



## FIGURACIONES DE AUTOR EN JAVIER MARÍAS Y CERVANTES: UNA NUEVA PERSPECTIVA SOBRE LOS NARRADORES DEL *QUIJOTE*

Irene Sánchez Sempere 

*Universidad de Murcia*

**RESUMEN:** Basándonos en los análisis sobre el concepto de autoridad textual, las figuraciones de autor y las relaciones entre ficción y no ficción, este artículo busca ofrecer una nueva hipótesis sobre la configuración de las voces narrativas del *Quijote*. En concreto, nos centramos en la transición entre los capítulos octavo y noveno de la Primera parte para explicar la naturaleza del segundo autor como una autofiguración de Cervantes, justificar su intromisión como un recurso destinado a evitar la identificación entre este y el primer autor y dar cuenta de la voz aparecida al final del octavo capítulo como perteneciente al propio alcaíno. La voz narrativa introducida por Javier Marías en *Todas las almas* nos sirve de referente para nuestra argumentación.

**PALABRAS CLAVE:** *Don Quijote*, Javier Marías, narrador, autofiguración, autores ficticios

### Authorial Figurations in Javier Marías and Cervantes: A New Perspective on the Narrators of *Don Quijote*

**ABSTRACT:** This article draws on analyses of the concept of textual authority, authorial figurations, and the relationship between fiction and nonfiction to offer a new hypothesis about the configuration of narrative voices in *Don Quijote*. This critical approach focuses specifically on the transition between the eighth and ninth chapters of the First Part in order to explain the nature of the second author as a self-figuration of Cervantes, to justify his intrusion as a resource aimed at avoiding the identification between him and the first author, and to give an account of the voice appearing at the end of the eighth chapter as belonging to Cervantes himself. The narrative voice introduced by Javier Marías in *Todas las almas* serves as a reference for our argumentation.

**KEYWORDS:** *Don Quijote*, Javier Marías, narrator, self-figuration, fictional authors

### Figurations d'auteur chez Javier Marías et Cervantes : une nouvelle perspective sur les narrateurs de *Don Quijote*

**RÉSUMÉ :** S'appuyant sur des analyses du concept d'autorité textuelle, des figurations d'auteur et des relations entre fiction et non-fiction, cet article vise à proposer une nouvelle hypothèse sur la

configuración de las voces narrativas en *Don Quijote*. Más precisamente, nos concentramos en la transición entre los capítulos octavo y noveno de la Primera Parte para explicar la naturaleza del segundo autor en tanto que autofiguración de Cervantes, de justificar su intrusión en tanto que recurso que busca evitar la identificación entre él y el primer autor y de tener en cuenta la voz que aparece al final del octavo capítulo en tanto que voz perteneciente a Cervantes mismo. La voz narrativa introducida por Javier Marías en *Todas las almas* sirve de referencia para nuestra argumentación.

MOTS-CLÉS : *Don Quijote*, Javier Marías, narrador, autofiguración, autores fictivos

## 1. INTRODUCCIÓN

La amplia variedad de voces narrativas que intervienen en la narración del *Quijote* es, sin duda, uno de los elementos principales en los que radica la modernidad de la novela cervantina. El recurso de las instancias narradoras múltiples gozaba de una importante tradición literaria, dentro de la cual destacaban, como se sabe, las novelas de caballerías. Tal y como explica el segundo autor en el capítulo noveno de la Primera parte, todo héroe de caballerías que se preciase “tenía uno o dos sabios, como molde, que no solamente escribían sus hechos, sino que pintaban sus más mínimos pensamientos y niñerías por más escondidos que fuesen” (Cervantes, 2015, I, 9, p. 84).<sup>1</sup> La ironía de Cervantes apunta al carácter omnisciente de estos narradores, contradictorio con la objetividad limitada esperable en un historiador. En las novelas de caballerías, además, estos cronistas escribían las historias en latín, griego, árabe y otras lenguas arcaicas, por lo que requerían de la presencia de un traductor, de forma que el esquema enunciativo se multiplicaba.

El hallazgo en circunstancias extraordinarias de un manuscrito redactado en una lengua extraña es un recurso parodiado por Cervantes en el capítulo noveno del *Quijote* de 1605, cuando aparecen por primera vez el historiador árabe Cide Hamete Benengeli, el traductor morisco y el autor responsable del descubrimiento. Recordemos que al final del capítulo anterior, la narración quedaba interrumpida en el instante en que don Quijote se abalanza con la espada en alto sobre el vizcaíno, que lo aguarda “levantada la espada y aforrado con su almohada”, en medio de una general expectación.<sup>2</sup> Se anunciaba entonces un cambio de narrador, puesto que el responsable hasta ese momento de contar la historia decía no haber hallado más datos sobre su desenlace, cosa que sí logró un segundo autor, que es quien toma las riendas del relato en lo sucesivo:

---

<sup>1</sup> Las citas del *Quijote* están tomadas de la edición conmemorativa de la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española por el IV Centenario Cervantes, de Francisco Rico (Madrid, 2015). Cuando no se haga mención en el cuerpo del texto, se indica entre paréntesis la Parte y el capítulo de los pasajes, con números romanos y arábigos, respectivamente.

<sup>2</sup> La interrupción de la historia en el momento de mayor tensión narrativa también formaba parte de una larga tradición.

Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote de las que deja referidas. Bien es verdad que el segundo autor desta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha, que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que deste famoso caballero tratasen; y así, con esta imaginación, no se desesperó de hallar el fin desta apacible historia, el cual, siéndole el cielo favorable, le halló del modo que se contará en la segunda parte (Cervantes, 2015, I, 8, p. 83).

Al principio del siguiente capítulo, este segundo autor (anónimo, como el primero) comparece para narrar en primera persona las vicisitudes que le llevaron a encontrar unos cartapacios con la continuación de la historia de don Quijote escrita por un historiador árabe, Cide Hamete Benengeli. El descubrimiento, sin embargo, no se produjo en una coyuntura asombrosa, sino en un ambiente sumamente cotidiano: el mercado o alcañá de Toledo. Como lector de los ocho primeros capítulos de la historia del hidalgo, no había quedado satisfecho con el truncamiento del relato, de modo que decide buscar la continuación por su cuenta. Gracias a un golpe de fortuna, da con ella en unos cartapacios que un muchacho pretende vender a un sedero. Al estar escritos en lengua arábiga, pide a un morisco aljamiado que le lea algunas líneas y este, que accede a su petición, comienza al poco tiempo a reír con una anotación al margen del libro donde se elogia la mano de Dulcinea para salar puercos. Exultante por haber encontrado lo que buscaba, el segundo autor compra el cartapacio al muchacho por medio real, y contrata al morisco (al que aloja en su casa) para que le traduzca fielmente la historia completa. Nada de mitificación, pues, ni de fantasía exaltada, en esta reelaboración del motivo tradicional del manuscrito hallado, que aquí aparece descrito como una vulgar transacción comercial no exenta de detalles burlescos, como la glosa sobre Dulcinea o el destino inicial de los legajos, que no era otro que el de servir de envoltorio para la mercancía del sedero.

Del carácter paródico del episodio, pues, no hay dudas. Ahora bien, el problema surge al plantearse las razones por las que Cervantes no habría previsto este episodio al principio de la escritura de su obra. Recordemos que, en los primeros dos capítulos, el narrador se presentaba a sí mismo como un investigador de los anales de la Mancha, la fuente principal de la historia junto con una serie de voces indefinidas: “Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada o Quesada (que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben), aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quijano” (Cervantes, 2015, I, 1, p. 28); “Autores hay que dicen que la primera aventura que le avino fue la del Puerto Lápice; otros dicen que la de los molinos de viento” (Cervantes, 2015, I, 2, p. 36). Es este un esquema enunciativo que desaparece con el cambio introducido en el quicio de los capítulos VIII y IX de la Primera parte, lo que ocasiona desde ese momento un cúmulo de incoherencias y preguntas en torno a la identidad y el número de las instancias narrativas que intervienen en la novela. Trueblood (1956) distinguía tres principales: un autor fingido, el traductor y Cervantes. En 1968, Ruth El Saffar explicaba la existencia de cuatro

autores: el traductor, el segundo autor, Cide Hamete y el autor final,<sup>3</sup> a los que, años después, añadía la figura del primer autor (el de los ocho capítulos iniciales) en su famoso estudio de 1975 *Distance and Control in Don Quixote*. Algunos cervantistas han identificado a este primer narrador con Cide Hamete Benengeli (Nepaulsingh, 1980; Flores, 1982; Martínez Mata, 2008), mientras que otros han visto una continuidad con el segundo autor —por ejemplo, Percas de Ponseti (1975), que lo llamaba “editor”—. También es relativamente habitual reconocer en el segundo autor al propio Cervantes (Flores, 1982). Como El Saffar, Rubens (1972) optaba por distinguir cinco autores (para él estos son Cide Hamete, el traductor, el narrador, el autor creador de todo y los cronistas de los capítulos primeros), mientras que Percas de Ponseti (1975), Flores (1982) y Blasco (1989) apreciaban solamente tres.

El hecho de que Cervantes no previera la concepción de Cide Hamete desde el principio de la escritura del *Quijote* indica que, con la inclusión del historiador árabe y el segundo autor, el alcaláino habría buscado mejores resultados narrativos en la configuración de su novela de los que le ofrecían el primer narrador y los anales de la Mancha, y, por tanto, el motivo del manuscrito encontrado respondería a motivaciones que irían más allá de la parodia literaria. En lo sucesivo, buscaremos justificar estas reflexiones con una serie de argumentos.

## 2. LOS NARRADORES DEL *QUIJOTE* Y LA MODULACIÓN DE SUS VOCES

Más que diferenciar unos autores ficticios de otros, nos interesa evaluar los cambios observables en la modulación de las voces narrativas. Así, una diferencia fundamental entre el narrador de los primeros ocho capítulos y el segundo autor tiene que ver con la soltura con que este último se exhibe ante el lector y reclama su atención. En el capítulo noveno le vemos solicitar el agradecimiento del público por el trabajo y la diligencia con que buscó la continuación de la historia del ingenioso hidalgo, e incluso nos proporciona datos sobre su personalidad, como es su afición por leer “aunque sean los papeles rotos de las calles”. Más adelante, interviene para enlazar los capítulos o introducir las palabras de Cide Hamete y el traductor (Cervantes, 2015, I, 15; II, 18; II, 24). Otras veces participa de forma más activa en el discurso, como vemos en el siguiente ejemplo:

---

<sup>3</sup> Este último sería el que habla del segundo autor al final del capítulo I, 8. En cuanto a los otros, sus intervenciones se entremezclan haciendo uso tanto del discurso directo como del indirecto. El traductor interviene directamente para referirse a la habilidad conservera de Dulcinea: “—Está, como he dicho, aquí en el margen escrito esto: ‘Esta Dulcinea del Toboso [...] dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha’” (Cervantes, 2015, I, 9, p. 86). La mayoría de las veces, sin embargo, interviene en estilo indirecto: “Entra Cide Hamete, coronista de esta grande historia, con estas palabras en este capítulo: ‘Juro como católico cristiano...’. A lo que su traductor dice que el jurar Cide Hamete como católico cristiano, siendo él moro”, etc. (Cervantes, 2015, II, 27, p. 759-760). Aquí, como hemos visto, también interviene Cide Hamete en estilo directo. Ahora bien, para El Saffar (1968, p. 297), es en todo momento el autor final quien controla a los otros.

Digo que dicen que dejó el autor escrito que los había comparado [a Rocinante y el rucio] en la amistad a la que tuvieron Niso y Euríalo, y Píldes y Orestes; y si esto es así, se podía echar de ver, para universal admiración, cuán firme debió ser la amistad destes dos pacíficos animales, y para confusión de los hombres, que tan mal saben guardarse amistad los unos a los otros. Por esto se dijo:

No hay amigo para amigo:  
Las cañas se vuelven lanzas;

y el otro que cantó:

De amigo a amigo, la chinche, etc.

Y no le parezca a alguno que anduvo el autor algo fuera de camino en haber comparado la amistad destes animales a la de los hombres; que de las bestias han recibido muchos advertimientos los hombres y aprendido muchas cosas de importancia, como son: de las cigüeñas, el cristel; de los perros, el vómito y el agradecimiento; de las grullas, la vigilancia; de las hormigas, la providencia; de los elefantes, la honestidad, y la lealtad, del caballo (Cervantes, 2015, II, 12, pp. 633-634).

En cambio, en los ocho primeros capítulos, las intromisiones del narrador son escasas. Como dice Fernández Mosquera (1986), es una voz de la que “desconocemos casi todos los datos, no da referencias propias y se esconde en ocasiones en la 3ª persona”. La primera y más importante ocasión en que habla en primera persona figura en la primera línea de la novela, donde la voz se autoproclama soberana de la narración y, por tanto, libre para afirmar u obviar cualquier dato sobre ella: “En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme” (Cervantes, 2015, I, 1, p. 27).<sup>4</sup> Pero esta subjetividad tan marcada desaparece en los siguientes capítulos, donde solo la apreciamos una vez más: “lo que yo he podido averiguar en este caso, y lo que he hallado escrito en los anales de la Mancha, es que él anduvo todo aquel día, y, al anochecer, su rocín y él se hallaron cansados y muertos de hambre” (Cervantes, 2015, I, 2, p. 36).

Más incertidumbre genera la voz narrativa que aparece al final del capítulo octavo y que presenta, en tercera persona, al segundo autor (recordemos: “el segundo autor desta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido”). El Saffar (1975, p. 39) la asignaba a un “unnamed, controlling author”, que Haley describía como un personaje nebuloso con la función de intermediario:

---

<sup>4</sup> Spitzer (1961, p. 179) lo ha interpretado como una exhibición del poder invisible y omnipotente del autor. Riley (1981, p. 323) atribuía estas palabras a Cervantes, aunque afirmaba que, si se considera el libro en su totalidad, la distinción entre la voz de este y la de Cide Hamete se desvanecía. Trueblood (1956, p. 46) las atribuyó a una mezcla del autor y de Cide Hamete Benengeli, al que llamó “Cide-Cervantes”.

Queda un intermediario: el agente pasado por alto por aquellos que quieren identificar al segundo autor con Cervantes. El nebuloso personaje que cobra cuerpo al fin del capítulo VIII, para hilvanar el fragmento del primer autor con la aportación del segundo, y que reaparece en el capítulo final de la primera parte para hacer las últimas observaciones. Es el intermediario más distanciado de las aventuras de don Quijote y, al mismo tiempo, el más íntimo, tanto para el libro como para el lector (Haley, 1984, p. 271).

De estas palabras es fácil inferir que, al ser el más alejado de la historia del caballero manchego, este narrador intermediario es el más cercano al autor empírico. De hecho, Howard Mancing (1982, p. 194) opinaba que se trataba del propio Cervantes, que, en su opinión, era una de las tres voces narradoras del texto junto con Cide Hamete y el traductor morisco.<sup>5</sup>

James A. Parr es uno de los cervantistas que mayor interés ha puesto en delimitar esta nebulosa figura aparecida al final del octavo capítulo del *Quijote* de 1605, a la que ha llamado “supernarrador”. Lo define como “la voz narrativa de mayor autoridad, porque es la voz que redacta y manipula todo el discurso” (1986, p. 405).<sup>6</sup> El estudio de Parr se publica el mismo año que el de Fernández Mosquera, quien ponía el acento asimismo en este agente narrativo, pues, a su parecer, resultaba una pieza fundamental en la configuración autorial de la novela. Lo llamaba “autor definitivo” y, según el estudioso, también aparecía al final de la Primera parte: “Pero el autor de esta historia, puesto que con curiosidad y diligencia ha buscado los hechos que don Quijote hizo en su tercera salida [...]. El cual autor pide a los que la leyeren [...] que le den el mismo crédito que suelen dar los discretos a los libros de caballerías” (Cervantes, 2015, I, 52, p. 529). Su omnisciencia lo situaba por encima del resto de voces narrativas, que para Fernández Mosquera eran cuatro, a diferencia de Parr, que distinguía siete (además del supernarrador).<sup>7</sup>

Como vemos, estos últimos críticos concentran su atención en esa figura intersticial e inciden en la importancia del giro narrativo que actúa entre el capítulo octavo y noveno del *Quijote* de 1605. Sin embargo, ninguna de sus interpretaciones nos resulta del todo válida, y por ello buscaremos enfocar el problema desde una perspectiva diferente. Qué

---

<sup>5</sup> El estudioso, por tanto, aglutinaba bajo la figura histórica del escritor las del primer autor, el segundo autor y el intermediario.

<sup>6</sup> Otros momentos en los que, según Parr (1986), interviene el supernarrador son los siguientes: “Durmiéronse los dos [don Quijote y Sancho], y en este tiempo quiso escribir y dar cuenta Cide Hamete, autor de esta gran historia, qué les movió a los duques a levantar el edificio de la máquina referida” (Cervantes, 2015, II, 70, p. 1076); “Y dice más Cide Hamete: que tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados y que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos” (Cervantes, 2015, II, 70, p. 1077). Es una voz que está por encima del historiador arábigo, pero que, en opinión de Parr, no pertenece al segundo autor.

<sup>7</sup> Las ocho voces que, según Parr (1968, pp. 406-407), intervienen en la narración del *Quijote* son: el autor que inferimos al terminar la lectura de las dos partes; 2) la voz de los paratextos; 3) el supernarrador, a partir del capítulo ocho; 4) el historiador de los ocho primeros capítulos; 5) el segundo autor; 6) Cide Hamete; 7) el traductor morisco, y 8) la pluma.

intención podría albergar Cervantes a la hora de llevar a cabo este cambio y qué consecuencias tiene para la arquitectura formal y semántica del *Quijote* son las preguntas que guiarán nuestra investigación.

### 3. LA RENUNCIA A LA AUTORIDAD Y LA AUTORÍA

Uno de los resultados evidentes del ingenioso juego enunciativo desplegado por Cervantes es el florecimiento de una pluralidad de discursos y sentidos dentro del texto. En opinión de Martín Morán (2008, p. 51), el *Quijote* supone el nacimiento de una nueva mentalidad autorial y de la concepción moderna de la ficción, según la cual la autoridad del texto no puede ser única y estar detentada por una única voz, sino que debe estar dispersa entre varios portadores y abierta a las interpretaciones y la generación de significados. En efecto, El Saffar (1989, p. 60) ya se había percatado de las estrategias que utiliza Cervantes para cuestionar su papel como autoridad textual y ceder ese espacio de poder a otros, sea el lector, el amigo que aparece inesperadamente en el prólogo de 1605 o la variedad de autores ficticios cuyas versiones se contradicen.

Martín Morán desarrollaba este asunto en el primer capítulo de *Cervantes y el Quijote hacia la novela moderna* (2008), donde, partiendo de Foucault y Said, analizaba los conceptos de “autor”, “autoría” y “autoridad” en el texto cervantino. Dos son las funciones o dimensiones del autor literario que define: en primer lugar, la autoría, que representa la propiedad legal del texto y está asociada al reconocimiento social del autor, cuyo nombre queda ligado así a una producción literaria; en segundo lugar, la autoridad, que representa la propiedad semántica del texto y realiza un ejercicio de poder al crear un mundo posible en el papel (Martín Morán, 2008, pp. 18-19). Pues bien, para el estudioso, Cervantes utiliza distintos recursos para deshacerse de la autoría y, sobre todo, la autoridad de su texto, lo que permite el nacimiento de esta nueva mentalidad autorial. El *Quijote* supone, así, el primer caso de expresión del conflicto entre el autor y su obra en la historia de la literatura, conflicto que se despliega desde las primeras páginas del prólogo de 1605 hasta las últimas líneas de la obra de 1615. El crítico ha estudiado con minucioso detalle cada uno de los giros que da este jugoso enfrentamiento en manos de un habilidoso prestidigitador como es Cervantes. De todo ello, lo fundamental para nuestra argumentación es que Cervantes cede estas dos funciones a un autor ficticio, Cide Hamete Benengeli, y libera al segundo autor de las mismas, que pasa a ocupar una posición más cercana al alcaáino. El Saffar (1975) había llegado a conclusiones parecidas al enunciar la doble articulación que Cervantes crea para su voz narrativa, distanciada y a la vez próxima al texto, gracias a la intromisión del segundo autor. Esto le permitía mantener la suficiente distancia para controlar su obra y, a la vez, participar de las preocupaciones de sus personajes, estableciendo un vínculo con ellos y los lectores.

Ahora bien, en cuanto a los motivos de esta cesión de las dos funciones al historiador árabe y su repentina aparición en el capítulo noveno, con el consiguiente cambio de sistema narrativo, Martín Morán (2008, p. 35) atribuye el mérito de esta evolución técnica a la aparición del personaje de Sancho, que ya no hace necesarias las intervenciones sarcásticas

del primer autor porque bastan las de ese personaje para censurar y rebatir las visiones de don Quijote. Nuestro propósito, sin embargo, será defender el cambio en el sistema enunciativo de la obra, no como un efecto colateral de la aparición del nuevo personaje, sino como un objetivo en sí mismo. Así, creemos que la cesión de las dos funciones autoriales a Cide Hamete forma parte de una compleja estrategia narrativa con la que Cervantes buscaba distanciarse de su primer narrador para evitar que el lector lo identificara con él. Aspirando a una mayor libertad de acción, dio un giro a su relato y creó, por un lado, al historiador árabe, al que atribuyó la autoría y la autoridad del texto, y, por el otro, al segundo autor. Para este último creó a un personaje ficticio al que, sin embargo, prestó su propia voz, y ello con el fin de narrar su historia desde un registro personal y ficcional a la vez, muy lejos, por tanto, de las restricciones que le imponía el narrador de los ocho primeros capítulos.<sup>8</sup> Detallaremos más adelante las particularidades de esta segunda voz narrativa, a medio camino entre la subjetividad y la invención, aunque ya adelantamos que esta ambigua condición podría estar detrás de una idea que ya casi se ha convertido en una consigna entre los cervantistas: la de que Cervantes se nos escapa entre las páginas de sus obras, como una presencia sin rostro que se desvanece en un sinfín de incógnitas al menor intento de aproximación.<sup>9</sup>

La problemática naturaleza de la voz del segundo autor remite directamente a la distinción entre escritor y narrador, autor real y autor ficticio; en definitiva, al conflicto entre ficción y no ficción. La dificultad asociada a esta delimitación no es solo una cuestión que afectaba a los lectores de hace varios siglos.<sup>10</sup> En pleno siglo XX, Barthes (1966, p. 20) incidía en esta diferenciación al escribir una de sus frases más conocidas: “*Qui parle (dans le récit) n’est pas qui écrit (dans la vie) et qui écrit n’est pas qui est*”. Comprobaremos la vigencia de esta problemática en las siguientes páginas, donde mostraremos hasta qué punto la brecha que abre Cervantes entre el autor y su texto, y la rebelión y autonomía de este último sobre el primero, se ha convertido en una marca de modernidad del género que los novelistas de finales del XX y principios del XXI han sabido aprovechar convenientemente en sus ficciones.

---

<sup>8</sup> Nos alineamos en nuestra argumentación con las propuestas de Haley (1984, p. 270) y Nepaulsingh (1980, p. 515), entre otros, para quienes el segundo autor actúa como la voz narrativa principal de la novela.

<sup>9</sup> Esto ha llevado a Ruth Fine (2023) a hablar de la “desfiguración” de Cervantes en sus obras, en alusión a los silencios, las ambigüedades y la ironía con que el escritor transforma el material autobiográfico. Nuestra propuesta es, como se ve, muy distinta, puesto que se aleja del terreno autobiográfico y se encuadra en un contexto estrictamente ficcional: el único desde el que, a nuestro parecer, podemos abordar con precisión el problema autorial del *Quijote*.

<sup>10</sup> Hasta que la Teoría Literaria puso de manifiesto la distinción entre autor y narrador, la crítica cervantista atribuía la voz narrativa a Cervantes. El caso de Ángel Rosenblat es ejemplificador: “Cervantes remeda burlescamente muchas veces el lenguaje arcaico de don Quijote” (1978, p. 32); “Y la frase siguiente, de Cervantes, empieza así: ‘Para aquellos que la tenían [la cuenta, la información] del humor de Don Quijote era todo esto materia de grandísima risa’ (1978, p. 149).

## 4. JAVIER MARÍAS Y MIGUEL DE CERVANTES: NOTAS SOBRE UNA RELACIÓN INTERTEXTUAL

La presencia de Cervantes y el *Quijote* en la novelística de Javier Marías ha podido pasar desapercibida frente a la influencia de autores ingleses como Shakespeare o Lawrence Sterne. Sin embargo, el alcalaíno y su obra magna ocupan un lugar central en la creación y la formación intelectual del madrileño, hasta el punto de que Grohmann (2009, p. 161) afirmaba que constituían “the most important cornerstone of Marías’s poetics, alongside *Tristram Shandy*”. Esta última era, en palabras de Marías, su novela favorita junto con el *Quijote* (“Mi libro favorito”), lo cual no debe extrañar, pues son muchos los vínculos que ambas obras mantienen. De Cervantes, y a través de Sterne, Marías asume la digresión como uno de sus mayores intereses como escritor. Del primero dirá que es un maestro en el arte de la divagación y, por ende, un modelo para el novelista moderno (“Errar con brújula” y “Las patas del perro”). El complutense también aparece mencionado como primer referente en el cultivo de una escritura libre, sin reglas específicas ni constricciones formales en la que se armonizan la verosimilitud y la imaginación (“Lo que sucede y no sucede” y “Contra la costurera y el decorador”), y el *Quijote*, como una de las pocas novelas españolas que le parecieron atractivas en su juventud, época en la que el rechazo hacia la tradición literaria española le llevó a buscar inspiración principalmente entre los autores extranjeros (“Desde una novela no necesariamente castiza”).<sup>11</sup>

Pero Cervantes y el *Quijote* no solo son la obra y el autor más citados en los textos críticos de Marías. Si acudimos a sus textos literarios, encontraremos múltiples homenajes, desde la actualización de la trama del *Curioso impertinente* en *Los enamoramientos* (2011), hasta las citas del *Quijote* y el *Persiles* diseminadas en *Tu rostro mañana* (2002-2007), pasando por el paralelismo de su personaje Natalia Manur con Dulcinea (señalado por el mismo autor en “Lo que no se ha cumplido”), el protagonismo concedido a eminentes cervantistas como Francisco Rico y Peter E. Russell dando pie a donosos escrutinios de biblioteca (Montero Reguera, 2018) y los juegos de autorías múltiples, manuscritos y apócrifos en *Travesía del horizonte* (1973) (Bonilla Cerezo, 2017, p. 60). El análisis profundo de esta rica relación intertextual nos obligaría a detenernos más de lo convenido, razón por la que pasaremos adelante con el estudio de *El Quijote de Wellesley* (2016), unas notas preparatorias en las que Marías bosquejó las clases que impartió sobre la inmortal novela en el Wellesley College (EE. UU.) durante el curso de 1984. En ellas, el madrileño repasa los capítulos del *Quijote* ofreciendo una lectura personal que, sin embargo, se nutre de los trabajos de Martín de Riquer, Menéndez Pidal, Avallé-Arce, Borges y, por supuesto, Julián Marías y Juan Benet. Nos hallamos, por tanto, ante un lector informado cuyas ideas sobre el clásico, aunque no revistan una gran originalidad, están respaldadas por la crítica académica y reflejan, a su vez, su propio pensamiento poético. Por ejemplo, para Marías, la intención del complutense, más que ridiculizar las novelas de caballerías, consistiría en dotar al género de una forma nueva para

<sup>11</sup> Los artículos mencionados entre paréntesis están recogidos en *Literatura y fantasma* (2001).

salvarlo de su decadencia. Asimismo, la condición ambigua de la locura quijotesca facilita la dialéctica entre arte y realidad, que se resuelve principalmente a favor del primero. La mención en el *Quijote* al propio Cervantes y otras de sus obras, la noticia de Sansón Carrasco sobre la publicación de la Primera parte y el complejo juego de autores intermedios son, para Marías, recursos admirables con los que dotar de autenticidad a los personajes y disolver las fronteras entre realidad y ficción. Como comprobaremos a continuación, este interés en las complejas relaciones entre mundo empírico y literario se proyecta en la obra del madrileño.

##### 5. “OTRO-ADEMÁS-DE-YO”: LA AUTOFIGURACIÓN EN MARÍAS Y CERVANTES

El principio de *Negra espalda del tiempo* (1998), segunda novela del llamado “ciclo de Oxford” de Marías, resulta un caso sumamente representativo de renuncia a la autoridad y la autoría en el panorama literario contemporáneo:

A diferencia de lo que sucede en las verdaderas novelas de ficción, los elementos de este relato que empiezo ahora son del todo azarosos y caprichosos, meramente episódicos y acumulativos [...], porque en el fondo no los guía ningún autor aunque sea yo quien los cuente, no responden a ningún plan ni se rigen por ninguna brújula, la mayoría vienen de fuera y les falta intencionalidad (Marías, 1998, p. 12).

Como vemos, la obra se distancia de las novelas al uso y se presenta como un mero “relato”, designación ambigua y abierta aplicable a un tipo de escritura que escapa a cualquier atisbo de intencionalidad o uniformidad formal. Así, según se nos advierte, los episodios que lo integran no responden a ningún objetivo o plan, sino que se acumulan fortuitamente. El narrador en primera persona no solo renuncia así a ejercer la autoridad o el control semántico que de forma natural le corresponde sobre su texto, sino que también rechaza la categoría de “autor”, lo que supone un caso verdaderamente radical de plantear el desistimiento referido. Interesa situar el foco de atención en la figura de ese narrador, que es uno de los principales elementos de cohesión del Ciclo, formado, junto con la novela citada, por *Todas las almas* (1989) y *Tu rostro mañana* (2002-2007). El hallazgo de esa voz narrativa tendrá importantes consecuencias para la cuestión autorial que afectarán al mismo estatuto novelesco de estas obras. Veamos ahora el comienzo de *Todas las almas*:

Aunque el que habla no sea el mismo que estuvo allí. Lo parece, pero no es el mismo. Si a mí mismo me llamo *yo*, o si utilizo un nombre que me ha venido acompañando desde que nací y por el que algunos me recordarán, o si cuento cosas que coinciden con cosas que otros me atribuirían, o si llamo *mi casa* a la casa que antes y después ocuparon otros pero yo habité durante dos años, *es solo porque prefiero hablar en primera persona*, y no porque crea que basta con la facultad de la memoria para que alguien siga siendo el mismo en diferentes tiempos y en diferentes espacios. El que aquí cuenta lo que vio y le ocurrió no es aquel que lo

vio y al que le ocurrió, *ni tampoco es su prolongación, ni su sombra, ni su heredero, ni su usurpador* (Marías, 2014, p. 9).<sup>12</sup>

La obra en su día fue leída como unas memorias en las que el escritor madrileño vertía sus experiencias en la universidad oxoniense como profesor invitado. Sus páginas generaron cierto revuelo entre el público inglés y español, empeñado en interpretar los personajes y hechos relatados como verdaderos. Sobra decir que todos, hechos y personajes, habían sido sometidos a un elaborado proceso de ficcionalización, cuando no se trataba de elementos completamente inventados (por ejemplo, el romance con una profesora ficticia, Clare Bayes). Precisamente, uno de los objetivos del autor en *Negra espalda* era deslindar los aspectos reales de los fabulados para insistir en la naturaleza ficcional de *Todas las almas*.

La confusión, que afectó por igual a lectores comunes y a catedráticos de literatura, vino a alumbrar la innovación que Marías y otros escritores contemporáneos (como Enrique Vila-Matas) estaban realizando en sus obras, y con la que estaban contribuyendo a ampliar los márgenes de la novela. Esta innovación consistía en la creación de una voz narrativa sumamente original, caracterizada por la conjugación del “yo” propio de las memorias o la escritura ensayística (donde autor y narrador coinciden) con el relato novelístico en primera persona (donde quien escribe es un personaje ficticio).<sup>13</sup> Esta singular mezcla producía una confusión entre ficción y realidad que se resolvía, en muchos casos, con la errónea identificación de la voz narrativa y la de los autores empíricos, concediendo a los textos en cuestión un carácter autobiográfico, memorialístico o confesional, cuando en realidad su naturaleza era eminentemente ficticia. Para explicar la singularidad de estas voces, Pozuelo Yvancos (2010) las definía como representaciones ficcionales del “yo” personal del autor, esto es, como sus “figuraciones” o, como las ha llamado recientemente, sus “autofiguraciones” (Pozuelo Yvancos, 2022). La autofiguración de un escritor es distinta de la simple referencialidad biográfica o de la autoficción, aunque, como esta última, genera una ambigüedad en torno a la identidad del personaje y su grado de coincidencia con el autor empírico.<sup>14</sup> Se trata de narrar desde un registro personal, pero evitando el modo autobiográfico; esto es, consiste, valga la paradoja, en narrar con la “voz personal de otro”, de un personaje ficticio que, sin embargo, tiene mucho en común con el autor real (Pozuelo Yvancos, 2010, p. 61). Las concomitancias con las técnicas de Cervantes resultan tan claras que el propio estudioso se encargaba de ponerlas de manifiesto al afirmar que tanto Marías como Vila-Matas “ironizan muy cervantinamente” sobre la identificación que la voz del que

<sup>12</sup> La cursiva es nuestra.

<sup>13</sup> Pittarello (2001) y Pozuelo Yvancos (2010, pp. 37-66) la han estudiado en profundidad.

<sup>14</sup> La autoficción implica que autor, narrador y personaje comparten la identidad nominal en el contexto de una novela: “L’autofiction est d’abord un dispositif très simple: soit un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont intitulé générique indique qu’il s’agit d’un roman” (Lecarme, 1993, p. 227). En las figuraciones, en cambio, no se da esta identificación, pero el lector relacionará inevitablemente al personaje narrador con el autor, pues comparten la voz, además de un conjunto de rasgos.

narra (el que habla, según Barthes) pueda tener con la de quien escribe (Pozuelo Yvancos, 2010, p. 29). Los autores, por tanto, ceden a sus narradores su propia voz, pero, al mismo tiempo, potencian los mecanismos irónicos para marcar una distancia con ellos “hasta convertir la voz personal en una voz fantaseada, figurada, intrínsecamente ficcionalizada, literaria en suma” (Pozuelo Yvancos, 2010, p. 29).

El “ciclo de Oxford” también se ha llamado “ciclo Deza” en referencia al protagonista y narrador de *Tu rostro mañana*, llamado alternativamente Jacobo, Jaime, Jacques o Iago Deza.<sup>15</sup> La continuidad entre las novelas del ciclo obliga a atribuir retrospectivamente la responsabilidad narrativa de *Todas las almas* al mismo individuo, pese a que, en esta novela, el narrador aparecía innominado. Este detalle, pese a su aparente insignificancia, resulta sumamente revelador de la naturaleza genérica de esta obra, pues, como ha demostrado Lejeune (1991, p. 51), la omisión del nombre del narrador —que en *Todas las almas* aparecerá mencionado como el Español o, simplemente, el Narrador— es motivo suficiente para rechazar la condición autobiográfica (y la autoficcional, añadimos nosotros) de un texto.

Marías habló de la situación extraordinaria a la que se enfrentó cuando comenzó a escribir *Todas las almas* en una conferencia titulada “Quién escribe”, pronunciada el 7 de noviembre de 1989 con motivo del seminario *El personaje novelesco*, y recogida posteriormente en su libro de ensayos *Literatura y fantasma* (2001). Aunque la mezcla de hechos biográficos e inventados en el seno de una obra de ficción es algo que viene de antiguo, el escritor confesaba que nunca antes había combinado personajes históricos con otros totalmente inventados y con un tercer grupo mixto —este el más interesante— de personajes “relacionados en mayor o menor medida con personas reales” (Marías, 2001, p. 100). A este tercer tipo pertenecía, por ejemplo, Toby Rylands, creado a partir de un profesor emérito de Oxford (Peter Russell) y Vicente Aleixandre. Ahora bien, el miembro más destacado (y el que más nos interesa aquí) de esta categoría mixta de personajes no era otro que el narrador. Aunque muchas de sus circunstancias biográficas coincidían con las del autor, prefirió no darle nombre ni atributos físicos a fin de mantenerlo en una zona de ambigüedad, incrementada por la elección de la voz (la del propio Marías): “Sin embargo, pese a que a ese personaje, el Narrador o Español, yo le estuviera prestando mi voz y parte de mis experiencias, yo sabía que no se trataba de mí, sino de alguien distinto a mí, aunque parecido. Si se prefiere, se puede utilizar la fórmula de que ese personaje era ‘quien yo pude ser pero no fui’” (Marías, 2001, p. 101). El autor explicaba que su intención al escribir *Todas las almas* había sido componer una novela, y no una autobiografía o unas memorias, aunque había buscado escribirla desde la primera persona. Por eso había querido marcar desde el principio una distancia con el narrador, para lo cual escribió las palabras que citábamos al principio de este epígrafe.

Con la última frase (“ni tampoco es su prolongación, ni su sombra, ni su heredero, ni su usurpador”), buscaba subrayar que esa distancia entre quien entonces contaba y quien años

<sup>15</sup> La vacilación nominal, que Spitzer (1961, p. 135) llamó “polionomasia”, es un recurso habitual en las novelas de Marías, y aunque muchos han visto en él la influencia de Juan Benet, no es descartable hallar un eco del clásico.

atrás había vivido los hechos no era solo temporal, sino que iba más allá, rompiendo el posible vínculo identitario entre ambos, ruptura que tuvo el efecto de proporcionar al novelista el “grado de libertad necesario para poder contar con la misma impunidad o impudor con que un narrador enteramente ficticio o [...] impostado, es capaz de contar o está acostumbrado a contar normalmente” (Marías, 2001, p. 103). Sin embargo, conforme avanzaba en la escritura, Marías reflexionó sobre la percepción que el lector podría tener del Narrador o Español, y pensó que quizá la distancia establecida con él podría haberse diluido. Por ello, más de un centenar de páginas después, recurrió a la coartada de añadirle esposa e hijo, algo que él no poseía en la vida real. Esta circunstancia no anulaba por completo la ambigüedad que deseaba mantener, ya que el autor empírico podría verse en algún momento en esta nueva coyuntura familiar, lo que no ocurriría si, por ejemplo, la coartada tuviera que ver con algún rasgo fisonómico o alguna circunstancia de nacimiento. He aquí uno de los efectos de distanciación irónica de los que hablaba Pozuelo Yvancos. Gracias a este “sencilísimo subterfugio [...] el Narrador pudo seguir acumulando características o elementos del disfraz del autor hasta la saciedad sin que la ambigüedad requerida se quebrara en uno ni en otro sentido”, de modo que ese narrador pudiera ser todo el tiempo, por lo menos, “Otro-además-de-yo”, explicaba Marías (2001, pp. 105-106).

Una conclusión importante que extraemos de estas palabras es que la creación de un autor ficticio es un recurso que proporciona libertad compositiva al autor, pues le permite eludir restricciones y responsabilidades narrativas, esto es, posicionarse a una cierta distancia de su escritura. Ahora bien, la particularidad de este autor ficticio reside en que no es alguien completamente ajeno al autor (no es como Cide Hamete, que, para empezar, posee nombre propio), sino que actúa como su doble, su imagen literaria, su *figuración* en el texto (esta última denominación nos parece, por tanto, más adecuada que la de “autor ficticio”). Es quien recibe y proyecta la voz del autor, que, como el ventrílocuo, lleva a cabo un ejercicio de impostura. No es que el autor se inmiscuya en la ficción disfrazado, oculto, tras la máscara del narrador; es el narrador quien se disfraza de aquel, y hay en el texto un momento exacto (“el que aquí cuenta [...] no es aquel que lo vio y al que le ocurrió”, etc.)<sup>16</sup> en el que se produce esa metamorfosis, transformación o, si se quiere, “trasvase vocal” entre el ventrílocuo-autor y su muñeco-narrador. A propósito de este momento, explicaba Marías en “Quién escribe”:

Estas frases, que pertenecen al primer párrafo de la novela, son ya innegablemente parte de ella al estar puestas en boca del Narrador, que será quien se ocupe de seguir contando cuanto venga a continuación. Sin embargo, es muy probable que en el momento de ser escritas estas frases fueran “aún” mías, del autor, y que fuera justamente aquí y por medio de ellas donde y como el autor se despidiera de sí mismo (o se despidiera a sí mismo) para dejarle verdaderamente la palabra al Narrador, al Español. Es decir, [...], creo que yo necesité intervenir en el texto de mi narrador una primera vez para después dejar de intervenir (Marías, 2001, p. 102).

<sup>16</sup> Adviértase el paralelismo con la famosa frase de Barthes.

Si trasladásemos las ideas diseminadas hasta ahora al esquema narrativo del *Quijote*, podríamos observar múltiples paralelismos, lo que nos llevaría a afirmar que el “yo” que en el capítulo noveno de la Primera parte declaraba al lector la pesadumbre sentida por la interrupción de “tan sabrosa historia” como era la de don Quijote y Sancho no es sino una autofiguración de Cervantes, un “yo” figurado o imaginado que le permitirá a partir de entonces narrar desde un registro personal (que no autobiográfico), pero siempre ficticio. Como Marías, Cervantes recurre aquí a su propia voz (tan alejada, por ejemplo, del tono rimbombante con que escribe Cide Hamete Benengeli),<sup>17</sup> pero se la atribuye a un personaje inventado, cuyo anonimato genera una ambigüedad de carácter lúdico. No es Cervantes, pero tampoco es alguien radicalmente distinto de él: es, parafraseando al autor de *Mala índole*, “quien Cervantes pudo ser pero no fue”. Con ello, el autor de la *Galatea* habría buscado establecer de manera explícita una separación entre él y el narrador, distancia que previamente no existía y que limitaba así su libertad en el texto.<sup>18</sup> El hecho de que, como Marías, evite dar nombre propio a esa voz refuerza el razonamiento.

Así pues, desde esta perspectiva, quizá no anduvieran tan desencaminados quienes han imaginado a Cervantes paseando por el alcañal de Toledo y leyendo los papeles rotos de las calles,<sup>19</sup> aunque más importante que constatar (solo hipotéticamente) los “préstamos” del autor al narrador es incidir en su desemejanza, en esa distancia irónica que existe entre ellos, a saber: el considerar la historia de don Quijote, el primero como ficticia, y el segundo como verdadera, una diferencia fundamental y con la que el segundo autor, por su credulidad, se asemeja irónicamente al héroe caballeresco, tal y como ha apreciado El Saffar (1975, p. 41). Otro ejemplo de esta distancia irónica lo encontramos en las alabanzas del segundo autor a Cide Hamete por la profusión de detalles que ofrece del arriero de Arévalo: “Cide Mahamate Benengeli fue historiador muy curioso y muy puntual en todas las cosas [...]; de donde podrán tomar ejemplo los historiadores graves, que nos cuentan las acciones tan corta y

<sup>17</sup> Véase el siguiente ejemplo: “Y es de saber que, llegando a este paso, el autor de esta verdadera historia exclama y dice: ‘¡Oh fuerte y sobre todo encarecimiento animoso don Quijote de la Mancha, espejo donde se pueden mirar todos los valientes del mundo, segundo y nuevo don Manuel de León, que fue gloria y honra de los españoles caballeros! ¿Con qué palabras contaré esta tan espantosa hazaña, o con qué razones la haré creíble a los siglos venideros, o qué alabanzas habrá que no te convengan y cuadren, aunque sean hipérbolos sobre todos los hipérbolos?’” (Cervantes, 2015, II, 17, pp. 674-675).

<sup>18</sup> A propósito del “yo” que renuncia a revelar el nombre de la aldea del hidalgo, Martínez Mata (2008, p. 28) apuntaba certeramente: “no cabe duda de que el lector del siglo XVII, no acostumbrado todavía a los refinamientos y complejidades de la novela moderna (propiciados por Cervantes precisamente), identificaría —en principio— a ese yo narrador con la figura del autor real”. Lo interesante es que el lector de finales del XX no parecía estar mucho más acostumbrado, como quedó demostrado con la recepción de *Todas las almas*, aunque es evidente que la difusión de una serie de datos de la vida del escritor contribuyó a generar el equívoco. Se trata, como es lógico, de contextos históricos y literarios diferentes que, sin embargo, guardan cierta semejanza. Uno de los mayores méritos de Marías y otros narradores de su generación fue poner de manifiesto el problema literario de quién escribe con nuevas propuestas que, desde entonces, la crítica ha englobado indiscriminadamente bajo el rótulo de “autoficción”, y con las que los lectores del momento tampoco estaban familiarizados.

<sup>19</sup> Frenk (2013, pp. 24-25) así lo ha hecho.

sucintamente, que apenas nos llegan a los labios” (Cervantes, 2015, I, 16, p. 141).<sup>20</sup> Ahora bien, en lo que respecta a otros asuntos, podemos imaginar al complutense hablando a través del segundo autor, como cuando hace la siguiente reflexión: “esto de entender la ligereza e inestabilidad de la vida presente, y de la duración de la eterna que se espera, muchos sin lumbre de fe, sino con la luz natural, lo han entendido” (Cervantes, 2015, II, 53, p. 953).

Asimismo, teniendo en cuenta la experiencia expresada por Javier Marías, creemos posible que las palabras del famoso autor “intermediario” de Haley aparecidas al final del capítulo octavo hubieran pertenecido, en el momento en el que fueron escritas, al propio Cervantes, y que ellas le hubieran servido para despedirse del texto y ceder la palabra al segundo autor.

No hace falta aclarar que la estructura narrativa del *Quijote* es muy diferente de la de *Todas las almas*, y que, mientras que la primera goza de una pluralidad de autorías ficticias, la segunda exhibe una única voz narradora que domina todo el texto y lo inviste de un carácter esencialmente digresivo. La hegemonía discursiva de los narradores de Marías es tal que, como señaló Francisco Rico (2008) en su *Contestación al Discurso de Ingreso en la Real Academia Española*, estos se caracterizan por su “carácter centrípeto”, pues es la mirada que proyectan sobre los hechos (y no estos últimos) lo que constituye el verdadero argumento novelesco. El segundo autor o editor del manuscrito de Cide Hamete está lejos de exhibir este protagonismo, pero sí podemos apreciar la vehemencia con que irrumpe al inicio del capítulo noveno una vez que se ha liberado de las restricciones del narrador de antaño.

Es evidente, por tanto, que entre algunos lectores persiste la antigua tendencia a identificar el narrador de la historia con el autor, tendencia que se agudiza cuando aquel emplea la primera persona, como sucede en *Todas las almas*, o cuando ofrece algún tipo de información sobre sí mismo, por ejemplo, cuando alude a su labor investigadora, como hacía el narrador de los ocho primeros capítulos del *Quijote* de 1605. El autor empírico se ve así irremediabilmente ligado a su narrador, una asociación que limita de forma considerable su abanico de posibilidades en el texto, y, para remediarlo, se transfigura en un personaje al que cede algunos rasgos, pero que en términos generales resulta inventado. En Marías, este será el responsable del proyecto narrativo. En Cervantes, que precisa de un narrador heterodiegético que enuncie los hechos en tercera persona, esta figuración ocupa el cargo de editor de los papeles escritos por un autor ficticio, Cide Hamete Benengeli, que posee la autoría y la autoridad del texto.

El Saffar (1968, p. 299) explicaba la discontinuidad narrativa que se da en el quicio de los capítulos octavo y noveno del *Quijote* de 1605 por la creciente identificación de Cervantes con don Quijote, que se va haciendo cada vez “más simpático” a ojos del alcaláino. La estudiosa constataba cómo en el primer capítulo de la novela existe un abismo entre autor y personaje gracias a la “gran ironía” con que está narrado, distancia que se reduce considerablemente después. Así, desde su perspectiva, la aparición inesperada de un historiador ficticio simbolizaría la necesidad del autor de retomar su poder y desvincularse del personaje. Sin

<sup>20</sup> Riley (1981, pp. 200-201) lo explicaba.

embargo, parece más adecuado pensar que, más que con el caballero manchego, era con el narrador con quien Cervantes tenía miedo a identificarse.

A nuestro parecer, resulta claro cómo Cervantes (al igual que Marías), conforme escribe, va buscando un perfil narrativo que le sea cómodo y le permita maniobrar con libertad. Pretende evitar la identificación con el narrador, y quizá para ello recurra a los anales de La Mancha, aunque puede que el recurso le pareciera a la larga insuficiente, como le sucedía a Marías, de modo que se deshace de este narrador y crea otro completamente desvinculado de la historia principal, el segundo autor, dejando que esta dependa de Cide Hamete. El recurso tradicional del sabio cronista y el manuscrito encontrado se descubre entonces como ciertamente útil para el fin perseguido y deja vía libre a Cervantes para despojarse del papel de narrador (de la autoridad, en definitiva) y situarse como un simple editor. Atribuir la responsabilidad de la historia a un personaje con sospechas de mentiroso, como es el historiador árabe, es otra forma de distanciarse irónicamente de este papel. Para mayor confusión e ironía, su autoridad es disputada de forma ocasional por el traductor morisco y el segundo autor,<sup>21</sup> todo lo cual pone sobre la mesa el problema de la relación entre el autor y su texto, que los autores actuales retoman y abordan desde los parámetros literarios contemporáneos, pero en clara sintonía con la narrativa del complutense.

## 6. CONCLUSIONES

Cuando se habla de que una novela es cervantina en tal o cual aspecto, no siempre se alude a una relación de influencias, sino a la continuidad en una manera de novelar que aparece por primera vez, al menos de forma clara y desarrollada, con Cervantes. Las novelas de Javier Marías son una muestra evidente de este tipo de relación intertextual. Francisco Rico (2016) se consideraba un “cervantista advenedizo” frente al “cervantismo de raigambre” del autor de *Corazón tan blanco*, y en este artículo hemos podido comprobar esto último aplicado a un aspecto concreto de la narrativa del madrileño, como es el de la autoridad de los textos y las figuraciones de autor. Más aún, la importancia del estudio comparado entre autores de épocas diferentes no solo queda ratificada por la posible afinidad a nivel retórico y formal del autor contemporáneo con el clásico, y que señala una tradición literaria, sino también en las revelaciones que sobre este último puede ofrecernos el estudio de categorías que la contemporaneidad ha puesto de relieve frente a otras épocas del pasado, como es la escritura del yo, la autobiografía, la autoficción y las figuraciones de autor. En las últimas décadas hemos asistido a un considerable intento por parte de novelistas como Marías, Vila-Matas, Antonio Muñoz Molina, Soledad Puértolas, Cristina Fernández Cubas y tantos otros de borrar las fronteras entre los géneros de la ficción y los de la objetividad con propuestas

---

<sup>21</sup> Sucede cuando el segundo autor dice: “y si algo bueno en ella [la historia] faltare, para mí tengo que fue por culpa del galgo de su autor, antes que por falta del sujeto” (Cervantes, 2015, I, 9, p. 88), y cuando el traductor omite la descripción de la casa de don Diego por parecerle que “no venían bien con el propósito principal de la historia” (Cervantes, 2015, II, 18, p. 680).

híbridas que han venido a enriquecer el estudio sobre los límites entre realidad y literatura.<sup>22</sup> Este nuevo prisma nos permite comprender mejor los antecedentes de ciertos movimientos contemporáneos de renovación y ayuda a resolver algunos problemas de la historia literaria ante los cuales las categorías tradicionales de la narratología se mostraban inoperativas.

A la luz de los argumentos expuestos, creemos razonable suponer que Cervantes crea la figura del segundo autor una vez comenzada la novela porque pretende evitar que el lector lo identifique con su primer narrador. Desde esta perspectiva, se trataría de un cambio promovido por la propia escritura, no premeditado, que guardaría importantes paralelismos con el que llevaba a cabo otro gran novelista, seguidor de sus pasos, Javier Marías. Ambos tienen muy presente al lector, y ambos buscan deshacerse de la autoridad narrativa creando personajes ficticios (figuraciones de sí mismos) a los que prestan su propia voz, lo que les permite escribir desde un registro personal pero con independencia y libertad. Con ello también buscan generar una ambigüedad en torno a la verdadera identidad de estos personajes narradores, una distancia irónica con ellos, para lo cual resulta imprescindible mantenerlos en el anonimato. La experiencia de Marías, que precisó intervenir en el texto con su propia voz antes de cederla a su personaje o figuración, nos lleva a detectar el mismo procedimiento al final del capítulo octavo del *Quijote* de 1605, donde tiene lugar la aparición de ese “autor controlador” —para El Saffar—, el “intermediario” —para Haley— y el “autor definitivo”, según Fernández Mosquera, y que no sería sino una huella de la que, en el momento de la escritura, fue la voz del propio Cervantes.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. (1966). Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*, (8), 1-27. [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1966\\_num\\_8\\_1\\_1113](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113).
- BLASCO, J. (1989). La compartida responsabilidad de la “escritura desatada” del *Quijote*. *Criticón*, (46), 41-62. [https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/046/046\\_043.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/046/046_043.pdf).
- BONILLA CEREZO, R. (2017). *La risa del caballero Marías: Escolios a El Quijote* de Wellesley. Notas para un curso en 1984. Universidad de Alcalá/Instituto Universitario de Investigación en Estudios Medievales y del Siglo de Oro “Miguel de Cervantes”.

---

<sup>22</sup> Las ficciones de Vila-Matas se caracterizan por mezclar el ensayo con la narración; muchas, además, adquieren la falsa apariencia del diario, lo que ha llevado a identificar al narrador con el autor. Ejemplo de este hibridismo son *El mal de Montano* (2002), *Doctor Pasavento* (2005) o *Dublínscas* (2010), entre otras. Desde distintas vías, Muñoz Molina también indagaba en ese espacio fronterizo en *Ventanas de Manhattan* (2004) y *Un andar solitario entre la gente* (2018). Asimismo, cabe destacar la novela de Soledad Puértolas *Cielo nocturno* (2008), donde la protagonista y narradora aparece innominada, lo que introduce la ambigüedad sobre el carácter autobiográfico del texto. Esta ambigüedad también subyace al libro de relatos de Cristina Fernández Cubas *Cosas que ya no existen* (2001).

- CERVANTES, M. de. (2015). *Don Quijote de la Mancha*. (Francisco Rico, ed.; edición conmemorativa IV centenario Cervantes). Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española/Alfaguara. (Trabajo original publicado en 2005).
- EL SAFFAR, R. S. (1968). La función del narrador ficticio en “Don Quijote”. (M. Juliá y G. Reyes, trad.). *Modern Language Notes*, 83(2), 288-299.
- EL SAFFAR, R. S. (1975). *Distance and control in Don Quixote: A study in narrative technique*. The University of North Carolina.
- EL SAFFAR, R. S. (1989). Voces marginales y la visión del ser cervantino. *Anthropos*, (98-99), 59-62.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, S. (1986). Los autores ficticios del *Quijote*. *Anales Cervantinos*, 24, 47-65. [https://cvc.cervantes.es/literatura/quijote\\_antologia/mosquera.htm#np34](https://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/mosquera.htm#np34).
- FINE, R. (2023). Figuraciones y/o des-figuraciones autoriales en la obra de Cervantes. *e-Spania*, (45). <https://doi.org/10.4000/e-spania.47540>.
- FLORES, R. M. (1982). The rôle of Cide Hamete in *Don Quixote*. *Bulletin of Hispanic Studies*, 59(1), 3-14. <https://doi.org/10.1080/1475382822000359003>.
- FRENK, M. (2013). *Cuatro ensayos sobre el “Quijote”*. Fondo de Cultura Económica.
- GROHMANN, A. (2009). “Con las espadas altas y desnudas”: Cervantes, time and the freedom of the novel in Javier Marías’s *Tu rostro mañana*. En I. Puig (ed.) *Tradition and modernity: Cervantes’s presence in Spanish contemporary literature* (pp. 157-169). Peter Lang.
- HALEY, G. (1984). El narrador en “Don Quijote”: el retablo de Maese Pedro. En G. Haley (ed.), *El Quijote de Cervantes* (pp. 269-287). Taurus.
- LECARME, J. (1993). L’Autofiction : un mauvais genre ? En S. Doubrovsky, J. Lecarme et Ph. Lejeune (eds.), *Autofictions & Cie* (pp. 227-249). Université de Paris X/Cahiers RITM 6.
- LEJEUNE, P. (1991). El pacto autobiográfico. *Anthropos*, (nº extra 29), 47-62.
- MANCING, H. (1982). *The chivalric world of Don Quijote: Style, structure, and narrative technique*. University of Missouri.
- MARÍAS, J. (1998). *Negra espalda del tiempo*. Alfaguara.
- MARÍAS, J. (2001). *Literatura y fantasma* (2.ª ed. ampl.). Alfaguara. (Trabajo original publicado en 1993).
- MARÍAS, J. (2014). *Todas las almas*. Alfaguara. (Trabajo original publicado en 1989).
- MARÍAS, J. (2016). *El Quijote de Wellesley: Notas para un curso de 1984*. Alfaguara.
- MARTÍN MORÁN, J. M. (2008). *Cervantes y el Quijote hacia la novela moderna*. Centro de Estudios Cervantinos.
- MARTÍNEZ MATA, E. (2008). *Cervantes comenta el “Quijote”*. Cátedra.
- MONTERO REGUERA, J. (2018). La habitación cerrada: una cala en la tradición cervantina en la novela. En F. Cuevas Cervera, M. Beauchamps, J. Montero Reguera, M.ª A. da Costa Vieira, K. F. Zitelli y V. da Silva Moraes (eds.), *La pluma es la lengua del alma: Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (pp. 45-67). Universidad de Alcalá.
- NEPAULSINGH, C. I. (1980). La aventura de los narradores del *Quijote*. En A. M. Gordon y E. Rugg (eds.), *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas* (pp. 515-518). University of Toronto.

- PARR, J. A. (1986). Las voces del *Quijote* y la subversión de la autoridad. En A. D. Kossoff, G. Ribbans, R. H. Kossoff y J. A. y Vázquez (eds.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (vol. 2, pp. 402-404). Istmo.
- PERCAS DE PONSETI, H. (1975). *Cervantes y su concepto del arte*. Gredos.
- PITTARELLO, E. (2001). *Negra espalda del tiempo: instrucciones de uso*. En M. Steenmeijer (ed.), *El pensamiento literario en Javier Marías* (pp. 125-134). Rodopi.
- POZUELO YVANCOS, J. M.<sup>a</sup> (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y Enrique Vila-Matas*. Universidad de Valladolid.
- POZUELO YVANCOS, J. M.<sup>a</sup> (2022). Autofiguraciones: de la ficción al pacto de no ficción. *Signa*, 31, 673-696. <https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.29418>.
- RICO, F. (2008, 27 de abril). *Sobre la dificultad de contar. Discurso leído el día 27 de abril de 2008 en su recepción pública por el Excmo. Sr. D. Javier Marías y Contestación del Excmo. SR. D. Francisco Rico* (pp. 42-55). Real Academia Española. [https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso\\_Ingreso\\_Javier\\_Marias.pdf](https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Javier_Marias.pdf).
- RICO, F. (2016, 8 de noviembre). El cervantismo de Javier Marías. *El País*. [https://elpais.com/cultura/2016/11/07/actualidad/1478536847\\_344616.html](https://elpais.com/cultura/2016/11/07/actualidad/1478536847_344616.html).
- RILEY, E. (1981). *Teoría de la novela en Cervantes*. Taurus.
- ROSENBLAT, Á. (1978). *La lengua del "Quijote"*. Gredos.
- RUBENS, E. F. (1972). Cide Hamete Benengeli, autor del *Quijote*. *Comunicaciones de Literatura Española*, 1, 8-13.
- SPITZER, L. (1961). *Lingüística e historia literaria*. Gredos.
- TRUEBLOOD, A. S. (1956). Sobre la selección artística en el *Quijote*: "... lo que ha dejado de escribir" (II, 44). *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 10(1), 44-50. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v10i1.3130>.

#### NOTA SOBRE LA AUTORA

Irene Sánchez Sempere es graduada en Lengua y Literatura Españolas por la Universidad de Murcia; ha cursado el Máster en Estudios Literarios por la Universidad Complutense de Madrid y el Máster en Formación del Profesorado por la Universidad de Murcia. Actualmente es contratada predoctoral FPU en el Departamento de Literatura Española de la Universidad de Murcia. Tiene diversas publicaciones en revistas de alto impacto como *Anales Cervantinos*, *Hipogrifo*, *Atalanta* o *Estudios Románicos*, así como contribuciones en volúmenes editados por Dykinson y Guillermo Escolar. También ha participado en una docena de congresos internacionales, el último de ellos, *Cervantes Global*, celebrado en la Princeton University (EE. UU.) en junio de 2023, donde acudió becada por la Asociación de Cervantistas.