** Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay**

**MARTÍN QUIJADA: ¿ruptura, continuidad?**

 **Ignacio Carbia**

 Publicado en 1614, el *Quijote*, de Alonso Fernández de Avellaneda marcará de forma intencional una ruptura con las líneas trazadas por Miguel de Cervantes en su clásico de 1605. Ruptura en varios sentidos; desde la construcción de los personajes, hasta la recepción del texto por parte del autor y su público.

 De manera algo caprichosa y hasta agresiva, Avellaneda conduce la narración con unos personajes que ya parecían tepgtner vida propia para encerrarlos en nuevos moldes. Ello dará pie a una serie de quiebres, que serán el planteo básico de este trabajo.

 Tendré en cuenta el factor "originalidad/creación" como eje de problematicidad. ¿Es el *Quijote* de Avellaneda uno de los puntapiés iniciales de la propuesta romántica sobre la originalidad en el sentido de "idea única" de autor? Y, siguiendo esta idea, ¿qué papel juega el debate entre autores y obras? La literatura se convierte en una especie de marco legal/artístico que tendrá sus propias pautas en la batalla de autores, lo que significará una nueva concepción del texto como arte: la ficción se mimetiza con hechos reales de manera, incluso, violenta.

 Otro aspecto fundamental es la retroalimentación de los textos. Si la segunda parte del *Quijote* cervantino surge como respuesta al escrito de Avellaneda, ¿se puede pensar en ruptura o continuidad? No olvidemos que las intenciones originales de Cervantes fueron también rupturistas, provocadoras, en tanto que proponían la parodia de toda una tradición literaria.

**El “otro”**

 Cuando, en las últimas líneas del Quijote de 1605 Cervantes supone que "forse altro canterá con miglior plectro", probablemente no suponía que ese "altro" lo iba a tomar demasiado en serio. Y lo hizo: Alonso Fernández de Avellaneda publica en 1614 un *Quijote* (denominado *apócrifo*) donde continúa las aventuras emprendidas por el genio cervantino. El texto fue escrito entre 1606 y 1609, y, algo que no deja de ser llamativo, significó un éxito para un público que no entendía de plagios y (dis)continuidades, sino de aventuras y desventuras.

 La continuidad narrativa se construirá según una serie de parámetros establecidos por Avellaneda, que tienen que ver con la trama inicial, características de los personajes y espíritu general de la obra pergeñados por Cervantes. Hasta ahí, todo marcharía de manera natural, ya que el autor plantea, un poco a la defensiva, que “no es nuevo el proseguir una historia diferentes sujetos” (Avellaneda: 1947, 13). El quid de la cuestión es que hay muchos factores a considerar en este nuevo texto, ya que el mismo no es precisamente lo que hoy llamamos “un homenaje al autor” original, sino más bien lo opuesto. Se evidencian una serie de discontinuidades y rupturas antojadizas -agresivas a veces- que marcarán contrastes y darán pie al propio Cervantes a contestar en una segunda parte, nuevamente rompiendo esquemas a través de originales estrategias narrativas y barroquizando un texto que, ya de por sí, era un texto de carácter complejo. Estamos, así, lejos de la "imitatio" renacentista, de la relación funcional entendida desde términos positivos, y claramente ajenos a lo que hoy llamaríamos "plagio" con todas las connotaciones sociales y personales que forman parte de este concepto.

 Los propósitos del *Quijote* de Avellaneda son claros desde el Prólogo. Por un lado, se alinea a las intenciones de Cervantes, y desde una postura moralizante que nos acompaña durante todo el texto, ataca a las novelas de caballerías. “Tenemos ambos un fin, que es desterrar la perniciosa lección de los vanos libros de caballerías, tan ordinaria en gente rústica y ociosa” (Avellaneda: 1947, 12). No a los ideales caballerescos, no al elemento histórico medieval del que toman cuerpo estas obras, sino puntualmente al plan literario en el que se apoya el subgénero, en todas las vertientes que éste presenta, tanto nacionales como extranjeros, con ejemplos de diferentes ciclos; bretón, carolingio, grecooriental, etc. Al igual que el texto cervantino, no se trata de una novela de caballerías, sino su parodia. Es un texto agresivo y ácido contra los dislates de la literatura considerada superficial en la época, aunque (y aquí entramos en el tema que nos interesa) también lo es con Miguel de Cervantes, ya que Avellaneda señala que ha sido agraviado en algún lugar por éste: “pues él tomó por tales el ofender a mí”. (Avellaneda: 1947, 12): ignoramos la referencia, claro está.

 Así las cosas, comenzará la obra con ataques directos hacia Cervantes, sobre su persona y sobre su faceta literaria. De manera similar a las contiendas entre Góngora y Quevedo, Avellaneda no escatima ningún recurso sobre su víctima. Desde la ironía, hasta la bajeza y chabacanería al escribir sobre la soledad y vejez, como al referirse a las heridas recibidas en Lepanto, se despacha a gusto sobre la calidad literaria de su obra (hace alusiones directas a las *Novelas Ejemplares*, a la *Galatea* y a los “yerros de su Primera Parte” [de *Don Quijote*, se entiende]).

 Ante estos ataques, Cervantes tomará una postura reflexiva, irónica y aparentemente sosegada en el Prólogo de su Segunda Parte. De manera hábil, supone a un lector que está esperando una defensa violenta de los escritos de Avellaneda. Pero Cervantes simuladamente esquiva el bulto y toma distancia, para luego, retomar su defensa durante el desarrollo del texto, apelando a mecanismos que resultaron, a la postre, novedosos en la época. Adopta una postura reposada y desde el más sarcástico desdén se desentiende: ": puesto que los agravios despiertan la cólera en los más humildes pechos, en el mío ha de padecer excepción esta regla. Quisieras tú que lo diera del asno, del mentecato y del atrevido, pero no se me pasa del pensamiento castíguele su pecado, con su pan se lo coma y allá se lo haya” (Cervantes: 2004, 543).

Lo no dicho, está dicho. Hábil mecanismo que le vale a Cervantes el comienzo de su ataque, que continuará durante algunas partes, intensas, de su texto.

 Algo interesante en este duelo literario es la identidad de este misterioso Avellaneda. Supuesto testaferro de algunos enemigos de los últimos años de Cervantes, hay alusiones directas a Lope de Vega en el texto. La “envidia” a la que refiere Avellaneda puede tener que ver a la “santa envidia” con la que se cubre Cervantes en el prólogo de la segunda parte, o al conceptuar al dramaturgo como “monstruo de la naturaleza”.

 Y, la postrera y definitiva respuesta de Cervantes a su oponente es la resolución de eliminar por fin y para siempre al protagonista. Una manera radical de preservar lo que hoy llamaríamos su *copyright*, explícita ya desde el prólogo de su Segunda parte: “te doy a Don Quijote dilatado, y finalmente muerto y sepultado, porque ninguno se atreva a levantarle nuevos testimonios”. (Cervantes: 2004, 546). Porque lo que aquí encontramos es un claro sentimiento de pertenencia artística, que se adelanta siglos al ideal romántico de la originalidad y la apropiación de la obra de arte con el autor; Cervantes ve al Quijote de Avellaneda como un hurto, un engendro provocado por alguien que mal le quería, y esta herida motivaría las diatribas que encontraremos en esta Segunda Parte más “real”, del texto.

 No se debe pasar por alto la situación del autor en sus últimos años; sus penurias económicas y su pesar frente al éxito de otros literatos. El malestar provocado por este Quijote “apócrifo” es el detonante de una serie de circunstancias apremiantes de dolor y desasosiego. Queda ello patente en su Dedicatoria al Conde de Lemos, donde refiere que ha escrito esta continuación para “quitar el hámago y la náusea que ha causado otro Don Quijote que con nombre de Segunda Parte se ha disfrazado y corrido por el orbe” (...) y, con patetismo refiere de sí, “yo no estoy con salud para ponerme en tan largo viaje; además que, sobre estar enfermo, estoy muy sin dineros” (Cervantes: 2004, 547).

 Ahora bien, si como hemos señalado, el propósito de la obra de Avellaneda es similar al de Cervantes, el tono del texto varía, así como algunos aspectos de estructura formal. Es evidente otra dirección en la manera de llevar adelante las situaciones y conflictos. Además de la presencia casi continua del *racconto*, los parlamentos de los personajes son grandes bloques discursivos y se echan de menos los diálogos fluidos entre amo y señor de la mano cervantina, lo que le ha valido entre otras cosas la crítica sobre unos personajes percibidos como mucho más rígidos y estereotipados. En este sentido, Valbuena Prat señala sobre las creaciones de Cervantes: “don Quijote y Sancho no son símbolos o entelequias creadas ex profeso para encarnar el ideal o el sentido práctico. Son hombres, y de su hondura vital brotan naturalmente los problemas que cada individualidad plantea al enfrentarse al mundo”. (Valbuena Prat: 1963, 69)

 Con respecto a las palabras de Valbuena Prat: ¿a qué se refiere con que “son hombres”? Probablemente, y siguiendo la idea de sus planteos, hará referencia a que Don Quijote y Sancho Panza son (como, en otro plano, Cipión y Berganza) proyecciones de las facetas más importantes de Cervantes y la España artística del momento: el Realismo y el Idealismo, fundidos en una visión humorística, pero a la vez trágica. Avellaneda, al recurrir a estos moldes originales, carecerá de la flexibilidad requerida para el caso. No debe escapar de los límites impuestos por la primera parte, por lo que sus creaciones (vale decir, sus aplicaciones) serán rígidas, caricaturescas de moldes preestablecidos. Como si de una imitación en tercer o cuarto grado se tratase.

 El caso del Sancho de Avellaneda, personaje circunscripto al estereotipo de la tozudez y la falta de ingenio contrasta ampliamente con quien llegara a ser Gobernador de la Ínsula de Barataria en Cervantes. Como señala Valbuena Prat con respecto a ello: "el Sancho Panza de Avellaneda, si dejamos de pensar en Cervantes, aparece como un primitivo baturro comilón, bien caracterizado. Don Quijote es ahí un loco vulgar, antipático y temible, y en esto radica la capital inferioridad de la obra, dado su asunto”. (Valbuena Prat: 1964, 77).

 Debo destacar que es el mismo Cervantes quien rompe con los moldes creados por él, a partir de su Segunda Parte. Un poco acicateado por el escrito de Avellaneda, y otro poco por sus impulsos como creador, modificará el accionar de sus producciones en varios sentidos. Además de la conducta de sus personajes, cambiará la focalización del lo narrado, en el sentido de querer evitar la presencia de episodios paralelos a la acción principal, como fue la novela de *El* *Curioso Impertinente*”. Estas digresiones fueron también utilizadas por Avellaneda en dos narraciones que integran el cuerpo de la novela: *El rico desesperado* y *Los felices amantes*. Se trata de relatos con alto contenido moral, lo que ha dado a pensar que el tal Avellaneda era un fraile dominico.

 Cervantes en su Segunda Parte parece desdeñar esta polifonía narrativa. En el Capítulo XLIV, el narrador decide poner las cosas en su sitio: “en esta segunda parte no quiso injerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrecen, y aún estos limitadamente”. (Cervantes: 2004, 877) No obstante, esta manera de replantearse los objetivos de la narración, confirman el planteo de Valbuena Prat sobre los mecanismos de ensayo y error del autor, en donde se podría sospechar que el texto de Avellaneda cumplió un papel importante: el de apuntalar ciertos procesos creativos en su oponente.

 La idea central del *Quijote* de Avellaneda sigue un poco la mecánica de Cervantes, al ubicar a los personajes en situaciones que los hacen presos de su propio destino; una especie de *road movie* de época como encadenamiento de problemas y conflictos de los que nuestros héroes no siempre salen bien parados. Es notable el aspecto realista: su Don Quijote es un personaje más adaptado a la realidad que el cervantino de 1605, y está, por ejemplo, dispuesto a pagar con dinero contante y sonante dentro de un sistema económico muy alejado del mundo de la locura.

 Aquí, el protagonista, aparentemente curado de la locura que lo aquejaba en el texto original, vuelve a la enajenación después de que un personaje llamado Álvaro de Tarfe lo invita a unas justas que se desarrollarán en Zaragoza. Así, el Quijote en compañía de Sancho comenzarán un periplo lleno de dificultades, que finalizará cuando Sancho comience a trabajar para otro amo y Don Quijote termine encerrado en un manicomio. Dentro de esta estructura básica se desarrollará este “nuevo” Quijote que ha significado a la vez una continuidad y una ruptura en y desde el texto cervantino.

 Hay una clara conciencia de parte del autor acerca del texto origen. Avellaneda, sea quien sea, conoce el texto de cervantes y se aplica a su manera en el desarrollo de las situaciones, lo que genera innegables paralelismos y repeticiones con respecto al original: personajes similares, situaciones similares y resoluciones similares. Ya el texto se abre con la estrategia de la multiplicidad de narradores, aunque no es Cide Hamete Benengeli, sino “El sabio Alisolán, historiador no menos moderno que verdadero” (Avellaneda: 1947, 15). Muestra de ello es la manera en que Don Quijote resuelve el tema del escudo: “mandó que de casa de un zapatero le trujese dos o tres badanas grandes para hacer una fina adarga, la cual él hizo con ciertos papelones y engrudo” (Avellaneda: 1947, 37). Estos papelones nos traen a la memoria, inevitablemente, aquel cartón utilizado en la media celada de la Primera Parte, lo que hoy hasta podría considerarse una especie de homenaje al original, en Avellaneda evidentemente no lo es.

 Algo similar ocurre con algunos personajes como una gallega (Capítulo IV), subrogado de Maritornes, o los venteros en general, que cumplen similares funciones en la narración. También algunas situaciones guardan relación con el texto de la Primera Parte, por oposición o similitud casi textual. Por citar un ejemplo, confróntese la salida de Don Quijote cervantino con el texto de Avellaneda: “Tres horas antes que el rojo Apolo esparciese sus rayos sobre la tierra, salieron de su lugar el buen hidalgo Don Quijote y Sancho Panza...” (Avellaneda: 1947, 37)

 Capítulo aparte merece un aspecto importante que está presente en ambos autores: la quijotización de los personajes que rodean al protagonista. Esta “locura de a dos” (y a veces “de a varios”), esta suerte de contagio se hará patente en muchos personajes de Avellaneda, que comienzan a realizar una serie de actos que estarían motivados por la misma insanía que la del personaje. Desde el comienzo, Álvaro de Tarfe insiste en participar de las justas que se realizarán en Zaragoza. Los Duques, en el caso de Cervantes, continuarán esta línea narrativa. De la mano de estos paralelismos, devendrán asimismo una serie de cambios y transgresiones hacia aspectos fundamentales de la narración cervantina. Algunos de ellos, bastante arbitrarios, no parecerían cumplir otro cometido que el de apropiarse del personaje y su universo. Como si de una especie de logos creador (y destructor) se tratase, Avellaneda renombra, bautiza, da orígenes y elimina a placer puntos centrales de la narración, que hasta ahora habían quedado dentro del plano de la ambigüedad en el plan de Cervantes. Veamos algunos de ellos.

 Desde el comienzo, la ubicación física del punto de partida queda explicitada sin ningún tipo de dudas: Argamesilla de la Mancha es la aldea de Don Quijote. Si bien Cervantes finaliza su primera parte refiriendo a “La Argamasilla”, deja en claro las intenciones iniciales del conocido “no quiero acordarme”:

*este fin tuvo el ingenioso hidalgo de la Mancha cuyo lugar no quiso poner Cide Hamete puntualmente, por dejar que todas las villas y lugares de la Mancha contendiesen entre sí por ahijársele y tenérsele por suyo, como contendieron las siete ciudades de Grecia r Homero* (Cervantes: 2004, 1104).

 Por otro lado, en el comienzo del escrito de Avellaneda, Don Quijote está aparentemente sano, aunque vuelve a la locura después de un acercamiento a las novelas de caballería. El caso de Cervantes es más violento, puesto que surge en diálogo con el barbero y el cura. Por cierto que una vez más es la Literatura la que enloquece, aunque Avellaneda, con una tendencia más devota que no abandona en su obra, señala que la salud había vuelto al personaje bajo la influencia de sanas lecturas vinculadas con lo espiritual: la lectura del *Flos Sanctorum* y la *Guía de Pecadores*, de Fray Luis de Granada actúan como textos refractarios, terapéuticos frente a las novelas de caballerías, blanco de ambos autores; aunque en el caso de Cervantes, no se aprecia de manera tan evidente ese fervor religioso.

 La nominación de los personajes, que ha sido históricamente un asunto fundamental en la crítica y análisis del texto, en el caso de Avellaneda es categórica. Nuestro héroe se llama Martín Quijada. No hay discusión sobre este punto, ni dudas barrocas, ni nada. Martín Quijada es Don Quijote y, si se quiere, viceversa, porque el narrador desde un principio se refiere a él como “Don Quijote”, incluso cuando está “sano”, cosa que los personajes que lo rodean, como prevención, se atreven a hacer.

 El caso de la sobrina de Martín Quijada es un punto atractivo: Avellaneda la suprime, aunque antes decide bautizarla con el nombre de Magdalena. Este personaje, hija de la hermana del Alonso cervantino, se llamará en la versión de éste, Antonia, y aparecerá sana y salva en su testamento. Nótese que Cervantes revive al personaje a partir de la renominación: no toleraba que su criatura anduviese por el mundo con un nombre que no era “original”. Lo mismo, aunque de forma un poco más agresiva, ocurrirá con la mujer de Sancho, “Mari Gutiérrez”, que es ultrajada por Avellaneda al describirla como una alcohólica. Con este personaje ocurre algo interesante, a la vez que retorcido dentro de los juegos a los que Cervantes nos acostumbra a participar. En la Segunda Parte, Cervantes hace puntualizar a Don Quijote sobre el nombre de la esposa de Sancho: “es que yerra y se desvía de la verdad en lo más principal de la historia, porque aquí dice que la mujer de Sancho Panza mi escudero se llama Mari Gutiérrez, y no se llama tal, sino Teresa Panza”. (Cervantes: 2004, 1001). Ahora bien, el propio autor original cae en las ambigüedades, ya que el personaje aludido sufre varias metamorfosis de su nombre durante la Primera Parte: Juana Gutiérrez, Mari Gutiérrez, Teresa Panza, y en la Segunda Teresa Cascajo, Teresa Sancha. El lector parece perdido en este bosque de nombres, que Avellaneda parece eliminar de la forma más sencilla y abrupta.

 Otro aspecto que cabe destacar como ruptura en la narración es lo que toca a Dulcinea del Toboso. Este personaje, producto de la parodia a las novelas de caballería, había cumplido una importante función en el texto de Cervantes: motivador de acciones irracionales. Avellaneda modifica radicalmente esta situación al romper con una de las bases de la doctrina del caballero andante: la renuncia del amor de su dama. (!) Como era de esperar, este cambio no es acogido de buena manera, ni siquiera por el propio Don Quijote, que en el texto de Cervantes hace un su propio descargo, lleno de “ira y despecho”, porque no se trata de la renuncia al amor por el amor mismo, sino una renuncia generada por la desmotivación y el desdén de la dama: hasta el nombre del personaje cambia, llamándose “El Caballero Desamorado”, lo que contrasta de manera brutal con el accionar de Don Quijote en lo que al amor se refiere. Véase, por ejemplo, en el capítulo XXVI de la Primera Parte, donde realiza la penitencia en Sierra Morena en una identificación directa con Beltenebros. Se infringen, así entonces, las conductas del amor cortés que sirven de base a la propia parodia de la novela caballeresca. Estas rupturas juegan un papel en el texto, claro está. Avellaneda buscaba nuevos horizontes a las estructuras aplicadas por Cervantes, aunque ello significara, en muchas ocasiones, violentar la naturaleza intrínseca del texto base.

**Objetivos, motivaciones, necesidades.**

 Si bien el mundo tanto real como artístico que comparten Cervantes y Avellaneda es el mismo, hay una percepción literaria diferente, que va más allá de las sutiles formas de expresión, como por ejemplo, los discutidos aragonesismos de Avellaneda a los que apuntan continuamente los críticos y el mismo Cervantes. Se trata de una literatura con intereses que discurren por diferentes caminos; la de Cervantes, una mirada cansada con un sesgo humorísticamente trágico; la de Avellaneda, de un encarnizamiento con -aparentemente- un objetivo central, la agresión. Mientras que Cervantes configura una visión amplia de la literatura del momento (Don Quijote es, especialmente la primera parte) un conglomerado de las novelas de época, Avellaneda parte de una base cervantina, su objetivo es el de “parecerse” al estilo del otro.

 El estilo de Cervantes es el resultado de la conjunción de aspectos del neoplatonismo, Renacimiento y el pesimismo barroco de los primeros años del siglo XVII. Esto tendrá como resultado una obra cumbre como su Don Quijote, miscelánea de sus tendencias literarias. Ángel Valbuena Prat ve una suerte de proceso en la elaboración del texto, con desequilibios y ensayos tendientes a buscar los resultados requeridos. De esta manera, hay cambios no solo entre la primera y segunda parte, sino de capítulo a capítulo.

**Sobre el discurso sexualizado**

 El texto de Avellaneda propone una interesante novedad en el universo quijotesco al que estamos acostumbrados: la aparición de un personaje femenino de características picarescas. Bárbara es introducida en el capítulo XXII: Don Quijote encuentra a una mujer atada a un árbol, suplicando ayuda. Desde ese momento, este personaje cumplirá un rol similar al de Sancho, aunque desde algunas singularidades del imaginario femenino del siglo XVII. Aunque Don Quijote la vea como una verdadera belleza y la confunda con la Reina Cenobia, el narrador, al igual que el resto de los personajes, es cruel con ella. Se trata de una mujer cincuentona, solitaria y marcada físicamente con una cicatriz en la cara. Aun más, lleva el estigma de haber sido hechicera y celestina, lo que la obliga a esconder su verdadera personalidad con evidente sufrimiento" ... que esa cara de réquiem y talle luciferino, con ese rasguño que le amplifica, y esa boca tan poco ocupada de dientes cuanto bastante para servir de postigo de muladas a cualquier honrada ciudad, y esas tetas carilargas, adornadas de las pocas y pobres galas que os cubren…” (Avellaneda: 1947, 208). Ello no impide que continúe teniendo las conductas típicas de una tradición picaresca que se remonta a Fernando de Rojas, lo que permite a Avellaneda abrir la narración hacia campos que no eran comunes a Cervantes, específicamente en lo que tiene que ver con una sexualidad directa, y casi explícita.

 El realismo literario es la guía de Avellaneda a la hora de delinear este personaje. De manera similar al Sancho cervantino, la España de “verdad”, es el mundo de Bárbara. Ella se dedicaba a cocinar mondongos, en una narración cargada de referencias reales; otros personajes la conocen y callan por lástima o se ríen de manera agresiva. Este personaje acepta a medias el juego de la locura, jugando a ser la bella Cenobia por interés, alejándose de los dolores de la realidad. Aunque no pueda con ello, lo intentará. Propone varias veces juegos sexuales a Sancho, que no comprende y está interesado en la comida: “De aquí en adelante, amigo Sancho, nos hemos de querer con el extremo que dos buenos casados se aman, pues ha sido el padrino de nuestras paces el señor Don Quijote; y en confirmación dellas, quiero que durmamos esta noche dambos en el mesón donde llegáremos”. (Avellaneda: 1947, 242).

**Intertextualidades**

 Teniendo en cuenta las relaciones que se establecen entre las dos novelas, estudiemos sus vínculos dentro del marco teórico establecido por Gerard Genette (Genette: 1989). Este autor toma como base las ideas propuestas originalmente por Bajtin, y continuadas por Julia Kristeva (Kristeva: 1969) desde el concepto de Intertextualidad. La dimensión de trascendencia textual queda puesta de manifiesto en el relacionamiento de un Quijote con otro. La idea central es partir del texto como una especie de sistema abierto que está en constante diálogo con su exterior. En este sentido, la barrera (si es que existe esto) que separa tanto lo real de lo ficticio como lo ficticio de lo ficticio es más bien porosa: parecería como que el propio Avellaneda es un engranaje más en el plan general de la obra. De la misma manera que los sabios que escriben las aventuras de Don Quijote para la posteridad, este tal Avellaneda se configura como otro oponente, como otro *"sabio Frestón* "de Don Quijote.

 Volviendo al plano de las relaciones entre las obras, entiendo la relación entre estos Quijotes como algo intertextual. De manera explícita, dialogan constantemente y se puede señalar una dependencia mutua. Siguiendo las ideas de Bajtin, la conexión entre estos textos supone un discurso compartido casi en superposición, ya que Avellaneda parte de la construcción cervantina, y se nutre de ella, pero a la vez servirá de estímulo para la construcción de otro texto, el Quijote de 1616 que retoma de manera metatextual, un papel crítico. Así, y siguiendo los planteos teóricos de Genette, el Quijote de Cervantes (al menos, el de 1605) funge como hipotexto, y el de Avellaneda, como hipertexto. Pero la historia continúa, ya que el texto cervantino de 1615 puede ser entendido como de múltiple naturaleza. Y es que, en el juego paródico que comenzó Cervantes, ya era incuestionable el embrión de este tipo de relaciones textuales. La parodia en sí, es un juego intertextual que, a la postre, resultó volverse un poco contra Cervantes, aunque de manera diferente a lo que originalmente sirvió como despegue.

 Por otro lado, el lector juega un papel muy importante en esta ecuación. Julia Kristeva sustituye el concepto de intersubjetividad por el de intertextualidad teniendo en cuenta este rol activo del receptor de la obra, quien está atravesado por múltiples discursos a la hora de interpretar el texto. Esta “multicodicidad” tiene varias puntas en el caso que nos interesa, ya que desde los prólogos de las obras, son indiscutibles las referencias directas e indirectas.

**Finis**

 En las últimas líneas, Avellaneda deja su texto abierto a la continuidad:

 dicen que en saliendo de la corte volvió a su tema, y que comprando otro mejor caballo se fue la vuelta de Castcual le sucedieron estupendas y jamás oídas aventuras, llevando por escudero a una mozilla la Vieja, en la a soldada” (…) “llamándose el Caballero de los Trabajos, los cuales no faltará mejor pluma que los celebre”*.* (Avellaneda: 1947, 313)

Si bien este tipo de giros literarios era común en la época, esta apertura puede ser una insinuación al duelo directo: la esperada devolución de Cervantes. Éste, tuvo que modificar las líneas de su Segunda Parte, la que se convirtió en la esperada respuesta al texto de Avellaneda. Teniendo esto en cuenta, es interesante reflexionar en algunos puntos como el de la apropiación de un ente ficticio, en tanto creación del mismo. El concepto de “originalidad” supone la evitación de lo que ya ha sido creado por otro, buscando la novedad. Hauser señala que es un concepto que toma cuerpo desde fines del siglo XVIII, aunque relativiza la propia construcción del mismo teniendo en cuenta que toda creación depende del marco en que fue concebida y sus antecedentes (Hauser: 1961). Debemos esperar hasta el año 1710 en que fue creado el Copyright, otorgando un marco jurídico a los derechos de autor, con la intención de proteger al autor y su creación, de plagios o derivaciones. Podemos pensar que estos conceptos son tan hijos de la Modernidad como el propio Don Quijote de la Mancha: Montaigne manejaba la idea de la relación entre un autor y su obra como la de un padre con su hijo. Y como tal, Cervantes no permite que el suyo sea adoptado por manos ajenas.

Bibliografía

* Avellaneda, Alonso F de: *El Quijote.* Austral. Buenos Aires, 1947.
* Azorín: *La ruta de Don Quijote.* Losada. Buenos Aires, 1957.
* Cervantes, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha.* RAE. San Pablo, 2004.
* Díaz Plaja, Fernando: *El Quijote.* De la Plata. Montevideo, 2005.
* Genette, Gerard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Taurus. Barcelona, 1989.
* Madariaga, Salvador de: *Guía del lector del Quijote.* Sudamericana. Buenos Aires, 1961.
* Márquez Villanueva, Francisco: *Cervantes en Letra Viva.* Reverso. Barcelona, 2005.
* Montoliú, Manuel de: *Literatura Castellana.* Cervantes. Barcelona, 1937.
* Unamuno, Miguel de: *Vida de Don Quijote y Sancho.* Austral. Buenos Aires, 1949.
* Valbuena Prat, Ángel. *Historia de la Literatura Española*. Gustavo Gili. Barcelona, 1963.