

De Guzmanes y Quijotes, esas “benditas” imposturas de la ficción*

María Eduarda Mirande

Universidad Nacional de Jujuy

La primera pregunta que se impone para dar inicio a estas reflexiones es saber qué cosa es una impostura. Tanto el diccionario de la Real Academia como el de uso del español de María Moliner nos brindan dos alternativas que confluyen en algunos puntos: una impostura es una mentira, un engaño, incluso una calumnia, pero es también una falsa imputación que se produce cuando alguien (un impostor) engaña haciéndose pasar por lo que no es o por quien no es.

En esta conferencia referiré dos casos históricos de imposturas autorales -dos falsos autores y dos falsos textos- que marcaron los rumbos de la literatura, más precisamente los de la narrativa de ficción extensa, de manera insospechada pero tal vez providencial en las dos primeras décadas del Siglo XVII.

Las víctimas de estas imposturas fueron dos escritores famosos, Mateo Alemán y Miguel de Cervantes, quienes publicaron respectivamente el *Guzmán de Alfarache* en 1599 y el *Quijote de la Mancha* en 1605; textos que se convirtieron rápidamente en éxitos editoriales ni bien comenzaron a divulgarse. Además de la coincidencia fortuita de que sus autores eran ya viejos al momento de la publicación, y de que habían vivido acuciados por la pobreza, la cárcel y otros avatares, el hecho de que ambas obras hayan sido objeto de continuaciones apócrifas, es un aspecto fundamental en el análisis de las tensiones que atravesaban el ámbito de la prosa literaria en el mismo momento en que se iniciaba su profunda renovación.

Vamos a los sucesos: en 1602, tres años después de la publicación de la *Primera parte del Guzmán de Alfarache*, apareció en Valencia una segunda, apócrifa, compuesta por un tal Mateo Luján de Sayavedra, seudónimo bajo el cual encubría su identidad Juan Martí, de

* Una versión ampliada de esta conferencia fue publicada con el título “Guzmanes y Quijotes frente a frente: Entre las ‘benditas’ imposturas y las ‘ficciones verdaderas’”, en Pedicone de Parellada, E. Comp., 2015. *El Quijote en Tucumán a 400 años de la publicación de su segunda parte. Homenaje 1615-2015*. Tucumán: Ediunt. ISBN 978-950-554-927-6

quien se sabe era abogado y oriundo de Valencia¹. Alemán, molesto por este suceso, publica en Lisboa dos años después, en 1604, su *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*. En el prólogo hace referencia al robo literario y al plagio² achacándose a sí mismo la responsabilidad en el asunto: "Pues por haber sido pródigo comunicando mis papeles y pensamientos, me los cogieron al vuelo" —afirma— mientras luego confiesa sentirse "robado y defraudado". No obstante, Alemán acoge la versión apócrifa con una mesurada e irónica aceptación, anunciando que habrá de imitar en su segunda parte al autor del hurto, a quien, además le reconoce, entre otras cualidades, "su mucha erudición, florido ingenio, profunda ciencia, grande donaire" (Prólogo al lector, 1985: 183).

Los hechos que rodean la aparición apócrifa del Quijote son de tono muy diferente. Cervantes publica la primera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* a comienzos de 1605. Nueve años después, en 1614, un autor desconocido —hasta hoy oculto bajo el seudónimo de Alonso Fernández de Avellaneda, natural de Tordesillas, publica en Tarragona una continuación apócrifa con el título de *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. En el prólogo dirige durísimos insultos a Cervantes, tratándolo de viejo, manco, orgulloso, deslenguado..., y además lo acusa de haber ofendido a dos personas: a quien escribe — o sea al propio Avellaneda- y "particularmente" a Lope de Vega, con quien Cervantes mantenía una enemistad literaria.

Cervantes conoció la continuación apócrifa cuando estaba redactando la Segunda parte de su Quijote, que publicó en 1615 (firmada expresamente "por Miguel de Cervantes Saavedra, autor de su primera parte"). Haciendo gala de su agudeza, diseñó en el prólogo una sutil artimaña discursiva para no mencionar a Avellaneda y neutralizar mediante perífrasis sus improperios. En todo momento se dirige al lector que oficiará de portavoz de sus opiniones, propina insultos de manera indirecta ("Quisieras tú que lo diera del asno, del mentecato y del atrevido, pero no me pasa por el pensamiento"), reivindica su propia persona, especialmente su pasado de soldado heroico y hasta llega a alabar el ingenio de Lope confesando que admira sus obras. Finalmente, incorpora dos breves cuentos de locos, cuyas moralejas están

¹ Será Serrano y Morales quien, al publicar ciertos documentos descubiertos por Martí Grajales, identificará a Juan Martí con Juan José Martí, nacido en Orihuela en 1570 o 1572 y fallecido en Valencia en 1604. Así sabemos que Martí desempeñó importantes cargos en la universidad valenciana y que fue miembro de la Academia de los Nocturnos de dicha ciudad, donde firmaba con el seudónimo de «Atrevimiento», desde 1594. Salvo Foulché-Delbosc, que considera estos datos insuficientes para mantener la identidad entre Juan Martí y Luján de Sayavedra, el resto de estudiosos dan como buena esta identificación. (Cfr. Rubio Arquez, 1996: 465)

² La acusación de plagio se refiere al robo de un hipotético borrador de la segunda parte que Alemán tenía preparado, latrocinio perpetrado con fines exclusivamente económicos. Esta hipótesis ha sido señalada por Rubio Arquez, 1996: 463.

destinadas a Avellaneda. Ambos ilustran lo desatinado que resulta intentar escribir un libro con el cual ganar “tanta fama como dineros y tantos dineros como fama” sin tener las capacidades para hacerlo. En síntesis, Cervantes emplea la táctica discursiva del “ninguneo” que remata con una sólida defensa de su autoría.

Si bien hay notables diferencias entre las respuestas de Alemán y Cervantes frente a la aparición de los apócrifos, no cabe duda de que estos influyeron de manera extraordinaria en las segundas partes verdaderas. A tal punto que podemos afirmar que sin sus imposturas y sin sus impostores, estas segundas partes no habrían alcanzado los niveles de complejidad narrativa y ficcional que efectivamente lograron. Complejidad que debe ser analizada en el contexto de las profundas renovaciones de la prosa narrativa extensa que se produjeron en España hacia fines del siglo XVI y en los primeros decenios del XVII.

Las transformaciones de la ficción en prosa en los primeros decenios del siglo XVII

El terreno de la narrativa de ficción desde mediados del quinientos y a comienzos de seiscientos se ve atravesado en líneas muy generales por dos fuerzas. Por un lado, la tendencia del humanismo renacentista a repetir géneros y modelos tradicionales de probada antigüedad o prestigio. En tal sentido, el fenómeno de la proliferación de apócrifos y continuaciones de Quijotes, Guzmanes, Celestinas, Lazarillos y otros textos (o de fragmentos de estos), fue una práctica tradicional quinientista que regulaba las formas de circulación de los discursos ficcionales y que consistía en tomar un modelo previo para continuarlo, glosándolo (como habían hecho los autores de los sucesivos Amadises y Dianas³). Pero, por otro lado, esta práctica coexistía con una particular ebullición -notable hacia los inicios del seiscientos- que favorecía las experimentaciones, la aparición de novedosas propuestas formales y las transgresiones -de corte más barroco- que buscaban redefinir los elementos heredados alterándolos, modificándolos, mezclándolos (Cfr. Cabo Aseguinolasa, 2009: 230).

Pongamos en contexto estas dos tensiones que cruzan el campo artístico literario a principios del XVII. Nos remontemos a una España particularmente convulsionada, en la que circulan nuevas corrientes de pensamiento que agitan el campo ideológico, donde las ideas emancipadoras de la Reforma religiosa conviven con las respuestas reaccionarias contrarreformistas, donde el descentramiento copernicano de la visión de mundo y su consecuente profundización del antropocentrismo, coexiste con el sentimiento del *horror vacui* causado por la ruptura del orden teocéntrico, organicista y unívoco del mundo, y

³ Recordemos a los autores del Amadís: Rodríguez de Montalvo y Feliciano de Silva; y a los de las Dianas: Jorge de Montemayor, Alonso Pérez, Gaspar Gil Polo, Jerónimo de Texeda.

donde sobrevuela una acuciante conciencia de crisis⁴ y desencanto. Recordemos el sentimiento colectivo de catástrofe que vive el imperio español desde los últimos años del siglo XVI, cuya síntesis fue la derrota de la "Armada invencible" frente a la flota inglesa que cayó pesadamente sobre la ilusión de la firmeza del imperio. Situación de ruina general, que a finales del reinado de Felipe II y a principios del de su sucesor, Felipe III, será objeto de una angustiada toma de conciencia. Vienen a propósito los conocidos versos con que reflexiona Quevedo ante este panorama: "Miré los muros de la patria mía / si un tiempo fuertes ya desmoronados".

No es de extrañar que tal sentimiento de derrumbe impactara en todos los ámbitos de la vida social y cultural y repercutiera especialmente en el campo literario, y dentro de éste en una zona particularmente sensible: la de la prosa de ficción que se ve sacudida por numerosos debates y polémicas de comentaristas literarios, críticos y preceptistas desde la segunda mitad del XVI, exacerbados en las primeras décadas del siglo XVII. Contribuye con este fenómeno, otro: la consolidación paulatina de la industria editorial, cada vez más afianzada en torno a la difusión de la imprenta y a la producción del libro impreso, que cuenta ya con un nuevo público consumidor, con cenáculos de escritores, preceptistas y retóricos, con instituciones reguladoras de las publicaciones y con circuitos económicos manejados por editores, libreros e impresores, quienes se midieron en un complejo juego de fuerzas. Una dinámica que modificó el hábito y el gusto de los lectores, el status y la autoconciencia de los escritores, las categorías literarias establecidas -especialmente los géneros de la narrativa en prosa-, y que vino a golpear de lleno en el corazón mismo del estatuto de la ficción.

Pero cabe preguntarse qué se entendía por ficción a comienzos del XVII. Partamos de la idea -obvia- de que no contamos en esta época con un concepto de ficción en sentido moderno y que las aproximaciones teóricas respecto al arte y a la literatura se rigen por los patrones de la poética clasicista, que incluyen el anatema platónico contra la poesía, la distinción aristotélica de los géneros y los preceptos horacianos, en versiones que son en realidad reinterpretaciones hechas por exégetas y comentaristas especialmente italianos.

En este panorama, existían espacios de lo ficcional que se hallaban más o menos delimitados: la poesía lírica era uno de ellos; resguardaba su carácter fictivo el hecho de ser escrita en

⁴ Los últimos años del siglo XVI fueron catastróficos para España: cosechas deficitarias, hambre, epidemias de pestes, poblaciones diezmadas por muerte, bancarrotas múltiples (1575, 1597, 1697) y quiebra de bancos. La derrota de la "Armada invencible" es la síntesis de ese estado de crisis, que a finales del reinado de Felipe II y a principios del de su sucesor, Felipe III, es objeto de una aguda toma de conciencia. Arbitristas y pensadores emprenden una profunda y angustiada reflexión acerca de la caída del reino y de la necesidad de su "restauración". (Cfr. Redondo, 2006:87-88)

verso y no en prosa, y además contaba con el aval de ideas neoplatónicas que le atribuían un valor suprasensible y metafísico vinculado a una energía superior y espiritual. La poesía venía a ser la concreción de la doctrina del bello ideal, es decir la materialización de la belleza como aspecto visible de la verdad inteligible y de la suprema unidad del ser. La creación estética (poética o artística) así considerada, era un acto de elevación interior, una verdadera revelación del ser de las cosas. (Plazaola 1999:66). Por esto mismo, su finalidad era conmover y deleitar, pero también tender hacia un fin ético. *Movere, delectare y prodesse*, claros ecos de los preceptos de Horacio.

El género dramático, por su parte, venía legitimado por las preceptivas neo-aristotélicas que remitían a modelos clásicos y latinos. Además, la ilusión dramática, la distancia entre el espectador y el actor durante la representación, aseguraba el carácter fictivo de la puesta en escena.

Las zonas de conflicto donde se debatía el carácter ficcional del texto escrito, estaban limitadas a la narrativa de ficción en prosa, campo que había proliferado de manera extraordinaria por acción y efecto de la imprenta, pues respondía a los intereses de un nuevo público lector, ávido de lecturas de entretenimiento. A este tipo de discurso ficcional se le imponía una serie de presupuestos para ser reconocido o legitimado. Por un lado, debía imitar al discurso histórico -prestigioso por ser considerado "verdadero"-, ceñirse a la tradición literaria de los grandes géneros reconocidos, y en última instancia, responder a las exigencias de utilidad moral o de ejemplaridad didáctica. Tres elementos legitimadores a partir de los cuales la ficción podía ser reconocida sin despertar las sospechas de "peligrosidad" que le imputaban sus numerosos adversarios en la España del Siglo de Oro, quienes, escudados tras las interpretaciones de las opiniones de Platón en materia de arte, acusaban a la ficción de dar mal ejemplo, favorecer el disfrute de experiencias ajenas, falsificar la realidad y socavar la autoridad de la verdad (Cfr. Ife, 1992)

Las exigencias legitimadoras de historicidad, autoridad y utilidad moral recaían de lleno en los géneros de ficción en prosa, tanto en el ámbito de la narrativa idealista sentimental, de aventuras o caballeresca, como en la novedosa narración de corte realista que incluía al género de la picaresca (inaugurado por el *Lazarillo de Tormes* a mediados del XVI), y a otro tipo de relato breve en cierto sentido inclasificable: el romance o la *novella*, modelo importado de Italia, en el tenía cabida gran cantidad de material menudo de la realidad cotidiana que no resultaba de interés ni para la historia ni para la poesía. Las novelas de corte idealista (de caballería, pastoril, morisca) creaban el efecto de historicidad y distancia temporal, sea por los asuntos tratados que propiciaban una vivencia mítica del tiempo y del

espacio, sea por la idealización física, social y moral de héroes y heroínas, sea por el carácter pseudohistórico atribuido al relato mediante el uso de narradores cronistas o pseudohistoriadores. Las narraciones de corte realista, ambientadas en época contemporánea a la del autor, procuraban por su parte legitimar la veracidad de lo narrado mediante el empleo de géneros prestigiosos, como la autobiografía o el molde epistolar, tal el caso del *Lazarillo de Tormes*. Pero el romance o la novella, por la misma naturaleza de sus materiales narrados, no encuadraba en los marcos referenciales de la historia ni en los de la literatura.

Hacia fines del siglo XVI comienzan a circular nuevas ideas que van oponiendo resistencia al paradigma platónico contra la ficción. Se despierta en España el interés por el pensamiento aristotélico y empiezan a difundirse *Poéticas* en castellano, entre las cuales destaca la de Alonso López Pinciano⁵ (1596). Aunque los autores de estas exégesis hacen sus propias interpretaciones, comienza a cuestionarse la división entre prosa y verso como elementos distintivos de primer orden entre el discurso de la ficción y el de la historia (Herodoto seguiría siendo historiador aunque se lo trasladara al verso), mientras que, por otra parte, las claras distinciones del estagirita entre historia y poesía producirán nuevos debates en el territorio de la ficción. Recordemos:

No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud (lo probable) o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (...) la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía dice más bien lo general y la historia, lo particular. (Aristóteles, Cap. IX)

Por otra parte, el concepto de mimesis como representación de las cosas como eran o son, como se dice o se piensa que son o parecen haber sido, o como ellas deben ser, abría nuevas vías a la creación artística pues la liberaba de las exigencias de la historicidad o de la adhesión mimética reproductiva a los modelos, mientras incorporaba la noción de verosimilitud entendida como lo posible o probable, de tal suerte que ahora -más que nunca- era posible sostener que "Una imposibilidad probable es preferible a una posibilidad improbable" (Aristóteles, Cap. XXIV).

En conclusión, hacia finales del quinientos y durante las primeras décadas del seiscientos, la ficción narrativa en prosa no posee un estatuto autónomo. Está forzada a asimilarse a otros discursos para ser legitimada o autorizada y la vara con se pretende medirla es la de lo

⁵ "Philosophia" antigua poética (Madrid 1596)

"verdadero", mientras se cuestiona su utilidad moral. En este panorama, la renovación que trae consigo el neoaristotelismo, aportará argumentos a las polémicas en torno a las relaciones entre la ficción y la historia, la mentira -el engaño- y la verdad, y en última instancia, entre la literatura -el arte- y la vida.

Mateo Alemán y Cervantes, conocedores de Aristóteles a través de sus lecturas del Pinciano, participarán activamente en este debate y lo harán situados en el escenario de sus propias novelas. De esta manera no sólo contribuirán a definir un estatuto para la narrativa de ficción en prosa, desde el interior de su propia "maquinaria", sino que ampliarán de manera inusitada sus posibilidades de representación del mundo.

Una de las claves está en que ambos escritores invierten los términos de la ecuación con que se ha venido midiendo a la ficción literaria. Si a la ficción se la ha juzgado con los criterios de la verdad, ahora la verdad será juzgada con los parámetros de la ficción. Y en este juicio, la participación de las falsas segundas partes del *Guzmán* y del *Quijote*, escritas por los falsos autores Sayavedra y Avellaneda, jugarán un rol determinante.

Alemán se propone desenmascarar al falso autor del apócrifo revelando su verdadera identidad para desacreditarlo y finalmente destruirlo. Cervantes, por el contrario, no pretende revelar la verdadera identidad de Avellaneda —tal vez porque la da por supuesta o demasiado evidente en su época, tal vez porque forma parte de la estrategia de ninguneo que ha ensayado en el prólogo- sino que busca aniquilar la versión apócrifa hasta anularla, para así reivindicar la verdadera "segunda parte" de la Historia de don Quijote y proclamarse como su único y auténtico creador.

Para ello, ambos escritores hacen uso de un recurso que Genette ha denominado "metalepsis", y al que define como "una manipulación -al menos figural pero en ocasiones ficcional- de esa peculiar relación causal que une, en alguna de sus direcciones, al autor con su obra, o de un modo más general, al productor de una representación con la propia representación" (2004:15) Esa manipulación implica develar el carácter plenamente ficcional de la narración novelesca -que como es imaginaria puede ser modificada- suspendiendo momentáneamente el contrato de ficcionalidad establecido con el lector que consiste, precisamente, en negar el carácter ficcional de la ficción. En definitiva, se trata de transgredir los supuestos límites de la ficción narrativa por diferentes vías. Ya sea:

- 1- Dotar a los personajes de una metaconciencia ficcional, es decir hacerlos conscientes del "hecho ficcional" del que son protagonistas.

- 2- Dotar a las voces narradoras de metaconciencia ficcional, de tal suerte que pueden emitir opinión sobre lo narrado.
- 3- Introducir a los falsos autores como personajes.
- 4- Traer personajes de una obra a otra para integrarlos a la acción narrativa.

Veamos el funcionamiento de estas estrategias en la segunda parte del *Guzmán*, donde Alemán diseñará un artificio narrativo para desnudar paulatinamente la identidad del falso autor Sayavedra. Ya en el primer capítulo de la "atalaya de la vida humana", el narrador, el pícaro Guzmán de Alfarache condenado a galeras, se enfrentará con el autor apócrifo, al que le reclama de manera indirecta (en 3º Persona) haberle atribuido cosas "que nunca hice, dije ni pensé", mientras le achaca haberlo ahorcado en la versión apócrifa ("que no tome tema ni tanta cólera conmigo, que me ahorque por su gusto, que ni estoy en tiempo dello ni me conviene"), para rematar diciendo: "Déjeme vivir, pues Dios ha sido servido de darme vida en que me corrija y tiempo para la enmienda". A paso seguido, le critica el hecho de ocultarse tras un nombre ajeno "tengo por indecente negar un autor su nombre, apadrinando sus obras con el ajeno." Y advierte que se ve obligado a "escribir otro tanto, para no ser tenido por tonto, cargándose descuidos ajenos". (191) Los límites de la ficción narrativa se han quebrado, porque la voz del personaje está intersectada por una conciencia autorial que somete a juicio la obra de ficción ajena, e inclusive censura la actitud falsaria de su autor.

Este reclamo del narrador no oculta sus intenciones de "escribir otro tanto, para no ser tenido por tonto", advertencia que puede ser leída como un anuncio de la estratagema con que Alemán desnudará la identidad del autor apócrifo en el texto. Para ello diseña un juego de identidades falsas y verdaderas que se refracta desde los autores (Mateo Lujan de Sayavedra/Juan Martí) hacia dos personajes que se incluyen en la trama (los dos hermanos Martí: Juan que se hace llamar Mateo Lujan y el otro que se hace llamar Sayavedra). (230/265)

El personaje Sayavedra se colocará al servicio de Guzmán, y desde su misma aparición se presenta como un sujeto oscuro, ladrón, que se dice andaluz pero es valenciano (230) (como Martí, el verdadero autor). Todas esas informaciones van siendo dosificadas por el narrador Guzmán o el mismo Sayavedra, en un proceso de lento desencubrimiento. El ladrón de coplas -el usurpador mencionado en el prólogo por la voz autorial- es Sayavedra, personaje, a quien se refiere el propio Guzmán en estos términos: "No andes a raterías, hurtando cartillas, ladrón de coplas, que no se saca de tales hurtos otro provecho que infamia" (264). Es evidente en este pasaje la ruptura de la ilusión ficcional, pues esa advertencia más que estar dirigida al personaje novelesco de Sayavedra (del que no se da ninguna información en el texto de que haya hurtado cartillas a nadie) se dirige al autor apócrifo, al histórico, al

verdadero Juan Martí. Claro ejemplo de que la ficción somete a juicio a la historia, a la verdadera historia de los sucesos vividos por Mateo Alemán frente a la aparición del apócrifo.

Pero rematar este juego de identidades refractadas, que oscilan entre lo verdadero y lo falso, Alemán diseña una última estrategia de tintes tragicómicos: Guzmán y Sayavedra han cambiado de vestidos y de nombres antes de llegar a Génova para no ser reconocidos por los parientes del Guzmán, y Sayavedra decide tomar el de su amo "Desde hoy me llamo Guzmán de Alfarache" (284), pero a la salida de Italia y mientras navegan rumbo a España, mareado por una feroz tormenta, Sayavedra enloquece y se arroja al mar, al grito de "¡Yo soy la sombra de Guzmán de Alfarache!, su sombra soy que voy por el mundo" (306)

Sayavedra queda anulado como personaje dentro de la historia, es decir de la diegesis novelesca. Ese hecho cierra la estrategia anunciada por el Guzmán que se ve obligado a "escribir otro tanto, para no ser tenido por tonto". Es claro que en la ficción ha irrumpido nuevamente una conciencia autorial que señala el triunfo no del Guzmán, sino del de su autor que reivindica su propia obra a través de la muerte del personaje de ficción, que puede ser leída en clave de metáfora como la destrucción del autor apócrifo.

Esa diseminación de los nombres del falso autor en el cuerpo de la novela, provocado por el juego de identidades desdobladas, ocultas y desocultadas, que terminan en un trastorno de identificación, se despliega en el terreno de la ambigüedad. Y es justamente el paradigma de la ambigüedad uno de los caminos que empezará a recorrer la ficción, paradigma que ampliará notablemente su capacidad de representación del mundo.

Vayamos al Quijote...

En el prólogo de la 1ª parte del *Quijote*, Cervantes da cuenta de que el propósito de su novela será derribar "la mal fundada máquina de los libros de caballería", y para llevarlo a cabo, no sólo desarticula paródicamente el modelo narrativo tradicional de estas novelas, sino que reflexiona sobre las posibilidades que otros géneros narrativos le ofrecen. De allí su elección de la novela bizantina⁶ (otra "máquina narrativa") como molde suficientemente expansible que le permite dar cabida a una gran cantidad de materiales literarios (metatextos, discursos, poemas, relatos interpolados y derivados, etc.). Recreando esta "máquina novelesca" logra ampliar el universo de referencia de la ficción, incorporando a la

⁶ Se trata de un género de novela de origen griego que narraba las peripecias de dos enamorados obligados a separarse y a recorrer un camino de aventuras diversas (viajes, cautiverio, naufragios) antes de su reencuentro feliz. Este modelo episódico permitía incorporar material diverso, desde máximas y sentencias a relatos de otros personajes. La verosimilitud de las acciones, el ingenio en la articulación de la peripecia y el trabajo psicológico de los personajes, hicieron que este modelo gozara de fama en los siglos XVI y XVII, y que fuera del gusto de los humanistas.

literatura como objeto (materia) de representación; pero además consigue objetivar el proceso mismo de la composición transformándolo en materia narrada. En efecto, el juego de mediaciones narrativas, de autores y narradores primeros y segundos, cronistas y traductor -que ha sido largamente analizado- es el resultado de ese trabajo de internalización de las posibilidades de representación de la maquinaria ficcional que Cervantes crea sobre modelos heredados.

La segunda parte de su novela es el resultado de un proceso de mayor intelectualización del modelo narrativo ensayado en la primera, que Cervantes se ve obligado a realizar acicateado por la aparición del apócrifo de Avellaneda. Ahora, su novela (y este propósito queda implícito en el prólogo) será lanzada a derribar la "mal intencionada" máquina de la novela apócrifa con el fin de neutralizarla y aún destruirla. Para ello da un paso más en relación con las posibilidades de representación de la ficción, pues dota a sus personajes de una nueva forma de conciencia: la conciencia sobre el hecho ficcional, para que sean ellos los que juzguen, aclaren, corrijan, refuten, sometan lo narrado a los criterios de lo falso o lo verdadero. Esa conciencia se despliega en un doble nivel, pues los protagonistas saben que circulan dos textos que relatan sus aventuras: la primera parte verdadera (la de 1605) y la continuación apócrifa de Avellaneda (de 1614).

Sabemos que Cervantes dedica dos capítulos de su segunda parte a refutar la versión apócrifa (59 y 72). Ambos transcurren en ventas o posadas, en ambos Quijote y Sancho toman contacto con la segunda parte de Avellaneda. En el primero, se encuentran con dos lectores del apócrifo, don Juan y don Jerónimo, se entabla un diálogo entre los cuatro personajes, en el que don Quijote critica aspectos del texto de Avellaneda (prólogo, lenguaje -falta de uso de artículos-, confusión del nombre de Teresa Panza por el de Mari Gutiérrez). Sancho se entera de que en esta versión se lo trata de glotón, simple y nada gracioso, pero lo que verdaderamente sorprende es que el texto de Avellaneda induce al Quijote verdadero a cambiar de itinerario, y en vez de ir a Zaragoza a una justas -tal como tenía planeado-, decide torcer el rumbo a Barcelona, luego de enterarse de que los falsos personajes ya habían estado en Zaragoza participando de unas justas anteriores con bastante poca gracia y suerte.

En el otro capítulo, aparece un personaje central de la historia de Avellaneda, Alvaro Tarfe, que es reconocido por don Quijote como tal, y con quien entablará un diálogo hilarante, en el que se critica al Sancho apócrifo reivindicando al "verdadero" por su gracia y donaire. Este episodio concluye cuando don Alvaro, en presencia del alguacil y del notario del pueblo, firma una declaración jurada donde niega conocer a don Quijote, y afirma que el que está allí

presente no es el "que andaba impreso en una historia intitulada *Segunda parte de don Quijote de la Mancha*, compuesta por un tal Avellaneda, natural de Tordesillas." La versión apócrifa queda anulada, neutralizada mediante un juego irónico en el que ficción somete a juicio a la verdad histórica. Al mismo tiempo, la ficción reivindica para sí el paradigma de lo posible, que es una puesta en discurso del concepto aristotélico de mimesis, entendida como representación de las cosas, "como se dice o se piensa que son o parecen haber sido, o como ellas deben ser". La puesta en discurso de lo verosímil como materia del arte y de la literatura.

Para concluir, tanto Alemán como Cervantes contribuyeron a definir para la ficción narrativa en prosa un estatuto propio, pero no lo hicieron inmersos en las disputas teóricas de preceptistas y retóricos, de las que participaron, sin embargo, desde otro lugar: situándose en el escenario de sus propias creaciones ficcionales.

Desde allí, trataron un punto nodal de esas disputas: las relaciones entre la historia y la poesía (literatura), la verdad y la ficción, para convertirlas en materia novelesca. Ellos lanzaron a la ficción a desafiar sus propios límites, a medirse con la verdad histórica y a fundar su propio estatuto, el de la verdad poética, basado al menos en dos paradigmas: el de la ambigüedad y el de lo posible. Y a ello contribuyeron, paradójicamente, los autores apócrifos, que acicatearon la conciencia autorial de Alemán y Cervantes, obligándolos a repensar "esa peculiar relación causal que une, en alguna de sus múltiples direcciones, al autor con su obra".

Bibliografía

- ALEMÁN, Mateo (1985) [1599-1602]. *Guzmán de Alfarache*. México: Porrúa.
- ARISTÓTELES (1997) *Poética*. Buenos Aires: Editorial Leviatán. Traducción y notas de Alfredo Llanos
- INFANTES, Víctor (1989) La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial. En *A/H*, Actas X, pp. 467-474. Consultado en: http://pcvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_1_053.pdf
- CABO ASEGUINOLAZA (2009) El Buscón a la luz de los Quijotes. En *La Perinola*, 13, pp. 229-248. Consultado en: <http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/22174/1/16.%20Cabo.pdf>
- DÍAZ MIGOYO, Gonzalo (1996) Una lectura decisiva: Don Quijote y Avellaneda. En *A/SO*. Actas IV. Consultado en: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso41048.pdf>
- CERVANTES, Miguel de (1998) [1605-1615] *Don Quijote de La Mancha*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1982) *La estructura paródica del Quijote*. Madrid: Taurus.
- FRAGO GRACIA, Juan Antonio (2005) *El Quijote apócrifo y Pasamonte*. Madrid: Gredos.
- GENNETE, Gerard (2004) *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.

- LFE, B.W. (1990) *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*, Barcelona: Crítica.
- MARSÁ, María (2001) *La imprenta en los Siglos de Oro*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- POZUELO YVANCOS, José María (dir.) (2011) *Historia de la literatura española. 8. Las ideas literarias 1214-2010*. Madrid: Crítica.
- REDONDO, Augustin (2006) El profeta y el caballero. El juego con la profecía en la elaboración del Quijote. En *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*. Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso".
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial (1996) Situación actual de los estudios sobre el Guzmán apócrifo. En *AISO. Actas III*, Toulouse- Pamplona
- STOOPEN, María (2005) *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote*. México: UNAM.