

ENFOQUE DISCURSIVO EN LA ENSEÑANZA DE LA LENGUA A TRAVÉS DE *EL QUIJOTE**

Ayala Pérez, Teresa Cecilia**

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación
Chile

Resumen

El hecho de que el actual paradigma cultural está definido por la tecnología no implica que la enseñanza de la lengua abandone los aspectos fundamentales en las humanidades como el fomento a la lectura, por lo cual tiene al *texto* y al *discurso* como ejes articuladores. Sin embargo, enseñar lengua también implica promover la lectura de obras clásicas de la literatura y en el caso del castellano, *Don Quijote de la Mancha* es, sin duda, su máxima expresión, novela en la que contiene todo tipo de estrategias textuales y discursivas, por cuanto no solo es posible, sino que provechoso, tenerla como fuente de ejemplos, pues en dicha obra se pueden apreciar recursos de *intertextualidad*, *metatextualidad*, *macroestructuras semánticas*, *polifonía enunciativa*, *géneros discursivos*, entre otros, que pueden relacionarse con el entorno mediático y publicitario actuales, es decir, con contenidos y enfoques utilizados actualmente en la enseñanza de la lengua. Por este motivo, en el presente trabajo se intenta abordar lo expuesto con objeto de que tanto en la formación inicial docente como en la Enseñanza Secundaria haya un acercamiento a la joya máxima de la literatura castellana dentro de un entorno tecnológico que parece desdibujar la cultura humanista tradicional.

Palabras clave: Quijote, Cervantes, texto, géneros discursivos, recursos textuales

Abstract

The language teaching in the current cultural paradigm defined by technology does not imply leave aside the essential goals in the field of humanities like promotion of reading, and therefore this process has text and speech as their articulators axes. However, teaching of language also involves promoting the reading of classic works of world literature and, in the case of Spanish language, *Don Quixote* is undoubtedly its best. This novel contains all kinds of textual and discursive strategies, because it is not only possible but helpful to have it as source of examples, because in this work can be appreciated resources like *intertextuality*, *metatextuality*, *semantic macrostructures*, *enunciative polyphony*, *discourse genres* that may be related to the current media and advertising environment, namely with content and approaches currently used in language teaching. Therefore, in this paper attempts to address the above so that both initial teacher training and Secondary Education has an approach to the crown jewel of Spanish literature within a technological environment that seems to blur the traditional humanist culture.

Keywords: Quijote, Cervantes, text, genres discursive, textual resources

*Este trabajo se origina en el proyecto de investigación “Cibercultura y formación inicial docente en carreras pedagógicas del área de humanidades” (DIUMCE FGI 04-15).

**Magíster en Lingüística y Doctora en Didáctica de la Lengua y la Literatura, Académica Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, UMCE, Santiago de Chile. E-mail: teresa.ayala@umce.cl

Finalizado: Chile, Julio-2016 / **Revisado:** Septiembre-2016 / **Aceptado:** Octubre-2016

Introducción

Referirse al *Quijote* resulta complejo, pues la joya máxima de la literatura castellana provoca temor reverencial. No obstante lo anterior, esta obra inmortal debe ser acercada tanto a los futuros profesores como a los estudiantes de Secundaria no solo desde una perspectiva estética-literaria, sino también desde una perspectiva textual y comunicativa que demanda el actual enfoque curricular en la enseñanza del lengua. Aunque pareciera que el *Quijote* no tiene cabida en la Era Digital, es posible –sin que sea entendido como banalización o irreverencia- establecer correspondencias entre esta novela y el entorno cultural del siglo XXI. Atendiendo al hecho de que la formación de los futuros profesores de lenguaje exige abordar tanto la literatura como la comunicación digital y mediática, se considera pertinente mostrar que, desde los estudios discursivos, es posible apoyarse en *El Quijote*. Por este motivo, no debe entenderse como un estudio ‘sobre’ *El Quijote*; tampoco se trata de un análisis literario, sino que se intenta mostrar que dentro de un paradigma cultural hipermediático no deben abandonarse a las obras maestras de la literatura, sino que –por el contrario- es posible compatibilizar estos dos mundos en la enseñanza de la lengua y abordarlos con el apoyo del *Quijote*, el cual merece ser acercado a los jóvenes cada vez menos interesados en la lectura y mostrar que las grandes obras maestras son inmortales y, por lo mismo, pueden ser actualizadas toda vez que alguien las lea.

1. Texto, discurso, género y tipología

Para Mignolo (1992) la cultura no solo conserva los *textos*, sino que los conserva como textos de una cierta *clase*. Los criterios de clasificación operan en distintos niveles y, así, en primer lugar, los textos se clasifican por su pertenencia a la clase más inclusiva (literarios, filosóficos, religiosos, etc.) y esta clase es denominada como *formación textual*. Desde otra perspectiva, los textos pueden ser de naturaleza distinta, por lo se habla de *tipologías textuales* (Werlich,

1975; Adam, 1985, 1992; Bronckart, 1985) que reconocen la distinción entre diferentes tipos de estructuras que predominan. Pero la distinción entre textos *narrativos, descriptivos, explicativos, argumentativos y dialógicos*, según Charaudeau y Maingueneau (2002), fracasó por cuanto el texto es una unidad demasiado compleja como para ser encerrada en tipologías. El *discurso*, en tanto, “es parte de la vida social y a la vez un instrumento que crea la vida social” (Calsamiglia y Tusón, 1999, p. 15), por lo que abordarlo significa adentrarse en el entramado de las relaciones sociales con objeto de intentar entender cómo se expresan los diferentes grupos culturales en un momento histórico, con unas características socioculturales determinadas. Para Van Dijk (1998):

El significado principal del término “discurso” [...] es el de un *evento comunicativo* específico. Ese evento comunicativo es en sí mismo bastante complejo, y al menos involucra a una cantidad de actores sociales, esencialmente en los roles de hablante/escritor y oyente/lector (pero también en otros roles, como observador o escucha), que intervienen en un acto comunicativo, en una situación específica (tiempo, lugar, circunstancias) y determinado por otras características del contexto (Van Dijk, 1999, p. 246).

El estudio del discurso como *género* extiende el análisis más allá del producto textual para incorporar el contexto en un sentido más amplio, por lo cual no solo se tiene en cuenta la forma en que se construye, sino también la forma en que se interpreta. Bajtin (1952-1953) afirma que los géneros dependen de la “naturaleza comunicacional” del intercambio verbal, lo que permite distinguir entre “géneros primeros” (de la vida cotidiana) y producciones “construidas”, institucionalizadas, que pertenecen a los “géneros segundos” (producciones literarias, científicas, etc.). Para Maingueneau y Cossutta (1995) se trata de localizar y describir “tipos de discurso” que aspiran a un rol que llaman “constituyentes”: los discursos religiosos, científicos, filosóficos,

literarios, mientras que según Charaudeau (2004) es importante anclar el discurso en lo social, por lo cual se sitúa en el ámbito de “los imperativos situacionales” que determinan la comunicación, “los imperativos de la *organización discursiva*” y “las características de las *formas textuales*”. De acuerdo con Álvarez Angulo (2005), la definición de género -en cuanto architexto o texto de textos, según Genette (1979)- descansa en una armónica articulación entre constitución formal y contenido temático e ideológico. Por ello, se puede considerar que la tipología de los géneros discursivos desempeña un papel importante en la interpretación-producción de textos. Para Álvarez Angulo, la clasificación de géneros que hacen García Berrio y Huerta Calvo (1992), en que relacionan los géneros poético-líricos, los géneros épico-narrativos, los géneros teatrales, y los géneros didáctico-ensayísticos, en la actualidad se consideran también géneros las diferentes manifestaciones producto de las nuevas tecnologías de la comunicación (cine, radio, televisión, video, multimedia), concordando con Maingueneau (2007), quien afirma que todo texto forma parte de una categoría de discursos, de un género discursivo.

1.1. *El Quijote* como ejemplo de la tipología textual

Aunque los estudios discursivos consideren superadas las tipologías textuales, en el sistema educacional chileno los distintos niveles de Enseñanza Media (Secundaria) se articulan sobre la base de dichas tipologías y, desde esa perspectiva, es posible destacar que *El Quijote* es una *novela* y, por tanto, un texto en el que predominan las *estructuras narrativas*, como en el ejemplo que incluye la 3ª persona gramatical, uso de pretérito perfecto simple (tiempo del mundo narrado) y organizadores discursivo-textuales:

Y así, sin dar parte a persona alguna de su intención y sin que nadie le viese, una mañana, antes del día, que era uno de los calurosos del mes de julio, se armó de todas sus armas, subió sobre Rocinante, puesta su mal compuesta

celada, embrazó su adarga, tomó su lanza y por la puerta falsa de un corral salió al campo, con grandísimo contento y alborozo de ver con cuánta facilidad había dado principio a su buen deseo (Primera parte, capítulo I).

En la narración se incluyen *estructuras descriptivas* de personajes, ambientes y acciones: “Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años. Era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza” (Íbid.), ejemplo donde se observa adjetivación, 3ª persona (descripción objetiva) y parataxis o yuxtaposición. Asimismo, esta novela contiene *estructuras argumentativas* y *explicativas* en voz de los personajes, y, además, todos sus capítulos contienen *estructuras dialógicas* mediante las cuales los personajes interactúan entre sí, por ejemplo:

—Esto es prosa y parece carta.

—¿Carta misiva, señor? —preguntó Sancho.

—En el principio no parece sino de amores —respondió don Quijote.

—Pues lea vuestra merced alto —dijo Sancho—, que gusto mucho destas cosas de amores.

—Que me place —dijo don Quijote (Capítulo XLIV. II parte, p. 878).

De la misma manera, si se aplica la clásica distinción acerca de los géneros literarios, se observa que aunque esta obra corresponde al género *épico* o *narrativo*, en ella se encuentran muestras del género *dramático* a través de los diálogos directos entre personajes, aspecto que también puede abordarse desde la perspectiva de la *polifonía enunciativa* (Cfr. Ducrot, 1984). Además, aparecen muestras del género *lírico* mediante la incorporación de poemas, canciones, sonetos y romances, aunque de acuerdo con Riquer (1960) Cervantes, por ejemplo, en la Canción de Crisóstomo intercalada en el Quijote, “aparece como un poeta discreto que, entre versos anodinos y poco personales, tiene momentos de vidente belleza y de gran

decoro” (Riquer, 1970, p. 32). Al respecto, cita al propio Cervantes, quien en el *Viaje del Parnaso* escribió versos¹ en tono humorístico que muestran cierta amargura “de quien, sabiéndose un gran prosista, comprende que no puede compararse con los grandes poetas de su tiempo” (Riquer, 1970, p. 31). Por otra parte, López Galbright (2008) sostiene que la *Historia del Cautivo* puede ser considerado como un texto oral por cuanto hay un orador y un auditorio, lo que ratifica la pericia de Cervantes en la creación de los distintos tipos de textos, tanto orales como escritos. Además, según Paredes (1989), “todo parece indicar que Cervantes empleó la voz cuento para la narración oral y novela para la escrita”, por ejemplo, la historia de Marcela y Grisóstomo (Cap. XII y XIII, Primera Parte) es presentada como “cuento”: “-Así es verdad, y proseguí adelante; que el cuento es muy bueno, y vos, buen Pedro, le contáis con muy buena gracia”, en tanto que El curioso impertinente es llamado “novela”, porque “no es contada por ningún narrador concreto sino que se encuentra en unos papeles hallados” (Paredes, 1991, p. 413), es decir, se advierte en *El Quijote* una distinción entre distintos tipos de textos por parte de Cervantes. Por este motivo, desde un punto de vista pedagógico abordar la *tipología textual* y los *géneros discursivos* con la ayuda del *Quijote* permite cumplir una doble función: aplicar el enfoque comunicativo-funcional² de la enseñanza de la lengua y la literatura que se ha privilegiado en los últimos años y el acercamiento a una gran obra literaria³.

1 “Yo, que siempre trabajo y me desvelo/ por parecer que tengo de poeta/ la gracia que no quiso darme el cielo...”

2 “La teoría de la lengua que se propone [en este enfoque] es la que la concibe como *discursividad* o como *textualidad*, es decir, como instrumento de comunicación en sus dimensiones discursiva, textual y lingüística” (Marín, 2011: 27).

3 Para ejemplificar los distintos aspectos considerados en este trabajo, se utilizará la versión Don Quijote de la Mancha, editada por la Real Academia Española y la Asociación de Academias en 2004. En cada cita se indicará la parte y el capítulo, por ser el dato más relevante, y después el número de página.

1.2. *El Quijote* y la estética de la recepción

Cervantes sabe que su texto es complejo y “pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir” (Primer parte, Capítulo XXIII, I, p. 214). Esta cita permite observar un aspecto en el cual Cervantes se anticipa a la función del lector que plantearía siglos después los estudios literarios. En efecto, Cervantes lo intuía hace 400 años, por lo cual es posible leer al *Quijote* desde la *teoría o estética de la recepción*⁴ (Jauss, 1987, 1989, 1993; Ducrot, 1984; Eco, 1979, 1992; Iser, 1968, 1972). Para Iser, desde su teoría de la lectura sobre una base fenomenológica,

El texto se actualiza, por lo tanto, solo mediante las actividades de una conciencia que lo recibe, de manera que la obra adquiere su auténtico carácter procesal solo en el proceso de su lectura. Por eso [...] solo se hablará de obra cuando se cumple este proceso como constitución exigida por el lector y desencadenada por el texto. La obra de arte es la constitución del texto en la conciencia del lector (Iser, 1987: 149)

De hecho, según Martínez Vásquez (2007), Cervantes aparece como un “prototeórico de la recepción” por cuanto en el *Quijote* se encuentran claramente explicitados los principios teóricos que explica la contemporánea estética de la recepción, aspecto que también ha sido estudiado por Stoopen (2002) respecto de los lectores de esta obra. Cervantes alude de manera directa al lector (*desocupado lector, lector ilustre o bien plebeyo, lector suave en El Quijote y lector amantísimo*, en *Novelas Ejemplares*), reflejando en esta apelación la noción de que es el lector quien completa el texto. Cervantes pide ayuda a los lectores para que complete el texto, el cual contiene espacios en blanco, y sabe que, en definitiva, comunicará algo diferente a cada receptor. Como afirma Eco,

4 *Rezeptionsästhetik* en su denominación original.

Un texto, tal como aparece en su superficie (o manifestación) lingüística, representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar. [...] En la medida en que debe ser actualizado, un texto está incompleto [...]. El motivo principal de esa complejidad es precisamente el hecho de que está plagado de elementos *no dichos* (cf. Ducrot, 1972). [...] ‘No dicho’ significa no manifiesto en la superficie, en el plano de la expresión [...] Así, pues, el texto está plagado de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar [...] Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar (Eco, 1999, pp. 73-76).

1.3. Macroestructuras semánticas

En *El Quijote*, el título de cada uno de sus capítulos resume el argumento, por lo que se trataría de *macroestructuras semánticas*, según el concepto planteado por Van Dijk (1978), es decir, la reconstrucción teórica del ‘tema’ o ‘asunto’, cuya función es decirle al lector a qué se verá enfrentado:

[...] usamos términos como *asunto*, *resultado* e *idea general*, o locuciones como *lo importante / esencial de lo que se dijo*. Al usar tales términos, nos referimos a alguna propiedad del *significado* o del *contenido* del discurso. [...] Este tema del discurso [...] se hará explícito, por lo tanto, en términos de un cierto tipo de *estructuras semánticas*. Puesto que tales estructuras semánticas aparentemente no se expresan en oraciones individuales, sino en secuencias completas de oraciones individuales sino en secuencias completas de oraciones, hablaremos de *macroestructuras semánticas* (Van Dijk, 1988, p. 43).

En otras palabras, la función de estos títulos es la misma que un encabezado periodístico o el nombre de un capítulo de una serie de televisión: tienen una intención comunicativa, cual es interesar y persuadir al lector para que siga leyendo. A modo de ejemplo es posible citar *De lo que le aconteció al famoso don Quijote en Sierra Morena, que una de las más raras aventuras que en esta verdadera historia se cuenta; De cómo salieron con su intención el cura y el barbero,*

con otras cosas dignas de que se cuenten en esta grande historia; Que trata de la brava y descomunal batalla de don Quijote tuvo con unos cueros de vino tinto, con otros raros sucesos que en la venta le sucedieron. En cada uno de estos títulos es posible apreciar que el narrador actúa a la vez como un comentarista, pues se permite comunicar su impresión y decir que las aventuras fueron raras, graciosas, que don Quijote es ingenioso, famoso y otros muchos calificativos.

1.4. Recursos endofóricos

En otro orden, de acuerdo con los estudios textuales, “la lengua dispone de elementos deícticos que actúan de manera claramente cohesiva, tanto por remisión endofórica, remisión interna al propio discurso, o por referencia externa al discurso, exofórica” (Escavy, 2009: 125). En rigor, se trata de recursos de *cohesión* que pueden ser clasificados según distintos criterios. Así, para Maingueneau (2007), hoy se tiende a dar a *anáfora* un sentido más estricto, oponiéndola a *catáfora*: “se habla de relación de **anáfora** cuando el término que retoma *sigue* el término retomado, y de **catáfora** si el término que retoma *precede* al término retomado. Para evitar dar a «anáfora» dos sentidos diferentes se reagrupa la *anáfora* y la *catáfora* bajo la noción de **endófora**”⁵ (Maingueneau, 2009, p. 232).

En *El Quijote* los títulos y alusiones al propio texto serían muestra del recurso de la *catáfora*, deíctico que anticipa lo que vendrá en el mismo texto y, por otra parte, de textos cuyos referentes son el mismo texto, aunque también es posible apreciar que estos títulos predisponen al lector a esperar algo que el narrador quiere que viva: que son sucesos *raros, inauditos, notables, extraños o dignos de ser contados*. Es como si fuese un crítico de cine que sugiere que una película es interesante o aburrida antes de que el público la vea: es una suerte de ‘sinopsis’ de cada capítulo. Además, en el prólogo de la Primera Parte, alude directamente al receptor (*desocupado*

⁵ Las negritas corresponden al texto original.

lector) y le pide que sea benévolo frente a la obra que ha escrito; se trata, por ende, de una función *metatextual* en donde el texto tiene como referente al propio texto el cual, para que este sea un éxito, debería tener ciertas características, es decir, el propio Cervantes intenta explicar cuáles serían los componentes de una novela exitosa, quizás anticipándose a los actuales *best-sellers*. Asimismo, Cervantes también utiliza en *El Quijote* el recurso de la recapitulación o resumen periódico de los acontecimientos con el fin de que el lector no se pierda en una narración tan larga, es decir, lo mismo que ocurre en las seriales de televisión que suelen utilizar la técnica del *racconto* o del resumen inicial para recordarle al espectador lo que ha sucedido previamente. En términos textuales, se trataría de recursos *anafóricos*, o sea, *deícticos* que se refieren a algo ya dicho.

2. Intertextualidad en *El Quijote*

Cervantes elabora historias que se suceden unas a otras, que se entrelazan y se retoman. Por este motivo es importante el permanente suspenso mediante recursos que aumentan el interés del lector hasta su resolución, cuando ya se le ha formulado otra intriga para continuar, tal como acontece en las actuales seriales de televisión y en las telenovelas. Este rasgo es, sin lugar a dudas, uno de los aspectos más relevantes en *El Quijote* por cuanto se entretejen con maestría una serie de textos independientes entre sí pero que, al mismo tiempo, son –de una u otra manera– parte importante de la trama central. Desde esta perspectiva, no está de más recordar la propuesta de Genette (1982) respecto de lo que llama *transtextualidad*, donde distingue cinco tipos de relaciones que, “en orden creciente de abstracción, de implicación y de globalidad” (Genette, 1989: 10) son *intertextualidad*, *paratexto*, *metatextualidad* y *architextualidad*, un tipo más abstracto y más implícito. Agrega lo siguiente:

He retrasado deliberadamente la mención del cuarto tipo de transtextualidad [...].

Se trata de lo que yo rebautizo de ahora en adelante *hipertextualidad*. Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en que se injerta de una manera que no es la del comentario (Genette, 1989, p. 14).

La *intertextualidad* supone la presencia de un texto dentro de otro texto, la *metatextualidad* refiere a la relación de comentario de un texto en otro; la *hipertextualidad* es la operación por medio de la cual un texto (denominado *hipotexto*) se incorpora a un texto anterior (denominado *hipertexto*) sin que sea un comentario (Cfr. Maingueneau, 1999). Pero si bien es cierto que Charaudeau y Maingueneau (2002) mantienen la nomenclatura de Genette, es posible establecer la distinción entre *intertextualidad* e *intertexto* (Cfr. Maingueneau, 1984): el *intertexto* “es el conjunto de los fragmentos convocados (citas, alusiones, paráfrasis...) en un corpus dado, mientras que la *intertextualidad* es el sistema de reglas implícitas que subyacen en este *intertexto*, el modo de cita juzgado legítimo en la formación discursiva, el tipo o el género de discurso al que pertenece el corpus” (Charaudeau y Maingueneau, 2005, p. 338).

Junto con lo anterior, afirman que se debe distinguir entre una *intertextualidad interna* (entre un discurso y los del mismo campo discursivo) y una *intertextualidad externa* (con los discursos de campos discursivos distintos) y en el *Quijote*, entonces, es posible encontrar casos de los dos tipos de intertextualidad. Al respecto, y tal como lo entiende Kristeva, el concepto de *intertextualidad*, presuntamente acuñado por Bajtin, alude al hecho de que cualquier texto es un eslabón de una cadena de textos: es parte de un gran texto que fija normas, conductas y valores en una sociedad: “[...] la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto) [...]: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de *intersubjetividad* se

instala la de *intertextualidad* [...]” (Kristeva, 1981, p. 190).

2.1. Textos y discursos en *El Quijote*

Este sistema de referencias, redes o nodos se manifiestan de modo evidente en la obra cervantina. Hasta el capítulo VIII (la aventura del vizcaíno) de la Primera Parte, los episodios se suceden con rapidez, pero a partir de ahí se combina la aventura de don Quijote con otras narraciones (historia de Marcela y Grisóstomo, la de Cardenio y Dorotea, historia del cautivo, novela del *Curioso impertinente*) y con otro tipo de discursos (sobre la Edad de Oro, y sobre las Armas y las Letras). Por esta razón, hay quienes afirman que el Quijote de 1605 es una ‘historia de historias’ que se van intercalando y que no tienen nada que ver con la historia principal. Asimismo, desde el comienzo de la obra es posible advertir una serie de textos, por ejemplo, sonetos dedicados al libro mismo o a sus personajes por parte de personajes de las novelas de caballerías, como del propio Amadís, o de Orlando el Furioso. Por otra parte, se hace referencia a otros textos y –en ese plano– se advierte la presencia de crítica literaria e intertextualidad: se discute sobre libros existentes o acerca de cómo escribir otros futuros textos, por ejemplo, cuando el cura y el barbero revisan la biblioteca de don Alonso Quijano (Capítulo VI, “*Del donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron de la librería de nuestro ingenioso hidalgo*”).

El poder de la literatura se hace patente en este capítulo, pues al atribuírsele a los libros la locura de don Quijote –al igual que lo narrado por Ray Bradbury en *Fahrenheit 451* o lo acontecido en Florencia en 1497 en la legendaria *Faló delle vanità*⁶– la sobrina decide quemar la biblioteca de su tío. En dicha revisión se comentan, entre otros, *Los cuatro libros del virtuoso caballero Amadís de Gaula*, *Tirant le Blanch*, *Crónica del muy valiente y esforzado caballero Platir*, etc. los

cuales son quemados. Sin embargo, se salvan de las llamas *La Diana*, el *Tesoro de varias poesías*, el *Cancionero* de López Maldonado y *La Araucana* de don Alonso de Ercilla, la cual –según el cura– junto a *La Austríada* y *El Monserrato* “son los mejores que en verso heroico en lengua castellana están escritos, y pueden competir con los más famosos de Italia; guárdense como las más ricas prendas de poesía que tiene España”.

En la primera parte es posible encontrar una amplia muestra de los géneros⁷ novelísticos propios del período en que vivió Cervantes, pero también muchos poemas: la historia de Marcela y Grisóstomo (novela pastoril); la historia de Luscinda, Cardenio, Fernando y Dorotea (novela sentimental); la aventura de los galeotes (novela picaresca); la historia del cautivo (novela morisca), la novela de *El curioso impertinente* (novela italiana). El discurso de la Edad de Oro y el de las Armas y las Letras, en tanto, son muestra de estilo oratorio. Asimismo, alude a otras historias dentro del diálogo de sus personajes, por ejemplo, la leyenda del Rey Arturo, relatada completa, pero en unas pocas líneas. Las técnicas usadas por Cervantes son varias: la del relato secundario, donde el narrador es un personaje que cuenta una historia ajena a la del *Quijote*, que se refiere a otros personajes (como Grisóstomo) y no influye en la historia principal; otra, la del relato subordinado donde el personaje está relacionado con la trama principal y constituye un relato ligado a algo que ocurre en dicha historia (como la de Cardenio); una tercera técnica es el relato ‘biográfico’ o personal (El cautivo), donde el grado de dependencia es mayor, por cuanto lo que cuenta el personaje es su propia vida.

Además de lo anterior, uno de los tantos aspectos interesantes de esta novela es que se elige un lugar, la venta, donde confluyen diversos personajes –los centrales y los que han sido mencionados en las historias intercaladas– quienes pueden reconocerse y así producir el desenlace de un conjunto de

6 La “Hoguera de las vanidades”, promovida por el monje Girolamo Savonarola.

7 Ver Martín de Riquer “El estilo del Quijote”.

intrigas que han quedado en suspenso: las de Luscinda y don Fernando, Dorotea y Cardenio –por una parte- y, por otra, las de Zoraida y el Cautivo con su hermano el Oidor y Clara, su hija, con don Luis. En el mismo lugar, el cura pide ver unos libros que estaban en una “maletilla vieja” y ve que son unos pliegos que tenían el título de *Novela del Curioso Impertinente*. Para que los lectores puedan saber qué dice dicha novela, el narrador hace que los personajes le soliciten al cura que la lea, por lo cual en el capítulo XXXIII, titulado “*Donde se cuenta la novela del ‘Curioso Impertinente’*” y directamente entregado a este nuevo narrador, se cuenta la historia de Anselmo y Lotario, dos caballeros ricos de la Toscana, relato que se extenderá por varios capítulos hasta el XXXV. Al mismo lugar, la venta, llegan otros personajes, quienes se reconocen con los que ya estaban, todos mencionados en los relatos previos:

Oyó asimismo Cardenio el «¡ay!» que dio Dorotea cuando se cayó desmayada, y, creyendo que era su Luscinda, salió del aposento despavorido, y lo primero que vio fue a don Fernando, que tenía abrazada a Luscinda. También don Fernando conoció luego a Cardenio: y todos tres, Luscinda, Cardenio y Dorotea, quedaron mudos y suspensos, casi sin saber lo que les había acontecido (Primera parte, Capítulo XXXVI, p. 377).

Las parejas se reúnen y ello da pie a otra historia paralela, en la cual don Fernando cuenta su versión de los hechos. Sin embargo, se agregan dos personajes más: un pasajero que parecía ser cristiano y una mujer morisca. La acción se detiene en el capítulo XXXVIII para dar paso al discurso de don Quijote *sobre las Armas y las Letras*, muestra magnífica de la retórica clásica, hasta que en el capítulo XXXIX el pasajero cuenta su historia: *la historia del cautivo*, intercalada, a su vez, por sonetos y textos que el narrador recibió en papeles, y que concluye en el capítulo XLI. Llegan otros huéspedes a la venta –el oidor y su hija Clara- en el capítulo XLII y el cura resume la historia anteriormente contada ante

los forasteros; el nuevo huésped se da cuenta de que se trata de la historia de su hermano, el cual no era otro sino el cautivo:

Las palabras que entrambos hermanos se dijeron, los sentimientos que mostraron, apenas creo que pueden pensarse, cuando más escribirse. Allí en breves razones se dieron cuenta de sus sucesos, allí mostraron puestas en su punto la buena amistad de dos hermanos⁸, allí abrazó el oidor a Zoraida, allí la ofreció su hacienda, allí hizo que la abrazase su hija, allí la cristiana hermosa y la mora hermosísima renovaron las lágrimas de todos (Primera parte, Capítulo XLII, p. 445).

En otras palabras, un emotivo final para una historia telenovelesca. No obstante, falta otro desenlace, por lo que se incluye el personaje de Luis, hijo de un rico caballero de Aragón, quien está enamorado de Clara, la cual relata su propia historia: todo ello sucede la misma noche y en el mismo lugar, lo cual se asemeja más al ambiente de un texto dramático que a uno narrativo, demostrando una vez más Cervantes su habilidad en el uso de todo tipo de recursos textuales.

En la Segunda Parte prácticamente hay ausencia de relatos intercalados independientes. El único presente podría ser en el capítulo XIX “Las bodas de Camacho”, relato de tipo secundario que se extiende hasta el capítulo XXI. Sin embargo, también cabe destacar que sí se relatan historias según van apareciendo personajes que interactúan con don Quijote pero, en general, tienen una función más bien explicativa y permiten el desarrollo de la trama principal, por ejemplo, en el capítulo XXXV, la aventura de la dueña Dolorida –no como historia intercalada propiamente tal, sino como parte del relato- que concluye en el capítulo XXXIX. Más adelante se incorporan otros textos, –líricos y, sobre todo, epistolares- que demuestran la pericia de Cervantes en el manejo de todo tipo de discursos. En el capítulo LX,

⁸ Esta construcción puede ser entendida al castellano actual como “Allí mostraron hasta qué punto era cierta la amistad entre los dos hermanos”.

cuando don Quijote se dirige a Barcelona, se introducen nuevos personajes, quienes son los encargados de insertar otra historia: la de Claudia Jerónima.

La última etapa de las aventuras de don Quijote comienza en el capítulo LXIII cuando sigue su camino y se topa con otros personajes, lo cual permite que un mozo narre la historia de Ana Félix que se extiende hasta el capítulo LXVI. Estos estilos diversos se generan porque Cervantes probablemente se inspiró en la literatura anterior para escribir *El Quijote*, tanto en la española como también en la novela corta muy difundida en Italia, pero no en España. Cervantes escribió sus *Novelas ejemplares*, imitando este género italiano y, según él, fue el primero en hacerlo en España: “que yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana; que las muchas novelas que en ella andan impresas, son traducidas de lenguas extranjeras, y estas son más propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa” (Prólogo de *Novelas Ejemplares*, fechado el 14 de julio de 1613). Como se dijo, los distintos tipos de narraciones del siglo XVI tienen presencia en *El Quijote*, donde se observan algunos rasgos de la novela de caballerías, de la pastoril, de la bizantina, de la morisca y de la picaresca. Es posible decir que mezcló todas para crear un nuevo género discursivo, simplemente llamado *novela*.

3. Narración y enunciación en *El Quijote*

En el contexto actual de comunicación permanente a través de las redes sociales, resulta evidente que los usuarios de la Red tienen una identidad real y una identidad virtual, la cual puede llegar a constituirse en la más importante para muchos individuos. Así, es usual que en las opiniones que circulan a través de las redes no siempre se sabe quién escribe y es habitual que los autores reales se escondan detrás de *nicknames* o un nombre especialmente creado para este *yo virtual*. En el *Quijote* una de las técnicas textuales más llamativas es la de la sutil mezcla

de un autor, un narrador y un hipotético historiador –por una parte– y un personaje que crea a otro personaje, un *alter ego*. Está el escritor (Cervantes) que inventa a un personaje (Alonso Quijano), quien inventa a su vez su propio personaje (don Quijote); el escritor (Cervantes) inventa, además, a otro autor (Cide Hamete), cuya obra servirá como fuente a una traducción: la novela del escritor (Cervantes). Además, un personaje (don Quijote) imagina cómo será la versión literaria de su vida caballeresca, mientras el lector la está leyendo, como traducción de una historia remota ya acontecida. Hasta la aventura del vizcaíno, Cervantes narra directamente la acción; actúa como un narrador omnisciente, pero a partir de ahí, finge que está traduciendo la historia de un sabio moro, al que burlescamente llama Cide Hamete Benengeli⁹. De vez en cuando, habla de los problemas que tiene para traducir el texto o de lo inverosímil de algunas aventuras. Para Pinaud (2005), la inclusión de esta figura es un recurso textual que le permite distanciarse del relato y aportar comentarios, entre humorísticos y escépticos, que, de otra manera, no habrían tenido la posibilidad de ser incorporados. Asimismo, Cide Hamete no solo es un recurso de la narración, sino que también posibilita una reflexión crítica que permite la burla y la ironía.

3.1. Polifonía enunciativa

En este punto se debe considerar la propuesta de Ducrot (1984) respecto de la *polifonía enunciativa*¹⁰, es decir, la diversidad de voces dentro de un discurso, por lo que habla de tres entidades polifónicas vinculadas con el sujeto hablante (funciones del sujeto hablante): el *sujeto empírico*, el *locutor* y los *enunciadores*¹¹. En este caso, el sujeto

⁹ “señor Hamid Aberengado”, de acuerdo con Riquer.

¹⁰ Para Ducrot (1984), la *enunciación* es el ‘conjunto de condiciones de producción de un mensaje’, mientras que para Benveniste (1966, 1974), se trata de ‘el proceso de producción lingüística que desemboca en el enunciado’.

¹¹ Ducrot utiliza el concepto en plural.

empírico es Cervantes, el locutor es tanto Cide Hamete Benengeli como el narrador anónimo que aparece a lo largo del texto, y el enunciador lo constituyen las voces de los diversos personajes que aparecen en la obra.

En el capítulo LII concluye la primera parte del Quijote, haciendo alusión al autor ‘original’ (Cide Hamete) de la historia del ingenioso hidalgo, quien se supone que desconocía qué había pasado en la tercera salida, pero que había encontrado una caja en las ruinas de una vieja ermita en la que se hallaban unos pergaminos “que contenían muchas de sus hazañas y daban noticias de la hermosura de Dulcinea del Toboso, de la figura de Rocinante, de la fidelidad de Sancho Panza y de la sepultura del mismo don Quijote, con diferentes epitafios y elogios de su vida y costumbres”. Además, se presentan distintos discursos: el epitafio de don Quijote, el soneto “*In laudem Dulcinea del Toboso*”, el soneto “en loor de Rocinante, caballo de don Quijote de la Mancha”, el soneto a Sancho Panza y el epitafio a Dulcinea del Toboso. En otras palabras, al finalizar la primera parte, el narrador presenta a los personajes ya muertos (pues tienen epitafio) y ya legendarios, por cuanto ya hay una historia que circula acerca de ellos, lo cual realza este juego de ficción dentro de la ficción y del presente que ya es parte del pasado.

4. La autopromoción en *El Quijote*

Otro de los pasajes interesantes desde el punto de vista textual se presenta en la Primera Parte, capítulo IX, cuando el narrador decide dejar ‘congelada’ la imagen de don Quijote luchando contra los vizcaínos –tal como lo haría en la actualidad un animador o un director de películas de acción- y decide comentar algo que le parece importante: contar por qué se interesó en la historia y en las hazañas de este magnífico caballero: “Esta imaginación me traía confuso y deseoso de saber real y verdaderamente toda la vida y milagros de nuestro famoso español don Quijote de la Mancha, luz y espejo de la caballería manchega [...]” (Primera parte,

Capítulo IX, p.85), por lo cual decide que es pertinente narrar que cuando estaba en Alcaná de Toledo un muchacho llegó a vender cartapacios y papeles viejos escritos en caracteres arábigos, por lo cual solicita la ayuda de un moro que habla castellano, quien le traduce –mientras ríe- la *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo*. El narrador cuenta, entonces, que le paga al morisco con “dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo” para que le traduzca al castellano “sin quitarles ni añadirles nada” a los viejos papeles. Luego del paréntesis, vuelve al texto original (el arábigo) y dice “Estaba en el primero cartapacio pintado muy al natural la batalla de don Quijote con el vizcaíno, puestos en la misma postura que la historia cuenta, levantadas las espadas...” (Primera parte, Capítulo IX, p. 87), aporta algunos comentarios más y vuelve a la narración: “En fin, su segunda parte, siguiendo la traducción, comenzaba de esta manera: Puestas y levantadas en alto las cortadoras espadas de los dos valerosos y enojados combatientes...” (Primera Parte, Capítulo IX, p. 88), ‘descongelando’ así la imagen y retomando la acción que dejó en suspenso, además de unir los dos relatos que no son sino uno mismo: el que está contando y el que leyó del supuesto original.

La Segunda Parte abre una nueva perspectiva, pues la historia de Cide Hamete Benengeli, que se supone ya impresa, es conocida por los personajes que en ella intervienen, quienes opinan acerca de los descuidos e inexactitudes del cronista y conocen perfectamente las andanzas de don Quijote y Sancho. De hecho, el primer capítulo sería parte de esta historia remota: “Cuenta Cide Hamete Benengeli en la segunda parte de esa historia y tercera salida de don Quijote...”. En el capítulo XL de la Segunda Parte se observan alabanzas al supuesto autor original de esta historia:

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 de ella¹², sin dejar cosa, por menuda que fuese, que no la sacase a luz distintamente. [...] ¡Oh autor celeberrimo! ¡Oh don Quijote dichoso! ¡Oh Dulcinea famosa! ¡Oh Sancho Panza gracioso! Todos juntos y cada uno de por sí viváis siglos infinitos, para justo y general de los vivientes (p. 848).

En este caso se funden dos aspectos destacables de la obra cervantina: su maestría en el uso de los recursos textuales que le permiten mezclar historias paralelas que no son sino una, narradores diversos, que no son sino sus propios *alter egos* y, por otra parte, su pericia para la autopromoción. Desde esta perspectiva, es posible afirmar que Cervantes fue el precursor de la publicidad literaria. En efecto, uno de los aspectos que llama la atención en la obra cervantina es la constante alusión del Cervantes-narrador hacia su propia obra y, por ende, se trata nuevamente de un caso de *intertextualidad*. Actúa como su propio crítico, elabora sus propias reseñas y, además, se autopromociona en más de una ocasión. Seguramente, en una época en que no existía el *marketing*, los agentes o la crítica literaria periodística, no quedaba sino utilizar los propios textos como medio publicitario. Así, en la primera parte, cuando la sobrina decide quemar los libros de don Quijote, el narrador decide ‘salvar’ uno, cuyo autor es nada menos que el propio Cervantes: “Pero ¿qué libro es ese que está junto a él? -*La Galatea* de Miguel de Cervantes- dijo el barbero”. El cura responde:

-Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención: propone algo, y no concluye nada, es menester esperar la segunda parte que promete: quizá con la enmienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega; y entre tanto que esto se ve, tenedle recluso en vuestra posada, señor compadre (Primera parte, Capítulo VI, p.68).

En el prólogo de las *Novelas Ejemplares* Cervantes escribe: “Quisiera yo, si fuera posible, lector amantísimo, excusarme de escribir este prólogo, porque no me fue tan bien con el que puse en mi *Don Quijote*, que quedase con gana de segundar con este”. Más adelante agrega: “Este, digo, que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*, y del que hizo el *Viaje del Parnaso* a imitación del de César Caporal Perusino, y otras obras que andan por ahí descarriadas, y quizá sin el nombre de su dueño, llámase comúnmente MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA”. “Tras ellas [sus obras], si la vida no me deja, te ofrezco los Trabajos de Persiles, libro que se atreve a competir con Heliodoro, si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza; y primero verás, y con brevedad, dilatadas las hazañas de Don Quijote y donaires de Sancho Panza” (Cervantes, p. 10). Esta situación recuerda otro recurso cinematográfico: el llamado *cameo*¹³, como ocurre en las películas donde directores o autores aparecen en sus propios filmes, como Hitchcock, Stephen King o Stanley Kubrick. Otro ejemplo de autorreferencia se encuentra en la Primera Parte del Quijote, cuando el cura encuentra en una maleta unos papeles, donde se halla la novela del *Curioso impertinente*, los cuales les son regalados por el ventero:

El cura se lo agradeció y, abriéndolos luego, vio que al principio de lo escrito decía: *Novela de Rinconete y Cortadillo* por donde entendió ser alguna novela y coligió que, pues la del *Curioso impertinente* había sido buena, que también lo sería aquella, pues podría ser fuesen todas de un mismo autor; y, así, la guardó con presupuesto de leerla cuando tuviese comodidad (Segunda Parte, Capítulo XLVII, p. 485).

Cervantes promociona así una de sus novelas ejemplares que publicó en 1613, aunque antes había circulado en forma manuscrita en su primera redacción. En la Segunda Parte, al finalizar el Prólogo, afirma

¹³ Aparición de un personaje conocido en una película, representándose a sí mismo o a un personaje, pero sin líneas en el guión.

¹² ‘las minucias de ella’

“Olvidáseme decirte que esperes el *Persiles*, que ya estoy acabando, y la segunda parte de *La Galatea*”. En el capítulo III no pierde la oportunidad de hablar bien de su obra *Don Quijote*, por lo que el personaje de Sansón Carrasco es el encargado de promocionarla: “los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran” (Segunda parte, Capítulo III, p. 572), coronando su alabanza de la primera parte del Quijote con un “Finalmente, la tal historia es del más gustoso y menos perjudicial entretenimiento que hasta ahora se haya visto, porque en toda ella no se descubre ni por semejas¹⁴ una palabra deshonesta ni un pensamiento menos que católico” (Segunda parte, Capítulo III, p. 572). En el capítulo LIX, algunos personajes conversan sobre el Quijote apócrifo y la posibilidad de leer un capítulo antes de la cena, ante lo cual uno de ellos afirma: “- ¿Para qué quiere vuestra merced, señor don Juan, que leamos estos disparates, si el que hubiere leído la primera parte de la historia de don Quijote de la Mancha no es posible que pueda tener gusto en leer esta segunda?” (Segunda parte, Capítulo LIX, p.1000). En el capítulo XLIV de la segunda parte se observa también, por parte del Cervantes-narrador, un intento de explicación de su propia obra, aludiendo a la ‘historia original’ y de por qué se incluyeron relatos intercalados:

[...] llegando Cide Hamete a escribir este capítulo no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar de él y de Sancho, sin osar extenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; y decía que el ir siempre atendido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir de este inconveniente había usado en la primera parte del artificio

de algunas novelas, como fueron la del *Curioso impertinente* y la del *Capitán cautivo*, que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse. También pensó, como él dice, que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote, no la darían a las novelas, y pasarían por ellas o con prisa o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen, el cual se mostrara bien al descubierto, cuando por sí solas, sin arrimarse a las locuras de don Quijote ni a las sandeces de Sancho, salieran a luz. Y, así, en esta segunda parte no quiso injerir novelas sueltas ni pegadizas¹⁵ sino algunos episodio que lo pareciesen [‘que pareciesen novelas’], nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece, y aun éstos limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos” (Segunda parte, Capítulo XLIV, p. 877).

6. Metatextualidad: Segunda Parte y Quijote apócrifo

La Segunda Parte del Quijote fue publicada en 1615, aunque en 1614 apareció en Tarragona el Segundo tomo del *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, compuesto por Alonso Fernández de Avellaneda, probablemente seudónimo de alguien que quiso aprovecharse de la fama de la obra de 1605. Algunos autores afirman que es posible que Cervantes leyera esta versión apócrifa mientras escribía el capítulo LIX de su segunda parte, por lo cual reconoce públicamente el impacto que le causa. Esta Segunda Parte se inicia con una apelación al lector y una alusión a la versión apócrifa:

¡Válgame Dios, y con cuánta gana debes de estar esperando ahora, lector ilustre o quier¹⁶ plebeyo, este prólogo, creyendo hallar en él venganzas, riñas y vituperios del autor del segundo Don Quijote, digo, de aquel que dicen que se engendró en Tordesillas y nació en Tarragona! Pues en verdad que no te he de dar este contento, que, puesto que los agravios despiertan la cólera en los

14 ‘ni por asomo’.

15 ‘añadidas’, ‘postizas’.

16 ‘o bien’.

más humildes pechos, en el mío ha de padecer excepción esta regla (Segunda parte, Prólogo, p. 545).

Para Millán (2005), esta versión apócrifa puede ser considerada como una forma de homenaje y alude a que hoy en la Web circulan muchos *fanfic*, ficciones escritas por fans de películas de animé o de libros de Harry Potter “que prolongan las aventuras de sus héroes más allá de donde el autor quiso o consideró conveniente llegar” (Millán, 2005, p. 4). Sin embargo, más interesante todavía en esta Segunda Parte es que en el capítulo II se alude a la Primera Parte del *Quijote*, convirtiendo al propio texto y sus personajes en los referentes del mismo texto, por lo cual nuevamente se aprecia la función *metatextual* y en un caso evidente de *intertextualidad*. Sancho afirma que:

[...] llegó el hijo de Bartolomé Carrasco, que viene de estudiar de Salamanca, hecho bachiller, y yéndole yo a dar la bienvenida me dijo que andaba ya en libros la historia de vuestra merced, con nombre del *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*; y dice que me mientan a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado¹⁷ *cómo las pudo saber el historiador que las escribió* (Segunda parte, Capítulo II, p. 565).

Ante esta situación, don Quijote responde que debe de ser “algún sabio encantador el autor de nuestra historia, que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir”, atribuyendo un elemento mágico al conocimiento de sus vivencias. Sancho responde: “-¡Y cómo si era sabio y encantador, pues, según dice el bachiller Sansón Carrasco, que así se llama el que dicho tengo, que el autor de la historia se llama Cide Hamete Berenjena!” (Segunda parte, Capítulo II, p. 565); don Quijote queda pensativo y esperando –en el capítulo III– al bachiller Carrasco para oír las “nuevas de sí mismo puestas en libro”. Quizá don Quijote

tiene razón: no es sino producto de la magia, pero no de un encantador, sino de la magia creadora de Cervantes que los personajes de la obra reciben noticias de sí mismos, de que ya son parte de una historia anterior: lo que acontece en el *Quijote* ya ha sido narrado y, al mismo tiempo, los hechos están aconteciendo; además, se supone que son hechos que ya acontecieron con anterioridad y que fueron relatados en una historia que circula la cual es, a su vez, conocida por los propios personajes. Tal vez este recurso sea posible en actuales películas de ciencia ficción, pero al parecer fue una creación más de la brillante mente de Cervantes.

Asimismo, como algunos personajes de la Segunda Parte ya han leído la Primera, podría considerarse un recurso textual creado por Cervantes para recordar a algunos olvidadizos lectores respecto de lo que trataba esa Primera Parte. Pero los personajes parecen disfrutar de esta situación y, así, Sancho se muestra feliz de ser uno de los “principales personajes” de la obra, aunque otros se permiten criticarla: “Una de las tachas que ponen a la tal historia –dijo el bachiller– es que su autor puso en ella una novela intitulada *El curioso impertinente*, no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote”. Respecto del *Quijote* apócrifo, Cervantes hace participar a otros personajes para defender su obra, por ejemplo, cuando llegan dos caballeros y uno de ellos dice:

-Ni vuestra presencia puede desmentir vuestro nombre, ni vuestro nombre puede no acreditar vuestra presencia: sin duda vos, señor, sois el verdadero don Quijote de la Mancha, norte y lucero de la andante caballería, a despecho y pesar del que ha querido usurpar vuestro nombre y aniquilar vuestras hazañas, como lo ha hecho el autor de este libro que aquí os entrego (Segunda parte, Capítulo LIX, p. 1000).

Estos personajes comienzan a hojear el texto y a advertir los errores. Sancho aclara: “-Créanme vuestas mercedes [...] que el

17 ‘quedé atónito’

Sancho y el don Quijote de esa historia deben de ser otros que los que andan en aquella que compuso Cide Hamete Benengeli, que somos nosotros: mi amo, valiente, discreto y enamorado, y yo, simple, gracioso, y no comedor ni borracho” (Segunda parte, Capítulo LIX, p. 1003). Se trata, entonces, de un caso de *intertextualidad* por cuanto se alude a un texto dentro de otro texto, pero también se observa que hay análisis interpretativo de otro discurso. Riquer afirma que:

Cervantes ha llegado a dominar de tal suerte la técnica novelesca que es capaz de hacer de la primera parte de su propio libro (publicado en 1605) un elemento novelesco de la segunda (aparecida en 1615), sin que ello desentone, sea absurdo ni vaya traído por los cabellos. En varios momentos de esta segunda parte, la primera, el libro impreso diez años antes, será aludido, alabado, criticado y comentado por los mismos seres de ficción [...] (Riquer, 1970, p. 100).

En capítulo XXX se utiliza nuevamente el recurso cuando se encuentran los personajes con la duquesa, la cual pregunta: “Decidme, hermano escudero: este vuestro señor ¿no es uno de quien anda impresa una historia que se llama *Del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* que tiene por señora de su alma a una tal Dulcinea del Toboso?” (Segunda parte, Capítulo XXX, p. 780). El capítulo LXII resulta interesante, pues don Quijote llega a una imprenta y entra para saber cómo funciona. Allí, revisando los libros, “Pasó adelante y vio que asimismo estaban corrigiendo otro libro y, preguntando su título, le respondieron que se llamaba *Segunda parte del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, compuesta por un tal, vecino de Tordesillas” (Segunda parte, Capítulo LXII, p.1033), aludiendo al *Quijote* apócrifo el que -como se dijo- aunque aparentemente fue impreso en Tarragona, debió haberse hecho en Barcelona. Como se puede apreciar, bien sea promocionando su obra, insertando textos o bien atacando la falsa versión del *Quijote*, esta novela muestra como ninguna los

recursos de intertextualidad, *architextualidad*, *metatextualidad* e *hipertextualidad*.

7. Despedida de Cervantes a don Quijote

Al finalizar la obra con la muerte de don Quijote, se aprecia un ambiente melancólico, no solo por el deceso del protagonista, sino también porque su narrador pareciera mirar hacia atrás y contemplar su obra, la cual ya es descrita en el prólogo de la Primera Parte con cierta ternura y compasión:

Desocupado lector: Sin juramento, me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. Pero no he podido yo contravenir a la orden de Naturaleza; que en ella cada cosa engendra su semejante. Y así, ¿qué podría 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 [...]? [...] Acontece tener un padre un hijo feo y sin gracia alguna, y el amor que le tiene le pone una venda en los ojos para que no vea sus faltas (Primera parte, Prólogo, p. 7).

Antes de someter su obra al escrutinio de los lectores, Cervantes -el autor y no el narrador- predispone al receptor a leer su obra con cariño, aun cuando esta no sea la más hermosa. Pero *El Quijote* no es seco ni avellanado, sino el más hermoso, gallardo y discreto hijo que pudo darle a la literatura hispánica. En el capítulo LXXIV y final de la Segunda Parte, don Quijote cae enfermo y redacta su testamento, el cual termina haciendo mención al *Quijote* apócrifo, que tanto le duele a su autor, pues como ha explicado, es un hijo que no merece ser suplantado por otro falso. Pone en palabras de don Quijote una petición que claramente es de Cervantes:

(...) suplico a los dichos señores mis albaceas que si la buena suerte les trujere a conocer al autor que dicen que compuso una historia que anda por ahí con el título de *Segunda parte de las hazañas de don Quijote de la Mancha*, de mi parte le pidan, cuan encarecidamente

se pueda, perdone la ocasión que sin yo pensarlo le di de haber escrito tantos y tan grandes disparates como en ella escribe, porque parto de esta vida con escrúpulo de haberle dado motivo para escribirlos (Segunda parte, Capítulo LXXIV, p. 1103).

Luego de terminar su testamento, don Quijote cae desmayado y muere. El cura pide entonces al escribano que:

(...) le diese por testimonio como Alonso Quijano el Bueno, llamado comúnmente «don Quijote de la Mancha», había pasado de esta presente vida y muerto naturalmente; y que el tal testimonio pedía para quitar la ocasión de que algún otro autor que Cide Hamete Benengeli le resucitase falsamente e hiciese inacabables historias de sus hazañas (Segunda parte, Capítulo LXXIV, p. 1104).

Al parecer, Cervantes también anticipaba que matar a personajes y resucitarlos en otras historias desprestigia a los originales, tal como sucede en el cine en casos como *Terminator*, Jason, Freddy Kruger¹⁸ y tantas otras, cuyas primeras versiones sí tuvieron gran éxito y buenas críticas. Agrega el narrador que “el prudentísimo Cide Hamete dijo a su pluma: «Aquí quedarás colgada de esta espetera¹⁹ y de este hilo de alambre, ni sé si bien cortada o mal tajada péñola²⁰ mía, donde vivirás luengos siglos, si presuntuosos y malandrines historiadores no te descuelgan para profanarte»”. Así, no solo hay una despedida del narrador al personaje, sino también una despedida de este otro autor (Cide Hamete) a la misma obra, cerrándose así el círculo y ‘las dos obras’ se funden en una.

18 *Terminator* se estrenó en 1984 y ha tenido cuatro secuelas (1991, 2003, 2009, 2015) y series derivadas. Jason es el personaje de la película *Halloween* ‘Martes 13’, estrenada en 1978, tuvo nueve secuelas (1981, 1982, 1988, 1989, 1995, 1998, 2002, 2007 y 2009), en tanto que Freddy Kruger es el personaje de la película *A Nightmare on Elm Street* ‘Pesadilla’, cuya versión original se estrenó en 1984 y tuvo ocho secuelas (1985, 1987, 1988, 1989, 1991, 1994, 2003 y 2010).

19 Espetera, ‘gancho para colgar’.

20 Péñola ‘pluma de ave’.

Conclusión

En un contexto donde muchas veces los profesores sugerimos obras literarias de dudosa calidad artística para motivar la lectura en los jóvenes, sin embargo, no parece ser una buena idea, pues así no desarrollamos su capacidad de apreciar el verdadero arte. Por este motivo, se considera que a través de esta joya de la literatura universal no solo es posible aplicar contenidos propios de los estudios textuales y discursivos, sino que también es factible utilizar la cultura mediática y digital para intentar acercar esta obra maestra a estudiantes acostumbrados a la lectura fugaz, dispersa y superficial que supone la navegación en Internet y el uso de redes sociales. Este gran *architexto* se cierra en sí mismo, a la vez que se abre para todas las lecturas que puedan hacerse de la novela y de cada uno de los textos que contiene. Cuatrocientos años después de su publicación seguimos admirando a ese “hijo feo y sin gracia alguna” y seguimos amando a aquel hidalgo caballero que acreditó su ventura de “morir cuerdo y vivir loco”. Cuatro siglos después, en plena cultura digital, seguimos disfrutando la maravillosa experiencia de la lectura del más magnífico texto escrito en lengua española.

Referencias bibliográficas:

- Adam, J. M. (1985). “Quel types de textes?” *Le français dans le monde*, 192, pp. 39-43.
- Adam, J. M. (1992). *Les textes: types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*. París: Nathan.
- Álvarez T. (2005). *Didáctica del texto en la formación del profesorado*. Madrid: Síntesis. Aparece con fuente Arial y el resto del texto y de la bibliografía es Times New Roman.
- Bajtín, M. (1998). “El problema de los géneros discursivos”. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores.

- Bronckart, J. P. (1985). *Les fonctionnements des discours. Un modèle psychologique et un méthode d'analyse*. Neuchâtel: Delachaux et Niestlé.
- Calsamiglia, H. y Tusón, A. (1999). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- Chauradeau, P. (2004). "La problemática de los géneros. De la situación a la construcción textual". *Revista Signos*, Vol. 37 (56). Valparaíso: PUC Valparaíso.
- Charadeau, P. y Maingueneau, D. (2005). *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Cervantes Saavedra, M. de. (1980). *Obras Completas*. Madrid: Aguilar.
- Cervantes Saavedra, M. de. (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española.
- Ducrot, O. (1986). *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós.
- Eco, U. (1992). *Obra abierta*. México: Planeta-Agostini.
- Eco, U. (1999). *Lector in Fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- Escavy Zamora, R. (2009). *Pragmática y textualidad*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia.
- García Berrío, A. y Huerta Calvo, J. (1992). *Los géneros literarios. Sistema e historia*. Madrid: Cátedra.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Iser, W. (1987). "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico". En José A. Mayoral (comp.) *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros.
- Jauss, H. R. (1987). "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura". *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros.
- Jauss, H. R. (1989). "Continuación del diálogo entre la estética de la recepción burguesa y materialista" en *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.
- Jauss, H. R. (1993). "Cambio de paradigma en la ciencia literaria". Dietrich Rall (Comp.), *En busca del texto, teoría de la recepción literaria*. México: UNAM.
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos.
- López Galbraight, E. (2008). "La oralidad en *El relato del cautivo*". *Estudios Cervantinos* N° 4 [en línea]. Disponible en <http://www.estudioscervantinos.org/4/Erika%20Lopez%20Galbraith%20-%20La%20oralidad%20en%20el%20relato%20del%20cautivo.pdf> [Consulta 10/08/2015].
- Maingueneau, D. (1999). *Términos claves del análisis del discurso*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Maingueneau, D. (2007). *Análisis de textos de comunicación*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Maingueneau, D. y Cossuta, F. (1995). L'analyse des discours constituants. *Langages*, Larousse, 117, pp. 112-125.
- Marín, M. (2011). *Lingüística y enseñanza de la lengua*. Buenos Aires: Aique.
- Martínez Vásquez, A. (2007) "Leer la lectura: Don Quijote de la Mancha como estética de la recepción" [en línea]. Disponible en <http://www.estudioscervantinos.org/2/Alejandra%20Martinez%20Vazquez%20-%20Don%20Quijote%20como%20estetica%20de%20la%20recepcion.pdf> [Consulta 12/03/2016]
- Mignolo, W. (1992). "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista". Luis Íñigo Madrigal, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo I, Época Colonial, pp. 57-125. Madrid: Cátedra.

- Millán, J. A. (2005). “El Quijote apócrifo «Alonso Fernández de Avellaneda»”. *Revista digital universitaria*, Vol. 6, N° 5, pp. [en línea]. Disponible en http://www.revista.unam.mx/vol.6/num5/art43/may_art43.pdf [Consulta 12/09/2015]
- Moreno Pinaud, J. (2005). “La voz de Cide Hamete Benengeli: autorreflexividad crítica en *El Quijote de la Mancha. Espéculo. Revista de Estudios Literarios* [en línea]. Disponible en <http://www.biblioteca.org.ar/libros/151826.pdf> [Consulta 24/11/2015].
- Paredes, J. (1991). “Los cuentos del Quijote”. *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares*. Barcelona: Antrophos.
- Riquer, M. De. (1970). *Aproximación al Quijote*. Barcelona: Teide, Salvat Editores.
- Riquer, M. De. (2005). “Estilo del ‘Quijote’”. *Revista electrónica de estudios filológicos, N°9* [en línea]. Disponible en <http://www.um.es/tonosdigital/znum9/Teselas/estiloquijote.htm> [Consulta 5/04/ 2015].
- Stoopen, M. (2002). *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote de 1605*. Guanajuato: UNAM, Universidad de Guanajuato.
- Van Dijk, T. (1988). *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo XXI Editores.
- Van Dijk, T. (1993). *Texto y contexto*. México: REI.
- Van Dijk, T. (1998). *Ideología*, Barcelona, Gedisa.
- Werlich, E. (1975). *Typologie der Texte*. Munich: Fink.
- Weinrich, H. (1973). *Le Temps*. Paris: Seuil.