mantener las relaciones entre los personajes tal como las diseñó Cervantes, añadiendo nuevos lazaos conforme con la evolución de las acciones y de los hechos.

- **La lectura de la hipertextualidad.** Hemos constatado gracias al estudio de las secuelas y reescrituras que se puede, partiendo de una sola novela, llegar a crear, muy diversas obras como lo demuestran las distintas reescrituras de *El Quijote*: novela-ensayo, ensayo, cuento, teatro, novelas, poesía. A pesar de las críticas que suscitaron, cada una de esas obras es muy peculiar y aportó algo especial a la literatura.

La continuación de Avellaneda fue estimada en su época por críticos extranjeros que la defendieron, y se editaron por consecuencia más ediciones de ella. Fue también el incentivo que parecía esperar Cervantes para redactar su continuación, poco antes de su muerte, y eso fue su mérito fundamental para muchos cervantistas.

La continuación de Montalvo, además de darnos un ejemplo tangible de la secuela “infijo” como la llama Hinrichs, fue un texto comprometido en donde el autor usa *El Quijote* como trama de fondo para analizar acontecimientos sociopolíticos y se puede considerar como una referencia histórica de su país.

La obra de Trapiello *Al morir Don Quijote* y su continuación escritas a más de cuatro siglos después de la obra original, fue un testimonio más del interés del público para la creación cervantina, y dio la oportunidad a muchos para poder leerlas siendo escritas en lenguaje asequible pero muy en armonía con el estilo en el cual se escribió *El Quijote*. Ha podido satisfacer así la curiosidad de muchos lectores, informándoles de las vidas del resto de los personajes después de la muerte del protagonista, haciendo de ellos los héroes de sus propias historias.

Los *spin-off* de la obra de Cervantes y su precuela nos brindaron otras posibilidades narrativas, poco comunes, de continuar el universo de una novela, retrocediendo en el tiempo, manteniendo el mismo protagonista, o haciendo de uno de los personajes secundarios el centro de nuevos acontecimientos y aventuras.

La reescritura de Borges, *Pierre Menard autor del Quijote*, fue una innovación en el mundo de la escritura, lo que hizo de ella una pieza central de la hermenéutica textual, y que le valió ser estudiada por casi la mayoría de los teóricos de la lectura, y todo esto partiendo del libro de Cervantes y de sus ideas.

La obra de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*, es en cierto modo similar a la de Montalvo, porque ambos usaron Don Quijote y sus ideales para

combatir los males de la sociedad. Unamuno nos dio su propia lectura de *El Quijote*, proyectándola sobre la España de la época, para que sea un incentivo a los jóvenes de su país a tomar la iniciativa de ser el cambio.

La ruta de Don Quijote de Azorín, a pesar de las críticas que recibió, pudo engendrar dos reescrituras una en 2005 escrita por Ramón Fernández Palmeral, y otra en 2015 de Julio Llamazares. Es también una fuente de inspiración para el dominio turístico, ya que en la actualidad y en muchas ciudades españolas se organizan rutas tras las huellas del Quijote. Haciendo así de la escritura/lectura una experiencia vivida y dinámica, apoyando el concepto de literatura como viaje entre la realidad y la ficción.

Gracias a la obra de Chesterton, hemos comprobado que el concepto de la intertextualidad (o transtextualidad) es indiferente a las limitaciones lingüísticas y culturales, y como Unamuno y Montalvo, en una novela que tiñe con matices de teatro, el autor se vale de la figura de Don Quijote como símbolo para defender valores que le son importantes como la libertad, la igualdad, la justicia.

El poema de Blas de Otero, es una muestra de la definición del texto como un mosaico de citas, liando versos y líneas de múltiples autores, el poeta pudo escribir un poema de la muerte de Don Quijote, en el que participan todos estos escritores de todos tiempos.

Se puede consultar a continuación la ruta de intertextualidad que forman las continuaciones y reescrituras mencionadas en este capítulo.

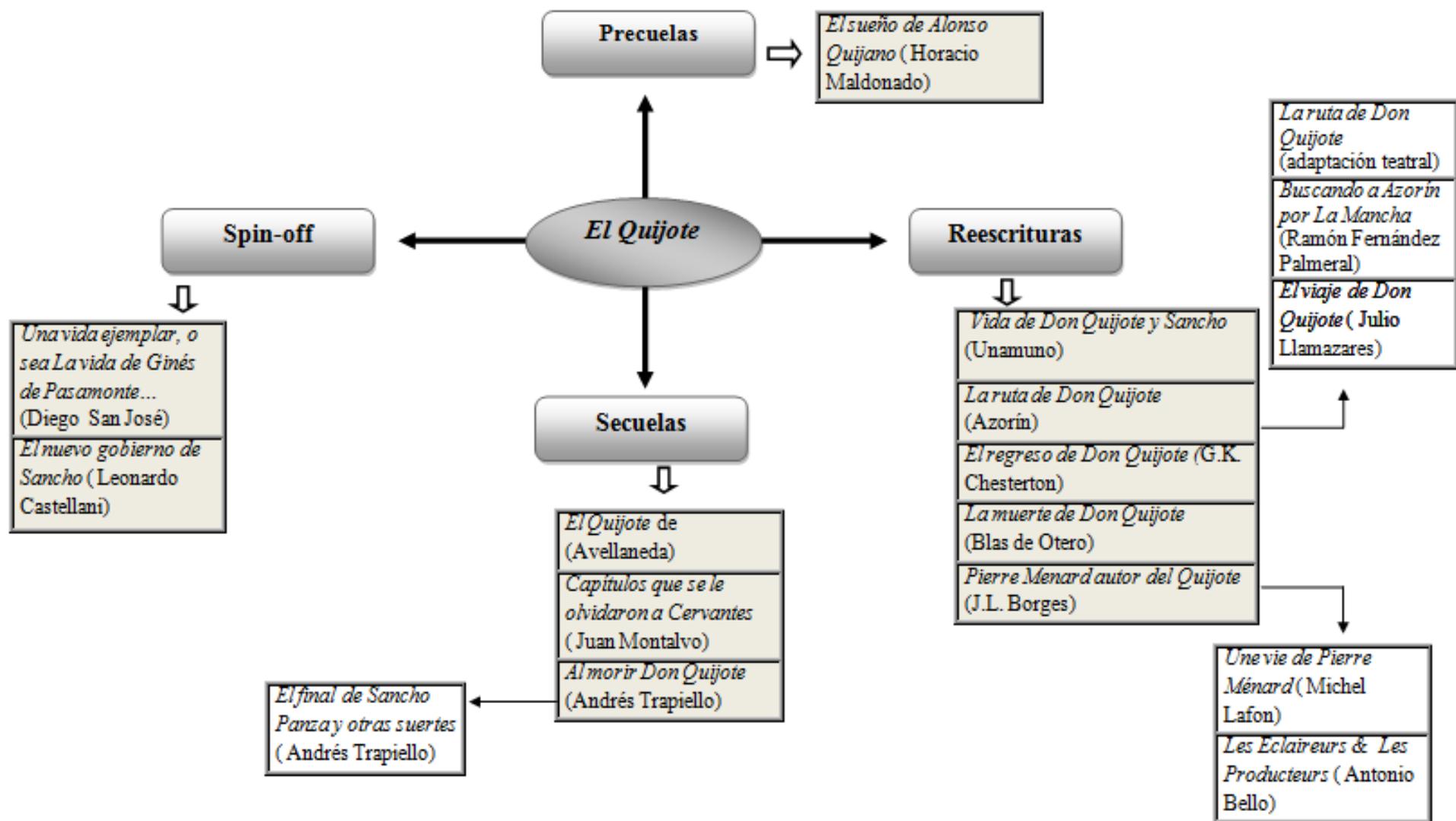
- **Lectura de la metatextualidad.** A pesar de que Trapiello hace referencia en una de sus entrevistas en *La Vanguardia* a “gente maliciosa” que descreditó su labor y criticó su obra hasta antes de leerla (Redacción, 2014), y de que Fernández Rodríguez, en su reseña -previamente citada- de las secuelas de Trapiello, habla también de esas críticas negativas hacia su labor de continuador, no hemos encontrado en todos los artículos de opinión consultados ninguna crítica negativa de la obra; de lo que podemos deducir

que o sea son opiniones expresadas verbalmente en los círculos literarios, o que esas opiniones despreciativas cambiaron después de la lectura de la obra hasta unirse a las opiniones apreciativas.

Las críticas mayormente positivas que se le hicieron a Trapiello, se pueden interpretar por dos factores: primero, su pluma es elogiada y apreciada por parte de comentaristas y autores; y luego, se nota una evolución en el punto de vista de estos críticos y académicos hacia las secuelas literarias, ya que se interesan más al estilo del continuador, a sus esfuerzos para mantener el ambiente de la novela original, y a su construcción de los personajes, en vez de enfocarse sobre el hecho de continuar una obra ajena.

En efecto, en los últimos años, la abundancia de secuelas cinematográficas, largamente difundidas, y sus versiones literarias respectivas, muy a menudo clasificadas en las superventas, aseguraron la familiaridad del público y de los críticos con el recurso de la secuela. Es entonces una nueva era para el procedimiento de la retroalimentación narrativa, que permitió a los autores de estas secuelas ser apreciados o criticados, en función de la cualidad de sus escritos, y no ser rechazados sistemáticamente por continuar una obra de otro autor.

Esquema nº7. Una ruta de intertextualidad de secuelas y reescrituras de *El Quijote* en la tesis.



En este último capítulo hemos partido de una sola novela como núcleo: *El Quijote* de Cervantes, y la hemos relacionado con sus reescrituras y continuaciones.

Hemos empezado haciendo el estudio de los personajes y su cotejo en ambas obras, de Cervantes y de Trapiello, para luego destacar el proceso de evolución que subieron los personajes en su construcción y carácter.

Hemos llegado a formular una red de intertextualidad con muchas otras obras literarias de distintos géneros y esa literatura de segundo grado ha podido, a su turno, engendrar obras derivadas de ella como hemos podido constatar a lo largo de este capítulo. Y esto es una prueba más de que el texto cervantino es una fuente inagotable de inspiración, desde el momento de su creación hasta hoy en día, lo que le garantizó su estatuto de novela universal y atemporal.

Hemos podido constatar asimismo, que aunque parten del mismo punto de partida, cada una de estas creaciones, ha sido novedosa de una manera o de otra. Hemos puntualizado las críticas que se les dirigieron pero también los elogios que se les destinaron, haciendo así uso de la metatextualidad para demostrar que hasta en los libros más criticados podrá haber algo ventajoso, si se toma la pena de considerarlo con un ojo nuevo, confirmando de tal modo las palabras de Cervantes “*no hay libro tan malo, que no tenga alguna cosa buena*” (Cervantes, II, 59).

Hemos estudiado además, el reto que constituye escribir la continuación de Andrés Trapiello *Al Morir Don Quijote*, y esto nos dio a conocer los obstáculos que pudo encarar su autor para escribir en el siglo XXI, no solo una continuación sino dos, a diez años de intervalo, conforme con la tradición cervantina. Y cerramos este capítulo por una selección de las opiniones acerca de obra de Trapiello, mayormente apreciativa y de ahí emerge una reflexión nuestra sobre la evolución de la recepción de las

secuelas literarias por parte del público y de los especialistas y una meditación acerca de los factores que influyeron en ello.

CONCLUSIÓN

En nuestra tesis titulada “**La secuela literaria en la novela *Al morir Don Quijote de Andrés Trapiello: La nueva vida de los personajes de Cervantes***”, nos hemos interesado a la secuela literaria como modalidad de escritura. Nuestra elección del estudio de la secuela fue motivada por su novedad en el terreno de la narratología, ya que esta técnica se conocía mucho más en el cine que en las escrituras. Esta perspectiva nos ofrece la posibilidad de innovar en esta temática ya que pensamos aplicarla a la novela. Y la obra que nos pareció más idónea para prestarse al juego de la continuidad es la obra trascendental del creador de la novela española, *El Quijote*, que ha dado lugar a múltiples continuaciones y reescrituras. Nuestro objetivo ha sido entonces, dar una nueva visión de esta literatura en segundo grado, haciendo salir estas secuelas y reescrituras, de la sombra de las novelas originales para ser consideradas como obras creativas. Esto nos ha permitido llegar a responder a nuestros cuestionamientos sobre el análisis de la secuela como técnica de escritura.

A este efecto, hemos iniciado nuestro primer capítulo con una introducción al mundo de la literatura resaltando unas nociones de base y problemáticas incesantes como lo es la cuestión del género, antes de pasar a la influencia realidad-ficción que hemos explicado gracias a un ejemplo concreto como lo es el proceso de Gustave Flaubert que fue acusado de corromper a las jóvenes doncellas con su libro *Madame Bovary* y sus ideas liberales, esto demuestra que la influencia es efectiva y recíproca porque esta literatura se nutre de la realidad, y la realidad está afectada por la literatura y los temas que trata.

El segundo aspecto teórico abordado es el de la teoría de la lectura, que se reparte en teorías de efecto y las de recepción. Las teorías de efecto, representadas por Iser y Eco, se centran en el texto y en cómo debe preparar su lector modelo para su lectura. Hemos aclarado que las teorías de recepción, se

centran en una perspectiva externa en la recepción de las obras como la cultura del lector, el grupo social al cual pertenece y a las circunstancias políticas del momento. De ahí hemos pasado a detallar, la relación de una obra con su público, y las diversas interpretaciones que puede tener, de acuerdo con un cambio de las circunstancias político-sociales.

El tercer subcapítulo lo hemos consagrado a presentar una selección de teorías del personaje organizadas de manera cronológica para demostrar su evolución, así que los trabajos planteados de diversos académicos, postulan modelos de análisis distintos. El método psicológico apoyado por Hugo, que ve en los personajes “un tipo” que respira, evalúa y siente, tal como nosotros y por eso merece la pena de ser considerado como un ser entero, opinión que comparte François Mauriac acertando que el autor se inspira para su elaboración de caras, siluetas y expresiones que almacena en su mente; Forster consolida esta tendencia psicoanalítica con su trabajo sobre los personajes planos y redondos. Por otro lado, tenemos la visión estructural del análisis de los personajes, como los estudios de Propp y Souriau, que clasifican los personajes no según lo que son, sino dependiendo de sus acciones y funciones en el relato, línea que continúa Greimas con su modelo actancial de los personajes. Hemos optado, después de considerar los aspectos tratados por cada cual, por hacer un análisis psicológico pero también un análisis estructural de los personajes que se complementarán para darnos una perspectiva múltiple del proceso de creación de estos personajes.

En el segundo capítulo, y de manera jerarquizada, hemos empezado por el dialogismo de Bajtín, explicado por Todorov en su *Principe dialogique*, hasta llegar a las ideas de Kristeva sobre la intertextualidad y la compenetración de los textos. Hemos hablado del debate acerca del término intertextualidad, y de su percepción extensiva (por Riffaterre) o restringida (por Genette), y hemos seleccionado una metodología de aplicación que fue la visión de Genette, por conveniencia a nuestras novelas de estudio. Hemos

tratado también la parodia por ser un tipo de relaciones intertextuales y por ser el tema central de *El Quijote* que fue la parodia de las novelas de caballería.

El tercer apartado de este capítulo concierne la secuela como una modalidad narrativa inédita, gracias a la obra colectiva *La escritura inacabada* hemos podido conocer más sobre su aparición y luego su evolución en España. Nos hemos apoyado en las obras de Hinrichs *The invention of the sequel* y *Figure III* de Genette, para resaltar sus características, sus tipos (por autor, o por su modo de continuación), y sus reglas. Esto nos ha llevado a trasladarnos al mundo del cine con la obra de Cascajosa Virinio *El espejo deformado* que nos ofrece muestras tangibles de secuelas y versiones en Hollywood, designados con una terminología unificada, esto nos ha permitido hacer una comparación de la secuela en ambas disciplinas, la literaria y la fílmica, y corroborar la influencia mutua de una sobre la otra.

Para nuestro tercer capítulo y a pesar de ser las dos obras una novela y su continuación, los puntos analizados difieren en ciertos elementos, donde hemos adaptado las pautas de *Teoría general de la novela* de Bobes Naves, para seleccionar los criterios más relevantes a analizar en cada novela. Así nos pareció interesante, después de dar un argumento de las dos partes de Cervantes, hablar de su inserción de las novelas intercaladas, un artificio utilizado para diversificar los personajes citados y temas. En cuanto al análisis del espacio y tiempo, hemos trazado el itinerario de su los personajes en sus rutas así como el plan cronológico de la novela, basándonos en trabajos de ilustres especialistas en geografía y letras de su época, como el académico Vicente de los Ríos autor de un plan cronológico de las tres rutas de Don Quijote, y el geógrafo del rey Tomás López, que traza un mapa de estas salidas basándose en informaciones de terreno. Otro valeroso mapa, que hemos incluido, es el trazado por Manuel Antonio Rodríguez en 1798, según el estudio histórico de Juan Antonio Pellicer. Hemos hecho una síntesis de estos trabajos, a los cuales añadimos algunas observaciones nuestras, esto nos

dio a conocer algunas anacronías temporales y discordancias espaciales, que algunos explican como una inadvertencia del autor ,y otros conscientes de los profundos conocimientos geográficos de Cervantes interpretan como una negligencia voluntaria suya, originada tal vez de su voluntad de situar su obra en una dimensión atemporal y sin localización física precisa, otorgando así más atención a las acciones y opiniones de los personajes y a las historias que se transmiten. Hemos resaltado además las estrategias narrativas que usa Cervantes, en lo relativo a la autoría, al narratorio y a la focalización, combinando las teorías de Genette en su *Figure III* y de Bobes Naves en su *Teoría General* así como los trabajos de algunos cervantistas como López Navia que se especializa en la ficción autorial en *El Quijote* y sus continuaciones que estudia en numerosos artículos entre ellos citamos a “Las claves de la metaficción en el quijote”.

En la parte dedicada al análisis de *Al morir Don Quijote* de Andrés Trapiello, lo hemos iniciado con un argumento de la historia, antes de pasar al estudio del tiempo y del espacio donde hemos arrojado luz sobre las estrategias y licencias de las que hace uso el autor al escribir esta secuela, como su manipulación del tiempo para inventar nuevos recuerdos inexistentes en la obra original. Y como la obra de Trapiello no trata de una ruta, nos hemos interesado al tiempo como duración que acentúa los sentimientos y emociones de los personajes, y al tiempo atmosférico del cual se vale al autor para apoyar y enfatizar ciertos sentimientos y ambientaciones. El análisis de la obra y de igual modo que se hizo del *El Quijote* trata de los componentes narrativos como el narrador, la focalización, siguiendo la teoría de Genette en su *Figure III*. Además, hemos estudiado el elemento de los rumores y de las recurrencias que se destacan en la obra, así como la inserción de intertextos en el texto de Trapiello.

Gracias a este análisis hemos logrado profundizar en las obras de los dos autores, y conocer el hilo conductor y componentes de sus novelas.

Hemos dado muestras tangibles de los recursos y estrategias narrativas de las cuales se valieron ambos escritores, gracias a su posición de creadores de este universo de ficción, subrayando la manera que posibilita a Andrés Trapiello vincular su hipertexto al hipotexto de Cervantes.

Estudiar de manera paralela las dos obras nos permitió constatar que aunque *Al morir Don Quijote* es la continuación de *El Quijote* había una modificación en el estatuto genérico de la secuela. La novela de Cervantes podría ser una novela de caballería, o una parodia de las novelas de caballería, mientras que esta secuela es más una novela realista, con matices biográficos que tiende a dar un retrato fiel de la vida del resto de los personajes después de la muerte del protagonista, haciendo de ellos los protagonistas de sus propia historia.

El carácter biográfico de la obra hizo que el autor preste más atención, a los detalles, a los escenarios, a los personajes con sus penas, pensamientos y sentimientos focalizándose en la retrospectiva de su estado de ánimo, dando así a la novela un ritmo detenido, construido de escenas panorámicas y planos verticales que difieren del ritmo dinámico que caracteriza *El Quijote*, con las infinitas rutas y mudanzas de su héroe.

En cuanto a los temas tratados, son casi los mismos que los de Cervantes, pero tal vez tratados desde otro ángulo, y son la libertad, el amor, los sueños y la lucha de los personajes para conseguirlos, trazando la imagen de una sociedad múltiple, representada por distintos arquetipos de los individuos que la componen.

Por último, hemos consagrado el cuarto capítulo al estudio de la transtextualidad de la obra de Trapiello y la de Cervantes, y las demás continuaciones y reescrituras del *El Quijote*. Así que nos hemos ocupado, primero, de poner al descubierto el manejo de los personajes en la obra de Cervantes y la Trapiello, y aplicando el modelo del cuadro semántico

realizado por Philippe Hamon, hemos logrado analizar y luego clasificar a los personajes en capas sociales. Hemos anotado, haciendo un cotejo de los personajes, los cambios que se introdujeron en el carácter de los personajes que fueron hasta entonces secundarios y hasta sin nombre propio, lo que nos permitió establecer una tipología de los personajes en *Al morir Do Quijote* según la repartición de Hamon. El modelo actancial de Greimas que hemos aplicado a ambas obras, posibilitó esquematizar las relaciones jerárquicas entre los personajes y conocer su función en la obra, para una mejor comprensión de ella. Este análisis estructural, fue completado por un análisis de los personajes planos y redondos, adelantado por Forster, y por un estudio de las relaciones psicológicas entre los diferentes personajes. Esta labor confirmó el grado de atención que presta Trapiello a las señas dejadas por Cervantes en su texto y que aprovecha para crear su continuación.

Inspirados por una idea que expresa Todorov en su *Poétique de la prose*, que afirma que una obra nunca puede leerse de manera completa y satisfactoria si no la ponemos en paralelo con obras similares contemporáneas y anteriores, -y porqué no posteriores-, hemos puesto esta secuela de Trapiello en contacto con otras ampliaciones y formas de reciclaje narrativo de *El Quijote*, para tener una base de comparación. Nuestro estudio de la transtextualidad, sin ser exhaustivo, ha servido a darnos a conocer nuevos horizontes y dimensiones creativas, englobando obras de distintos géneros y autores pero que parten de una misma novela de origen. Por consiguiente, hemos detallado estos escritos dando ejemplos de las secuelas de *El Quijote* (continuación hacia el futuro), precuelas (que narran acontecimientos anteriores a la obra) y de *spin off* (cuando un personaje secundario pasa a ser el protagonista de su propia historia independiente, como lo nos explica Carmen Cascajosa, hablando de la continuidad en el cine). Hemos escogido luego casos práctico de reescrituras, consagrados a cada género literario: *Pierre Menard autor del Quijote* (cuento), *La ruta de Don Quijote* de Azorín (ensayo), *Vida de Don Quijote y Sancho* de Unamuno (novela-ensayo), *El*

regreso de Don Quijote de Chesterton (novela de habla extranjera), *La muerte de Don Quijote* de Blas de Otero (poesía).

El estudio de todas estas obras nos llevó a constatar que el rechazo sistemático que tuvieron algunas de estas secuelas y reescrituras, se origina muchas veces de su incomprensión o de la mucha implicación de los críticos de su época, en el asunto que tratan de manera paralela con el tema quijotesco. Por lo que, hemos notado que con la distancia y el paso de tiempo los puntos de vista hacia estas escrituras si no son favorables, son mayoritariamente moderados, por eso, fue necesario para nosotros buscar otras críticas y opiniones, que hacen una nueva lectura de ellas, en vez de alinearse de manera automática con los críticos de su época, reconociendo el mérito que requieren, tan pequeño que sea.

Hemos demostrado el reto que constituye continuar *El Quijote* en el siglo XXI para Trapiello, que se encaró con esta tarea no solamente un vez sino en dos ocasiones, la segunda siendo su secuela a *Al morir Don Quijote* titulada *Final de Sancho Panza y otras suertes*, que ambicionamos analizar en futuros trabajos.

Los artículos de opinión seleccionados, como el de Amelia Castilla -periodista y redactora jefa de *El País Semanal*- y la crítica de la escritora Care Santos que publica en *El Cultural*, además de la reseña de las continuaciones de Trapiello redactada por Daniel Fernández Rodríguez que incluimos, nos han revelado que la crítica hacia la secuela de Trapiello ha sido positiva, alabando su lenguaje asequible y su estilo que concuerda con el de Cervantes sin ser un obstáculo para los lectores del siglo XXI. Esta metatextualidad, será un guía para la lectura de esta obra y un incentivo para la compra del libro y una invitación, en muchas veces, a alargar el placer de la lectura con la segunda secuela del mismo autor. Esto confirma además lo dicho anteriormente, acerca de la evolución de la mirada hacia la literatura en

segundo grado, que volvió a ser una escritura creativa a parte entera, reconocida por ambos lectores y críticos literarios.

Esta evolución de la opinión que se hace de las secuelas, no es extraño al cine, que contribuyó con las innumerables secuelas cinematográficas, a familiarizar los lectores con este procedimiento de retroalimentación narrativa.

Concluyendo, esperamos que nuestro trabajo sirva de manera eficiente para la literariedad de la literatura, pero también para otras investigaciones que se harán sobre la misma obra, el mismo autor o del estudio de las secuelas. Ambicionamos además, que pueda ser la fuente de inspiración para la realización de otros trabajos, generando así lazos infinitos de intertextualidad.

Bibliografía

- Achour, Christiane ; Bekkat, Amina (2002). *Clefs pour la lecture des récits : convergences critiques II*, Blida : Tell.
- Adam, Jean-Michel (1991). *Le Récit*, Paris : P.U.F.
- Agostini Banus, Edgar (1960). El tiempo y el espacio en don Quijote. Enseñanza Media: Revista de orientación didáctica (53-55).
- Alvarez Roblin, David (2014). *De l'imposture à la création : le "Guzmán" et le "Quichotte" apocryphes*, Madrid: Casa de Velázquez.
- Alvarez Roblin, David (Ed.)(2017). *La escritura inacabada: continuaciones literarias y creación en España, siglos XIII a XVII*, Madrid: Casa de Velázquez.
- Ardila, Juan Antonio Garrido (2009). "The influence and reception of Cervantes in Britain, 1607-2005" en *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*, Cambridge: Legenda.
- Aristote (1980). *La Poétique.*, texto, trad. y notas Roselyne Dupont-Roc y Jean Lallot, Paris : Seuil.
- Azorín (2004). *La ruta de Don Quijote*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-ruta-de-don-quijote--0/html/> [consultado en septiembre de 2019].
- Bakhtine, Mikhaïl (1970). *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne: L'Age d'Homme.
- Bakhtine, Mikhaïl (1978). *Esthétique et théorie du roman*, Paris: Gallimard.
- Bakhtine, Mikhaïl (1984). *Esthétique de la création verbale*, Paris : Gallimard.
- Baroja, Pío (1948). *Desde la última vuelta del camino: La intuición y el estilo*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Barthes, Roland (1982). "L'effet de réel" en *Littérature et réalité*, Paris : Le seuil.
- Barthes, Roland (1977). "Introduction à l'analyse structurale des récits" en *Poétique du récit*, Paris : Seuil.
- Begines Hormigo, José-Manuel (2007). "Antonio Muñoz Molina: el compromiso con la calidad" en *La resistencia de la novela: [actas]: XIV Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea: El 22, 23 y 24 de noviembre de 2006*, El Puerto de Santa María: Fundación Luis Goytisolo.
- Blanchot, Maurice (1963). *Le Livre à venir*, Paris : Gallimard.
- Blanchot, Maurice (1988). *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard.
- Bobes Naves, María del Carmen. (1993). Teoría general de la novela: Semiología de la "Regenta". Madrid: Gredos.
- Bordas, Eric ; Barel-Moisán, Claire (2015). *L'Analyse littéraire*, Paris : Armand Colin.
- Borges, Jorge Luis (1937). "Presencia de Miguel de Unamuno", en *El Hogar*. Barcelona: Tusquets Editores.

- Borges, Jorge Luis (1986). “Pierre Menard autor del Quijote” en *Ficciones; El Aleph; El informe de Brodie*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Borges, Jorge Luis (1994). “Acerca de Unamuno, poeta” en *Inquisiciones*. Barcelona : Seix Barral.
- Bourdieu, Pierre (1992). *Les règles de l'art. Génèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil.
- Bourneuf Roland ; Ouellet Réal (1998). *L'univers du roman*, Tunis : Cérès.
- Breton, André (1965). *Manifeste du surréalisme*, Paris : Gallimard.
- Calvino, Italo (2012). *Si una noche de invierno un viajero*, Madrid: Siruela.
- Carmona, Luis Miguel (2006). *¡Tócala otra vez!: guía definitiva de secuelas, sagas y remakes*, Madrid: T&B Editores.
- Casasayas, José María (1999). Itinerario y cronología en la Segunda Parte del Quijote. *Anales Cervantinos*, 35.
- Cascajosa Virino, Concepción (2006). *El espejo deformado: versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla.
- Castellani, Leonardo (2005). *El nuevo gobierno de Sancho*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Castells Molina, Isabel (1999). “La ruta de Azorín por el libro de La Mancha” en *Actas del VIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Fernández de Cano y Martín, José Ramón (coord.) El Toboso: Ayuntamiento de El Toboso.
- Cervantes Saavedra, Miguel De (1991). *Novelas ejemplares I*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Cervantes Saavedra, Miguel De (1999a). *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote De La Mancha*, parte I, Madrid: Bibliotex.
- Cervantes Saavedra, Miguel De (1999b). *El Ingenioso Caballero Don Quijote De La Mancha*, parte II, Madrid: Bibliotex.
- Chesterton, Gilbert Keith (1986). “The outline of sanity” en *The Collected Works of G.K. Chesterton*. San Francisco: Ignatius Press.
- Danon Boileau(1995). *Du texte littéraire à l'acte de fiction : Lectures linguistiques et réflexions psychanalytiques*, Paris : Ophrys .
- De Los Rios, Vicente (1834). “Análisis del Quijote”. En V. De los Ríos, & M. Fernandez de Navarrete, *Análisis del Quijote, por V. de los Ríos. Vida de Miguel de Cervantes Saavedra, por M. Fernandez de Navarrete*. Barcelona: Imprenta de la viuda e hijos de Gorchs.
- Delepierre, Octave (1870). *La parodie chez les Grecs, chez les Romains, et chez les modernes*, Londres : N. Trübner et cie.
- Du Marsais, César Chesneau (1793). « Des Tropes » en *Des tropes et de la construction oratoire*. Tulle : R. Chirac (ed.)
- Ducasse, Isidore (1970). *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard.

- Dufays Jean-louis, Gemenne Louis, Ledur Dominique (2015). *Pour une lecture littéraire*, Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur.
- Eco, Umberto (2004). *Lector in fabula : le rôle du lecteur*, Paris : Grasset.
- Enrique Anderson Imbert (1973). *El arte de la prosa en Juan Montalvo*. Medellín: Bedout.
- Escarpit, Robert (1970). “La définition du terme « Littérature » ” en Robert Escarpit (Dir.) *Le littéraire et le social : éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris : Flammarion.
- Fernández Avellaneda, Alonso (1614). *Segundo tomo del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Tarragona: El librero Felipe Roberto.
- Fernández Avellaneda, Alonso (1853). *Le Don Quichotte de Fernandez Avellaneda*, Germond Lavigne (Trad.). Paris: Didier.
- Fernández Palmeral, Ramón (2005). *Buscando a Azorín por La Mancha*, Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponible en : <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/buscando-a-azorin-por-la-mancha--0/html/> [consultado en septembre de 2019].
- Fernández Rodríguez, Daniel (2016). “Al morir Don Quijote seguido de El final de Sancho Panza y otras suertes de Andrés Trapiello”. En *Castilla : Estudios de literatura*, N° 7. Valladolid: Universidad de Valladolid, disponible en: <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/363> [consultado el 03 de diciembre de 2020]
- Ferrándiz Lozano, José (2005). “La ruta de Don Quijote, un clásico de Azorín en el III Centenario” en *El Salt*, Núm. 4 de Abril-junio 2005, Alicante: Instituto Alicantino De Cultura Juan Gil-Albert.
- Forster, Eduard Morgan (1927). *Aspects of the Novel*, London: Edward Arnold.
- Forster, Eduard Morgan (2005). “Flat and round characters” en Hoffman, Michael; Murphy, Patrick (eds.) (2005). *Essentials of the Theory of Fiction*, Durham y Londres: Duke University Press.
- Ganjipour, Anoush (2014). *Le réel et la fiction*, Paris : Hermann.
- Garcia, Martha (2008). La función de los personajes femeninos en "Don Quijote de la Mancha" y su relevancia en la narrativa, Vigo: Academia del Hispanismo.
- Genette, Gérard (1966). “Frontières du récit” en *Communications*, N° 8 : Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit, Paris : Le seuil.
- Genette, Gérard (1979). *Introduction à l'architexte*, Paris : Seuil.
- Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris : Seuil.
- Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris : Seuil.
- Genette, Gérard (2004). *Fiction et diction : précédé de Introduction à l'architexte*, Paris : Seuil.
- Glaudes, Pierre ; Reuter, Yves (eds.) (1991). *Personnage et histoire littéraire*, Toulouse : PUM.
- Goldenstein, Jean-Pierre (2005). *Lire le roman*, Bruxelles : Boeck Supérieur.

- Goulemot, Jean-Marie (1985). “De la lecture comme production de sens”, en *Pratiques de la lecture*, (dir.) Robert Chartier, Paris : Payot et Rivages.
- Greimas, Algirdas Julien (1966), *Sémantique structurale*, Paris : Larousse.
- Hamon, Philippe (1977). “Pour un statut sémiologique du personnage” en *Poétique du récit*, Paris : Seuil.
- Hinrichs, William H. (2011). *The invention of the sequel: expanding prose fiction in early modern Spain*, Woodbridge:Tamesis.
- Hinrichs, William H. (2017). “La novela y la secuelas. De cómo la prosa narrativa de Siglo de Oro inventó la continuación literaria” en *La escritura inacabada: continuaciones literarias y creación en España, siglos XIII a XVII*, Madrid: Casa de Velázquez.
- Householder, Fred W. (1944). “ΠΑΡΩΔΙΑ” en *Classical Philology*, Vol. 39, No. 1 (Enero 1944), Chicago: The University of Chicago Press. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/263900> (consultado en Junio 2020)
- Hugo, Victor (1836). *Œuvres complètes*, Paris: Eugène Renduel.
- Hugo, Victor (1867). *William Shakespeare*, Paris: Librairie internationales.
- Hutcheon, Linda (2000). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Irby, James (1962). “Encuentro con Borges” en *Revista de la Universidad de México*, vol. XVI, N° 10, junio. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Iser, Wolfgang (1985). *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*, Sprimont : Mardaga.
- Iwasaki Cauti, Fernando (2010). *Borges, Unamuno y “El Quijote”*, disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/borges-unamuno-y-el-quiote> [consultado en abril 2019], Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Jakobson, Roman (1981). *Ensayos de lingüística general*, Barcelona: Seix Barral.
- Jancsó, Katlin (2005). “Don Quijote en el nuevo mundo y en el Perú” en *Acta Hispanica*, vol.10, Szeged: Universidad de Szeged, disponible en : http://acta.bibl.u-szeged.hu/602/1/hisp_010_079-087.pdf [consultado en diciembre de 2018].
- Jauss, Hans Robert (2002). *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard.
- Kania, Adriana (2018). "El sueño de Alonso Quijano, precuela». En González Briz, María de los Ángeles (Ed.), *Cervantes: textos, figuras, prácticas*. Montevideo: CSIC de la Universidad de la República Uruguay.
- Kristeva, Julia (1969). *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris : Seuil.
- Lafon, Michel (2009). « Je me rappelle (années 70) », en *Recherches & Travaux*, N° 75. Grenoble : UGA Éditions/Université Grenoble Alpes. Disponible en: <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/369> [consultado en: junio 2019].
- Laura Scarano (1993). “Cruce intertextual y discurso polifónico en la poesía de Blas De Otero” en *España contemporánea*, Tomo VI, N° 1, Ohio: The Ohio State University.
- Llamazares, Julio (2016). *El viaje de Don Quijote*, Barcelona: Alfaguara.

- Loehr, Joël (2010). *Les grandes notions littéraire*, Dijon : Éd. Universitaire de Dijon.
- López Navia, Santiago Alfonso (2006). “Las claves de la metaficción en El Quijote: Una revisión. En *Oppidum* (Vol. 2). Segovia: IE Universidad.
- López Navia, Santiago Alfonso (1996). La ficción autorial en el "Quijote" y en sus continuaciones e imitaciones. Madrid: Ediciones UEM-CEES.
- López Navia, Santiago Alfonso (2000). Locuras amenas sobre Cide Hamete Benengeli. En A. Bernat Vistarini, & J. M. Casasayas (Edits.), *Locuras amenas sobre Cide Hamete Benengeli*. Salamanca: Ediciones universidad de Salamanca, Servicio de publicaciones Universitat de les Illes Balears.
- López-Pasarín Basabe, Alfredo (2009). “En torno a la *Vida de don Quijote y Sancho*, de Unamuno: cuestiones de hermenéutica” en *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, Vol. 47, núm. 2 Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. Disponible en: <http://revistas.usal.es/index.php/0210-749X/article/view/8440> [consultado el 9 febrero de 2019]
- Merino, José María. (2007). El narrador del "Quijote" y la voz de la novela. En E. M. Mata (Ed.), *Cervantes y el Quijote : Actas del coloquio internacional*, Oviedo 27-30 de octubre de 2004. Madrid: Arco/Libros .
- Montalvo, Juan (1898). *Capítulos que se olvidaron a Cervantes*, Barcelona: Montaner y Simón.
- Muñiz, Luisa (1978). “El poeta y la patria en la trilogía de Blas Otero « Que trata de España »” en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Navarro, Santiago Juan (1989). “Atrapados en la galería de los espejos: Hacia una poética de la lectura en 'Pierre Menard' de Jorge Luis Borges” en *Selected Proceedings of the Thirty-Ninth Annual Mountain Interstate Foreign Language Conference*, South Carolina: Clemson University.
- Nicole Robine (1970). “La lecture” en Robert Escarpit (Dir.) *Le littéraire et le social : éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris : Flammarion.
- Nowlan, Robert A ; Nowlan, Gwendolyn Wright (1989). *Cinema sequels and remakes, 1903-1987*, Chicago: St James Press.
- Ochoa Penroz, Marcela (1997). *Reescrituras del Quijote*, Santiago: LOM.
- Óscar Tacca (2000). “El Quijote de Pierre Ménard. ¿Un sueño de la razón” en *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina: Primer Convivio Internacional de «Locos Amenos»*; Antonio Bernat Vistarini y José María Casasayas (Eds.) Universidad de Salamanca; Universitat de les Illes Balears.
- Otero, Blas de (2013). “La muerte de Don Quijote” en *Obra completa (1935-1977)* De la Cruz, Sabina(Ed.), Barcelona :Galaxia Gutenberg.
- Pestano y Viñas, Adelaïde (2007). “Les étapes de l'itinéraire d'Azorín dans La ruta de don Quijote (1905) : la Mancha entre passé, présent et fiction littéraire” en *Cahiers d'études romanes* Núm. 17, Aix-en-Provence : Aix Marseille Université, disponible en : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/934> [consultado el 13 de septiembre de 2019] .
- Platon (1966). *La République*, Robert Baccou (ed. y trad.), Paris : Flammarion.

- Proust, Marcel (1827). *Le temps retrouvé*, Paris: Gallimard.
- Raimond, Michel (2011). *Le roman*, Paris : A. Colin.
- Ramos, Rafael (2017). “Las continuaciones y la configuración genérica en los libros de caballería”. en *La escritura inacabada: continuaciones literarias y creación en España, siglos XIII a XVII*, Madrid: Casa de Velázquez.
- Riffaterre, Michael (1979). *La production du texte*, Paris : Le Seuil.
- Riffaterre, Michael (1980). “La trace de l’intertexte”, *La pensée*, N°215.
- Riffaterre, Michael (1981). “Intertexte inconnu”, *Littérature* , N°41 : Intertextualités médiévales, Paris : Larousse.
- Riffaterre, Michael (1982). “L’illusion référentielle” en Todorov, Tzvetan ; Genette , Gérard (Dir.) *Littérature et réalité*, Paris : Le Seuil.
- Robbe-Grillet, Alain (1989). *For a New Novel: Essays on Fiction*, Evanston: Northwestern University Press.
- Saganogo, Brahiman (2007). “Realidad y ficción: literatura y sociedad” en *Estudios Sociales*, N°1, México: Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades.
- Sales Dasí, Emilio José (2017). “¿Continuador o creador? Las enricadas razones del famoso Feliciano Silva” en *La escritura inacabada: continuaciones literarias y creación en España, siglos XIII a XVII*, Madrid: Casa de Velázquez.
- Sallier, Abbé (1733). « Discours sur l’origine et sur le caractère de la parodie » en *Histoire de l’Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres avec les Mémoires de Littérature tirez des Regitres de cette Académie, depuis son Renouveau jusqu’en M.DCCXXX*, (en Mémoire), Vol. 7. Paris : Imprimerie Royale. Autor : Académie des Inscriptions et Belles Lettres
- Salomon, Noël (1976). “Sobre la imitación de el quijote por Juan Montalvo unas pistas a seguir...” en *Juan Montalvo en Francia*, Actas del coloquio de Besançon 1975, Paris: Presses Univ. Franche-Comté.
- Sangsue, Daniel (1994). *La parodie*, Paris : Hachette.
- Santerres-Sarkany Stéphane (1990). *Théorie de la littérature*, Paris : P.U.F.
- Schaeffer, Jean Marie(1989). *Qu’es ce qu’un genre littéraire*, Paris : Seuil.
- Schaeffer, Jean Marie(1999). *Pourquoi la fiction ?* , Paris : Seuil.
- Souriau, Étienne (1950). *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*. Paris: Flammarion.
- Spang, Kurt (1984). “Mímesis, ficción y verosimilitud en la creación literaria” en *Anuario Filosófico*, Vol. 17, N° 2, Navarra: universidad de Navarra.
- Stalloni, Yves (2008). *Les genres littéraires*, Paris : A. Colin.
- Tacca, Óscar (1998). “¿Quién es Pierre Ménard?” en *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*; Antonio Pablo Bernat Vistarini, (coord.). Palma: Universitat de les Illes Balears.
- Todorov, Tzvetan (1981). *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique ;(suivie de) Ecrits du cercle de Bakhtine*, Paris : Seuil.

- Todorov, Tzvetan (1987). *La notion de littérature et autres essais*, Paris : Le Seuil.
- Todorov, Tzvetan (1966). “Les catégories du récit littéraire” en *Communications*, N° 8 : Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit , Paris : Le Seuil.
- Todorov, Tzvetan (1970). *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Seuil.
- Todorov, Tzvetan (1971), *Poétique de la prose*, Paris : Le Seuil.
- Toursel Nadine, Vassevière Jacques (2001). *Littérature : textes théoriques et critiques*, Paris : Nathan.
- Trapiello, Andrés (2005). *Al morir Don Quijote*, Barcelona : Destino.
- Unamuno, Miguel de (2019). *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Editorial Verbum.
- Valincour, Jean Baptiste Henri (2001). *Lettres à Madame la Marquise *** sur « La princesse de Clèves »*, Paris : Flammarion.
- Vega Rodríguez, Pilar (2005). “El regreso de D. Quijote de Chesterton. Tradición y utopía” en *Anales Cervantinos*, N°37, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Vega Rodríguez, Pilar (2008). “Chesterton y Maeztu ante la utopía quijotesca” en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, disponible en: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero38/chesmaez.html> [consultado el 01 de diciembre de 2019]
- Vinatea Recoba, Martina (2010). “Pierre Menard, autor del Quijote: una reflexión sobre la práctica del comentario textual” en *Apuntes, Revista De Ciencias Sociales*, N° 67. Lima: Universidad del Pacífico.
- Welfringer, Arnaud (2016). “Théoriser avec Pierre Ménard” en *Fabula-LhT*, N° 17 « Pierre Ménard, notre ami et ses confrères », disponible en : <http://www.fabula.org/lht/17/welfringerintro.html>, [consultado el 16 de junio de 2019].

Artículos de prensa:

- Basanta, Ángel (2014). “El final de Sancho Panza y otras suertes”, en *El Cultural* del 19 de diciembre de 2014, disponible en: <https://elcultural.com/El-final-de-Sancho-Panza-y-otras-suertes> [consultado el 08 de abril 2020] .
- Caballero, Marta (2010). “Vargas Llosa: "Vale la pena vivir aunque solo sea porque sin la vida no es posible leer y fantasear historias" ”, *El cultural* del 07 de Diciembre de 2010, disponible en: <http://www.elcultural.com/noticias/letras/Vargas-Llosa-Vale-la-pena-vivir-aunque-solo-sea-porque-sin-la-vida-no-es-posible-leer-y-fantasear-historias/1143> [consultado el 20 de junio2018].
- Castilla, Amelia (2005). "Trapiello gana el Fundación Lara con 'Al morir don Quijote' " en *El país* del 07 de Abril de 2005, Madrid, disponible en: https://elpais.com/diario/2005/04/08/cultura/1112911203_850215.html [Consultado el 28 de Abril de 2019].
- García Garzón, Juan Ignacio (2017). “«La ruta de Don Quijote»: el viaje entretenido” en *ABC* del 13/10/2017, disponible en: <https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-ruta->

quijote-viaje-entretenido-201710130210_noticia.html [consultado en septiembre de 2019].

Nafría, Ismael (2015). "¿Has leído 'El Quijote'?" en *La Vanguardia* del 07 de Julio de 2015, disponible en: <https://www.lavanguardia.com/vangdata/20150707/54433268596/has-leido-el-quijote.html> [Consultado el 05 de octubre de 2019]

Redacción (Ed.) (2014). "Andrés Trapiello: "Don Quijote está plenamente vigente entre nosotros" " en *La Vanguardia* del 12 de Noviembre de 2014, disponible en: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20141112/54419811578/andres-trapiello-don-quijote-esta-plenamente-vigente-entre-nosotros.html> [Consultado el 05 de octubre de 2019]

Santos, Care (2006). "Al morir Don Quijote" en *El Cultural* del 15 de Junio de 2006, disponible en: <https://elcultural.com/Al-morir-Don-Quijote> [Consultado el 03 de octubre de 2019]

Diccionarios:

Cambridge Dictionary (2020), Disponible en: <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english>

Diccionario Vox (2008). Barcelona : Larousse editorial.

Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. Disponible en: <http://dle.rae.es>

TLFi : *Trésor de la langue Française informatisé*, Disponible en: <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine.

Sitios web:

Cruz, Juan (2015). "Entrenados para viajar" en *El País* del 30 Agosto de 2015, disponible en: https://elpais.com/cultura/2015/08/30/actualidad/1440926381_376742.html [consultado en septiembre de 2019].

Noviembre Compañía de Teatro (2016). "La Ruta de Don Quijote", disponible en: <http://noviembreteatro.es/producciones/la-ruta-de-don-quijote-2016/> [consultado en septiembre de 2019].

Exposición:

BNA (2005). *Mapas del Quijote*, 1 de junio-31 de Julio, Madrid: Biblioteca Nacional. Disponible en: <http://www.bne.es/es/Actividades/Exposiciones/Exposiciones/Exposiciones2005/mapasquijote/index.html> [consultado el 08 de septiembre 2020]

ANEXOS

Índice de los anexos

Anexo n°1. Índice de esquemas, cuadros, mapas, figuras, e ilustraciones.

Anexo n°2. Mapa de Tomás López de la ruta de Don Quijote.

Anexo n°3. Carta geográfica de Manuel Antº. Rodríguez de los viajes de Don Quijote.

Anexo n°4. Mapa de la ruta de Don Quijote, con viñetas de Gustave Doré de los personajes de *El Quijote*.

Anexo n°5. Censo de los personajes de Trapiello.

Anexo nº1. Índice de esquemas, cuadros, mapas, figuras e ilustraciones

Esquemas.

Esquema nº 1. Modelo actancial de Greimas (Capítulo I, pág. 42).

Esquema nº 2. Los niveles de narración y autoría en *El Quijote* (Capítulo III, pág. 152).

Esquema nº 3 Modelo actancial de Greimas aplicado sobre la estancia en casa de los duques (Capítulo IV, pág.202)

Esquema nº 4 La relación de los protagonistas en la secuela de Trapiello con el difunto caballero andante (Capítulo IV, pág.206)

Esquema nº 5. Modelo actancial de Greimas aplicado sobre la relación de Antonia con el bachiller (Capítulo IV, pág.208).

Esquema nº6. Los niveles de narración/autoría en *Pierre Menard autor del Quijote* (Capítulo IV, pág.242)

Esquema nº7. Una ruta de intertextualidad de secuelas y reescrituras de *El Quijote* en la tesis (Capítulo IV, pág.266)

Cuadros.

Cuadro nº1. Clasificación de Hamon de los personajes según ejes semánticos (Capítulo I, pág. 44).

Cuadro nº2. Cuadro general de las prácticas hipertextuales (Capítulo II, pág. 67).

Cuadro nº3. Estudio cronológico de los sucesos en *El Quijote* de 1604 (Capítulo III, págs. 141-143)

Cuadro nº4. Estudio cronológico de los sucesos en *El Quijote* de 1615 (Capítulo III, págs.143-147)

Cuadro nº5. Estudio cronológico de los sucesos en *Al morir Don Quijote* (Capítulo III, págs.177-180)

Cuadro nº 6. Aplicación del modelo de Hamon sobre una selección de personajes de *El Quijote* (Capítulo IV, pág.199).

Cuadro nº 7. Comparación del *El Quijote* de Cervantes y *El Quijote* de Avellaneda (Capítulo IV, págs. 213- 215).

Cuadro nº 8. Los sucesos de *La ruta de Don Quijote* de Azorín organizados por capítulo (Capítulo IV, págs. 245-247).

Cuadro nº 9. Fuente de versos y frases que constituyen el poema de Blas de Otero (Capítulo IV, págs.253-254).

Mapas.

Mapa nº1. Fragmento nº 1 del mapa Tomás López y José de Herosilla (Capítulo III, pág.124)

Mapa nº2. Fragmento nº 2 del mapa Tomás López y José de Herosilla (Capítulo III, pág.125)

Mapa nº3. Fragmento nº 1 del mapa de Juan Antonio Pellicer y Manuel Antonio Rodríguez (Capítulo III, pág.126)

Mapa n°4. Fragmento n° 2 del mapa de Juan Antonio Pellicer y Manuel Antonio Rodríguez (Capítulo III, pág.127)

Figuras.

Figura n° 1. Pirámide de las capas sociales en *El Quijote* (Capítulo IV, pág.200).

Ilustraciones.

Ilustración. °1. La ruta de Azorín realizada por Jesús Cisneros que acompaña *El viaje de Don Quijote* de Llamazares (Capítulo IV, pág. 249).



MAPA DE UNA PORCION DEL REYNO DE ESPAÑA QUE COMPRENDE LOS PARAGES POR DONDE ANDUVO DON QUIXOTE, Y LOS SITIOS DE SUS AVENTURAS

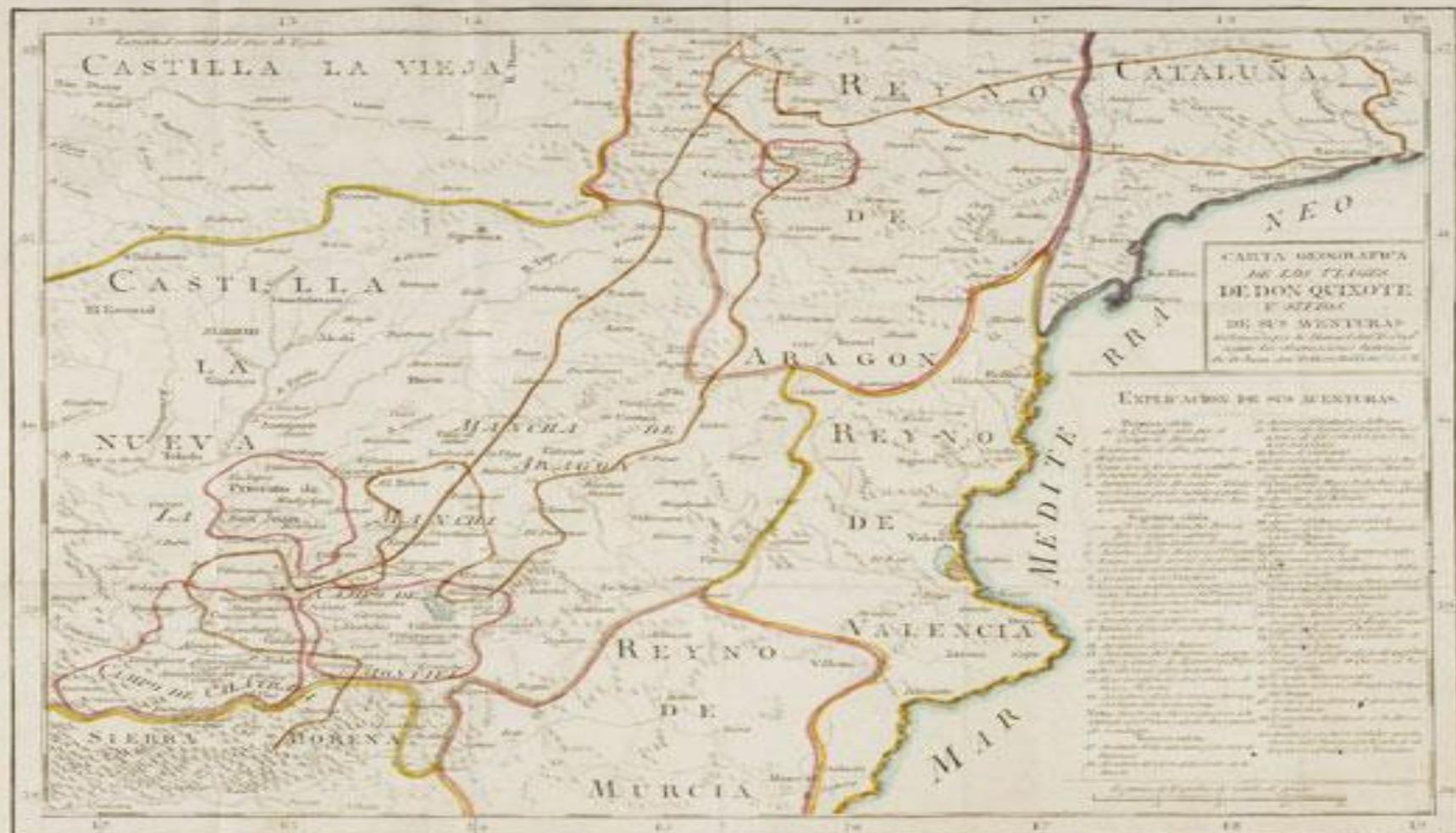
Delineado por D. Tomás López Geógrafo de S. M. según las observaciones hechas sobre el terreno por D. Joseph de Hermosilla Capitan de Ingenieros.

<p>Primera salida de D. Quixote solo.</p> <p>1. Venta donde salió armado Caballero.</p> <p>2. Aventuras del macho Andrés.</p> <p>3. Encuentro de Sancho Panza con el cura y el barbero.</p> <p>4. Aventuras de los Moriscos donde fue de vuelta a pelear, y le condujo a su lugar Pedro Alonso su vecino.</p> <p>5. Segunda salida con Sancho por el Campo de Montiel.</p> <p>6. Aventuras de los molinos de viento.</p> <p>7. Búsqueda donde durmió con los Caballeros y ordenó de sus aventuras.</p> <p>8. Aventuras de los Baniados.</p> <p>9. Venta de maravillosas aventuras y encuentros, donde se hizo el Duquesa de Avellaneda, y el mantenimiento de Sancho Panza.</p> <p>10. Batalla de los Gigantes.</p> <p>11. Aventuras del cuerpo muerto donde tomó el nombre del Caballero de la TRISTE FIGURA.</p> <p>12. Aventuras de los Rincónes.</p> <p>13. Batalla con el barbero, si quien ganó el yelmo de Mambrino.</p> <p>14. Salida liberal a los Caballeros.</p> <p>15. Batalla con el gigante morisco.</p> <p>16. Sitio en la misma Sierra donde hizo penitencia.</p> <p>17. Aventuras de los cerros.</p> <p>18. Donde se encuentran los cerros del Duque y le llevaron al Palacio donde se volvió a su aldea, y murió.</p>	<p>Tercera salida.</p> <p>17. Lugar en donde encontró a Dulcinea encantada.</p> <p>18. Encuentro del Cerro de las Barras de la muerte y aventuras del Caballero del Boscage.</p> <p>19. Aventuras de los lobos de donde tomó el nombre de Caballero de los LEONES.</p> <p>20. Batalla de Camalote.</p> <p>21. Lugar de Riquelme y Cueva de Montesinos.</p> <p>22. Encuentro de la aventura del Relinquo.</p> <p>23. Venta donde sucedió la aventura de los 80 toros, y la del Mancebo, Pedro, y el manso adriano.</p> <p style="text-align: center;">Reyno de Aragón</p> <p>24. Aventuras del Barco encantado.</p> <p>25. Aventuras de la Bella Casadora.</p> <p>26. Batalla de la Bella Casadora.</p> <p>27. Palacio del Duque donde sucedieron muchas aventuras.</p> <p>28. Batalla Barataria Gobierno de Sancho.</p> <p>29. Sitio donde encontró Sancho las moriscas de vuelta del Gobierno.</p> <p>30. Sitio donde cayó Sancho con un yelmo de vuelta del Gobierno.</p> <p>31. Aventuras de los ladrones en el bosque.</p> <p>32. Sitio de la Batalla del Caballero de la TRISTE FIGURA en la sierra morisca, donde quedó vencido.</p> <p>33. Aventuras de los cerros.</p> <p>34. Donde se encuentran los cerros del Duque y le llevaron al Palacio donde se volvió a su aldea, y murió.</p>
---	--

Nota.

Desde este sitio se traxeron a la Venta, de donde se volvió a su aldea, y murió.

Leyenda de una hora de camino de las que entran veinte en un grado.





El primer combate de Sancho y el escudero.



Sancho Panza.



Don Quixote.



Sancho Panza.



Sancho Panza.



Sancho Panza.



Sancho Panza.



Sancho Panza.



Sancho Panza.



Sancho Panza.



Sancho Panza.



Sancho Panza.



Sancho Panza.



Sancho Panza.



Sancho Panza.



Sancho Panza.



El combate de los gigantes.



Sancho Panza.



Sancho Panza.



El combate de los gigantes.



Sancho Panza.



Sancho Panza.



El combate de los gigantes.



REYNO DE ESPAÑA
DON QUIJOTE
 de la Mancha
 por Miguel de Cervantes Saavedra

Mapa de los parajes por donde anduvo Don Quijote y los sitios de sus aventuras

Primeros capítulos de Don Quijote.
 Primeros capítulos de Don Quijote con Sancho, por el campo de Montiel.

Segundos capítulos de Don Quijote con Sancho, por el campo de Montiel.
 Terceros capítulos de Don Quijote con Sancho, por el campo de Montiel.

Cuartos capítulos de Don Quijote con Sancho, por el campo de Montiel.
 Quintos capítulos de Don Quijote con Sancho, por el campo de Montiel.

Sextos capítulos de Don Quijote con Sancho, por el campo de Montiel.
 Séptimos capítulos de Don Quijote con Sancho, por el campo de Montiel.



Sancho Panza.



Sancho Panza.



El combate de los gigantes.



Sancho Panza.



Sancho Panza.



El combate de los gigantes.



Sancho Panza.



Sancho Panza.



El combate de los gigantes.

Detalles sobre los mapas.

Mapa n°1. (Anexo n°2)

Título: Mapa de una Porcion del Reyno de España que Comprehende los Parages por Donde Anduvo Don Quixote y los Sitios de sus Aventuras / Delineado por D. Tomás López, Geografo de S. M., según las observaciones hechas sobre el terreno por D. Joseph de Hermisolla, Capitan de Ingenieros .

Edición: 1780 [En Madrid]: [Por Don Joaquín Ibarra Impresor de la Cámara de S.M. y de la Real Academia]

Recuperado de : Biblioteca Digital Hispánica (BNE, recuperado el 30 de marzo de 2021)

Mapa n°2. (Anexo n°3)

Título: Carta Geografica de los Viages de Don Quixote y Sitios de sus aventuras / Delineada por D. Manuel Antº. Rodrigz., según las observaciones históricas De D. Juan Antº. Pellicer, Bibliotecº. de S.M.

Edición: 1797 -1798 [En Madrid] : [Por D. Gabriel de Sancha] .

Recuperado de : Catálogo de la exposición *Los mapas del Quijote* (Líter Mayayo, 2005, pág. 57)

Mapa n°3. (Anexo n°4)

Título: Mapa de una Porcion del Reyno de España que Comprehende los Parages por Donde Anduvo Don Quijote, y los sitios de sus Aventuras / Delineado por D. Tomás López Geógrafo de S. M. según las observaciones hechas sobre el terreno por D. Joseph de Hermosilla Capitan de Ingenieros.

Edición: 1947 [Buenos Aires] : Edición de Joaquín Gil.

Recuperado de : Biblioteca Digital Hispánica (BNE, recuperado el 30 de marzo de 2021)

Descripción: Incluye: bajo el margen inferior, clave numérica con las 35 aventuras datadas y localizadas en las páginas de la obra. Este mapa es una reproducción del que realizó Tomás López, publicado por la Real Academia en 1780. Alrededor del mapa incluye 31 viñetas de Gustave Doré, en las que se reflejan diversos personajes y episodios de la novela.

Anexo n°5. El censo de los personajes en *Al morir Don Quijote*

El censo que nos presenta los personajes en *Al morir Don Quijote* de Trapiello, está organizado por orden alfabético, para facilitar su consulta. Adjuntamos a cada nombre de personaje una pequeña definición o descripción que lo distingue.

1. Personajes creados por Cervantes y que reaparecen en la secuela.

Los personajes citados bajo este apartado, son aquellos que figuran como actantes ya en una de las partes de Cervantes, muy a menudo les añade Trapiello detalles, les da un nombre propio, forja su carácter, etc.

- **Aldonza Lorenzo.** Llamada por Don Quijote Dulcinea del Toboso, es labradora pobre pero valiente, que ve su vida arruinada por la fama que le da Don Quijote, se casa con Santiago de Mansilla sin conocer su verdadera identidad.
- **Álvaro Tarfe.** Personaje de buen juicio, que aparece en *El Quijote* Avellanada, en la segunda parte de Cervantes, y luego en la continuación de Trapiello; se encuentra con el bachiller en una venta y pareciéndole simpático le informa de la muerte del caballero y el nombre de su aldea .
- **Antonia Melgar.** (Antonia Quijana en Cervantes) Sobrina de Alonso Quijano, joven hermosa de 19 años, menudita y delgada, Tenía en el rostro tres lunares, uno sobre el labio, otro en la mejilla y otro en la sien, y sus labios finos acentuaban la belleza de sus ojos, de color miel. Cuidaba de su roba con esmero, lo que realizaba su hermosura.
- **Don Pedro Pérez.** El cura, antiguo amigo de Don Quijote, jugaba con él de niño. Es ahora muy viejo, flojo y achacoso. Era su idea la quema de los libros de Don Quijote. La muerte del caballero le afectó mucho, y por ello tocó las campanas de la iglesia.
- **Los duques.** Igual que en las dos primeras partes de Cervantes, tampoco se mencionan sus nombres en esta secuela de Trapiello, y persigue su afán de reírse a cuenta de los demás. Se desplazan con elefante y servidumbre al pueblo de Don Quijote.
- **Maese Nicolás Calderón.** Amigo de Don Quijote. Era barbero, sangrador, albéitar, colmenero y médico cuando no había uno cerca, por lo que no se llevaba bien con los médicos. Era corresponsal de algunas academias manchegas.

- **Pedro Alonso.** Labrador vecino de Don Quijote, fue quien le trajo de vuelta a casa, herido de su primera salida.
 - **Personajes episódicos de *El Quijote*:** Gritósolmo, Antonio Moreno, Marcela, Don Fernando, el bandolero Roque Guinart, doctor Tirteafuera, el mago Merlín, Andrés y Juan Haldugo, sólo se mencionan de nombre y no desempeñan un papel en la secuela.
 - **Quiteria Romero.** Ama en casa de los Quijano, se ocupaba de todo en su hacienda.
 - **Sanchica/ Teresica.** Es la hija de Sancho, una muchacha que heredó las cualidades de su madre. De acuerdo con las vacilaciones en el nombre de su madre en *El Quijote*, Trapiello usa vez del mismo artificio con la hija.
 - **Sancho Panza.** Escudero de Don Quijote, corpulento y lucido, con una figura extraña y ojos, grandes, negros y abultados. Era largo de piernas, pero de brazos cortos, y con un abultado abdomen, su cabeza de una esférica perfección y era pegada al tronco por un cuello ancho y corto. Tenía un solo traje, sayo corto, camisa, calzones abiertos y alpargatas. Tenía la fama de gracioso, reidor y comilón.
 - **Sansón Carrasco.** Mozo de veinticuatro años, amigo de Don Quijote, fue hasta muy recientemente estudiante en Salamanca. Hijo de Tomé Carrasco antiguo amo de Sancho. No muy grande de cuerpo, de piel oscura y muy buen entendimiento, nariz chata, boca abultada y ojos pequeños y vivos, indicio de su carácter jovial y burlesco. Tiene enorme interés en todo lo relativo con los asuntos caballerescos. Se casa en la obra de Trapiello con Antonia después de saberla preñada.
 - **Santiago de Mansilla.** Es Ginés de Pasamonte el galeote liberado por Don Quijote, en esta parte hace las veces de comerciante y busca vengarse de Don Quijote casándose con Dulcinea.
 - **Teresa Cascajo Panza.** Mujer fuerte de muchísimo argumento, es a veces impaciente y muy realista. Lleva diecisiete años de casada con Sancho y tiene dos hijos. Le importa más la subvención de las necesidades cotidianas de su casa y familia que la realización de sueños inútiles.
 - **Tosilos.** Lacayo de los duques, en esta secuela se hace amigo del bachiller para actuar contra los duques.
- * **Animales: Rucio:** asno de Sancho, **Rocinante:** el viejo Caballero de Don Quijote.

2. Nuevos personajes creados por Trapiello.

Incluimos bajo este apartado, además de los personajes creados totalmente por Trapiello, a aquellos que sólo nombra Cervantes, o habla de su existencia, sin desarrollar su carácter y acciones, como es el caso de la madre de Antonia, por ejemplo.

- **Albino Casariego.** Vecino, que se estuvo cinco años en unos baños de Argel. Contaba innumerables historias de corsos y piratas. Hablaba también de armar una flota para liberar los cautivos cristianos, siendo Don Quijote miembro de esta flota.
- **Alonso De Mal.** Escribano de Don Quijote, viejo de cara, de pocos amigos, tenía unos 70 años, viudo y sin hijos. Se veía que era escribano por la barba de cola de pato que lucía y la garnacha vieja, color algarroba. Llevaba las cuentas de la hacienda de Don Quijote y fue él que según se cuenta en el libro de Cervantes, escribió las últimas voluntades del hidalgo.
- **Bartolomé de Castro.** Compañero de juegos de Alonso Quijano y tuvo mucho que ver con su locura, porque le hacía fantasear relatándole compañías y aventuras militares, de su experiencia como alférez en los tercios, al mando del capitán José de Velasco.
- **Bernardino Quijano.** Padre de Alonso Quijano y Elvira.
- **Celestino.** Criado de Tomé Carrasco, ayudo al bachiller en su burla a los duques
- **Don Frutos.** Era un hombre de unos setenta años, alto, de rostro cetrino y ojos pequeños, sagaces y algo erráticos. Conocía al hidalgo desde muchos años, y era del parecer que se enloqueció en gran parte por su exceso de comer lechugas. Persona seria cuya lectura se limitaba a los tratados de medicina.
- **Don Servando.** Joven médico que reemplazó a Don Frutos para consultar al caballero, pensó que Don Quijote había vuelto loco por comer culantro verde.
- **Doña Toda.** Dueña de los duques, acompañó a Tosilos en busca de Dulcinea.
- **El Conde y su mujer.** Es varón es el conde de los Alcores, y vive con su familia en la Corte. Y su mujer una hermosa cortesana. Emplea el bachiller como secretario.

- **El ventero y su mujer.** De la venta donde se armó caballero Don Quijote, acogieron al ama como empleada cuando fugó de la aldea.
- **Elvira Quijano.** o Doña Elvira de Arce como prefería llamarse, hermosura, qué cabellos como el oro, qué labios hechos de coral, hombros de marfil, manos y qué pies chiquititos, y nariz graciosa. Se casó con Don Felipe Malgar, movida por su determinación a salir de la aldea. Vivió con su marido en grandes ceremonias, según pretendía, antes de la desaparición de éste y de su vuelta al pueblo con una hija, Antonia, donde murió de lástima.
- **Escribano Martínez y su mujer.** El escribano es dueño de la casa en la que viven las mujeres de la familia de Cervantes. su mujer fue la que abrió la puerta a la llegada de Sancho y Sansón.
- **Felipe Melgar.** Padre de Antonia, doblaba a su madre de edad, temible y colérico. Era el secretario del conde de Montones, y se enamoró de Elvira después de verla en la puerta de casa. Se casaron y fueron a vivir en Madrid. Presumido y lleno de deudas por sus negocios inciertos, desapareció algún día sin darle ni siquiera sus tres mil ducados de dote a Elvira.
- **Fraile del Convento de las Claras.** Celebra la boda de Antonia con el bachiller.
- **Hermano de Quiteria.** Avaro, se expresó claramente que su hermana no era la bienvenida en la casa familiar, pero cambió de opinión sabiendo que hereda algo de su amo.
- **Juan “Montés”.** Amigo de Cebadón, todo el pueblo lo consultaba para los asuntos graves porque les hallaba salida.
- **Juan Cebadón.** Mozo en casa de Don Quijote, se enamora con Antonia y se aprovecha de ella, con vista de ascensión social, dejándola preñada.
- **Justa de Arce.** Madre de Alonso Quijano y Elvira, prefería su hijo varón a su hija, pero a pesar de esto lo impidió realizar su sueño de ir a estudiar en Alcalá.
- **Las Cervantas.** Nombre dado en la novela al conjunto de viuda, hermana e hija de Cervantes. **Catalina de Salazar.** Viuda de Cervantes, una mujer delgada de unos cincuenta años, avejentada, triste, descolorida. vestía una saya negra y tocas negras. **Constanza de Ovando.** Sobrina de Miguel de Cervantes, tenía un poco más o menos de cincuenta años, sus características y vestimenta eran similares a los de la viuda del escritor, salvo que Constanza es crasa aún no había perdido los vestigios de su belleza. **Isabel de Saavedra.** La hija que había tenido Cervantes con la mujer del mesonero hacía y a más de treinta años; mujer extraña, aventada, intemperante. Pequeña, delgada y vivaracha, de ojos alucinados y labios finos. Llevaba un vestido de un lujo algo ajado.

- **Madre de Bachiller.** Esposa de tomé Carrasco, más compasiva con las voluntades de su hijo que su marido, le apoya dándole sus joyas cuando le echa su padre de su casa.
 - **Marcelo García Menores.** herrero que herró a Rocinante en la última salida.
 - **María.** La criada en casa de las Cervantas.
 - **Mateo Halcón.** Sastre que preparó la ropa y calzas del caballero con los cuales hizo Sancho las maletas, y no cubrió mucho por ello, tomando en consideración la locura del hidalgo. Fue él también que hizo el traje del Caballero de los Espejos.
 - **Matías Barrientos.** Nuevo gañan en casa de Don Quijote.
 - **Molinero de Hontoria.** Amigo de niñez de Quiteria, le indica a Cebadón el camino que tomó cuando salió del pueblo.
 - **Monjas del monasterio de Las Claras.** Chismosas, dieron a Antonia el hábito para el entierro de su tío.
 - **Naire.** Un malabar de corta estatura, galán y conquistador, vestido a la manera turquesa con numerosos adornos. Acompaña el elefante de los duques a la aldea de Don Quijote.
 - **Obispo de Sigüenza.** Tío del bachiller.
 - **Pedro Angulo.** Enterrador de la aldea, labor del que suele ocuparse la persona más pobre del lugar, según la costumbre manchega. Ser oblicuo y desconfiado, de naturaleza envidiosa.
 - **Personal de la venta de Madrid.** Ventero y mozos que recibieron Quiteria y su amo en Madrid.
 - **Sanchico.** Hijo menor de Sancho.
 - **Tomé Carrasco.** Padre de Sansón Carrasco; ser insensible y colérico, insiste más en que su hijo cobre honra haciéndose clérigo que preocuparse de lo que querría hacer realmente.
 - **Valeriano de La Flor.** Boticario, le encargó Don Quijote de hacerle el bálsamo de Fierabrás, que se supone curar todos los males, pero el boticario le dio únicamente un suero catolicón hidromiel, engaño que descubrió Don Quijote.
- * **Animales: Altea:** burra de la casa de Don Quijote, **La gata Malva:** Vive en casa de Don Quijote.

