



# Cervantes, Novo y Othón: estudio de una imitación

## Reelaboraciones del personaje de Don Quijote



Desde que se publicó *El Quijote* en 1605 no pasó desapercibido. En poco tiempo se convirtió en objeto de admiración y envidia de propios y extraños. La notoriedad fue tal, que en 1614 apareció la segunda parte, pero no bajo la pluma de Cervantes, sino de otro escritor —hasta la fecha no identificado— que usó el seudónimo de Alonso Fernández de Avellaneda, y cuyo libro pasaría a la posteridad bajo el nombre de *El Quijote Apócrifo*. No obstante, esta continuación ilegítima no fue la primera imitación en realizarse. A lo largo de los siglos que nos separan de la publicación de *El Quijote* de Cervantes, se han hecho adaptaciones y reelaboraciones en todos los géneros literarios, principalmente en el teatro.

En el caso de la literatura mexicana, llaman la atención dos obras: *El último capítulo. Drama*

*en un acto y en prosa* (1905) de Manuel José Othón —es una reelaboración y surgió durante el Modernismo— y *Don Quijote. Farsa en tres actos y dos entremeses* (1947) de Salvador Novo —es una adaptación y apareció en la Vanguardia—. La presente investigación analizará dichas obras: su contexto de producción, sus características y su importancia en el canon de la literatura mexicana. Para lograrlo, se precisará de un método que ayudará a entender el proceso de dramatización de un texto narrativo.

Así pues, por medio de la dramaturgia, se buscará comprender el entrecruce de estos dos géneros literarios, con el fin de entender qué motivó a los dramaturgos mexicanos —ya mencionados— a escribir sus obras basándose en *El Quijote* de Miguel de Cervantes.

# Cervantes, Novo y Othón: estudio de una imitación

Reelaboraciones del personaje de Don Quijote

COLECCIÓN GRADUADOS

Serie Sociales y Humanidades

---

Núm. 5

Jorge Antonio Medina Trujillo

---

# Cervantes, Novo y Othón: estudio de una imitación

Reelaboraciones del personaje de Don Quijote

Universidad de Guadalajara

2022

Tesis aprobada y recomendada para su publicación como tesis sobresaliente por la Junta Académica de la Maestría en Literatura Mexicana y financiada por el Programa de Incorporación y Permanencia a los Posgrados (PROINPEP 2022)

M862.509 MED

Medina Trujillo, Jorge Antonio

Cervantes, Novo y Othón: estudio de una imitación. Reelaboración del personaje de Don Quijote/Jorge Antonio Medina Trujillo

Primera edición, 2022

Guadalajara, Jalisco, México: Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Unidad de Apoyo Editorial, 2022

ISBN:

- 1.- Cervantes Saavedra, Miguel de, 1547-1616.
- 2.- Cervantes Saavedra, Miguel de, 1547-1616 – Don Quijote - Adaptaciones.
- 3.- Novo, Salvador, 1904-1974.
- 4.- Novo, Salvador, 1904-1974 – Drama.
- 5.- Othón, Manuel José, 1858-1906.
- 6.- Drama Mexicano - Historia y Crítica.

I.- Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades

Primera edición, 2022

D.R. © Universidad de Guadalajara

Centro Universitario  
de Ciencias Sociales y Humanidades  
Unidad de Apoyo Editorial  
Guanajuato 1045  
Col Alcalde Barranquitas  
44260, Guadalajara, Jalisco

Obra completa ISBN: 978-607-571-484-4

Vol. 5. ISBN: 978-607-571-704-3

Editado y hecho en México

*Edited and made in Mexico*

En memoria de Olga Martha Peña Doria,  
cuyo humanismo y generosidad no conocían límites.



Agradezco a

*Guillermo Schmidhuber de la Mora,  
por su docta guía como director de esta investigación.*

*Salvador Barajas Ramírez,  
por su comprensión y apoyo.*

*Ma. Mercedes Galván Dávila,  
por su constante motivación y observaciones puntuales.*

*Juan Tomás Martínez Gutiérrez,  
por sus oportunos consejos sobre investigación literaria.*

Agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por su apoyo al programa de excelencia de la Maestría en Estudios de Literatura Mexicana.





# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO I ▪ Don Quijote ante el espejo. Crónica de sus imitaciones: adaptaciones y recreaciones	19
<b>Las imitaciones de <i>El Quijote</i>: consideraciones</b>	19
<b>Reelaboraciones de <i>El Quijote</i> en la narrativa</b>	21
<i>El Quijote Apócrifo</i>	21
<i>Capítulos que se le olvidaron a Cervantes</i>	30
<b>“La boda de Don Quijote”</b>	33
<b>Diversas reelaboraciones de <i>El Quijote</i> en la narrativa</b>	35
<b>Reelaboraciones de <i>El Quijote</i> en el teatro</b>	42
<b>Guillén de Castro y sus comedias</b>	42
<i>Don Quijote y Sancho-Panza en el castillo del duque</i>	43
<i>La aventura de los galeotes</i>	44
CAPÍTULO II ▪ El <i>Quijote</i> de Manuel José Othón y el modernismo literario	45
<b>Manuel José Othón: el hombre y el poeta en contexto</b>	45
<b>El Modernismo de Manuel José Othón</b>	54
<i>El último capítulo. Drama en un acto y en prosa</i>	63
CAPÍTULO III ▪ El <i>Quijote</i> de Salvador Novo y la vanguardia literaria	75
<b>Salvador Novo: el hombre y el escritor en contexto</b>	75
<b>El grupo de Los Contemporáneos</b>	78
<b>El teatro de Salvador Novo</b>	84
<b>El silencio ante las letras de Novo</b>	91
<b>El caso de <i>A ocho columnas</i></b>	92

<b>El silencio de Usigli</b>	95
<i>Don Quijote. Farsa en tres actos y dos entremeses</i>	97
<b>CAPÍTULO IV ▪ Teoría dramática: teatralidad y dramatización</b>	101
<b>Consideraciones preliminares</b>	101
<b>La Teoría Modal: de la <i>Poética</i> de Aristóteles a la «dramatología»</b>	104
<b>Tiempo</b>	106
<b>Distancia</b>	107
<b>Perspectiva</b>	107
<b>Niveles representativos</b>	108
<b>La teatralidad en <i>El Quijote</i></b>	110
<b>CAPÍTULO V ▪ Análisis de <i>El último capítulo. Drama en un acto y en prosa</i> de Manuel José Othón</b>	117
<b>CAPÍTULO VI ▪ Análisis de <i>Don Quijote. Farsa en tres actos y dos entremeses</i> de Salvador Novo</b>	131
<b>CONCLUSIONES</b>	141
<b>ANEXO I ▪ Reelaboraciones de <i>El Quijote</i> (muestra significativa no definitiva)</b>	147
<b>REFERENCIAS</b>	151

## INTRODUCCIÓN

Desde que se publicó *El Quijote* en 1605, no pasó desapercibido. En poco tiempo se convirtió en objeto de admiración y envidia de propios y extraños. La notoriedad fue tal que en 1614 apareció la segunda parte, pero no bajo la pluma de Cervantes, sino de otro escritor —hasta la fecha no identificado— que usó el seudónimo de Alonso Fernández de Avellaneda, y cuyo libro pasaría a la posteridad bajo el nombre de *El Quijote Apócrifo*. No obstante, esta continuación ilegítima no fue la primera imitación en realizarse. En 1606 Guillén de Castro, basándose en *El Quijote*, escribió una comedia: *Don Quijote de la Mancha*. Durante este siglo —XVII— y los venideros, llevar a *El Quijote* al escenario se volvería algo recurrente. Aún hoy, en lo que va del siglo XXI, se han hecho muchas adaptaciones y recreaciones de la novela cervantina al teatro.

Esto nos lleva a preguntarnos: ¿qué es lo que ha motivado a diversos dramaturgos, a lo largo del tiempo, a escribir dramas basados en las aventuras del caballero manchego?, ¿cuáles son las disimilitudes entre una imitación, una adaptación y una recreación teatral?, ¿cuál es el método más apropiado para dramatizar un texto narrativo?, ¿por qué ha sido el teatro el género literario que más ha tomado —como base o como pretexto— la historia de Don Quijote? Éstas y más preguntas nos surgieron cuando nos encontramos con dos obras teatrales mexicanas: *El último capítulo* (1905) de Manuel José Othón (1858-1906) y *Don Quijote. Farsa en tres actos y dos entremeses* (1947) de Salvador Novo (1904-1974).

Esta propuesta de investigación se enmarca en la Teoría y Crítica Literaria, aunque también puede considerarse —en menor medida— como un aporte en la línea de la Historia de la Literatura Mexicana, pues ambas obras teatrales no son incluidas en la mayoría de las antologías literarias, o simplemente no son tomadas en cuenta. Un claro ejemplo de ello es la obra de Othón, pues *El último capítulo* (1905) carece de una clasificación apropiada, en lo que a las etapas cronológicas de la literatura mexicana respecta. De manera inequívoca, debido

al periodo en el que desarrolló su literatura representativa, Othón pertenece al Modernismo, especialmente por su poesía (que no deja de tener aspectos muy clásicos). Esto no quiere decir que no hubo reminiscencias de las corrientes literarias anteriores, pues hay que tomar en cuenta que la última década del siglo XIX y la primera del XX, el Modernismo comenzó a surgir entre los rescoldos del romanticismo y una fuerte influencia del parnasianismo y el simbolismo, pero con la meta clara de buscar una nueva estética creativa. A pesar de ello, el teatro mexicano no avanzó tan rápido como los otros géneros —en especial el de la poesía, que se movió a grandes pasos—, pues seguía teniendo una fuerte raíz en el romanticismo y en la influencia de la dramaturgia española. De manera general, el teatro de finales del siglo XIX buscaba conmover y ser efectista. Al respecto, José Peñalosa —refiriéndose a Othón— nos dice: “Su obra dramática, en la que puso tanta ilusión y empeño, no añade elementos de renovación para transformar el teatro romántico y efectista imperante, sino que continúa la corriente impuesta en España por José de Echegaray” (1997a, p. 7). En lo concerniente a su producción de narrativa, comenzó como romántico, pero terminó siendo un escritor realista en la mayoría de sus cuentos. A propósito de ello, Peñalosa nos dice: “[...] los otros nueve [cuentos] que escribió se inscriben en el realismo que privó en su tiempo [...] que no son el fruto de una fantasía abstracta y soñadora, sino de la expresión de una experiencia real y vivida frente a las costumbres y supersticiones de los campesinos” (1997a, p. 17). Con esto vemos que los diferentes géneros que desarrolló lo enmarcan en el Romanticismo, el Realismo y el Modernismo, imperando este último, pues su producción poética fue superior en comparación con su narrativa y su dramaturgia. A lo largo de veintitrés años escribió once cuentos, en contraposición con los doscientos veinte poemas que produjo. Con esto concluimos que Othón es primordialmente poeta, antes que dramaturgo o narrador. En el desarrollo propio de esta investigación —en el Capítulo II— se plantea retomar y desarrollar estas oposiciones de una manera más detallada.

Este estudio no pretende ser exhaustivo ni pormenorizado. A través de la teatralidad presente en la novela de *Don Quijote*, se establecerán las variables y puntos de partida que ayudarán a denotar la equiparación que se planea realizar; principalmente, entender el proceso de trasvase de la narrativa a la dramaturgia. En otras palabras, la presente investigación se centrará en un estudio comparativo de imitaciones de *El Quijote* con dos piezas teatrales mexicanas, una perteneciente al Modernismo y la otra al Vanguardismo (y más específicamente, el grupo de Los Contemporáneos).

Sólo para contextualizar las influencias de creación que rodearon la producción de estas dos obras teatrales —pues el objetivo de estas páginas no es pre-

sentar un estudio amplio de las corrientes literarias en México—, explicaremos en qué consistieron dichas etapas. El Modernismo surgió en la lengua española por las influencias de José Martí y Rubén Darío. El movimiento buscaba superar al realismo fuertemente unido al positivismo, para establecer una nueva estética con una tematización que tendió al cosmopolitismo y a contraponer las viejas formas con las nuevas, sobre todo en las definiciones de belleza, que no sólo abarcaban a las imágenes y ambientes plasmados en la literatura, sino en la expresión idiomática misma<sup>1</sup>. Este movimiento fue muy importante en Hispanoamérica porque significó la cimiento de una literatura latinoamericana que se separaba de los cánones y pautas europeos para así dar lugar al regionalismo y al nacionalismo —a veces demarcado por una crítica social—, a una literatura propia. No obstante, estas nuevas reglas estéticas florecieron más en la poesía, pues el teatro modernista se vio opacado por las reminiscencias del romanticismo que se manifestaban a través de las influencias europeas del parnasianismo y otros movimientos posrománticos.

En el caso de «Los Contemporáneos»<sup>2</sup> fue una “[...] generación así llamada por ser éste el título de su revista más difundida. ‘Grupo sin grupo’, los aproximaba más el modo de vivir la vida, que la posición ideológica desde la cual la enjuiciaban; más el rigor profesional, que el cuerpo de ideas estéticas que practicaban” (Carballo, 2003, p. 259). Trabajaron varios géneros literarios destacando por su producción poética, aunque, fuera del campo literario, se interesaron por la diplomacia, el magisterio, el periodismo y su relación con otras ramas del arte. Ellos lograron traer un tinte más universal y experimental a la literatura mexicana que se había consolidado con un fuerte nacionalismo, sobre todo en

---

<sup>1</sup> Hubo más libertad en la expresión del lenguaje, un aspecto que se acentuó mucho con el uso de neologismos y/o arcaísmos. Con respecto a ello, José Emilio Pacheco dice: “El modernismo se inscribe en el ámbito del idioma, se empeña en no verse limitado por las fronteras nacionales. Al ser la negación de toda individualidad, el modernismo es un círculo cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna [...] el modernismo significaba la continuidad y el enriquecimiento de la gran tradición castellana frenada por el neoclasicismo o academismo del siglo XVIII, la vuelta a un ‘estado de naturaleza’ que usurparon los neoclásicos cuando al intentar la aclimatación de la sobriedad lúcida y la pureza idiomática observadas en Francia silenciaron el lenguaje de Cervantes, Calderón, Góngora y Quevedo” (1999, pp. XI-XII).

<sup>2</sup> Octavio G. Barreda (1897-1964), Carlos Pellicer (1899-1977), Enrique González Rojo (1899-1939), Bernardo Ortiz de Montellano (1899-1949), José Gorostiza (1901-1973), Jaime Torres Bodet (1902-1974), Jorge Cuesta (1903-1942), Xavier Villaurrutia (1903-1950), Elías Nandino (1900-1993), Salvador Novo (1904-1974), Gilberto Owen (1904-1952) y Alfonso Gutiérrez Hermsillo (1905-1935).

los primeros años subsiguientes a la culminación de la Revolución Mexicana. En pocas palabras, podemos decir que el vanguardismo fue su campo de acción principal. En el caso del teatro, se buscó la literatura moderna que, propiamente, no vio la luz durante el modernismo en lo que a la dramaturgia se refiere. Esta vertiente del teatro tiene su origen en la revista *Ulises* que fue dirigida por Salvador Novo, Gilberto Owen y Xavier Villaurrutia y que, más tarde, bajo el auspicio económico de Antonieta Rivas Mercado, alcanzó un punto álgido con la apertura del Teatro Ulises, que aunque era modesto, sirvió para representar las nuevas tendencias literarias, alejándose así de la fuerte herencia española, de la Comedia Mexicana —que era lo más comercial en los años veinte— y del teatro con tintes nacionalistas. El movimiento experimental prima sobre los problemas morales con tintes didácticos que imperaban en ese entonces y hubo una fuerte influencia francesa y anglosajona.

Es importante destacar que el desafío de comparar estas dos obras no reside en su diferencia de corrientes literarias, sino en su pertenencia a distintos géneros escriturales, ya que hay que analizar el *Don Quijote* de Cervantes —perteneciente a la narrativa—, en contraposición con las dos obras teatrales propiamente dichas, concernientes a la escritura dramática. Acorde con ello, surgen las siguientes hipótesis: 1) Salvador Novo y Manuel José Othón utilizan la teatralidad presente en el *Quijote* para hacer sus adaptaciones teatrales, basándose primordialmente en la metaficcionalidad e intertextualidad y la adaptación humorística festiva (pero alejándose de las particularidades del teatro español realista que se seguía utilizando en las primeras décadas del siglo XX<sup>3</sup>), demostrando así que Cervantes utilizó técnicas teatrales y aspectos de la teatralidad para configurar su novela; y 2) la obra *Don Quijote. Farsa en tres actos y dos entremeses* de Salvador Novo consolida el teatro propiamente mexicano, pues consigue salirse de los lineamientos del teatro español para buscar la expresión del teatro mexicano, pero sin caer en un nacionalismo costumbrista e ideológico, dando pie así no sólo a una mayor producción textual por parte de otros dramaturgos, sino también a la profesionalización de todo lo implicado en una puesta en escena.

---

<sup>3</sup> A propósito de ello, el dramaturgo e investigador Guillermo Schmidhuber, en su libro *Dramaturgia Mexicana. Fundación y herencia*, dice: “Todas estas obras y muchas más configuran el grupo del teatro comercial de afiliación al teatro español de similar calidad en el periodo cercano al cambio de siglo XIX. Son piezas de tres actos con una estructura lineal que eslabona las escenas mediante una sumatoria de acciones por lo general sencillas, con la ausencia de subtramas, y cuyo interés teatral es generado no por su desenlace único y esperado —la guarda de la dignidad femenina dentro del matrimonio—, sino por la acción que le precede y que siempre es prolongada por cómplices melodramáticas” (2006, p. 43).

Abrevando lo que ya se mencionó, partimos desde la idea de que ambas obras teatrales necesitan ser revaloradas tanto en la crítica —pues no son incluidas en la mayoría de las antologías literarias, o simplemente no son tomadas en cuenta— como en la historia literaria —no hay un conceso sobre su pertenencia a un determinado movimiento o periodo literario—. Además, de manera ancilar, estas obras rara vez han sido comparadas con *El Quijote* de Cervantes, pues no hay consideraciones teórico-metodológicas uniformes o consensuadas para comparar narrativa con dramaturgia (ni siquiera la narraturgia nos puede sacar del embrollo, ya que es una metodología prácticamente reciente. En el Capítulo IV se abordará este tema con mayor profundidad).

Desde esta problemática, la consecución de la presente investigación queda definida con el siguiente objetivo general: establecer los puntos por los cuales las obras dramáticas (las imitaciones de *El Quijote*) de Salvador Novo y Manuel José Othón deben ser reconsideradas críticamente y equiparar su importancia con la prosa y la poesía de estos escritores. Asimismo, el logro de este objetivo se apoyará en la directriz de los siguientes objetivos particulares: a) determinar la configuración dramática —elementos teatrales— de algunos pasajes de la novela de *El Quijote*, b) definir la ruta analítico-interpretativa que nos permita examinar la configuración estética de los tres textos ya mencionados, es decir, establecer el método para analizar el proceso de dramatización de un texto narrativo y c) precisar cuáles fueron los elementos teatrales utilizados por los dramaturgos —Novo y Othón— para estructurar sus obras (hipertextos) acorde a la novela cervantina (hipotexto).

Para realizar lo anterior, se ha dividido el presente trabajo en seis capítulos. El primero, “Don Quijote ante el espejo. Crónica de sus imitaciones: adaptaciones y recreaciones”, expone las principales obras literarias que se han inspirado en *El Quijote* a través de la historia. De particular importancia en este capítulo será la singularidad de las dos obras seleccionadas para realizar esta investigación, cuya principal característica es el cambio que se hace de género —de la narrativa a la dramaturgia— en las adaptaciones de estos escritores mexicanos pues, de las opciones de las que disponían —ambos incursionaron en la poesía, la narrativa y la dramaturgia—, eligieron el teatro. Además, fueron escritas bajo los preceptos de dos corrientes literarias distintas, el Modernismo y la Vanguardia.

El segundo capítulo, “El *Quijote* de Manuel José Othón y el Modernismo Literario”, presentará el contexto histórico y artístico en el que se desarrolló la obra de Othón. En su caso resulta llamativo que, al ser principalmente poeta, eligió el teatro para su adaptación. No obstante, y al haber sido un encargo del entonces gobernador en turno, veremos que Othón, a lo largo de su producción literaria, plasmó una devoción cervantina en varios de sus textos, por lo que no

resulta extraño que haya llevado a la cúspide su apología hacia Cervantes por medio del drama.

El tercer capítulo, “El *Quijote* de Salvador Novo y la Vanguardia Literaria”, mostrará el contexto de producción en el que se encontraba el teatro mexicano posrevolucionario y la manera en que se escribía el teatro en México. Esto es importante para comprender por qué Novo escogió *El Quijote* como obra para inaugurar el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), y cómo se relaciona esta obra con sus demás producciones dramáticas. Como miembro de Los Contemporáneos y perteneciente al periodo literario de la Vanguardia, veremos la preocupación de Novo por crear un teatro mexicano más universal, en contraposición con las obras nacionalistas y las copias españolizadas que abundaban. Aquí veremos la fuerte influencia del teatro experimental que se realizó en el Teatro Ulises, el cual fue auspiciado por la mecenas mexicana por antonomasia del siglo XX: Antonieta Rivas Mercado.

El cuarto capítulo, “Teoría dramática: Teatralidad y dramatización”, ahondará, como su nombre lo indica, en las consideraciones y perspectivas relacionadas con distintas teorías dramáticas; principalmente, este estudio se centrará en los preceptos enunciados por José Luis García Barrientos en su método dramático —incluido en su libro *Drama y narración. Teatro clásico y actual en español* (2017)—, así como en el texto *Dramaturgia como proyecto de vida. Teoría dramática y creación* (2017) de Guillermo Schmidhuber de la Mora. Y aunque no se agotarán todos los contenidos de ambas propuestas, nos servirán de directriz para comprender el funcionamiento de la teatralidad y sus elementos más importantes. Nos ayudarán a definir el proceso mediante el cual una obra perteneciente a la narrativa, al poseer un alto grado de dramaticidad, puede volcarse hacia el teatro por medio del puente de la metaficcionalidad y, más específicamente, de la metateatralidad.

Finalmente, en el quinto capítulo, “Análisis de *Don Quijote. Drama en un acto y en prosa* de Manuel José Othón”, así como el sexto capítulo, “Análisis de *Don Quijote. Farsa en tres actos y dos entremeses* de Salvador Novo”, se presentará un estudio analítico de estas dos obras, apartados que constituyen la parte medular de esta investigación. A través de este análisis, se pretende precisar los aciertos literarios de ambos dramaturgos mexicanos por medio de ciertos elementos fijados en la teoría dramática —estructura, estilo, personajes, ambientación, temática, etc.— y, con ello, comprobar si las hipótesis planteadas líneas arriba se cumplen o no, o si toman otros caminos distintos a las suposiciones previas. Asimismo, este análisis se conjuntará con los capítulos anteriores para así formular las conclusiones, en las que además se verá si hay estudios posteriores que se puedan derivar de esta investigación.



Así pues, tal y como lo permite ver el desglose de cada uno de los apartados de esta indagación literaria, ésta no pretende juzgar las obras de teatro de Novo y Othón como buenas o malas imitaciones de la novela de Cervantes, sino que se pretende desarrollar una vía crítica que nos ayude a comprender el contexto, las circunstancias, los alicientes y los motivos inmiscuidos en la aparición de estas dos obras, así como las técnicas teatrales de las que se valieron sus creadores.



## Don Quijote ante el espejo. Crónica de sus imitaciones: adaptaciones y recreaciones

### Las imitaciones de *El Quijote*: consideraciones

Hablar del segundo libro que más se ha imprimido en la historia de la humanidad —el primero es la Biblia— es sumamente complejo, pues hay demasiadas aristas a considerar, muchos años para buscar, variadas naciones en las que hurgar. Para un libro que ha sobrevivido a más de cuatro siglos, pareciera que ya todo está dicho y, sin embargo, aún se siguen haciendo coloquios, conferencias, festejos y estudios sobre *El Quijote*. La ingente cantidad de páginas que se han escrito sobre el tema tomaría años leerlas, tal vez toda una vida, y uno no acabaría por agotar sus contenidos. Hace apenas unos años, los lectores del siglo XXI festejamos el cuarto centenario de la publicación de *El Quijote* de 1605 y de 1615, y el raudal de tinta no se hizo esperar. Ésta es la característica propia de los clásicos de la literatura universal: no tienen fin, y por ello Carlos Fuentes decía que “[...] el siguiente lector de *Don Quijote*, será siempre el primer lector de *Don Quijote*” (2001).

Y ya que he mencionado a Carlos Fuentes, él mismo contó en varias pláticas y entrevistas, que su ejercicio espiritual de Semana Santa era encerrarse y releer *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*; una actividad espiritual que William Faulkner también hacía. Es muy probable que Fuentes haya emulado al escritor estadounidense del sur. ¿O será mera coincidencia? Lo que es cierto, y que no se puede negar, es la influencia que tuvo esta novela de Cervantes en particular, y su obra completa en general; sirvieron de inspiración y base de composición de variados escritores y escritoras del siglo XX en Hispanoamérica y España. El «Boom Latinoamericano» bebió mucho de su tinta, y las emulaciones no se dejaron esperar.

No obstante, los emuladores de la escritura de Miguel de Cervantes aparecieron mucho antes del siglo XX, pues podemos rastrearlos desde el mismo siglo

XVII, siglo en que se publicó la mayoría de las obras del autor de *El Quijote*. El primero en hacerlo fue Guillén de Castro y Bellví, quien adaptó al teatro tres obras de Cervantes, haciéndolas comedias: *El curioso impertinente* (1605 o 1606) —que surge de la novela intercalada del mismo nombre en la primera parte de *El Quijote*—, *Don Quijote de la Mancha* (1606) —se basó en la primera parte de *El Quijote* (1605)— y *La fuerza de la sangre* (1613-1614) —basada en la novela ejemplar homónima—. Que las primeras imitaciones de la novela cervantina por antonomasia hayan sido en el género dramático no es fortuito y, aunque se ahondará más adelante en ello, podemos decir que uno de los motivos principales se debe a que los géneros que imperaban en aquel entonces eran el teatro y la poesía. Para los fines de esta investigación, esto resulta realmente útil, ya que las obras que se analizarán también son dramáticas.

La revisión de las distintas continuaciones y obras literarias inspiradas en las aventuras del caballero manchego que se hará en este capítulo no pretende ser una clasificación taxativa ni concluyente, sino sólo informativa. El repaso será a vuelapluma y sólo nos detendremos en las obras que son las más significativas para los propósitos de esta investigación, haciendo especial énfasis en *El Quijote Apócrifo* y las reelaboraciones que se hicieron para el teatro, destacando las de Guillén de Castro. Todas aquellas que no son incluidas en este capítulo, pero que valdrían la pena de ser mencionadas o tomadas en cuenta, se incorporarán en el «Anexo I», donde se podrá consultar una lista de algunas continuaciones de *El Quijote* que se han identificado hasta la fecha y que sobresalen por su relevancia.

Resulta pertinente aclarar que las reelaboraciones que se tomaron en cuenta para esta sección sólo pertenecen a la narrativa y a la dramaturgia —que son los géneros que nos atañen—; por cuestiones de extensión y de temática, se dejaron de lado las realizadas en la poesía y en el ensayo.

Ahora bien, todos estos hipertextos basados en *El Quijote* han recibido diversos nombres: emulación, imitación, reelaboración, recreación, adaptación, derivación, reescritura, apropiación, versión, influencias, ecos, paralelismos, huellas..., en fin, las propuestas han sido muy diversas. De igual manera, la forma de clasificar dichas propuestas ha variado de un teórico a otro. En lo que a esta investigación respecta, nos ceñiremos a la proposición que la investigadora María Fernández hizo en su tesis doctoral, pues hace un especial énfasis en identificar los elementos de los que se valen los dramaturgos para realizar su proceso de transcodificación genérica —de la narrativa al teatro—:

1. Adaptaciones: obras cuya principal motivación es el trasvase de la novela al drama. Pueden ser de dos tipos:

- 1.1. Parciales: Adaptan uno o varios episodios del *Quijote*.
- 1.2. Globales: También adaptan uno o varios episodios del *Quijote*, pero con la intención de plasmar un recorrido por toda la novela.
2. Recreaciones: obras basadas o inspiradas en el *Quijote*, más distanciadas del texto original que las adaptaciones y con aportaciones generalmente más originales por parte de los dramaturgos. No pretenden llevar al *Quijote* a las tablas sino, más bien, inspirarse en él. Principalmente toman personajes quijotescos insertados en nuevas aventuras, pero también pueden reproducir fragmentos, situaciones, etc. (2016, pp. 113-114).

Con estas consideraciones, resulta más sencillo clasificar las obras que se basaron en *El Quijote* para estructurarse. En el caso de *El último capítulo* de Manuel José Othón, se trata de una recreación, mientras que *Don Quijote. Farsa en tres actos y dos entremeses* de Salvador Novo es una adaptación (infantil).

## Reelaboraciones de *El Quijote* en la narrativa

### *El Quijote Apócrifo*

Como se mencionó en la introducción de esta investigación, la primera reelaboración en narrativa que se hizo de *El Quijote* de Cervantes fue la novela que hoy conocemos como *El Quijote Apócrifo* (1614). Un escritor, con el seudónimo de Alonso Fernández de Avellaneda, publicó el *Segundo tomo del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida: y es la quinta parte de sus aventuras*. La única pista explícita que tenemos sobre la identidad de este escritor anónimo es que fue un licenciado natural de la Villa de Tordesillas. El problema que surge con esta reelaboración es que la mayoría de los estudios críticos que se han hecho sobre ella radican en una búsqueda —casi una cruzada— sobre el verdadero nombre que yace detrás de la máscara de Avellaneda. Pocos son los escritores del Siglo de Oro Español que no han sido propuestos como los presuntos autores de esta continuación. Martín de Riquer propuso a Jerónimo de Pasamonte, y muchos son los seguidores que se han ceñido a esta idea, sobre todo porque encuentran una justificación en el capítulo XXII de la tercera parte de *El Quijote* de 1605, ya que en él aparece el pasaje de Ginés de Pasamonte y la liberación de los galeotes. A la lista de acusados, se le suman los nombres de Alonso del Castillo Solórzano, fray Luis de Aliaga, Cristóbal Suárez de Figueroa, Guillén de Castro, fray Andrés Pérez, Castillo Solórzano, Tirso de Molina, Salas Barbadillo, Ruiz de Alarcón, Quevedo, Mira de Amescua, Alfonso Lamberto, Lope de Vega y hasta el mismo Miguel de Cervantes.

Más allá del estudio crítico sobre la valía de la obra de Avellaneda por sí misma, ésta es sobajada y vilipendiada de “profana” y “apócrifa”, en contraposición con la apología idealista que se hace de la novela cervantina. Basta que echemos un vistazo a la edición prologada por el crítico español Marcelino Menéndez Pelayo para que nos demos una idea de esto:

El decir de Avellaneda es terso y fácil; su narración, clara y despejada, aunque un poco lenta; hay algunos episodios interesantes y bien imaginados; el chiste es grosero, pero abundantísimo y espontáneo; la fuerza cómica, brutal, pero innegable; el diálogo, aunque atestado de suciedades que levantan el estómago en cada página, es propio y adecuado a los figurones *rabelesianos* que el novelista pone en escena. Lo que decididamente rebaja tal libro a una categoría inferior, no sólo respecto de la obra de genio que Avellaneda toscamente profanaba, sino respecto de otras muchas de aquel tiempo que no pasan de ingeniosas y amenas, es el bajo y miserable concepto que su autor muestra de la vida, la vulgaridad de pensamiento, la ausencia de todo ideal y de toda elevación estética, el feo y hediondo naturalismo en que con delectación se revuelca, la atención predominante que concede a los aspectos más torpes, a las funciones más ínfimas y repugnantes del organismo animal. Si no es un escritor pornográfico, porque no lo toleraban ni en su tiempo ni el temple de la raza, es un escritor *escatológico* y de los peor olientes que puedan encontrarse (2009, p. XVIII).

Estas aseveraciones faltas de empatía y salpicadas de juicios subjetivos abundan en las opiniones de diversos críticos. Dejando a un lado esta clase de opiniones —que tienen razón en ciertos puntos—, ¿cuál sería, pues, nuestra opinión con respecto a la obra de Avellaneda? O, planteándolo de otro modo, ¿cuáles son los puntos que caracterizan esta reelaboración de *El Quijote* de Cervantes? Para dar respuesta a esta pregunta, debemos situarnos en el contexto de producción de esta novela. Antes que nada, debemos saber que en el siglo XVII el género de la narrativa no era común, pues la poesía y la dramaturgia imperaban como los grandes géneros literarios. Si *El Quijote* de Cervantes tuvo éxito —nada menos que seis reimpressiones en un año—, no fue por la innovación que hizo al utilizar la novela como medio para escribir su libro, sino por la recreación de situaciones coloquiales, jocosas y cómicas que divertían a legos y eruditos por igual. Su valoración como la primera novela moderna vino años más tarde. Esto significa que el hecho de que haya sido, como diríamos actualmente, todo un *bestseller* podía motivar a cualquiera a tratar de escribir otra continuación para aprovecharse del éxito de la primera, y así beneficiarse económicamente. No obstante, esta razón

no es tan fuerte si consideramos los preceptos ideológicos de la época, al menos en lo que respecta a la composición escritural.

Como punto de partida, tenemos que tomar en cuenta que, en el siglo XVII, la idea de la originalidad era distinta a como la conocemos hoy en día. La reelaboración de otros libros o historias, e incluso la apropiación de personajes y temas, no se veía como un robo o un acto de piratería —como diríamos actualmente—. De hecho, el regreso a la literatura clásica de los grecorromanos fue una práctica bastante común que, más que verse como una copia, era considerada como una apología y sinónimo de poseer amplios conocimientos literarios, pues rescataban la tradición de las letras occidentales. El mismo Avellaneda en su prólogo señala esto: “Sólo digo que nadie se espante de que salga de diferente autor esta segunda parte, pues no es nuevo el proseguir una historia diferentes sujetos. ¿Cuántos han hablado de los amores de Angélica y de sus sucesos? Las *Arcadias*, diferentes las han escrito. La Diana no es toda de una mano” (2009, p. 7). Bajo este tenor, el caso de *El Quijote*, es decir, su versión apócrifa, no fue el único. De hecho, con el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán sucedió lo mismo: la primera parte fue publicada en 1599, la versión apócrifa en 1602 y la verdadera segunda parte en 1604.

Pero ninguna reelaboración de los textos célebres del Siglo de Oro Español causó tanto revuelo como la publicación de *El Quijote Apócrifo*. Los tres *Quijotes*, el de 1605, el de 1614 y el 1615, quedaron unidos para la posteridad: *El Quijote* de 1605 causó un desaire al autor anónimo de *El Quijote Apócrifo*, pero, a su vez, éste sirvió como acicate para que Cervantes se apresurara a publicar la genuina segunda parte en 1615, en la que incorporó menciones y consideraciones que referenciaban a *El Quijote Apócrifo*.

La primera relación que tenemos entre los tres Quijotes es el final de *El Quijote* de 1605. En el último capítulo, que es el LII, se interrumpe la narración de la historia de don Quijote diciendo que su autor ya no ha encontrado noticias de ella que sean auténticas, pero que la fama del caballero andante ha generado diversos rumores que dicen “[...] que don Quijote la tercera vez que salió de su casa fue a Zaragoza, donde se halló en unas famosas justas que en aquella ciudad se hicieron, y allí le pasaron cosas dignas de su valor y buen entendimiento” (2005, p. 529). Esta promesa futura de nuevas aventuras es relevante porque Avellaneda retoma la historia de su Quijote en este punto y las continúa. Al final del capítulo VII de *El Quijote Apócrifo*, Sancho dice: “Señores, mi amo va a Zaragoza a hacer unas justas y torneo reales” (2009, p. 56). Las justas de Zaragoza son, de cierta forma, la parte medular de la continuación apócrifa.

Además, hay otro punto que debemos destacar. Al final de *El Quijote* de 1605, como ya se mencionó, se dice que la historia queda inconclusa por falta de carta-

pacios que la cuenten; sin embargo, en ese mismo capítulo, se menciona que un médico poseía una caja de plomo que se había hallado en los cimientos derruidos de una ermita, en la que se incluían más hazañas del caballero manchego: unos sonetos y unos epitafios. Lo interesante es el primero de los epitafios, cuyo título es *Los académicos de la Argamasilla, lugar de la Mancha, en vida y muerte del valeroso don Quijote de la Mancha, «hoc scripserunt»*. Éste es otro dato que Avellaneda retoma para hacer su continuación. Basta con que se revise el título completo y sus subtítulos: *Segundo tomo del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta de sus aventuras. Compuesto por el Licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, natural de la Villa de Tordesillas. Al Alcalde, Regidores, y hidalgo, de la noble villa del Argamasilla, patria feliz del hidalgo Caballero Don Quijote de la Mancha. Con Licencia, En Tarragona en casa de Felipe Roberto, Año 1614*. Con esto vemos que Avellaneda no sólo determinó —¿o acaso lo sabía bien?— que el lugar de la Mancha que el autor de *El Quijote* menciona es Argamasilla, sino que la tercera salida de don Quijote debía partir de allí.

Lo anterior influyó en Cervantes, de manera que retomó lo expuesto por Avellaneda y zanjó el asunto —astutamente, hay que reconocerlo— en la genuina segunda parte, es decir, en el *Quijote* de 1615. En el capítulo LIX, don Quijote y Sancho llegan a una venta para descansar. Mientras cenaban, don Quijote escuchó que dos personas —don Jerónimo y don Juan— que estaban en la habitación contigua platicaban sobre la segunda parte de sus aventuras, es decir, *El Quijote* de Avellaneda. Estuvo escuchando su conversación hasta que rompe en cólera cuando uno de ellos dijo que el don Quijote de esa segunda parte había dejado de amar a Dulcinea del Toboso y había dispuesto llamarse «el Caballero Desamorado». De inmediato, los dos salieron de su aposento y fueron a reunirse con don Quijote y, al comprobar que él era el verdadero Caballero de la Triste Figura, le entregan la segunda parte de Avellaneda, la cual no tarda en hojear para después decir:

En esto poco que he visto he hallado tres cosas en este autor dignas de reprehensión. La primera es algunas palabras que he leído en el prólogo; la otra, que el lenguaje es aragonés, porque tal vez escribe sin artículos, y la tercera, que más le confirma por ignorante, 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 llama tal, sino Teresa Panza: y quien en esta parte tan principal yerra, bien se podrá temer que yerra en todas las demás de la historia (2005, p. 1001).



Como se ve en la cita, por medio de la voz de don Quijote, Cervantes opina sobre los fallos de *El Quijote* de Avellaneda. Pero es más adelante donde asesta el golpe final y definitivo, pues mientras don Jerónimo y don Juan platican sobre las justas de Zaragoza relatadas en el capítulo XI de *El Quijote Apócrifo* —calificando la historia como “[...] falta de invención, pobre de letras, pobrísima de libreas, aunque rica de simplicidades[...]” (2005, p. 1003)—, don Quijote les dice: “Por el mismo caso —respondió don Quijote— no pondré los pies en Zaragoza y así sacaré a la plaza del mundo la mentira de ese historiador moderno, y echarán de ver las gentes como yo no soy el don Quijote que él dice” (2005, pp. 1003-1004). De esta forma, por medio de un intertexto y de una metaliteratura, Cervantes cambia el relato que tenía previsto continuar desde su *Quijote* de 1605, haciendo así que toda la trama de *El Quijote Apócrifo* sea incorrecta. En lugar de asistir a las justas de Zaragoza, decide ir a las de Barcelona (organizadas por la cofradía de San Jorge).

Ahora bien, a nosotros lo que nos interesa concretamente es saber cómo fue la reelaboración que hizo Avellaneda de *El Quijote* de 1605: ¿en qué se parece?, ¿en qué se diferencia?, ¿qué prevalece más: las semejanzas o las disimilitudes? Como punto de partida, debemos tomar en cuenta una aseveración que hizo el investigador español Fernando Vevia<sup>1</sup> en su libro *Las dos mitades de Cervantes*: “Una cosa sabemos cierta: la lectura que hizo Avellaneda del *Quijote* de Cervantes de 1605 fue la primera lectura equivocada del *Quijote* de que tenemos noticia” (2006, p. 53). Hablar de la lectura de *El Quijote* y de su recepción como obra literaria implicaría mucho trabajo y, tal vez, se necesitaría una investigación en sí misma para dilucidar el tema, y aun con el riesgo de caer en generalidades. Aun así, podemos tomar en cuenta ciertos aspectos esenciales de la novela cervantina que deberían estar presentes en cualquier hipertexto que tome a *El Quijote* como referencia.

Primeramente, debemos considerar que, durante el Siglo de Oro Español, el tema predominante en las novelas era la picaresca y los matices derivados de este tópico literario. Por un lado, la estructura característica de estos textos estriba en contar la historia de una persona perteneciente a la sociedad baja, proveniente de una mala familia —generalmente de sangre impura— y llena de vicios que tratará a toda costa, por medio de embustes e ingenio malsano, de subir en el escalafón social, pero que, debido a su mal actuar, nunca lo conseguía y siempre terminaba recibiendo un castigo, ya sea por parte de la legalidad humana o por la justicia divina. En cierta forma, el pícaro era un contraejemplo que se usaba para amedrentar a los lectores o escuchas incautos, como una advertencia de lo

---

<sup>1</sup> Profesor emérito de la Universidad de Guadalajara y gran especialista de la obra de Cervantes (no lo nombro como cervantista porque él estaba en contra de este apelativo).

que podía sucederles si seguían los mismos pasos. Por otra parte, en estas novelas aparecían familias de alta alcurnia, de buenos modales, de sangre pura, respetuosos de la fe católica y temerosos de Dios, quienes servían de ejemplo moral y, a su vez, transmitían el claro mensaje de que nunca nadie que no hubiera nacido en esas buenas cunas podría llegar a ese estatus social. Por eso muchos nobles e hidalgos de aquellos tiempos preferían vivir en la pobreza —trabajar era sinónimo de no pertenecer al círculo de los ricos— a perder su categoría nobiliaria. Pero el don Quijote de Cervantes no se inclinaba ni para un lado ni para el otro, sino que más bien actuaba de acuerdo con sus ideales, y no hacía distinciones entre ricos y pobres, daba igual si ayudaba a unos prisioneros de galeote que a unos duques, vilipendiaba y guerreaba contra venteros y clérigos, siempre sin recibir un castigo formal, ni eclesiástico ni monárquico, pues su actuar se justificaba y perdonaba debido a su locura. Sin embargo, es evidente que Avellaneda no vio esto con buenos ojos, pues, en su versión de la continuación cervantina, no desaprovecha la oportunidad para reprenderlo.

Hay dos castigos que sobresalen en *El Quijote Apócrifo*. El primero se relaciona con Dulcinea: por medio de una carta que le envía a don Quijote, lo advierte —“El portador desta había de ser un hermano mío, para darle la respuesta en las costillas con un gentil garrote” (2009, p. 22)— y le pide que ya no la busque más. Este acontecimiento rompe todo el ideal amoroso que Cervantes había plasmado en su don Quijote en su primera parte (1605), razón por la cual don Quijote cambia su nombre de «El Caballero de la Triste Figura» a «El Caballero Desamorado»: “Dulcinea se ha mostrado tan inhumana y cruel, y lo que peor es, desagradecida a mis servicios, sorda a mis ruegos, incrédula a mis palabras, y finalmente, contraria a mis deseos, quiero probar [...] y ver si en otra hallo mejor fe y mayor correspondencia a mis fervorosos intentos” (2009, p. 25). Además de evidenciar el castigo que ya se ha referido, el fragmento anterior nos muestra la clara diferencia de estilo y trama entre Avellaneda y Cervantes. Asimismo, y dado que Cervantes leyó *El Quijote Apócrifo* y lo usó como base para ciertos episodios que aparecen en su continuación de 1615, es probable que a partir de esta carta se le ocurriera dedicar un capítulo a la aparición de Dulcinea que, en su primera parte, sólo había aparecido de oídas. El segundo castigo aparece al final de su continuación: por medio de engaños maquinados por don Álvaro Tarfe, hace que don Quijote termine sus días en un manicomio. El criado del Archipámpano se viste de toledano y aparece frente a don Quijote diciéndole que viene de parte de la infanta Burlerina, quien lo ha mandado para que lo ayude a combatir contra el príncipe de Córdoba. De manera que hacen pasar el manicomio por castillo y, una vez que don Quijote entra, lo apresan y lo encierran en una celda, donde lo condenan a recibir tundas hasta que recupere la cordura.

Este castigo de Avellaneda hacia don Quijote puede verse desde dos puntos de vista: o se molestó por las laxas consecuencias de las actuaciones de don Quijote —pues éste era un idealista que no respetaba las claras estratificaciones sociales—, o tenía una férrea óptica de los cánones del siglo XVII; se dio cuenta de que *El Quijote* se salía de ellos, por lo que su propuesta novelesca sería una forma de decir “así se debió de haber hecho”, siguiendo los lineamientos imperantes de su tiempo. Esta idea se refuerza cuando nos damos cuenta de que *El Quijote Apócrifo* se convirtió en una novela picaresca y se aleja de los tintes originales que Cervantes le impregnó a su primer Quijote. Es por esta razón que los personajes aparecen más acartonados y superficiales, pues sólo están cumpliendo la función de representar un rol específico. Se convierten, pues, en personajes tipo, característicos de las moralinas picarescas. Sancho se vuelve un bufón vulgar, y don Quijote, un loco sin remedio; los lazos de amistad entre ambos y los atisbos ambiguos de lucidez y crítica social quedan relegados o suprimidos en su totalidad. Basta con que pongamos el ejemplo de Sancho Panza, cuyo discurso, desde las primeras páginas, se convierte en un conglomerado de refranes que son dichos a diestra y siniestra, muchas veces sin venir al caso y otras referenciando un suceso de manera excesiva: “Mas quiero callar; allá se lo haya, con su pan se lo coma; que quién yerra y se enmienda, a Dios se encomienda; que una [*sic: un*] ánima sola ni canta ni llora; y cuando la perdiz canta, señal es de agua; y a falta de pan, buenas son tortas” (2009, p. 20).

Finalmente, tenemos que tomar en cuenta las propias palabras que Avellaneda dice en el prólogo a su versión de *El Quijote*, ya que menciona expresamente que Cervantes no sólo ha agredido a sus lectores, sino que lo ofendió a él específicamente:

[...] éste [prólogo], menos cacareado y agresor de sus lectores que el que a su primera parte puso Miguel de Cervantes Saavedra [...] él tomó por tales el ofender a mí y particularmente a quien tan justamente celebran las naciones más extranjeras, y la nuestra debe tanto, por haber entretenido honestísima y fecundamente tantos años los teatros de España con estupendas e innumerables comedias, con el rigor del arte que pide el mundo, y con la seguridad y limpieza que de un ministro del Santo Oficio se debe esperar (2009, p. 7).

La cita anterior tiene dos frases clave, que son las que han causado que las hipótesis sobre la identidad de Avellaneda oscilen entre dos opciones: «los teatros de España» y «ministro del Santo Oficio». La primera es la base con la que muchos señalan a Lope de Vega como el posible autor; la segunda, a asociar a Alonso Fernández de Avellaneda con la Iglesia católica. La agresión a los lecto-

res que menciona nos lleva de vuelta a la aseveración que ha hecho Vevia, pues los juegos de palabras que utiliza Cervantes no son declaraciones directas, sino que son ironías malinterpretadas (una lectura incorrecta). En lo referente a la ofensa, mucho se ha especulado sobre cuál fue. Algunos sostienen que tiene que ver con la crítica que Cervantes hace en el prólogo de *El Quijote* de 1605, pues ahí ironiza sobre la supuesta erudición de muchos que se afanan de poseerla, razón por la cual utilizan frases latinas sencillas, se roban o adjudican citas de otros autores —o las inventan—, enumeración cuantiosa de libros y frases que son inútiles a los fines de los textos porque no aportan nada y sólo las usaban para agregar crédito a sus ideas.

Esta crítica a los pseudointelectuales pudo haber causado el encono de varios que se sintieron aludidos. Por otra parte, está la crítica que Cervantes hace —por medio de sus personajes— del teatro y, más específicamente, de las comedias (tal y como señala Avellaneda en su prólogo). Tal vez, la referencia más directa a ello se encuentra en la parte final, en los capítulos XLVII y XLVIII: el cura y el barbero, después de haber conseguido enjaular a don Quijote para llevarlo de regreso a su casa, en el camino se encuentran con unos clérigos liderados por el canónigo de Toledo, quienes, al ver semejante escena, los interpelan para saber si el prisionero debería ser juzgado por la Santa Hermandad. Para no ser descubierto el engaño, el cura se adelanta del tumulto e invita al canónigo de Toledo a hacer lo mismo. Una vez alejados, le cuenta toda la historia de don Quijote, de manera que su charla transcurre sobre los libros de caballerías: “Verdaderamente, señor cura, yo hallo por mi cuenta que son perjudiciales en la república estos que llaman libros de caballerías” (2005, p. 489). Durante su charla, el canónigo explica por qué son inverosímiles y cómo deberían ser escritos bajo los cánones aceptados de los géneros más loables —confrontando las «fábulas milesias» con los «apólogos»—; además, confiesa que él mismo comenzó la escritura de una novela de caballerías, pero que la ha abandonado debido a una reflexión que caviló:

Pero lo que más me le quitó de las manos y aun del pensamiento de acabarle fue un argumento que hice conmigo mismo, sacado de las comedias que ahora se representan, diciendo: “Si estas que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, todo eso, el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera, y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos

de entender su artificio, y que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos que no opinión con los pocos, de este modo vendrá a ser mi libro, al cabo de haberme quemado las cejas por guardar los preceptos referidos” (2005, p. 493).

Se disculpará la extensión de la cita, pero es precisamente en esta parte donde vemos la crítica que el canónigo hace de las comedias, el género imperante del Siglo de Oro Español. Es interesante señalar que, en ese mismo pasaje, el canónigo compara las comedias con las tragedias, afirmando que las segundas, a diferencias de las primeras, sí son valiosas y son una muestra de buen arte, pues se apegan a sus preceptos, haciendo hincapié en que son contadas las comedias que son concebidas con dichos cánones. Menciona tres tragedias de Lupercio Leonardo de Argensola —*La Isabela*, *La Filis* y *La Alejandra*—, una comedia de Lope de Vega —*La ingratitud vengada*—, otra de Francisco de Tárrega —*La enemiga favorable*— y una tragedia escrita por el mismo Cervantes: *La Numancia*. A propósito de esta numeración de piezas dramáticas, en la edición del cuarto centenario de *El Quijote*, a cargo del cervantista Francisco Rico, éste hace una nota al pie de página que puede ayudarnos a comprender mejor esta discusión de los procesos creativos:

La crítica de los libros de caballerías se extiende ahora a la “comedia nueva” en la línea de Lope de Vega. En el decenio de 1580, Cervantes, como otros escritores de su generación, intentó consolidar un género de teatro popular, pero a la vez conciliable con la preceptiva clásica, según las reglas que se inferían en la *Poética* de Aristóteles. “Entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzose con la monarquía cómica” (Cervantes, *Ocho comedias*), desbancando esos ensayos neoclasicistas (2005, pp. 494-495).

Es por todo lo anterior que muchos afirman que Lope de Vega tendría muy buenas razones para contrarrestar la crítica que hace Cervantes por medio de la escritura de la segunda parte apócrifa. El mismo Francisco Rico lo dice en páginas posteriores, pues señala —sin tomar partida en la identidad de Avellaneda— que el discurso del canónigo es muy similar al que utiliza Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609). No obstante, lo anterior supondría que Cervantes supiera dos cosas: que Lope de Vega tenía un libro inconcluso de caballería y que, de alguna manera, supiera el punto de vista de Lope respecto a las comedias.

Por mucho que se extrapolen las palabras presentes en *El Quijote* de Cervantes, nunca podremos afirmar nada sin pruebas conclusivas. El texto en sí mismo sólo nos puede dar indicios. Lo mismo sucedería al tratar de señalar cuál clérigo

o canónigo puedo haberse molestado por lo que Cervantes dijo en su *Quijote* de 1605. Se podrían seguir enlistando y citando casos y posibles conexiones entre la ofensa y la crítica a las comedias, pero no es el objetivo de este apartado, que únicamente pretende mostrar algunas posibles explicaciones sobre lo que implicó la reelaboración de *El Quijote* escrita por Avellaneda.

En resumen, podemos decir que lo que Avellaneda intentó hacer con *El Quijote* de 1614 fue reivindicar las fallas que, a su juicio, hizo Cervantes al salirse de los preceptos de creación literaria de su época, los cuales funcionaban como reglas no dichas pero acatadas por la mayoría (si no es que por todos). De esta manera, resumimos los tres aspectos primordiales que caracterizan la reelaboración de Avellaneda: 1) convertir su *Quijote* en una novela picaresca (caracterizada por los personajes tipo), 2) castigar a don Quijote por la osadía de seguir sus ideales sin miramientos y 3) cobrar venganza por una ofensa o molestia que no especifica, pero que sí considera (por diversa información ancilar, aunque no conclusiva del todo, nos hace deducir que dicha vendetta estaba relacionada con la iglesia o, al menos, con un clérigo).

Posiblemente parezca que hemos profundizado demasiado en *El Quijote Apócrifo*, al grado de desviarnos del objetivo principal. Sin embargo, toda esta revisión resulta de suma importancia, ya que Manuel José Othón, en su melodrama *El último capítulo*, lanza la hipótesis de que fray Luis de Aliga pudo haber sido el escritor que firmó como Avellaneda. Asimismo, el juego metaficcional que hay entre *El Quijote* de Cervantes y el de Avellaneda nos demuestra, justamente, que la intertextualidad y la metaficcionalidad son elementos esenciales en las imitaciones que se han hecho sobre la novela cervantina por antonomasia.

Por ende, y en lo que compete a esta investigación, el proceso de dramatización de un texto narrativo, la mayoría de las veces —por no poder afirmar que en todas— parte de la metateatralidad para poder dramatizar la novela y llevarla al tablado. De manera que los elementos teatrales —o, si se quiere aseverar, la teatralidad presente en *El Quijote*— son el punto de partida en los procesos de adaptación o recreación de la narrativa al teatro.

### *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*

La novela de Avellaneda es la reelaboración más conocida de *El Quijote* hecha por los coterráneos de Cervantes, como hemos visto en el apartado anterior. Sin embargo, si salimos de España y nos ubicamos en Hispanoamérica, encontraremos una reelaboración de la novela cervantina que, desde su publicación, hizo un gran eco en el mundo literario, aunque con el pasar de los años se ha ido acallando. Nos referimos al libro *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes. Ensayo*

*de imitación de un libro inimitable* (1895), del escritor ecuatoriano Juan Montalvo. Y aunque lleve el adjetivo de «ensayo», en realidad se trata de una novela conformada por sesenta capítulos; eso sí, con un prólogo de setenta y dos páginas divididas en doce capítulos o apartados (un verdadero ensayo).

Lo primero que debemos tomar en cuenta respecto a este libro es que fue escrito durante un periodo de exilio por el que pasó Montalvo, esto debido a problemas políticos de su país: la dictadura de García Moreno. Fue así como, proscrito de su nación, y desterrado en Ipiales, escribió, entre 1871 y 1875, sus dos obras maestras que lo llevarían a la eternidad: *Siete tratados* (donde imita la forma de expresión del idioma de los clásicos grecolatinos) y *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* (donde imita el estilo de *El Quijote*). Este último es el que nos ocupa en este apartado.

Los capítulos cervantinos de Montalvo se publicaron de manera póstuma y no tardaron en llamar la atención de variados literatos. La primera mención sobresaliente sobre este libro fue hecha por Francisco Navarro Ledesma, quien dijo: “[...] el más estupendo y digno elogio de Cervantes [...] escrito en la prosa castellana más elegante, noble y pura, y numerosa que se ha compuesto en el siglo XIX” (Montalvo, 2004, p. XXX). Una opinión que, como menciona Gonzalo Zaldumbide en su estudio introductorio a la obra, fue refrendada más tarde por Núñez de Arce, Valera y Gómez de Baquero (2004, p. XXX).

Como menciona Zaldumbide (2004, pp. XXXVII-XXXVIII), poco se le puede añadir al proceloso prólogo que Montalvo incluyó en su versión de las aventuras de don Quijote, pero, aun así, se tratará de mostrar el panorama general de la reelaboración que hizo el escritor ecuatoriano. El mismo Zaldumbide señala con gran acierto lo siguiente:

Pero Montalvo, más que cervantista, fue quijotista. La congenial simpatía le reveló el secreto viviente, el encanto humano de la grandeza y de la miseria de don Quijote: así pudo resucitarlo en cuerpo y alma, sin profanación. Antes que imitación<sup>2</sup> o reproducción mecánica de la obra maestra, la suya es como si dijéramos natural desenvolvimiento y continuación de la vida infusa en el original y captada aquí con el amor lúcido de quien se sintió poseído por la evocación inmortal (2004, p. XL).

Tal vez las palabras de Zaldumbide suenen muy románticas, pero era un hombre de su tiempo, y aunque fueron escritas en el siglo XX, los rescoldos del

---

<sup>2</sup> Cabe aclarar que aquí el término imitación es entendido de forma peyorativa. No obstante, ya se ha mencionado que en esta investigación se usa en el sentido que le daba Aristóteles en su *Poética*. En el Capítulo IV se ahondará más en este tema.



romanticismo siguieron haciendo eco por varios años después de que se terminara el periodo romántico del siglo XIX hispanoamericano. Lo más relevante del sexto apartado de su estudio introductorio es el señalamiento que hace hacia la mancuerna don Quijote-Sancho Panza, la cual fue retratada por Montalvo con gran maestría, a diferencia de Avellaneda, quien se limitó a las meras reproducciones picarescas.

Por su parte, Hugo Alemán, en su ensayo *Aspectos de Cervantes y el «Quijote»* (1947), dedica un apartado titulado “Cervantes y Montalvo”, donde cita las palabras que Julio Cejador y Frauca —gran filólogo y cervantista— le dedicó a Montalvo:

Valiole sí a Montalvo para su magnífica parodia, ya que no la espontánea semejanza en medios de expresión, el profundo sentimiento del espíritu y la idealidad de la creación cervantesca; y no sólo manifestó ese sentimiento en la parodia misma, sino también, y aún más si cabe, en las páginas críticas que la preceden. Nadie, en idioma castellano, ha hablado de Cervantes y del *Quijote* como Montalvo en esas páginas. Sin asomo de hipérbole puede decirse que ellas son el análisis condigno de la creadora síntesis del genio. La más durable estatua de Cervantes está allí, labrada con la unción que un artífice devoto pondría en cincelar una imagen sagrada [...] (1947).

Como vemos en la cita, Cejador menciona que, incluso, las páginas críticas que preceden a la reelaboración de la novela cervantina de Montalvo —el prólogo— son mejores y, en cierta forma, podríamos decir que sí, y aunque aseveraciones de esta índole siempre estarán cargadas de subjetivismo, es importante mencionar que este estudio crítico es de gran importancia para la presente investigación, ya que Montalvo se dedica a analizar y reflexionar en torno a *El Quijote*, así como enlistar cuáles son los aspectos esenciales que deben tomarse en cuenta para hacer una empresa como la que hizo: una recreación de las aventuras de don Quijote. Dada la extensión que conllevaría enumerar esos aspectos, mencionaremos una síntesis de ellos, pues lo que nos interesa es conocer el proceso de transvase de la narrativa al teatro y no de la narrativa a la narrativa.

De los doce apartados que conforman el prólogo —el estudio crítico que menciona Cejador—, quizás el que más nos interesa es el primero, pues ahí la reflexión de Montalvo parte de una pregunta: “¿Qué pudiera proponerse, me dirán, el que hoy escribiera un *Quijote* bueno o malo? El fin con que Cervantes compuso el suyo no existe” (2004, p. 3). Esa cuestión lo lleva a reflexionar que *El Quijote* es una epopeya cómica que posee dos aspectos esenciales: uno visible y otro imperceptible. El primero es una mirada al mundo real y el segundo al



ideal. De manera que Sancho representa a la realidad y don Quijote a la idealidad, formando la mancuerna de la contraposición de las naturalezas humanas. Finaliza la sección mencionando que la risa es la máscara que de la que se vale para mostrar reconditeces más sublimes de la virtud humana.

Esta opinión de Montalvo resulta importante porque justamente la mayoría de las imitaciones quijotescas y cervantinas parten de esa dicotomía entre realidad e idealidad. En el caso de las adaptaciones infantiles —como la de Salvador Novo—, la mayoría parte de tomar al personaje de don Quijote como un ser idealista, como un modelo de la virtud. De forma que el proceso de dramatización posee un fin didáctico.

Todo este camino trazado por Montalvo en su prólogo es una buena guía para quien se adentra en su reelaboración. Toma en cuenta tanto aspectos propios de *El Quijote*, y los conjunta con consideraciones literarias, extraliterarias y metaliterarias. Al adentrarnos a los sesenta capítulos que conforman su versión, nos damos cuenta de que, si no supiéramos que no fueron escritos por Cervantes, tal vez no notaríamos la diferencia, pues el ambiente está bien logrado, la psicología de los personajes es muy similar a los de la versión cervantina, y las fabulaciones resultan tan familiares como el original. Tal vez el lenguaje que utiliza difiere del de Cervantes debido a que no hay tantos arcaísmos como en el original. No obstante, la sintaxis es prácticamente la misma.

Así pues, nos detendremos aquí, pues analizar cada capítulo de la recreación de Montalvo sería una investigación en sí, sin mencionar que los aspectos a considerar de *El Quijote* de Cervantes serán abordados con mayor particularidad en el Capítulo IV de esta investigación, en donde veremos cómo los recursos narrativos que utilizó Cervantes en su novela fueron trasladados al teatro.

### “La boda de Don Quijote”

Este cuento del escritor jalisciense Agustín Yáñez quedó eclipsado por las obras maestras que produjo la pluma del escritor tapatío, de entre las que destacan *Al filo del agua* (1947). Otro punto importante a considerar es que este cuento no se publicó originalmente en un cuentario sino en la *Revista de la Universidad de México* en septiembre de 1966. Tal vez debido a la edición limitada de ejemplares, no hubo mucha difusión de su existencia<sup>3</sup>.

Las notabilidades de este cuento son diversas, pero hay dos que destacan principalmente. La primera de ellas se relaciona con la tradición de la literatura mexicana, pues este cuento es una de las pocas reelaboraciones en narrativa sobre *El Quijote* de Cervantes, sin mencionar que fue una de las primeras y de las

---

<sup>3</sup> Actualmente es fácil descargar su versión digital.

mejores logradas. La segunda razón por la que este cuento es tan relevante reside en su configuración, pues nos muestra de forma panorámica ciertas pautas que deben considerarse para hacer una reelaboración de una obra anterior. Por ejemplo, Cervantes, temiendo que se volviera a repetir el desafortunado episodio que vivió con Avellaneda, decidió matar a Alonso Quijano en el último capítulo de *El Quijote* de 1615, para que ya nadie se lo apropiara de manera apócrifa. ¿Cómo fue, pues, que Yáñez realizó su continuación? Se apegó al universo narrativo creado por Miguel de Cervantes: en vez de proseguir su relato donde lo terminó el manco de Lepanto, se regresó al momento en el que Alonso Quijano estaba convaleciente y, en vez de matarlo, hace que despierte al tercer día<sup>4</sup> de haber perdido la consciencia: “Vecinos y amigos acudieron prestos a la novedad, cura, barbero y bachiller a la cabeza, divididas las opiniones acerca del que daban por muerto y hasta testamento había dejado. El más cariacontecido era Miguel de Cervantes, alias el manco. El manco de Lepanto” (Yáñez, 1966, p. 2).

Ahora bien, ¿de qué va el cuento? Como el título lo sugiere, la acción central del relato es el casamiento de don Quijote con Dulcinea del Toboso. A excepción de la imaginería de don Quijote y del encuentro de Sancho Panza con la saladora de puercos, Aldonza Lorenzo, no hay ninguna aparición de Dulcinea en la novela cervantina, de manera que, el hecho de que aparezca en el cuento de Yáñez es una novedad. El escritor jalisciense no sólo se limitó a reelaborar los personajes cervantinos, sino que fue más allá que su creador original. Además de esto y como se pudo ver en la cita anterior, incluyó a Miguel de Cervantes como personaje de su fabulación, de manera que la metanarratividad está presente, al igual que en *El Quijote* de 1615, en la que aparecen personas que ya han leído *El Quijote* de 1605 o el entrecruce de relatos con la versión apócrifa de Avellaneda (como se vio en el apartado correspondiente de esta investigación).

La parte central del cuento radica en la alteridad de los roles de género, pues Dulcinea va en contra del estereotipo de la típica ama de casa —en particular— y de una mujer —en general—, esto considerando, claro está, la concepción social con que se concebía a la mujer en el México de mediados del siglo XX. La siguiente cita, una tanto extensa, nos ayudará a contextualizar a qué nos referimos:

Bien que Quijano se pagara poco de galas externas, lo descontentó la mudanza, por donde vino a descubrir que Aldonza era sucia, descuidada, y que lo era por indolencia y falta de buenos hábitos.

---

<sup>4</sup> Una clara alusión a la resurrección de Jesús el Cristo en la tradición cristiana, quien después de haber sido crucificado resucitó al tercer día. No es la primera vez que se equipara a Don Quijote con la figura de Jesucristo, ya lo había hecho Miguel de Unamuno en su “El sepulcro de Don Quijote”.

Tras éste se sucedieron otros descubrimientos: tampoco tenía gusto por cocinar, y era reducido, rudimentario lo que sabía disponer: [...]; no le pasaba por la cabeza que hubiera variedad culinaria o que fuese agradable, si no el adorno, por lo menos la limpieza en los menesteres del yantar; parecía igualar a todos en su carencia personal de asco; semanas transcurrían sin que cambiara manteles, toallas, ropa de cama; la muda de ropa interior era semanal no por gusto ni necesidad, sino por costumbre, como la de bañarse por San Juan y el Sábado de Gloria o la de peinarse los domingos y fiestas de guardar. Carecía de conversación; pero le fluían las palabras para el chisme y el pleito [...] Antojadiza, groseramente golosa. Le gustaban faenas rudas de hombres: amansar potros, levantar pesos, partir leña, cargar fardos, conducir yuntas, podar árboles, ordenar, aparejar acémilas, escardar, cosechar, aventar trigo, trasquilar ovejas, dar vueltas al molino de piedra, sacar agua del pozo, tirar piedras a los pájaros en sementeras y huertas. Forzuda, infatigable. Zafia. Cicatera en compras y pagos. Astuta en sus conveniencias elementales, marrullera (1966, p. 7).

Son tantas las discusiones que sostienen Alonso Quijano y Aldonza —derivadas de su actitud— que él termina en la calle, pues lo acusa con sus familiares de que la golpeaba, una mentira que inventa para salirse con la suya. Al final, la única opción que le queda al desdichado Alonso es —y así cierra el cuento—: “En el aturdimiento moral de la paliza, discurrió acudir a don Miguel de Cervantes para tratarle no el agravio padecido, sino la conversión de Aldonza en Dulcinea, que sólo el buen vecino podría obrar, según de pronto se le ocurrió al cuitado” (Yáñez, 1966, p. 8). Este final abierto, gracias a la metanarratividad, deja diversas posibilidades en la palestra. No obstante, como el objetivo de estas líneas no es analizar a profundidad el cuento de Yáñez, sino sólo mostrar una pincelada, no se ahondará más en él. Así pues, simplemente se hará hincapié en la necesidad que deben cumplir los realizadores de las reelaboraciones de *El Quijote*: apegarse a las reglas narrativas que Cervantes estableció en su Quijote<sup>5</sup>.

### **Diversas reelaboraciones de *El Quijote* en la narrativa**

Para finalizar con este apartado dedicado a la narrativa, se mencionarán a vuela-pluma otros cuentos o novelas que se han dedicado, en menor o mayor grado, a reelaborar la temática de *El Quijote* de Cervantes. Ya no se hará mucho detenimiento en ellas, pues, con las tres anteriores, se buscó mostrar un ejemplo en la literatura española, otro en la hispanoamericana y uno más en la mexicana.

---

<sup>5</sup> A propósito de ello, este tema será abordado con mayor desarrollo en el Capítulo IV de esta investigación.

*Don Quijote con faldas, o prejuicios morales de las disparatadas novelas* (1808) es un libro atribuido a Charlotte Lennox, escrito originalmente en inglés y traducido al castellano por don Bernardo María de Calzada; como su nombre lo indica, el caballero andante de Cervantes deja de ser el héroe de la historia y, en cambio, es Arabela nuestra heroína, quien, a lo largo de la novela, mostrará su poder de tomar decisiones —incluso en contra de la voluntad de su tío (el Barón), su primo (Glanville) y su pretendiente (el caballero Jorge Belmúr)— y de meditar y criticar los valores morales y las costumbres sociales —representadas estereotípicamente en su prima Carlota— a las que debe someterse por el solo hecho de ser mujer. De manera que, esta reelaboración, se basa en una deconstrucción del caballero manchego por medio de su par femenino.

*La moral de Don Quijote de la Mancha. Deducida de la historia que de sus gloriosas hazañas escribió Cide-Hamete Benengeli* (1832) por Pedro Gatell es una reelaboración interesante, dado que quien la cuenta es el Cura, y uno de los personajes secundarios en la novela cervantina. No obstante, existe un alejamiento, ya que, al principio del relato, un narrador —que se identifica como un Bachiller encarcelado— menciona que ha estado buscando por toda La Mancha la aldea de don Quijote, sin poder encontrarla. No es sino hasta que se encuentra con un Boticario, quien le vende, por un real y medio, un manuscrito escrito por el Cura que acompañó al caballero manchego. La novela —o ensayo, dirían algunos— enuncia todos los recuerdos que Alonso El Bueno rememora después de haber despertado<sup>6</sup> tras seis horas de sueño. Esta conversión bajo la lucidez de la cordura es apostillada por el Cura en sendas reflexiones morales en la que hace hincapié en los peligros de la caballería andante.

*El Quijote del siglo XVIII, o historia de la vida y hechos, aventuras y fazañas de Ma. Le-Grand, héroe filósofo moderno, caballero andante, prevaricador y reformador de todo el género humano*<sup>7</sup> (1836) por don Juan Francisco Siñeriz es una novela en la que el señor Le-Grand es un idealista empedernido y, por ende, todo mundo lo cree loco. Junto a su ayudante Petit, van recorriendo el París del siglo XVIII, poniendo en tela de juicio los valores establecidos; hablan de la igualdad y de la justicia en una sociedad llena de disimilitudes causadas por la diferencia de clases sociales. Incluso hay una parte interesante en la que se habla de la provisión de libros que podrían llevar a la juventud a una revolución en contra de la monarquía francesa. En el primer capítulo del tomo II, casi al final, Le-Grand sostiene una plática con un Caballero comisionado por el gobierno para ir por toda Francia en busca de traficantes de libros prohibidos: “Pero en libros subversivos, libros revolucionarios, libros trastornadores de todo el orden social, libros en una pala-

---

<sup>6</sup> Refiriéndose al último capítulo de *El Quijote* de 1615.

<sup>7</sup> En cuatro tomos.

bra, que deben ir al fuego, antes de que lleguen a seducir a la juventud inocente ofreciéndola dichas y felicidades imposibles sobre la tierra [...] hay hombres que procuran atraer sobre nosotros todas las desgracias de una revolución” (1836, p. 25). De esta manera, Le-Grand porta el estandarte quijotesco que busca reivindicar los valores humanos en una sociedad corrompida por el abuso de poder.

Así como Cervantes utiliza a don Quijote para criticar a la sociedad española de su tiempo, Siñeriz se vale de Le-Grand para hacer juicios de valor de la sociedad francesa de mediados de siglo XVIII, aunque, cabe aclarar, Siñeriz está en contra de las nuevas ideas derivadas de la entonces llamada filosofía moderna, de manera que Mr. Le Grand funciona como un ejemplo de las terribles consecuencias que pueden causar en la mentalidad y raciocinio de aquellos que osen seguir los preceptos de la filosofía moderna.

*El Quijote de la revolución o historia de la vida, hechos, aventuras y proezas de Monsieur Le Grand Homme Pamparanuja, héroe político, filósofo moderno, caballero andante y reformador de todo el género humano*<sup>8</sup> (1841) —escrita originalmente en francés en 1837—, también de Siñeriz, retoma el trasfondo social, aunque se hace más énfasis en el aspecto político, pues Mr. Le-Grand, Petit-Jean y Jaime se embarcan en un viaje por todo el globo para obrar el proceso de regeneración por medio de los libros que van a distribuir en puntos estratégicos, con la pretensión de expandir las ideas de la proclama basada, en palabras de Le-Grand, en la filosofía moderna. De manera que la locura de los personajes sirve de pretexto para ensalzar ciertas ideas y opiniones que estuvieron muy en boga en el Siglo de las Luces; de hecho, los personajes buscan instaurar un nuevo siglo de las luces, casi de manera similar a como don Quijote quiso instaurar una nueva edad dorada: “Las formas de gobierno conocidas hasta el día son numerosas; su multitud causa embarazo a la elección, pero no olvidéis que la mejor es aquella en que el gobernante en nada difiere del gobernado” (1841, p. 19).

Esta breve mención de las reelaboraciones hechas por Juan Francisco Siñeriz es relevante para este estudio porque, al igual que lo hizo Juan Montalvo en la parte introductoria de su novela —llamada por él ensayo—, Siñeriz incluyó en sus novelas un prefacio en el que explica cuál fue el objetivo de retomar el tema cervantino para su creación literaria. En el primer tomo de *El Quijote de la revolución* —después de un prólogo en el que apela al lector, de la misma forma en que Cervantes lo hizo en su *Quijote*—, incluye una sección titulada «Plan de la obra», en el que explica cuál es el fin que su texto persigue y por qué utilizó la temática quijotesca:

---

<sup>8</sup> En cuatro tomos.

Al ver circular en nuestros días una leyenda todavía más perjudicial, he hecho el ensayo de dar a luz otro Quijote a fin de desterrar de la sociedad por el mismo medio que Cervantes, tantos libros inmorales, doctrinas anárquicas y corrompidas, principios subversivos y elementos de desorden que tan profusamente se han esparcido por todo el mundo civilizado. Y difícilmente se atacará este daño si no se corta en su raíz.

No he tomado de la obra de Cervantes más que la idea. A su imitación supongo igualmente que otro héroe se aficionó tanto a la lectura de estos libros que dio en la extraña locura de emprender una regeneración universal (1841, pp. VIII-IX).<sup>9</sup>

De esta forma, *El Quijote de la revolución* no se reapropia de los personajes cervantinos, sino que sólo toma la esencia de la empresa propuesta por Cervantes en su *Quijote*.

De igual manera, al inicio de *El Quijote del siglo XVIII* —tomo I— de Juan Francisco Siñeriz contiene un prólogo dirigido al desconocido lector, y después un apartado denominado «Prospecto» en el que explica cuáles fueron sus motivaciones para escribir su libro; es muy parecido al «Plan de la obra» que incluirá después en *El Quijote de la revolución*, aunque difiere mínimamente en algunos detalles. De este «Prospecto» se rescatará una reflexión que hace Siñeriz respecto a *El Quijote* de Cervantes:

Como Cervantes, para generalizar la lectura de su Quijote, procuró conservar siempre festivo el carácter de Sancho, igualmente este autor sostiene en toda la obra la parte graciosa y satírica de su escudero, con cuyas oportunidades y ocurrencias es casi como imposible que el hombre más serio y adusto deje de dar carcajadas.

El objeto del inmortal Cervantes en desterrar los libros de caballería ha sido seguramente útil e interesante pero el que se ha propuesto este autor en ridiculizar los libros que pervierten a la juventud inexperta, conduciéndola al precipicio, y sepultándola en las hogueras de las revoluciones (1836, pp. XIV-XV).

Aunque son menciones breves y cortas las explicaciones por parte de Siñeriz, se agradece que nos haya dejado algunos indicios útiles de los que nos podemos

---

<sup>9</sup> Esta cita —al igual que todas las provenientes de los libros de Siñeriz utilizadas en este estudio— fue escrita con nuestro español actual, pues el original, al pertenecer a un periodo en el que no había un censo definido en el uso de las reglas ortográficas, presenta muchos errores si lo juzgamos con la normativa actual.

valer para comprender la esencia de las reelaboraciones que realizó sobre *El Quijote* de Cervantes.

Para ya no dilatar más las líneas correspondientes a este apartado dedicado a la narrativa, se hará una breve mención de algunas más. Así como Pedro Gatell escribió la moral de don Quijote, también escribió la moral de Sancho. Bajo el título de *La moral del más famoso escudero Sancho Panza, con arreglo a la historia que del más hidalgo manchego Don Quijote de la Mancha escribió Cide Hamete Benengeli* (1793), Gatell hace una especie de apostillas que oscilan entre la novela y el ensayo, y en donde va analizando las enseñanzas y las moralejas que pueden obtenerse del actuar de Sancho. Respecto a esta reelaboración, el mismo autor dijo algo al respecto en su introducción: “En cuanto salió a la luz el primer tomo de la Moral de Don Quijote dijeron algunos que no había imitado a Cervantes. Es muy cierto, pero tampoco lo he imaginado, porque lo tengo por casi imposible. Mi blanco no ha sido otro que deducir la Moral que trasluciere mi caletre, sin cuidar ni soñar de imitaciones” (1793, XIII).

Un año después, Gatell publicó otro libro: *Historia del más famoso escudero Sancho Panza, después de la muerte de don Quijote de la Mancha* (1794). Esta novela, dividida en dos partes, se centra en contar —como su título lo menciona— la vida de Sancho Panza después de la muerte de Don Quijote —¿o deberíamos decir de Alonso Quijano?<sup>10</sup>—, y hasta la muerte del mismo Sancho. La novela posee una introducción titulada «Previsiones al que leyere esta obra», en la que el Gatell reflexiona sobre la empresa que pretende hacer, es decir, imitar a Cervantes: “[...] me propuse escribir un rasgo de su imitación; se me ofrecieron miles de dificultades; pero resistiéndome a todas por el espíritu intrépido que me anima, eché mano a la obra, como si fuese menester más que pensarlo y hacerlo. Se me presentaron diferentes objetos, mas ninguno me acomodó como la Vida de Sancho después de la muerte de Don Quijote” (1794, pp. II-III). Estas dos novelas son las principales reelaboraciones que retomaron el tema de la vida de Sancho Panza, dejando a don Quijote en segundo plano (pero con mucha presencia).

Indubitablemente, uno de los cuentos más famosos que ha utilizado a *El Quijote* es “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939) de Jorge Luis Borges. En este texto, no hay una reapropiación de los personajes de *El Quijote*, sino que más bien toma el tema para hablar sobre un aspecto muy complejo: la recepción de un texto. En este cuento, la figura autoral se va alejando (borrando) por medio

---

<sup>10</sup> La discusión sobre si Alonso Quijano murió cuerdo o loco no ha quedado zanjada, y posiblemente nunca lo sea. A propósito de ello, la investigadora Margit Frenk, en su libro *Cuatro ensayos sobre el Quijote* (2013, FCE), presenta un texto, “Don Quijote ¿muere cuerdo?”, en el que aborda esta discusión.



de capas de ambigüedad, una técnica que está presente en el mismo *Quijote* de Cervantes, en el que no nos queda muy en claro quién es el autor verdadero: ¿Cervantes?, ¿Cide Hamete Benengeli?, ¿el narrador de *El Quijote*?, ¿el propio don Quijote? No se ahondará mucho en este aspecto de la recepción, pero basta decir que la interpretación de un texto conduce a su apropiación y, por tanto, estas figuraciones estructurales y comprensivas van a determinar la manera en que una reelaboración de un texto —en este caso de *El Quijote*— puede ser realizada. A este respecto, la investigadora Alejandra García-Lugo, en su artículo “Mundo narrativo en ‘Pierre Menard, autor del Quijote’, de Jorge Luis Borges”, dice lo siguiente:

La hipótesis para acercarnos a este texto versa sobre la construcción de un mundo narrativo posible, donde se ve afectada la lógica de la figura del autor utilizando la ambigüedad en los significados de autor, lector, realidad y ficción, original y copia, producción y recepción de un texto, entre otros. Para borrar las fronteras de estos significados y construir el mundo narrativo posible, en este relato se utilizan recursos como ironía, puesta en abismo, metalepsis, quiasmo, reversibilidad y autoficción [...] (2018, p. 2).

Glosar los recursos referidos por la autora en la cita anterior no es el objetivo de este apartado, ni de este capítulo. No obstante, vemos que los elementos necesarios para realizar la reelaboración de una obra literaria no son pasajeros ni deben tomarse a la ligera<sup>11</sup>.

*París no se acaba nunca* (2003) de Enrique Vila-Matas no recrea ni el ambiente ni a los personajes de *El Quijote*, sino que se configura, al igual que éste: un palimpsesto de novela, cuento, crónica, autobiografía, anécdotas... todos estos registros enmarcados en una clara ironía cervantina. Además, el juego de encontrar un manuscrito con una historia prefigurada —tal y como sucede en *El Quijote*— es retomado por Vila-Matas: “[...] sobre el asiento de mi avión, fila 7 y letra B, hallé olvidado por alguien un pliego de notas con destino a una conferencia titulada ‘París no se acaba nunca’, y quedé vivamente sorprendido” (2013, p. 18). De esta forma, el prólogo a su novela es muy similar al prólogo *El Quijote* de 1605.

Por su parte, la mexicana Carmen Boullosa, en su novela *La otra mano de Lepanto* (2005), no se centra en los personajes de *El Quijote* ni en la vida de Miguel de Cervantes —quien aparece de manera secundaria y entabla una amistad con la protagonista—, sino en María la Bailaora, una temeraria mujer que es mencionada por Marco Antonio Arroyo en *La batalla de Lepanto*. La técnica de contar es parecida a la cervantina, y hay diversos intertextos que nos remiten a *El Quijote*,

<sup>11</sup> En el Capítulo IV de la presente investigación se pretende ahondar más en el tema.



de entre los que sobresale el comienzo: “En un lugar de Granada, de cuyo nombre no puedo olvidarme, a la vista de la majestuosa Sierra Nevada, existe una vega con un clima que yo llamaría perfecto” (2005, p. 15).

Si bien es cierto que la novela *Misterioso asesinato en casa de Cervantes* (2015) de Juan Eslava Galán se centra más en la figura de Cervantes que en la de don Quijote, es interesante la vinculación que el novelista propone al final de la novela, en la que enlista a los *Dramatis Personae* que aparecen en su libro —quienes, en su mayoría, sí existieron— y su posible ficcionalización en *El Quijote*, de manera que, por medio de datos biográficos del manco de Lepanto, podemos ver cómo, posiblemente, su realidad circundante le ayudó a su proceso de creación literaria. El tema central de esta novela se basa en un acontecimiento desdichado en el que se vio envuelto Miguel de Cervantes y su familia: a la puerta de su casa, aparece apuñalado el hidalgo Gaspar Ezpeleta. Malherido, fue atendido por Luisa de Garibay y las Cervantas —apodo con el que se conocían a las hermanas de Cervantes—. Poco después, el alcalde Villarroel y sus alguaciles acudieron para tomar las respectivas declaraciones, pero al darse cuenta de que el asunto involucraba en un adulterio a la esposa de un escribano muy amigo de Villarroel, éste prefirió no manchar el nombre de su amistad y dirigió la atención hacia los Cervantes y, al día siguiente, Miguel fue encarcelado junto con otros sospechosos (Trapiello, 2004, pp. 182-183).

Por último, la más reciente reelaboración de *El Quijote* de la que se tiene noticia —al menos al momento de la redacción de la presente investigación— es la novela *Quijote* (2019) de Salman Rushdie. Es el *retelling* de *El Quijote* ambientado en nuestra época contemporánea, en la sociedad de la posverdad, llena de *fakenews*. Al igual que en Vila-Matas, hay un alejamiento por parte del escritor, pues Rushdie narra la vida de un escritor mediocre, Sam DuChamp, quien crea una novela cuyo personaje principal es don Quijote: un farmacéutico adicto a la televisión y enamorado de una estrella de la pantalla chica que, para probar que es digno de su amor, se embarca en un viaje por todo Estados Unidos de América, acompañado de su hijo imaginario, Sancho. Este don Quijote tendrá que enfrentarse a espías rusos, movimientos racistas y hasta con un posible fin del mundo. Al igual que Cervantes criticó a la sociedad española del siglo XVII por medio de la locura de su caballero, Rushdie critica con el suyo, por medio de una gran ironía y acidez, el funcionamiento de la sociedad globalizada de la segunda década del siglo XXI.

## Reelaboraciones de *El Quijote* en el teatro

### Guillén de Castro y sus comedias

Guillén de Castro y Bellvís fue un dramaturgo español que hizo su fama por las comedias que escribió. Para los fines que persigue la presente investigación, este escritor es de suma importancia, ya que fue el primero en realizar una adaptación de *El Quijote* al teatro. Apenas un año después de que se publicara la novela de Cervantes, en 1606, publicó dos comedias: *Don Quijote de la Mancha* (1606) y *El curioso impertinente* (1606). La de don Quijote se basa en los capítulos XXIII al XXX y del XXXVI, de *El Quijote* de 1605, donde aparece el enredo de Dorotea, Fernando —en la comedia aparece como el Marqués—, Luscinda —De Castro escribe su nombre sin la «s»: Lucinda— y Cardenio. Ellos son los que conforman el clímax dramático, y don Quijote y Sancho Panza aparecen de manera eventual, casi como si se trataran de entremeses fársicos. Un dato importante es que la farsa de Salvador Novo está estructurada precisamente al revés: tres actos en los que don Quijote y Sancho Panza son los personajes principales, mientras que, los secundarios, aparecen intercalados en dos entremeses. Por su parte, *El curioso impertinente* se basa en la novela breve que está interpolada en *El Quijote* (1605) —capítulos XXXIII y XXXIV— y, según algunos críticos, es una de las mejores comedias de Guillén de Castro. Finalmente, *La fuerza de la sangre* (1613-1614) es una comedia basada en la homónima novela ejemplar de Cervantes.

En estas tres comedias, más que la aparición de los personajes de don Quijote y Sancho Panza, vemos que Guillén de Castro se basó en ciertas fabulaciones de *El Quijote* de 1605. Aun así, la manera en que estas comedias fueron adaptadas es importante debido a que Castro nos permite ver la idiosincrasia de la sociedad española del siglo XVII, así como la recepción que tuvo *El Quijote*. Hay que recordar que la novela no era un género visto con buenos ojos, pues lo que imperaba en ese entonces era la poesía y el teatro, de manera que el personaje de don Quijote fue visto simplemente como un personaje de entremés —como ya se mencionó en el apartado correspondiente a *El Quijote Apócrifo*—, razón por la cual no es la figura principal en las adaptaciones de Castro, quien dejó de lado las críticas de don Quijote y se centró más en los contenidos morales representados por los otros personajes. La comicidad de don Quijote y Sancho Panza, en las adaptaciones de Guillén de Castro, no son más que contrapesos para atenuar la severidad ética y religiosa de ciertos temas o, visto desde otro punto de vista, se deja de forma secundaria para enaltecer los valores y moralejas presentes en las historias intercaladas de *El Quijote* de 1605.

## *Don Quijote y Sancho-Panza en el castillo del duque*

Escrita en 1835 por José Robreño es una comedia en cuatro actos y en verso que, como su nombre lo indica, recrea parte de las aventuras que Don Quijote y Sancho Panza vivencian cuando visitan el castillo de los duques —un pasaje que corresponde a *El Quijote* de 1615, coloquialmente denominado «Segunda Parte»—, una temática que también es retomada por Salvador Novo en su farsa<sup>12</sup>.

En esta comedia intervienen veintidós personajes: El Duque, La Duquesa, Sancho Panza, Don Quijote, Mayordomo, Altisidora, La Rodríguez, Joaquina, Sansón, Doctor, Secretario, Ganadero, Comisionado, Mujer, Criado 1 y 2, Criada 1, 2, 3 y 4, Viejo 1 y 2. El primer acto comienza con el diálogo entre Altisidora y el Mayordomo, en donde la primera le cuenta al segundo que ya ha leído la primera parte de *El Quijote*. Llegan al castillo Don Quijote y Sancho, y tras las presentaciones y saludos, los dos se ven envueltos en problemas y malentendidos de amor; el primero con Altisidora, el segundo con La Rodríguez. En el segundo acto, se dramatiza la escena de la aventura de la condesa Trifaldi en la que Don Quijote y Sancho vuelan sobre Clavileño, pues tienen el cometido de viajar al reino de los reyes Don Clavijo y Antonomasia, con el fin de enfrentar al gigante Malambruno. Tras salir adelante, el acto cierra con la preparación de Sancho para que vaya a gobernar a la Ínsula Barataria. En el acto tercero, se recrean las escenas correspondientes al gobierno de Sancho en la Ínsula Barataria, en la que debe impartir justicia, sufrir hambre y pelear contra unos invasores que atentan contra su mandato; tras estas penurias, decide dejar el cargo de gobernador. Finalmente, en el último y cuarto acto, el Bachiller Sansón Carrasco, disfrazado del Caballero de la Blanca Luna, irrumpe en el castillo de los duques en busca de Don Quijote a quien reta a duelo y, al ganar, le exige que regrese a su casa y que por dos años no haga uso de las armas —tal y como sucede en la novela cervantina, aunque en circunstancia distintas—. Al final de la comedia, el duque dice: “Y este ejemplo nos demuestra / Los daños que las lecturas / Siendo malas acarrear, / Y aunque por distinto estilo, / No faltan en todas eras / Quijotes que por el mundo / Buscan aventuras necias / Olvidando lo sagrado / De su casa y de su hacienda” (1835, p. 79). Esta reelaboración, que en muchos aspectos es muy buena, retoma el tema del peligro que el idealismo desbordado puede provocar, de manera que la lectura de *El Quijote* que presenta el dramaturgo es una interpretación más literal de la novela cervantina.

---

<sup>12</sup> Es precisamente en el castillo de los duques donde termina la adaptación de Salvador Novo, cuando Don Quijote, montado en Clavileño, surca los cielos.

### *La aventura de los galeotes*

En 1905, los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero publicaron una pieza dramática titulada *La aventura de los galeotes. Adaptación escénica del capítulo XXII 1ª parte de Don Quijote de la Mancha (Miguel de Cervantes) en un acto*, en la que aparecen dieciocho personajes, a saber: Don Quijote, Sancho Panza, El Enamorado, El Toledano, El Hechicero, El Estudiante, Ginés de Pasamonte, Guarda 1ª, Guarda 2ª, Guarda 3ª, Guarda 4ª y siete galeotes que no hablan.

Los Hermanos Álvarez Quintero no deseaban hacer esta adaptación teatral, pero como le sucedió a Othón, se las pidieron por motivo del tercer centenario de la publicación de *El Quijote* de 1905:

Se nos encomendó el adaptar a la escena uno de los capítulos, y elegimos entre todos el de la famosa aventura de los galeotes, no sólo por considerar ésta como una de las bellas y expresivas, y de elementos más pintorescos y acomodables al teatro, sino porque, además, tal vez ninguna otra pudiera ser llevada a él con menos añadidos de parte nuestra (2013, p. 4).

Lo interesante de esta adaptación es que, a pesar de limitarse a la recreación del capítulo XXII, utilizan frases y párrafos<sup>13</sup> pertenecientes a otros pasajes de *El Quijote*, un recurso que será retomado por varios dramaturgos en la posteridad.

El recorrido bibliográfico que se ha hecho en este capítulo, si bien puede parecer excesivo, en realidad es una pequeña pincelada de las diversas reelaboraciones y adaptaciones que se han realizado de *El Quijote* de Miguel de Cervantes. Lejos está de ser un estudio exhaustivo, pues, para hacerlo así, se requeriría una sola investigación dedicada exclusivamente a este tema. La selección de las obras y sus apostillas respectivas no tuvieron otro fin que el de dejarnos ver cuáles han sido las motivaciones que han llevado a ciertos escritores, a lo largo de los siglos, a reelaborar la temática quijotesca de Cervantes en su producción literaria, así como las técnicas y modos en los que se basaron para hacerlo. Esto es de vital importancia, pues es el preámbulo de lo que se verá con mayor asiduidad en el Capítulo IV de la presente investigación, en el que no sólo se retomarán algunos de los puntos aquí señalados, sino que se ahondará más en la relación que existe entre la escritura dramática y la narrativa.

---

<sup>13</sup> Manuel José Othón recurrió a la misma técnica, pues su adaptación, *El último capítulo*, incorpora citas completas pertenecientes al capítulo final de *El Quijote* de 1615.

# El *Quijote* de Manuel José Othón y el modernismo literario

### Manuel José Othón: el hombre y el poeta en contexto

Manuel José Basilio<sup>1</sup> Othón Vargas<sup>2</sup> nació el 14 de junio de 1858 en San Luis Potosí, primogénito y único varón del matrimonio contraído entre el potosino José Guadalupe Othón —de ascendencia germano-andaluza— y la coahuilense Pudenciana Vargas. Su niñez —nos cuenta Jesús Zavala— se desarrolló en una familia holgada de recursos, lo cual le permitió cubrir sus necesidades primordiales y darle lugar al esparcimiento, en el que se incluían visitas vacacionales a la hacienda del Bernalejo, donde paseaba por el campo en compañía de su familia, paseos que le hicieron admirar la naturaleza, el paisaje rústico y la vida sencilla de los lugareños (1952, p. 9). Tal vez sería muy prematuro inferir que esos días de recreo en el campo lo influenciaron para escribir sus poemas centrados en

---

<sup>1</sup> En ningún estudio crítico, artículo o edición de las obras completas del escritor, se menciona que su tercer nombre sea «Basilio». El único que lo constata es Jesús Zavala en su libro *Manuel José Othón. El Hombre y el Poeta*, y lo hace de manera indirecta, al reproducir su acta de bautismo: “Al tercer día de nacido, se le condujo a la pila bautismal. El acta de bautismo es la siguiente: ‘Al margen: 835. —Manuel José Basilio—. Dentro del margen: En el año del Señor de mil ochocientos cincuenta i ocho, a diez y seis del mes de junio. En el Sagrario de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad de San Luis Potosí, yo el licenciado don MANUEL DEL CONDE, canónigo lectoral, provisor, vicario Gral. i cura rector del mismo Sagrario de dicha Sta. Iglesia, bauticé solemnemente, puse óleo i crisma a un infante de dos días de nacido, a quien puse por nombre MANUEL JOSÉ BASILIO, hijo legítimo de los señores Dn. Je. Guade. OTHON i Da. Pudenciana Vargas’.” (1952, p. 8).

<sup>2</sup> Al igual que sucede con su tercer nombre, nadie —a excepción de Jesús Zavala— menciona el segundo apellido del escritor potosino: «Vargas», el cual constatamos con el apellido paterno de su madre, doña Pudenciana Vargas (1952, p. 7), así como por el hecho de que haya publicado el 8 de junio de 1905, en *El Contemporáneo*, el soneto “Después de leer ‘Don Quijote’” bajo el seudónimo de Juan Manuel Vargas (1997a, p. 456).

la naturaleza, pues variados sucesos en su vida lo llevaron a la vida provincial y al ambiente agreste; no obstante, el mismo Othón rememora esos días con gran entusiasmo en una prosa escrita el 13 de octubre de 1891, una prosa que posee tintes de ser un ensayo poético, lo que más tarde conoceríamos como *Poemas Rústicos*: “No lejos de aquí, a la bajada de aquellas lomas y donde el llano confina con el horizonte, están los valles de mi infancia y mis nativos campos [...] ¡Oh, Bernalejo, primer amigo de mi infancia, viejo atalaya de inmenso dorado valle de mi tierra potosina! [...]” (Zavala, 1952, pp. 9-10).

Su año de nacimiento estuvo lleno de un gran revuelo nacional, pues tan sólo un año antes se había promulgado una nueva constitución y el país estaba sumido en la gran disputa —entre conservadores y liberales— que se había originado a partir de las Leyes de Reforma. “Por lo días de su nacimiento, el ejército liberal mantenía sitiada la ciudad de San Luis Potosí, en donde se encontraban las fuerzas conservadoras del general Luis G. Osollo. [...] esta ciudad se convirtió en una de las plazas más disputadas por ambos ejércitos” (Granados, 2010, p. 297). Años después, recién comenzada su infancia, Manuel José Othón vivió otro periodo de inestabilidad nacional, pues comenzó y declinó el segundo imperio mexicano.

Literariamente hablando, su nacimiento estuvo rodeado de la publicación de dos libros que marcarían la directriz del arte y la ciencia en las décadas venideras. Un año antes de que Othón naciera, en 1957, se había publicado *Las flores del mal* de Charles Baudelaire. Asimismo, en 1859, se publicó *El origen de las especies* de Charles Darwin.

A los diez años de edad —un año después del fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo, ya en el periodo de «La República Restaurada»—, ingresó al Seminario de San Luis Potosí, en donde comenzó sus estudios de bachiller. Un año más tarde, en 1869, la ciudad potosina experimentó un importante proceso cultural que giró en torno, principalmente, del semanario *La Ilustración Potosina*, pues éste reunió a tres figuras importantes: el poeta José María Flores Verdad, el caricaturista José María Villasana y el escritor y periodista José Tomás de Cuéllar. Este auge en la cultura se afianzó con el gobierno del general Díez Gutiérrez, quien, como buen porfirista, llevó el ferrocarril a San Luis Potosí y, más importante, inauguró el Teatro de la Paz (Granados, 2010, pp. 297-298). Durante este esplendor cultural, Othón realizó sus primeros escauceos en el mundo literario a la edad de trece años. El 27 de abril de 1871, para festejar el cumpleaños del rector del seminario, don Anastasio Rodríguez, escribió una composición. A este respecto, Jesús Zavala dice: “Sus versos se destacaron entre los de sus compañeros y atrajeron la atención. La crisálida surgió a la vida, sin presentir que, más tarde se convertiría en águila” (1952, p. 11).

Un año más tarde, dos amigos seminaristas de Othón, Pedro P. Castro y Jacobo C. Dávalos, publicaron un semanario titulado *La Idea del Progreso*, en el que el poeta potosino dio a conocer sus primeros escritos poéticos, mismos que fue compilando en un manuscrito que, tres años más tarde, en 1875, ya estaba conformado por 38 poemas a los cuales tituló *Ensayos poéticos* y que fue publicado en 1947 por el párroco Joaquín Antonio Peñalosa —quien fungió como compilador y prologuista—.

En los años subsecuentes —y acorde con la usanza de los intelectuales de la segunda mitad del siglo XIX— Othón participó en diversas revistas y publicaciones periódicas<sup>3</sup>. De manera informal él y Francisco de A. Castro publicaban sus manuscritos para dar a conocer sus creaciones a sus amistades, una hoja que titularon *El Estudiante*. En 1876 escribió para los periódicos *El Búcaro* y *El Pensamiento*; más tarde, continuó con sus colaboraciones en el semanario *El Peine*. A finales de 1879 fue redactor en la revista literaria *La Esmeralda*. En 1883 escribió para el periódico *La Voz de San Luis*. En 1891 fue parte del equipo de redacción de *El Correo de San Luis*. Un año más tarde, en 1892, en compañía de José Guadalupe Rostro, fundaron *El Americano*. Finalmente, se tiene noticia de que colaboró esporádicamente en *El Contemporáneo* y en *El Estandarte*. Es evidente que la enumeración anterior no es totalizadora, pero nos sirve para contextualizar su principal movimiento escritural, en lo que a las publicaciones periódicas se refiere.

Durante este lapso de colaboraciones, hay varias fechas importantes que debemos destacar. En 1876 Manuel José Othón comenzó sus estudios de abogacía en el Instituto Científico y Literario de San Luis Potosí, en el cual conocería a tres amigos con quienes compartía el gusto por el teatro: Jacobo C. Dávalos, Antonio F. López y Paulo Colunga. Meses más tarde, en ese mismo año el cuarteto fundó la «Sociedad Alarcón», un agrupamiento en el que convergían los estudios científicos y culturales, destacado por las tertulias literarias que ahí se llevaban a cabo. “Es justo exponer que, con posterioridad, no ha habido en San Luis una agrupación científica y literaria capaz de reemplazarla. Sus veladas se veían concurrencísimas y eran positivos torneos de ciencia y arte. En ellas se congregaba lo más selecto de nuestra cultura vernácula” (Zavala, 1952, p. 22).

En esa efervescencia cultural, Othón desplegó su gusto por la dramaturgia, aunque, según nos dice Zavala, “Desde sus mocedades se aficionó al teatro” (1952, p. 24). Esta afición fue la que originó la escritura de su obra dramática *Herida en el corazón* (1877) —obra escrita en verso y en tres actos—, la cual fue puesta en escena en el Teatro Alarcón junto con otra obra —cuyo nombre desconocemos— escrita por Paulo Colunga y Adrián Herrera y Raso. Un año más

---

<sup>3</sup> La relatoría de sus colaboraciones fue obtenida de la investigación de Jesús Zavala *Manuel José Othón. El Hombre y el Poeta* (1952).



tarde escribió *La sombra del hogar* (1878) —escrita en prosa y en tres actos— y *La cadena de flores* (1878) —escrita en verso y en un acto—; ninguna de estas tres obras vio la luz de la imprenta. Las dos primeras permanecen perdidas en la actualidad. En cuanto a *La cadena de flores*, vio la luz hasta el 5 de octubre de 1947: se publicó en los números 27 y 28 de la *Revista Mexicana de Cultura*. La anécdota sobre su descubrimiento no deja de asombrarnos. Jesús Zavala relata que fue el teniente coronel don Belisario de Jesús García quien les entregó el manuscrito, el cual había llegado a él por medio de su amigo, el exactor Gerardo Macías. Este último, conociendo los gustos literarios del teniente coronel y de su admiración por el escritor potosino, le confesó que años atrás Othón asistía a su casa con frecuencia debido a que trabajaba en el teatro y le interesaba saber su opinión como actor respecto a *La cadena de flores*. En una de sus visitas, Othón olvidó el manuscrito en su casa (1952, pp. 25-26). En cuanto a la opinión crítica de Zavala con respecto a la obra en sí, es la siguiente:

Escrita por su autor a los veinte años de edad, asombra esta pequeña obra por su intuición poética y su sencilla y fácil versificación; pero, sobre todo, por la proporción y distribución de las escenas y sus calculados efectos dramáticos. Son disculpables sus deficiencias y hasta sus errores gramaticales, entre los que se cuentan algunas faltas de ortografía y el abuso de la sinéresis. Othón estaba en los umbrales de la prosodia (1952, p. 27).

Las incursiones de Othón en el teatro se vieron interrumpidas en los años siguientes por diversos sucesos, de entre los que destaca su desarrollo del género de la poesía, principalmente, y de la narrativa, en menor medida. En 1879 —un año después del fallecimiento de su madre—, se dedicó a organizar su dispersa producción en verso y en prosa que había realizado hasta ese entonces. El cuaderno en el que lo hizo lo tituló *Cantos de la montaña*. Además de recopilar textos sueltos, también escribió los futuros proyectos que deseaba desarrollar después, entre los que se comenta la novela *Juan del Jarro* y el cuentario *Tradiciones, cuentos en prosa*. Ambos textos planeados nunca llegaron a concretarse y sólo los conocemos de manera fragmentaria, dados a conocer póstumamente.

Al año siguiente, se ensimismó tanto en su quehacer literario que comenzó a descuidar sus estudios de Derecho. “Le agradaba más leer las obras maestras de la literatura universal y escribir sus poesías, que estudiar la jurisprudencia” (Zavala, 1952, p. 38). Ese año, dedicó mucho tiempo a preparar su primer poemario, el cual vio la luz en la imprenta de Dávalos bajo el nombre de *Poesías* (1880). La única motivación que obtuvo para seguir con sus estudios de abogacía fue la amenaza de rompimiento amoroso —por parte su novia Pepita Jiménez—: si no



se licenciaba, no habría más noviazgo. Fue así como, con la tesis *De la hipoteca y el registro; sobre las acciones mineras; legislación antigua*, obtuvo el grado de licenciado en Derecho en diciembre de 1881 (Granados, 2010, p. 298).

Posteriormente, su actividad creativa se vio interrumpida por sus constantes enfermedades respiratorias, un mal congénito que le exigía reposo total. Sus fuerzas físicas y anímicas se mermaron más cuando su padre falleció en 1882 (debido a afecciones pulmonares).

Asimismo, su noviazgo con Josefa Esther Jiménez Muro, que había comenzado desde su ingreso a la carrera de Derecho, le robaba tiempo para dedicarles a las musas literarias. Años más tarde, se casaría con ella —pese al miedo de los padres de Josefa, quienes pensaban que en cualquier momento Othón moriría debido a su delicado estado de salud—, el 03 —Zavala asevera que fue el 05 (1952, p. 44)— de febrero de 1883 (Granados, 2010, p. 299). Sin embargo, la misma tarde de bodas Othón enfermó. Durante su periodo de recuperación —que tomó tres meses—, se fueron a vivir a Santa María del Río, donde terminó de escribir *Nuevas Poesías*, su segundo poemario. A propósito de este libro, Peñalosa “[...] considera que *Nuevas Poesías* ‘es mediocre’: ‘casi en la misma línea que *Poesías*, de suerte que no significa ningún avance en la trayectoria lírica de Othón ni mucho menos anuncia la voz distinta y suprema de su siguiente libro, *Poemas rústicos*’” (Granados, 2010, p. 299).

Para la presente investigación, resulta de particular interés que en 1883 Othón escribiera un par de composiciones cuya temática fue *El Quijote*, pues desde este periodo vemos que la obra cervantina era de su agrado y fue la génesis motivante de varios de sus textos. El 25 de febrero de 1883 publicó en el semanario *La Voz de San Luis* el poema “A Cervantes”, unas décimas dedicadas a José A. Cabrera. El mismo poema volvió a ser publicado en *El Álbum de la Mujer* el 27 de abril de 1884, pero esta vez sin dedicatoria ni fecha de creación. Por tercera ocasión, el poema vio la luz en *El Tiempo Ilustrado* el 21 de mayo de 1905 —muy probablemente debido al tricentenario del nacimiento de Miguel de Cervantes—, pero esta vez con el título de “Al autor del Quijote”. El 8 de abril de ese mismo año, 1883, y en el mismo semanario, *La Voz de San Luis*, publicó el poema “AMORES ETERNOS. Escenas sueltas de un poema”, que ha sido causa de variadas confusiones debido a que la publicación original incluía dos partes: I) Don Quijote y Dulcinea y II) Paolo y Francesca, las cuales fueron republicadas con posterioridad, pero de forma separada. La primera parte se publicó de nuevo en dos ocasiones. La primera vez fue en *El Álbum de la Mujer* el 15 de junio de 1884; la segunda, en *La República Literaria* —con el título “Don Quijote-Dulcinea”— en 1888. La segunda parte del poema sólo se volvió a publicar una vez, el 15 de agosto de 1885 en *El Parnaso Mexicano* (Zavala, 1952, pp. 48-49).

Ese mismo año de 1883, Othón y su esposa regresaron a San Luis Potosí y “[...] subyugado por su añeja pasión por el teatro, y bajo la influencia de don José Echegaray, concibió la idea de escribir un drama —en verso— que respondiera a las exigencias estéticas de la época y satisficiera sus aspiraciones” (Zavala, 1952, p. 51). Esta obra fue *Después de la muerte* y fue puesta en escena —con gran éxito— por la compañía<sup>4</sup> dramática de Concepción Padilla y Francisco E. Solórzano, en el Teatro Alarcón de San Luis Potosí, el 30 de diciembre. Un año más tarde, el 4 de enero, la obra se montó por segunda ocasión, a petición del general Bernardo Reyes, en el mismo teatro y con la misma compañía; el éxito fue mayor que la primera vez. “Esta segunda representación fue apoteótica [...] El homenaje que se rindió al autor en esa ocasión —dicen las crónicas publicadas en los periódicos locales— no tiene precedentes en la capital potosina. Se puede asegurar que también carece de consecuentes” (Zavala, 1952, pp. 53-54). Dos años más tarde, la obra volvió a ser representada —por la compañía<sup>5</sup> dramática de María de Jesús Servín— en la Ciudad de México y fue elogiada por José López Portillo y Rojas y, particularmente, por Enrique de Olavarría y Ferrari (uno de los críticos de teatro más importantes de aquel entonces). Pavel Granados, por su parte, señala un aspecto muy importante: “A pesar de que a los ojos de la crítica sus piezas teatrales valen hoy muy poco frente a su poesía, la obra le abrió definitivamente, a la edad de 27 años, las puertas de la capital” (2010, p. 299). Su corta estadía de ocho días en la Ciudad de México le permitió relacionarse con los círculos literarios, culturales y políticos (éstos en menor medida). Cabe mencionar que la primera vez que esta obra dramática vio la luz de la tinta y papel fue en 1884, en la Imprenta de Dávalos, la misma imprenta que dos años más tarde imprimiría su nuevo drama *Lo que hay detrás de la dicha*, el cual fue dedicado al general Bernardo Reyes en agradecimiento por el apoyo que le había prestado en temas laborales.

En los años subsiguientes, Manuel José Othón se dedicó a su trabajo de abogacía, errando por diversas ciudades del centro y del norte del país. Su producción literaria se vio mermada —aunque desde 1898 había comenzado a preparar la

---

<sup>4</sup> El reparto, según nos indica Jesús Zavala, se enlista a continuación: LORETO, señorita Magdalena Padilla; CONSUELO, señorita Concepción Padilla; CLARA, señorita Toscano; DON FERNANDO, señor Oliva; CARLOS, señor Solórzano; ROMÁN, señor Montoya; FEDERICO, señor Casimiro García; DON RAMÓN, señor Rafael García; DOS CRIADOS, señores Fuentes y Vargas (1952, p. 52).

<sup>5</sup> El reparto que la llevó a escena fue el siguiente: LORETO, señorita Novoa; CONSUELO, señorita Servín; CLARA, señorita Alonso; DON FERNANDO, señor Cervi; CARLOS, señor C. García; ROMÁN, señor R. García; FEDERICO, señor Cigala; DON RAMÓN, señor Ortega; DOS CRIADOS, señores N. N. (Zavala, 1952, p. 71).

edición de *Poemas Rústicos*— y ocasionalmente escribió algunos poemas para diversas publicaciones periódicas, de entre las que podemos destacar las crónicas teatrales que escribió en 1891 para el periódico *El Correo de San Luis*. Más que escribir, se dedicó a trabajar y, principalmente, a leer. Jesús Zavala reflexiona sobre si este periodo fue el semillero de su posterior poesía dedicada a la naturaleza, la cual hilvanó con sus vivencias interiores:

¿Fué [*sic*] en la sierra de Guadalcázar donde el poeta, en contacto con la naturaleza, sintió que estaba próximo a encontrarse a sí mismo? ¿Fué [*sic*] allí donde, leyendo y releendo los poemas del padre Pagaza, que integran el libro *Murmurios de la selva*, hasta aprenderlos y recitarlos de memoria, se impregnó del hábito de la poesía campestre y pastoril? ¿Y fue allí donde, saturado de la belleza de ese libro, renació en él el deseo de disfrutar de la lectura de los poetas bucólicos griegos, latinos y españoles? (1952, p. 86).

Es muy posible que la respuesta a todas las preguntas que hace Jesús Zavala sea de carácter afirmativa, aunque no podemos negar la influencia y motivación que Othón tuvo —influencia y motivación que Othón plasmó en una carta que envió el 17 de abril de 1891 al general Carlos Díez Gutiérrez, a quien había dedicado el poema “Himno de los bosques”— de un libro que llegó a él en 1890: *Los poetas mexicanos contemporáneos. Ensayos críticos de Brummel* (1888) de Manuel Puga y Acal, una serie de críticas sobre Juan de Dios Peza, Salvador Díaz Mirón y Manuel Gutiérrez Nájera. Sobre este último en particular, al analizar el poema “Tristissima nox”, Puga y Acal lamenta “que no hubiera entre nuestros poetas uno que comprendiera, amara y describiera la naturaleza —pues la generalidad de ellos, al cantarla, sustituían la observación por la imaginación, la vida por la ficción— (Zavala, 1952, pp. 93-94).

En 1892 retomó la escritura dramática, pues escribió el monólogo *Viniendo de Picos Pardos*, que más que un proyecto personal, lo hizo debido a instancia de sus amistades cercanas. El monólogo se presentó en una reunión social en la capital potosina.

No regresaría a la capital de la república hasta 1900, gracias a la ayuda del general Bernardo Reyes, quien lo había postulado para que fuera diputado suplente por un distrito de Jalisco, candidatura que ganó y, dado que el titular Antonio Rivas Echeverría se ausentó por algunos meses, se trasladó a la Ciudad de México, donde entró en contacto con la vida cultural y bohemia de ese entonces y, más importante, donde se relacionó con los colaboradores de la *Revista Moderna* (Pacheco, 1999, p. 65). Durante esta estadía, la compañía dramática de Virginia Fábregas, para homenajear a Othón, puso de nuevo, en esta ocasión en

las tablas del Teatro Arbeu —el 09 de noviembre de 1900—, el drama *Después de la muerte*. La obra continuó siendo representada por varios días más, aunque el 15 de noviembre la compañía se trasladó al Teatro Renacimiento. La idea de Fábregas también era volver a representar *Lo que hay detrás de la dicha*, por lo que Othón se puso a revisar y corregir la obra; sin embargo, nunca se concretó el regreso de este drama y hoy en día no se sabe el paradero del texto con las modificaciones y correcciones que Othón realizó (Zavala, 1952, pp. 166-167).

Regresaría a la capital un año más tarde para ultimar los detalles de la publicación —tras trece años de trabajo— de *Poemas rústicos*<sup>6</sup> (1902). “El primero en reseñarlo es Amado Nervo, quien elogia sus méritos poéticos pero no deja de hacer notar la falta de aceptación de Othón hacia las nuevas tendencias de la poesía” (Granados, 2010, p. 301). Rápidamente, este poemario comenzó a darle dulces frutos a su autor, fue el libro que lo catapultó con mayor fuerza al ámbito del reconocimiento literario. Al respecto de él, Alfonso Reyes dijo: “Es este prólogo [el proemio a *Poemas Rústicos*] una profesión de fe del poeta, una defensa de la aristocracia del arte y un elogio de la inspiración personal, absolutamente sincera, impenetrable siempre para el vulgo” (Zavala, 1952, pp. 189-190).

Desafortunadamente, el gozo conseguido con *Poemas Rústicos* no duró mucho, ya que un año más tarde Othón cayó gravemente enfermo, nuevamente a causa de dolencias respiratorias. Para recuperarse, tuvo que pasar por un periodo extenso de reposo e inactividad.

En 1904, con mejor salud, aunque con los ánimos bajos debido al fracaso de su vida laboral —especialmente por una misiva diplomática que había solicitado en Monterrey a Balbino Dávalos—, regresó a las andanzas del teatro. Presionado por Otila Reyes —la hija del general Bernardo Reyes—, escribió el monólogo *A las puertas de la vida*. En los meses subsecuentes regresó a sus colaboraciones periódicas de poemas, pero a finales de julio tuvo otra recaída de salud: “El día dos recibí su grata veintiocho de julio... y desde luego, me puse a contestarle, pero no sé cuándo acabaré, porque estoy muy enfermo y escribo con mucha dificultad, y no es cosa de ponerme a dictar intimidades a mi escribiente” (Zavala, 1952, p. 219). Fue en esta crisis causada por la enfermedad en la que Othón conoció a la india brava con la que tendría una aventura amorosa, cuya intensidad y declive se convertiría en la génesis de su mejor poema —y tal vez uno de los mejores poemas

---

<sup>6</sup> Cabe mencionar que este poemario estuvo dedicado “A la ciudad de Guadalajara”, ya que la esposa de Othón, Josefa Jiménez, era originaria de ahí. En el antepenúltimo párrafo del prefacio dedicado al lector, se lee: “Consagro este primer volumen de mis obras líricas a la capital del estado de Jalisco, porque en ella están vinculadas las más afecciones de mi alma, pues de sus hijos he recibido, hasta hoy, los pocos bienes y las únicas grandes satisfacciones que han alegrado mis días” (Othón, 1997a, pp. 262-263).

paisajistas en lengua española—: “En el desierto. Idilio salvaje”. Por respeto a su esposa, Othón no publicó el poema en vida. Días antes de morir, se lo obsequió al director de la *Revista Moderna*, donde apareció publicado por primera vez, de manera íntegra —un año antes *El Mundo Ilustrado* lo había publicado incompleto—, en su número de enero de 1907. A finales de 1904, el invierno enfatizó sus dolencias, pero “[...] al restablecerse un poco —ya nunca recobraría la salud por completo—, la necesidad le obligó a consagrarse de nuevo, en la medida de sus condiciones fisiológicas, a sus actividades profesionales” (Zavala, 1952, p. 239).

El año entrante, 1905, Manuel José Othón regresó al mundo del teatro con la publicación de *El último capítulo*, obra dramática de particular interés para nuestra investigación, pero de la que no detallaremos más por el momento ya que se hará en subsiguientes apartados. Cabe mencionar que, a finales de este año, Othón volvió a caer en un estado grave de enfermedad que continuó hasta inicios del año entrante. En marzo de 1906, con desgano y mucho esfuerzo, aceptó la invitación del general Bernardo Reyes para recitar un canto a Benito Juárez, el cual no resultó tan bien debido a la deplorable salud de poeta y a las condiciones poco favorables en las que se realizó el panegírico del Benemérito de las Américas: la luz de las candilejas no lo dejaban leer bien.

De regreso en San Luis Potosí, recibió la que sería su última invitación a participar en un evento de conmemoración. En esta ocasión fue José López Portillo y Rojas quien lo había invitado a que escribiera unas palabras en memoria de don Rafael Ángel de la Peña. El evento se llevó a cabo en la Ciudad de México, en el Teatro del Conservatorio Nacional de Música. Con demora y rodeos, Othón aceptó.

Entre la invitación de Reyes y la de López Portillo, ocurrió lo siguiente: Othón se disponía a escribir un poema para festejar el nacimiento de su mujer cuando ésta acudió de prisa al escuchar un gran sobresalto del poeta: “¡Mira, se ha volcado el tintero sobre lo que escribía!”, procuró tranquilizarle diciendo: ‘No te preocupes. Toma otras hojas de papel y vuelve a escribir’. Pero el poeta que, a pesar de su cultura, era supersticioso, replicó: ‘Es imposible. Ya verás. Lo que ha ocurrido es signo de muerte’” (Zavala, 1952, p. 252). Aunado a esta anécdota que nos cuenta Zavala, muchos han visto en el poema —inconcluso y escrito pocos días antes de fallecer— “Tengo el presentimiento” el inminente presagio de la muerte que estaba por llegar a su lecho: “Tengo el presentimiento de la muerte, / no me aterra, Señor, ni me confunde; / el alma vuela cuando el cuerpo se hunde, / para alzarse mi espíritu está fuerte. / He de caer; desplómese la inerte / materia vil en que mi ser se funde, / sólo quiero, Señor, satisfacerte / más al sentir la ola que me hunde” (Othón, 1997a, p. 530).

Se haya o no profetizado su muerte, Manuel José Othón falleció la tarde del 28 de noviembre de 1906, tras haber convalecido por horas. “Numerosos fueron los homenajes que se rindieron, en toda la República, a la memoria del poeta. Incontables las elegías y los panegíricos que se escribieron en su honor. Con ellos se podría escribir un extenso volumen. Entre los homenajes se destacó el de la *Revista Moderna*” (Zavala, 1952, p. 271). Pero los elogios y las conmemoraciones no se limitaron al año de su muerte. En su primer aniversario luctuoso, se construyó un mausoleo como monumento a su memoria. Posteriormente, varias calles y un par de escuelas tomaron su nombre. En 1944 su casa se convirtió en el Centro Cultural Potosino y en 1947 Joaquín Arias hizo un busto del poeta que se colocó en un pedestal que adorna la primera de las glorietas de la calzada central de la Alameda Juan Sarabia (Zavala, 1952, p. 274). Finalmente, en 1964 el presidente Adolfo López Mateos demandó que sus restos fueran trasladados a la Rotonda de los Hombres Ilustres de la Ciudad de México.

## El Modernismo de Manuel José Othón

Es complicado hablar sobre la pertenencia de Othón a la corriente del Modernismo, pues dicha aseveración dependerá del punto de vista desde el que se le aborde. El primer asegún al que nos enfrentamos es tratar de definir qué es el Modernismo Literario —¿una escuela literaria?, ¿un actitud contestataria hacia los cambios socioeconómicos que causó el capitalismo?, ¿un poco de ambas?—, lo cual requeriría un estudio en sí, pues es un tema vasto del que se han escrito sendas investigaciones y variados libros a través de las décadas. No por nada José Emilio Pacheco dijo que “De todas las épocas literarias hispanoamericanas la del modernismo es la más comentada y la menos entendida” (1999, p. XIII). De la manera más sucinta posible, se contextualizará el Modernismo Literario en México.

Para comenzar, tenemos el comentario de Max Henríquez Ureña, quien en su libro *Breve Historia del Modernismo* (1978), dice: “Al terminar el siglo XIX, la más intensa actividad del movimiento modernista se concentró en México. Puede decirse que, a partir de ese momento, la ciudad de México fue la capital del modernismo, o, si se quiere, su meridiano [...]” (1978, p. 472). Por su parte, las investigadoras Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, en su libro *La construcción del modernismo* (2011), antologan una copiosa hemerobibliografía y nos muestran los pormenores de este periodo literario. Sintéticamente, podemos afirmar que el modernismo posee tres etapas de instauración en México: la primera tiene que ver con la entrada en el ámbito de las ideas, cuando Gabino Barreda trajo los preceptos positivistas al país entre 1867 y 1868; la segunda, con



el proceso de modernización causado por el Porfiriato, principiado en 1877 y acentuado en el lapso 1880-1884, donde la paz y el orden porfiriano fueron la base del progreso nacional; finalmente, la tercera es la literatura “[...] en el campo de las letras, las primeras manifestaciones ‘modernas’ aparecieron entre 1875 y 1876 en la prosa de José Martí y de Manuel Gutiérrez Nájera” (2011, p. X). Es precisamente el mexicano quien, según la crítica, escribió la primera novela modernista *Por donde se sube al cielo* (1882) —tres años antes de que José Martí escribiera *Lucía Jerez* (1885)—, la cual publicó por entregas.

A propósito de Gutiérrez Nájera, Carlos González Peña nos dice en su *Historia de la Literatura Mexicana*: “Con Manuel Gutiérrez Nájera, se inicia una nueva era en las letras mexicanas. Él introduce —como atinadamente observa Isaac Goldberg— la melodía en la estructura del lenguaje [...] Representa, en la literatura nacional, un doble papel: el de precursor y el de reformador” (1998, pp. 203-204). En otras palabras, Gutiérrez Nájera es quien inicia el periodo de la literatura modernista mexicana. Sus propuestas se convirtieron en el semillero de muchos escritores consecuentes a él:

Aunque pareciera que entre 1876 y 1900 Gutiérrez Nájera luchó solo por implantar una renovada forma de escribir, lo cierto es que hubo otras figuras que, a pesar de no participar en las polémicas literarias, en la práctica escrituraria defendieron la nueva sensibilidad y, junto a él y “acaso sin proponérselo” —como señala José Luis Martínez—, contribuyeron a la “revolución” literaria, tal es el caso de Salvador Díaz Mirón (1853-1928), Manuel José Othón (1858-1906), Manuel Puga y Acal (1860-1930), Carlos Díaz Dufoo (1861-1941), Federico Gamboa (1864-1939) y Luis G. Urbina (1864-1934) (Clark y Zavala, 2011, p. XX).

Aquí vemos que Manuel José Othón figura en esa lista de escritores que “sin proponérselo” contribuyeron a generar una nueva literatura. Respecto a ello, resulta interesante lo que González Peña comenta: “Como fundamentalmente clásico habrá que considerar a Manuel José Othón, pese a la complejidad de su fisionomía literaria” (1988, p. 201). El crítico rehúye a tildarlo de modernista, pero deja la posibilidad abierta. Valdrá la pena complementar la opinión de González Peña con la de Marco Antonio Campos, quien en su libro *El tigre incendiado. Ensayos sobre Ramón López Velarde* (2005), incluye un capítulo titulado “Othón visto por López Velarde” en el que menciona una nota periodística que el jerezano le dedicó al potosino:

Señala que Othón está “con un pie en la isla clásica de los centauros y de las ninfas y con el otro en la isla modernista” [...] sabido y consabido es el rechazo

rabioso que Othón tuvo contra el modernismo, no escapando de sus dardos ponzoñosos ni siquiera Darío ni Lugones. Salvo dos o tres ejemplos, que los críticos no dejan de resaltar, el orbe modernista no tocó su poesía. Por el lenguaje y por las formas poéticas que eligió, Othón fue un clásico, y por el tratamiento de asuntos del corazón y sensibilidad, fue un romántico (2005, p. 118).

Esta cita nos ayuda a vislumbrar lo que será el recorrido de este apartado, ya que Othón oscilará de clásico a moderno y, en el centro del vaivén, encontraremos su faceta como romántico. Interesante resulta revisar la opinión de Ramón López Velarde sobre Manuel José Othón, pues es el jerezano, dice Pacheco, quien “cierra espléndidamente el modernismo mexicano y, al mismo tiempo que Tablada, lo convierte en modernidad, piedra de fundación de nuestra poesía contemporánea” (1999, pp. 306-307). Más relevante aún es observar la dedicatoria que hace López Velarde en su primer libro de poemas, *La sangre devota* (1916): “Consagro este libro a los espíritus de Gutiérrez Nájera y Othón” (1990, p. 134). Tras la publicación del primer poemario de López Velarde, Julio Torri opinó lo siguiente:

Con elegante portada de Saturnino Herrán, publica nuestro excelente amigo López Velarde un tomo de poesías. Las hay en *La sangre devota* muy bellas, que recuerdan vagamente el panteísmo de Francis James; otras, de originalidad no rebuscada, delatan al poeta que va descubriendo su camino, y que empieza a dominar los recursos de su arte. López Velarde es nuestro poeta de mañana, como lo es González Martínez de hoy, y como lo fue de ayer, Manuel José Othón (Martínez, 1990, p. 79).

Con la cita anterior, podemos ver que Manuel José Othón, en su tiempo, fue —y lo sigue siendo— un poeta importante. Así pues, en la línea del modernismo literario mexicano que comienza con Gutiérrez Nájera y culmina con López Velarde, tenemos a Othón en medio, aunque cabe preguntarse: la presencia de Othón en este periodo del modernismo ¿fue fundamental o más bien tangencial?

Para comenzar, tenemos lo que nos dice José Emilio Pacheco en su *Antología del Modernismo (1884-1921)*: “Othón ‘cima de la poesía neoclásica’, que se opuso a los modernistas en cuanta oportunidad se le presentó” (1999, p. VII). Es importante destacar que, en el año 1900, debido a una suplencia como diputado federal por Jalisco, vivió en la capital del país, en donde estuvo en contacto con los poetas de la *Revista Moderna*. Sin embargo, como “[...] habitante de las zonas rurales sin mayor experiencia urbana, Othón era partidario de un tradicionalismo ya rancio que lo incapacitaba para apreciar conscientemente las innova-



ciones modernistas” (Pacheco, 1999, p. 65). A pesar de ello, es casi imposible no percatarse de los contagios modernistas que aparecen en sus poemas, sobre todo en lo relacionado con el ambiente. Pongamos por caso el poema “Noche rústica de Walpurgis”. En él encontramos imágenes que nos remiten a la cultura y estilo europeo, pero también hallamos símbolos que nos conducen a la tradición mexicana y local de Othón. Lo extranjero y lo local conviven bajo el ideario modernista —aunque Othón no lo quisiera reconocer—: ante un fuerte positivismo que trajo consigo la industrialización de la sociedad, la religión perdió sus asideros y los poetas suplantaron ese vacío existencial por medio de la poesía, convirtiendo así al arte en la nueva religión a seguir, una religión elitista que no podía ser dirigida y, por tanto digerida, por el vulgo; el ideal estético se centra en los significados inaccesibles, el poeta se mueve a contracorriente de la popularidad aceptada por las masas, quienes se guiaban por un pensamiento exacerbadamente racional y científico.

En el mismo libro ya referido, Pacheco hace la sentencia final sobre el modernismo de Othón:

Para Othón los modernistas eran unos ‘vates históricos de morbosas inspiraciones’ y su ortodoxia métrica le impedía admitir la belleza de las nuevas formas irregulares defendidas por Nervo [...] Othón despojó al academismo de los últimos restos eglógicos y una tradición que había comenzado en el artificio culminó en la naturalidad. Es el suyo un extraño caso de modernismo involuntario: a pesar de su esmero en no abandonar los cánones neoclásicos sus mejores momentos son aquellos que están más cerca de las imágenes y actitudes modernistas (1999, p. 67).

Ahora bien, hay que decir que lo mencionado con anterioridad sólo abarca la esfera de Othón como poeta. Entonces, ¿qué sucedió con su producción literaria perteneciente a la narrativa y a la dramaturgia? Pacheco sólo nos da una pequeña pauta:

Hace falta una buena edición de sus obras en prosa, muchas de ellas extraviadas u ocultas en colecciones de periódicos<sup>7</sup>. De su teatro, muy influido por José Echegaray, se recuerdan *Después de la muerte*, *Lo que hay detrás de la dicha* y *El último capítulo*, que imagina las circunstancias en que Cervantes concluyó el Quijote.

---

<sup>7</sup> Habría que revisar esta aseveración de Pacheco, en el sentido de comprobar su veracidad en la actualidad, pues, si efectivamente hay varios textos de Othón ocultos en colecciones de periódicos, éste puede ser un buen punto de partida para una futura investigación, en la que se trate de compilarnos y analizarlos.

Entre su prosa narrativa tienen interés los “Cuentos de espantos”, esfuerzo de adaptar el estilo “cervantino” al ambiente rural mexicano y galvanizarlo con un hálito de Edgar Allan Poe (1999, p. 66).

Dado que la antología de José Emilio Pacheco se centra en la poesía, no es extraño que sólo mencione de paso la narrativa y la dramaturgia de Othón. Lo más rescatable de lo que menciona es la adhesión de Othón a utilizar un «estilo cervantino»<sup>8</sup>, lo que ya nos empieza a encaminar hacia las motivaciones que tuvo para hacer una adaptación teatral con el tema de Cervantes y su Quijote.

Un año antes de la publicación de esta antología, es decir, en 1998, el mismo José Emilio Pacheco publicó un artículo en *La Jornada Semanal* titulado “Othón en el desierto” en el que, al igual que su antología, se centra más en su faceta como poeta. Ahí menciona que uno de sus grandes poemas, “Elegía a Rafael Ángel de la Peña”, incorporó versos del siglo de oro con mucha naturalidad, otra referencia que nos remite, si bien con menor fuerza, a la tradición estilística que imperaba en el tiempo de Cervantes. Asimismo, dedica unas pequeñas líneas para hablar sobre su dramaturgia:

Su obra dramática, imposible de juzgar en pocas líneas, sigue los pasos de José Echegaray (1832-1916), autor de *El gran galeote*, *El loco Dios* y *El hijo de Don Juan*. Echegaray fue considerado “el Ibsen español” y recibió en 1904 el Premio Nobel. Hoy, sin leerlo, lo juzgamos perpetrador de melodramas grandilocuentes. Al derrumbarse nuestras seguridades intelectuales hay que revisar a Echegaray y con él al teatro de Othón. Sea como fuere, escribir versos dramáticos flexibilizó su instrumento lírico (1998).

Veintidós años han pasado desde esta sentencia de Pacheco en la que insta a hacer un juicio más extenso y una mejor edición de su trabajo dramático, pero a la fecha seguimos sin contar con alguien que tome la estafeta dejada por Pacheco. De cierta forma, esta investigación pretende hacerlo, al menos de manera parcial, pues, por los límites ya definidos de esta investigación, no podemos abordar todo el teatro othoniano.

Si Manuel José Othón sigue despertando el interés de los investigadores es debido a su poesía y las contradicciones que sigue causando su clasificación dentro de la corriente del Modernismo. Tal es el caso de la antología coordinada por Pável Granados *El ocaso del Porfiriato. Antología histórica de la poesía en*

---

<sup>8</sup> Hablar sobre el estilo de Cervantes es todo un tema que podría servir para desarrollar todo un libro en sí. No obstante, este punto se tratará, de una u otra forma, en los capítulos IV, V y VI de la presente investigación.

*México (1901-1910)*, en cuyo segundo apartado «Grupos Intelectuales del Siglo XX» incluye a Manuel José Othón —sección a cargo de Pável Granados y Marco Lagunas— y nos proporciona datos importantes sobre su faceta como poeta. Por ejemplo, menciona que el primero en reseñar el poemario *Poemas rústicos* (1902) fue Amado Nervo “[...] quien elogia sus méritos poéticos, pero no deja de hacer notar la falta de aceptación de Othón hacia las nuevas tendencias de la poesía”<sup>9</sup> (2010, p. 301). Asimismo, los autores dicen que su poema “En el desierto. Idilio salvaje” es considerado como el mejor de la época del Porfiriato, un poema que posee rasgos modernistas. Por su parte —dicen—, los Contemporáneos, años más tarde, “[...] lo incluyeron en la *Antología de la poesía mexicana moderna* y reconocen que con él alcanzó ‘nuestro lirismo [de los escritores mexicanos] la conciencia de su mayor honradez artística’” (2010, p. 305). Finalmente, su postura frente al modernismo de Othón está contenida en las siguientes líneas:

Su marginalidad frente a las nuevas corrientes del modernismo ha puesto en conflicto a la crítica especializada, sólo por momentos su obra es parte de aquel movimiento. Arturo Noyola escribe que en “A Elena Padilla” se acerca a Rimbaud aún sin haberlo leído. Hizo uso de la sinestesia al modo de sus contemporáneos modernistas; buscó en las cosas “un sentido oculto”, como lo hicieron otros poetas de su generación: Enrique González Martínez o Amado Nervo. En “Noche rústica de Walpurgis” hablan los elementos de la naturaleza, así como en “La hermana agua” de Nervo el agua conversa con el poeta. Sin embargo, no encontramos en la obra del potosino ninguna de las audacias que distinguieron a los autores de su tiempo: sus sonetos son completamente clásicos, nunca experimentó con la versificación ni con la métrica. Además, su gran poema, “En el desierto. Idilio Salvaje”, parece más una muestra del neoclásico y del romanticismo que del modernismo. De cualquier modo, la crítica ha acordado situar como modernista a un poeta que no dejó pasar una sola oportunidad para criticar a esa corriente (2010, p. 304).

Con la copiosa cita anterior, podemos corroborar la convergencia de opiniones sobre el rechazo expreso de Manuel José Othón al modernismo. Hay que hacer notar, con gran énfasis, que la idea que expresan Pável Granados y Marco Lagunas, no difiere de lo que ya se ha dicho con anterioridad, a pesar de que se trata de una ardua investigación realizada en 2010. La misma opinión la encontramos en una reseña que Francisco Monterde hizo sobre el libro *Manuel José Othón, Obras completas. Poesía, prosa y teatro*, edición que estuvo a cargo de Jesús Zavala:

---

<sup>9</sup> Es decir, el movimiento modernista.

Pensamos que algo más podrá hacerse, al profundizar en el estudio de la obra de Othón, que aún reserva sorpresas a los críticos. Desde luego, su situación como poeta voluntariamente clasicista que convivió con los modernistas —a quienes no ignoraba, aunque no transigiera con ellos—, requiere una explicación, pues no se debió sólo a la lectura de una crítica de Puga y Acal, ni se limitó al influjo de Pagaza, Montes de Oca y otros poetas bucólicos y clasicistas. Othón se aleja de ellos, aun al querer aproximárseles, por sus descripciones directas, veraces, de la naturaleza mexicana, en el “Himno a los bosques” y el “Idilio salvaje”, sobre todo (1945, p. 199).

Una vez más, la crítica se centra más en la poesía de Othón y en cómo ésta se inscribe, sin querer, en el Modernismo. Respecto a su narrativa y dramaturgia, Monterde sólo dice que el teatro de Othón es el menos leído y propone una veta de investigación que en aquel entonces —y hoy en día— seguía sin explotarse: “[...] relacionar la poesía con los relatos en prosa y el teatro del mismo autor, cuyo estilo es tan diverso en cada uno de esos géneros” (1945, p. 199).

Por su parte, María del Carmen Millán, en su artículo “El modernismo de Othón”, se centra en determinar si la denominación de poeta modernista es un mote apropiado para Othón o no. Primero, pone de manifiesto las opiniones de tres literatos: González Martínez, López Portillo y Montes de Oca. El primero sostiene —en *El hombre del búho. Misterio de una vocación*— que Othón, Díaz Mirón y Urbina no pueden clasificarse dentro de la ortodoxia modernista y lamenta que hayan sido publicados en la *Revista Moderna*. El segundo dice que la poesía española tradicional fue suficiente para que Othón se expresara y el tercero celebra que Othón conserve un purismo castellano en medio de tantas experimentaciones por parte de los modernos (1959, p. 130).

Posteriormente, Millán nos muestra cuál fue la opinión del mismo Othón frente al modernismo, recurriendo a la correspondencia que el escritor potosino sostuvo con Juan B. Delgado —cartas que están reunidas en *Epistolario* (1999)—: “[...] lo que me choca del modernismo son las extravagancias y las obscuridades estrambóticas<sup>10</sup>” (1959, p. 129). Cuatro años después (06 de enero de 1902), retomará el tema y expondrá más prolijamente sus pareceres:

Eso de que hay ideas modernas que no caben en el molde del idioma y que es necesario inventar palabras y giros que las contengan, son mamarrachadas de los ignorantes y de los escritoruelos. Todo, por más complejo que sea, cabe en el inmenso molde de la lengua castellana que es uno de los más amplios que Dios ha concebido al verbo humano, y, so pena de escribir disparates incomprensibles

---

<sup>10</sup> Carta del 12 de diciembre de 1898.

y vaguedades, nadie puede romper ese molde. Convengo en que es conveniente —vaya un pleonasma— y hasta preciso reformar y hacer progresar el idioma; pero esto se hace con su cuenta y razón y no a la trompa talega, como nuestros amigos modernistas latinoamericanos (1959 p. 129).

Si había duda sobre el rechazo de Othón al modernismo, sus propias palabras dilucidan la duda, aunque cabe preguntarse: ¿Othón practicó lo que prodigaba en su correspondencia? Sin duda alguna, su poesía tiene fuertes arraigos clasicistas —aunque sus primeros poemas de juventud tienden más hacia el romanticismo—; por ello, dice Millán “[...] para Othón renovar significa transgredir, traicionar, y no está dispuesto a las concesiones” (1959, p. 129). No obstante, su poesía paisajista contiene elementos de plasticidad, color y música, tres elementos que maneja con maestría; es precisamente el uso de la plástica en su poesía lo que ha llevado a varios críticos a emparentar sus técnicas con las del modernismo, pues éste conjuntó las formas de diversas artes en la poesía —para matizarla y enriquecerla— y viceversa. Tras hacer una evaluación de estos elementos relacionados a la plasticidad, Millán concluye lo siguiente:

El Modernismo es un movimiento de síntesis en el que pueden encontrarse caracteres que podrían suponerse opuestos, pero en cuya sensibilidad no cabe la confusión con otra escuela. Si Othón usa elementos, formas, y ensaya en alguna ocasión métricas francamente modernistas, vive en la soledad y tiene una personalidad poética bien definida, a semejanza de los escritores contemporáneos suyos; le basta en cambio su realidad objetiva y cercana; le falta el espíritu de aventura y mundanidad; espíritu de renovación, de transformación, de cambio, y voluntariamente cierra los ojos a la literatura de su tiempo, sin probarla (1959, p. 133).

Sin lugar a duda, como hemos visto, el artículo de María del Carmen Millán resulta esclarecedor sobre la adhesión de Othón, como poeta, al modernismo. Sin embargo, la pregunta sigue latente: ¿su narrativa y dramaturgia también se inscribieron en el modernismo?

El dramaturgo e investigador, Guillermo Schmidhuber de la Mora, en su libro *Dramaturgia mexicana. Fundación y herencia* (2006), nos da la respuesta concerniente a la dramaturgia de Othón: “El destino del teatro mexicano durante el Modernismo fue precario. Destacan varios autores que escribieron teatro desde una estética alejada al Modernismo: Manuel José Othón (1858-1906), poeta que escribió varias obras bajo la influencia de Echegaray [...]” (2006, p. 17). Si el teatro de Othón se alejó del Modernismo, ¿a qué corriente estuvo cerca?, ¿qué implica que su dramaturgia estuvo influenciada por Echegaray? Schmidhuber

nos da la respuesta en su artículo “El Modernismo Hispanoamericano y el Teatro: una reflexión”: “El romanticismo que en la poesía se había ido diluyendo, seguía imperante en el teatro. El genio de José Zorrilla era aún central en el teatro peninsular —muere en 1897—, con las presencias vivas de Echegaray —gana su Nobel en 1905— y de Tamayo y Baus” (1989, p. 161). Si bien es cierto que en la cita anterior no se habla de teatro propiamente mexicano sino español, hay que tomar en cuenta que los modelos estéticos de la literatura mexicana estuvieron ligados con ahínco a los cánones españoles. Como ya se ha mencionado, el primer género en desligarse de la tradición peninsular fue la poesía y más tarde la prosa; no obstante, en el caso del teatro, el proceso sería lento y primero pasaría por un proceso de transición en el que mediaría el teatro con tintes sociales (hay un cambio de temas y propósitos en la dramaturgia, pero se siguen utilizando las técnicas y estructuras del teatro romántico). A propósito de ello, el crítico norteamericano Frank Dauster dijo: “Las tablas están dominadas por una mezcla no muy feliz del género chico, realismo frecuentemente de carácter social, y el Romanticismo trasnochado estilo Echegaray” (Schmidhuber, 2006, p. 18).

Resulta comprensible que el teatro mexicano oscilara entre el romanticismo y el realismo, pues el mismo teatro español estaba influenciado por las corrientes europeas que imperaban en ese momento: el romanticismo de Gabriel de D’Annunzio, el realismo de Émile Zola y Alexandre Dumas, la dramaturgia social de Henrik Ibsen y el simbolismo poético que apareció en escena a raíz del teatro de Maurice Maeterlinck (Schmidhuber, 1989, p. 162). No obstante, si se pretende buscar a un representante del teatro modernista que iguale la talla de Rubén Darío en la poesía, no lo encontraremos. Aun así, podemos listar a unos cuantos dramaturgos que de alguna u otra forma se acercaron, o rozaron, al modernismo: Florencio Sánchez (1875-1910) —*M’hijo el doctor* (1903), *La Gringa* (1904) y *Barranca abajo* (1905)—, José Martí (1853-1895) —*Abdala* (1862), *Adúltera* (1872), *Amor con amor se paga* (1875) y *Patria y libertad: (Drama indio)* (1877)—, Roberto J. Payró (1867-1928) —*Sobre las ruinas* (1904) y *Marcos Severi* (1905)—, Gregorio de Lafarrère (1867-1913) —*Las de Barranco* (1908)— y, por último, Enrique Larreta (1883-1961) —*La lampe d’argile* (1912), *Lo que buscaba don Juan* (1923) y *En la tela del sueño* (1950)—. Cabe mencionar que Larreta fue quien más se acercó a lo que podía llamarse teatro modernista, pero el problema es que lo hizo tardíamente, por lo que, una vez más, ese tipo de teatro no era más que la copia de las formas europeas.

Hay que recordar que el modernismo, con el cambio de centuria, les dio a los escritores hispanoamericanos la luz del reflector que se centraba en Europa —principalmente—, dándoles así una notoriedad. “Por desgracia, el teatro no experimenta este milagro en el cambio de siglo; ecos encontramos de nuevas

búsquedas, tales como la utilización de la luz y del sonido tecnificados, y, sobre todo, la incorporación de otra perspectiva del teatro, ya no como arte de placer, sino como testimonio de una sociedad” (Schmidhuber, 1989, p. 163).

Con todo este recorrido, ¿qué podemos concluir? De manera general, la mejor conclusión es la misma que el Dr. Schmidhuber menciona en su artículo:

Definitivamente, no existió un teatro modernista dentro del movimiento de este nombre en Hispanoamérica. Los dramaturgos y el público decidieron en aquellos años mirar al pasado y llevar a la escena el longevo romanticismo y el fácil costumbrismo. Solamente Florencia Sánchez ha pasado a ser una figura permanente en la historia del teatro hispanoamericano coetáneo al modernismo [...] El modernismo fue una oportunidad y un riesgo: la poesía y la narrativa los vislumbraron y apostaron para ganar; el teatro no vivió ese riesgo al vibrar en demasía con los movimientos del teatro europeo, sin encontrar el camino avistado por Martí de un teatro *extraño en la forma y real en la esencia* (1989, pp. 170-171).

De manera particular, podemos decir que, sin proponerse emplear los preceptos modernistas, Othón, al buscar una expresión individualizada por medio de sus sentidos y la relación de estos con su ambiente, llega a utilizarlos. Al tratar de mantener un uso puro del castellano, remitiéndose al Siglo de Oro, logra dotar a su lenguaje de características ya desaparecidas en el español mexicano del siglo XIX y que, por tanto, se figuraron como renovadoras e innovadoras ante los ojos de sus contemporáneos modernistas. Esto pasa en mayor medida con su poesía y en menor escala con su prosa. Pero la pregunta sigue latente, ¿su dramaturgia fue modernista? Para dar una respuesta taxativa, tendríamos que analizar todo el corpus de su teatro. De manera panorámica, podemos decir que no, dado que el teatro mexicano seguía influido por el teatro español y europeo. No obstante, al efectuar el análisis de *El último capítulo*, veremos si esta obra en particular se inscribe en el modernismo, ya sea totalmente, parcialmente o si, por el contrario, no posee rasgos que le atribuyan el epíteto de «modernista».

### *El último capítulo. Drama en un acto y en prosa*

La obra *El último capítulo* (1905) de Manuel José Othón queda eclipsada por la pericia que el autor demuestra en el género de la poesía. Othón es por excelencia poeta, el poeta que llevó al máximo la representación de la naturaleza en la poesía mexicana con su “Idilio salvaje” (1904) —que debido a una confusión con el original entre la *Revista Moderna de México* y *El Mundo Ilustrado*, sabemos que el nombre real es “En el desierto. Idilio salvaje”—. Emmanuel Carballo en su



*Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, en la sección concerniente al teatro, sólo menciona dos obras del escritor potosino, las mismas dos obras que son elogiadas —o simplemente citadas— por la mayoría de los críticos: *Después de la muerte* (1883) y *Lo que hay detrás de la dicha* (1886), pero no se menciona nada de la pieza dedicada a Cervantes. Carballo dice: “[...] escribe para el teatro en los años setenta y ochenta principalmente, sin pena ni gloria, varias piezas en prosa y en verso y algunos monólogos” (1991, pp. 148-149). En el apartado dedicado a cuentos, Carballo afianza la idea de que vale más por su poesía que por su teatro o narrativa: “Si es uno de nuestros poetas más altos, su estatura como dramaturgo y narrador no pasa de mediana” (1991, p. 97). Esta opinión es compartida por Salvador Novo. En su plática “El teatro en México” menciona: “[...] de Manuel José Othón —de quien preferimos quedarnos con su poesía que con sus dos dramas— [...]” (1961, p. 657). Aunque no hay ninguna referencia a cuáles son esos dos dramas, suponemos que son los mismos a los que Carballo se refirió.

Luis Reyes de la Maza —un investigador especializado en la dramaturgia mexicana— es citado por Novo —en el artículo ya mencionado— como un joven y brillante investigador del teatro (1961, p. 656), así como por José Conde: “Como dice Luis Reyes de la Maza, el teatro del siglo XIX mexicano está muy poco estudiado” (1993, p. 87). De acuerdo con esta cita, ¿qué es lo poco que se ha estudiado al respecto y, más específicamente, del teatro de Othón? Hay dos antologías que intentaron presentar su teatro completo: *Obras* (1928) y *Obras Completas* (1945). La primera fue publicada por la Secretaría de Educación Pública (SEP), pero presenta muchos descuidos de edición; la segunda, por la Editorial Nueva España. En ambas, aparece la pieza teatral a la que nos referimos. No obstante, la antología que mayor mérito posee —en nuestra opinión, pues presenta aportaciones historiográficas y críticas— es la compilación de Joaquín Antonio Peñalosa, publicada por el Fondo de Cultura Económica (FCE): *Obras Completas* (1997).

Gracias a los estudios de Peñalosa, sabemos que se trata de un drama en un acto (que consta de trece escenas) escrito en prosa, que fue puesta en escena el 9 de octubre de 1905, en el Teatro de la Paz, San Luis Potosí. La obra fue escrita por petición del gobernador en turno José María Espinosa y Cuevas, quien afirmaba ser descendiente de Cervantes, por lo que deseaba que se representara una obra al respecto en el marco de las celebraciones del tercer centenario de *El Quijote* (1997b, p. 31). Cabe mencionar que posiblemente este encargo no se hubiera realizado si Othón no hubiera regresado a San Luis Potosí en aquella fecha, pues, como apunta Zavala: “La presencia de Manuel José en San Luis Potosí, infundió ánimo a la comisión organizadora de las fiestas para celebrar el tercer centenario del *Quijote*” (1952, p. 242). Dicha comisión organizó las festividades



en un programa que comenzó el 07 de octubre y culminó el 09 del mismo mes; en la sección concerniente al último día, los festejos cerraron con una velada que se llevó a cabo en el Teatro de la Paz. En esa clausura, la intervención de Othón aparece en el número once:

XI. “El último capítulo”. Drama —en un acto, en prosa— escrito especialmente para la velada, por Manuel José Othón. Tal obra fué [*sic*] ensayada escrupulosamente por Felipe Manrique de Lara, bajo la dirección del autor.

PERSONAS: *Miguel de Cervantes Saavedra*, David Alberto; *Fray Luis de Aliaga*, Santiago González; *Gutierre de Cetina*, José Perogordo; *el licenciado Pero Pérez Palacios*, Manuel J. Sosa; *Maese Nicolás*, José Antonio Lámbarri; *doña Catalina de Salazar*, señorita María Helguera; *doña Constanza de Ovando*, señorita Mercedes Sosa.

La acción en Madrid, en la casa de Cervantes, calle del Duque de Alba. Enero de 1615.

La velada fué [*sic*] un acontecimiento artístico. El número sobresaliente fué [*sic*] el estreno de la pieza dramática de Othón (Zavala, 1952, pp. 247-248).

Tras la valoración de sobresaliente que Zavala le otorga a esta obra, explica que fue escrita entre los últimos días de agosto y las primeras dos semanas de septiembre. Originalmente, la obra poseía dos actos, pero “[...] habiendo tropezado con dificultades en los ensayos para la representación, lo redujo a uno” (Zavala, 1952, p. 248). ¿Qué es lo que Othón suprimió de la primera versión del drama? Aunque a la fecha no hay rastro de que dicho manuscrito primigenio haya sido conservado por alguien, tenemos una pista que el investigador Ignacio Betancourt apuntala en su estudio sobre el primer drama —*El escándalo* (1876)— de Othón: “Othón participó como cualquier dramaturgo contemporáneo, e incluso tuvo que modificar su final, pues el actor —perteneciente a un grupo de aficionados— no pudo realizar adecuadamente la muerte de Cervantes, por lo que el poeta suprimió esa escena” (1998, p. 52).

Por su parte, Peñalosa —asiduo estudioso de la obra del potosino— coincide en que Othón es más conocido por su obra poética que por su teatro o narrativa. No obstante, nos da una dirección sobre la pieza teatral que es objeto de la presente investigación: “[...] constituye la pieza más experimental de Othón: la readaptación del tema, el fuerte lirismo que la impregna, la inclusión en los parlamentos de partes textuales de la obra de Cervantes y el carácter evanescente tanto de los personajes como de las situaciones, respaldan ese calificativo” (1997b, p. 211).

Como ya se mencionó, *El último capítulo* (1905) es un drama que consta de un único acto escrito en prosa, cuyo desarrollo se divide en trece escenas: I.<sup>a</sup>) Catalina y Constanza dialogan sobre la deuda contraída con sus parientes y de cómo

Cervantes está terminando su *Quijote* de 1615; 2.<sup>a</sup>) Catalina, Constanza e Isabel hablan de los frutos obtenidos de *El Quijote* de 1605 y de las *Novelas ejemplares*, así como de la publicación de *El Quijote* de Avellaneda. Mencionan que sólo un capítulo le hace falta a Cervantes para terminar el libro; 3.<sup>a</sup>) Llega Cervantes y les cuenta que ha conseguido el permiso para imprimir su libro, por el que le han dado un adelanto de mil reales; 4.<sup>a</sup>) Cervantes pide estar a solas para terminar su segunda parte; 5.<sup>a</sup>) Cervantes lee el capítulo 64; se incluyen citas textuales de *El Quijote* de 1615; 6.<sup>a</sup>) Entran a escena el licenciado Pero Pérez Palacios y el maese Nicolás; 7.<sup>a</sup>) Los tres personajes dialogan sobre la deuda, el valor de lo que ha escrito Cervantes hasta ese momento y las ofensas de Avellaneda expuestas en el prólogo de su libro. Cervantes les paga el dinero que había conseguido y pide que lo dejen a solas para poder escribir; 8.<sup>a</sup>) Hay un diálogo entre Cervantes y Catalina, el cual le regresa su voluntad menguada en la séptima escena; 9.<sup>a</sup>) Cervantes y su amigo Gutierre de Cetina hablan sobre el simbolismo de Dulcinea. Cervantes comienza a leer las últimas páginas del último capítulo que escribe mientras Cetina recita unos versos; ninguno de los dos presta atención al otro debido al deliquio sensorial en el que se imbuyen; 10.<sup>a</sup>) Declamando versos del madrigal, Cetina sale de escena y Cervantes retoma la escritura; 11.<sup>a</sup>) Sin que Cervantes se percate, entra fray Luis de Aliaga y éste comienza a leer lo que Cervantes ha escrito. Su presencia ahí es para convencerlo de que no publique la segunda parte de *El Quijote*. Hay mucha tensión entre los personajes demarcada por una sutil ironía; 12.<sup>a</sup>) Cervantes insinúa que Aliaga es Avellaneda, pero lo deja de lado y continúa escribiendo muy inspirado hasta que termina y rompe en lágrimas; 13.<sup>a</sup>) Catalina, Isabel y Constanza entran en escena y casi hablando de manera simultánea, le preguntan a Cervantes por el motivo de su llanto. Cuando les dice que Don Quijote ha muerto, las tres se arrodillan a la derecha de Cervantes y rezan por el alma de Don Quijote. Al mismo tiempo, Cervantes eleva su mano derecha y mientras la baja, el telón se va cerrando al mismo ritmo.

Ahora bien, ¿cuál pudo ser la influencia o el motivo que lo instó a escribir esta obra sobre Cervantes y *El Quijote*? Además de que fue un encargo del gobernador —como ya se explicó—, tenemos un indicio que nos puede ayudar a esbozar una respuesta. Veintitrés años antes de la publicación de *El último capítulo*, sus poemas “A Cervantes” (1883), “Don Quijote y Dulcinea” (1883) y “Después de leer Don Quijote” (1884) —soneto que escribió bajo el seudónimo de Juan Manuel Vargas en colaboración con sus amigos Juan de Dios Peza y Manuel E. Rincón, y que en algunas publicaciones apareció con el nombre “Leyendo el Quijote”, tal y como lo apunta Francisco de Asís Castro (1997a, p. 456)— son una muestra de su interés por Cervantes. A propósito de ello, Antonio Castro Leal dice: “Othón proviene de la sana tradición clásica y no hay duda de que, en

este género (narrativa), su principal maestro fue el autor del *Quijote* y las *Novelas ejemplares*” (1997b, p. 31). Esta opinión de Castro Leal se refuerza con una carta que Othón escribió en 1905 —que pertenece a una colección epistolar que el investigador Jesús Zavala publicó en *Epistolario* (1906)—, donde expresa su admiración por el novelista español José María de Pereda, a quien le obsequia un ejemplar de *Poemas Rústicos* (1902).

Este entusiasmo de Othón por José María de Pereda también se manifestó en su producción poética, pues el novelista español comenzó su producción literaria con un fuerte costumbrismo regionalista, que se interesaba mucho por los paisajes y el provincialismo santanderino —sólo por mencionar algunos títulos: *Escenas montañesas* (1864), *Tipos y paisajes* (1871) y *Peñas arriba* (1895)—, cuya influencia la podemos ver en los poemas de Othón, quien, en palabras de Manuel Pedro González, “es un gran poeta de la naturaleza” (1997b, p. 23). En relación con estos indicios, Peñalosa nos dice: “Othón veneró y trató de seguir, por sobre todos, a Miguel de Cervantes Saavedra en el *Quijote* y las *Novelas ejemplares*, así como a José María de Pereda, quien, a su vez, quiso siempre acercarse a Cervantes” (1997b, p. 17). En definitiva, *El último capítulo* no fue producto de un simple encargo por las festividades del tricentésimo aniversario de la publicación de *El Quijote* por parte del gobierno en turno, sino que nació de su devoción cervantina plasmada en varios de sus textos.

Ahora bien, hasta ahora, se han revisado diversas opiniones y críticas sobre esta obra particular de Othón, pero ¿cuál es el lugar que posee en comparación con sus otras obras? Para responder, debemos hacer un recorrido por el Othón dramaturgo. Para ello, nos basaremos en uno de los análisis más completos que se han hecho sobre su dramaturgia: “La obra dramática de Manuel José Othón” (2012) por Luis Reyes de la Maza. El artículo comienza con las siguientes palabras: “Difícil es tener que decir, precisamente en el año en que se conmemora el primer centenario del nacimiento de Manuel José Othón (1858-1906), que su teatro es de lo más mediano dentro de la creación dramática mexicana de aquellos tiempos” (2012, p. 71). A propósito del uso que Reyes de la Maza hace del adjetivo mediano, él se justifica en la introducción explicando que su crítica será objetiva y libre de prejuicios y opiniones románticas. Para iniciar el recorrido en su dramaturgia, comenta que Don Jesús Zavala —autor de *Manuel José Othón. El hombre y el poeta* (1952)— menciona dos obras iniciales de Othón, hoy perdidas: *Herida en el corazón* —escrita en tres actos y en verso— y *La sombra del hogar* —en tres actos y en prosa—. Aunado a ello, enlista otras tres obras, también perdidas, que son mencionadas en gacetillas y diarios del siglo XIX: *Con el alma* y *con la espada* —drama en verso—, *Lo que la ciencia no sabe* —comedia— y *Senda de amor* —drama—. Dada la ausencia de estas cinco obras, el inicio de

la producción dramaturgica de Othón se sitúa con una comedia en un acto y escrita en versos octosílabos: *La cadena de flores* (1878)..., o eso es lo que se solía hacer hasta que en 1998 Ignacio Betancourt publicó el libro *El escándalo, primer drama de Manuel José Othón. Texto y contexto*, el cual fue editado por el Colegio de San Luis. Betancourt inició la búsqueda de esta obra perdida cuando en 1981 Luis Noyola Vázquez dijo en una conferencia: “Sé de la existencia de un drama inconcluso, escrito en 1876 y que comprende hasta la escena primera [*sic*, es la segunda] del tercer acto que posee en borrador mi dilecto amigo, el culto abogado guanajuatense don Bernardino Aguilera” (Betancourt, 1998, p. 55). La búsqueda de la obra culminó a finales de 1997, cuando Miguel Aguilar Carrillo donó al Museo Othoniano varios documentos sin clasificar del escritor potosino, entre ellos el drama inconcluso. “Esta obra viene a modificar la creencia, hasta hoy vigente entre los estudiosos de la obra othoniana, de que *Herida en el corazón* era la primera obra teatral del poeta potosino, como lo señalaron Jesús Zavala, Luis Reyes de la Maza, Nereo Rodríguez Barragán, Joaquín Antonio Peñalosa, y Rafael Montejano y Aguiñaga” (Betancourt, 1998, p. 55). Es precisamente por esta modificación relacionada con la historiografía de la literatura mexicana en general, y de la potosina en particular, que *El escándalo* cobra importancia, pues, literariamente, no se logra del todo, al menos técnicamente, pues temáticamente, resulta muy propositiva y adelantada a su tiempo. El conflicto dramático estriba en una mujer viuda que desea rehacer su vida como mujer al volver a casarse, pero como ya tiene un hijo, sus deseos personales son mal vistos por la sociedad, quien le exige cumplir su deber de madre, antes que buscar su autorrealización como mujer. A propósito de ello Betancourt nos dice:

A diferencia del hijo conservador e incapaz, la madre asume un modelo contestatario que rompe lo establecido y pone en crisis el entorno existencial, evidenciando la rigidez e inmovilidad de una sociedad que se moderniza para no cambiar. Resulta significativo que el personaje más valiente y digno de la obra sea una mujer que desafía la murmuración y los reclamos familiares (1998, p. 58).

Este primer acercamiento con la dramaturgia nos muestra el semillero que con el paso del tiempo irá germinando en la obra dramática de Othón, principalmente en lo que a imaginar tensiones dramáticas se refiere, donde es importante señalar que los personajes femeninos de sus obras cobran vital importancia, pues desencadenan el conflicto dramático y temático.

De *El escándalo*, avanzaremos dos años en el tiempo para llegar a *La cadena de flores*. A propósito de este drama, Reyes de la Maza secunda la opinión de Jesús Zavala aseverando que la obra es clara y de fácil la versificación, pero difiere con

éste al decir que carece de técnica: “Es lógico suponer que Othón a esa edad no había visto suficiente teatro, ni siquiera, creemos, lo había leído en cantidad bastante como para saber ya cuáles son los precisos trucos que la técnica teatral requiere para llegar al efecto dramático con buen éxito” (2012, p. 72).

Luego de *La cadena de flores*, le sigue un drama en tres actos y versificado en octosílabos llamado *Después de la muerte* (1883). Esta obra tuvo un gran éxito en la provincia y, debido a esta reputación que la precedía, en la capital fue igual de exitosa, agotando entradas y consiguiendo las opiniones más elogiosas que pudieron esperarse. Gustó mucho debido a que “[...] el drama no se apartaba del estilo que agradaba al público y éste no salía defraudado porque, en verdad, con absoluta franqueza se podía decir que *Después de la muerte* estaba a la altura de cualquier producción dramática de Echegaray, Ventura de la Vega o Tomás Rodríguez Rubí” (2012, p. 76). A pesar de la aparente opinión favorable de Reyes de la Maza, más adelante lamenta, una vez más, la técnica dramática de Othón —en parte justificada por los preceptos que imperaban en el teatro en aquel entonces—, pues sus personajes parecen marionetas que actúan de manera no orgánica, hay constantes y extensos monólogos que muestran al espectador los pensamientos de los personajes que aparecen solos en escena, aparecen muchos «apartes» que sobreexplican la obra —algo que podría solucionar de otra manera— y hace uso de interjecciones comunes (2012, p. 78). La sentencia final de Reyes de la Maza es “La construcción teatral es, por tanto, bastante deficiente” (2012, p. 78). Una vez más, la falla que encuentra se relaciona con la construcción, y lo que reconoce como acierto es la versificación. De cierta forma, lo que Luis Reyes de la Maza nos dice es que Othón es mejor poeta que dramaturgo. Pero antes de llegar a este tipo de sentencias conclusivas, sigamos el recorrido por la dramaturgia othoniana, no sin antes revisar otras opiniones que se hicieron en relación con *Después de la muerte*. Jesús Zavala dice que “El mismo drama está considerado como joya de nuestra literatura dramática” (1952, p. 52). Ahora bien, ¿qué es lo que dijo la crítica en aquel entonces respecto a este drama? Como ya se mencionó páginas arriba, uno de los críticos contemporáneos de Othón fue Enrique de Olavarría y Ferrari, quien la elogió con las siguientes palabras:

Este drama magnífico basta por sí solo para honrar a su autor, a su patria y a las letras nacionales [...] El trascendental pensamiento que inspiró a Othón, la acertadísima trama, su desarrollo lógico y perfecto, sus situaciones diestramente preparadas con la mayor naturalidad, sus mejores golpes dramáticos, su correcta e inspirada versificación sembrada de grandes pensamientos, en un diálogo expertamente conducido, son para admirar y producir asombro (Zavala, 1952, pp. 72-73).

Esta discrepancia de opiniones entre Reyes de la Maza y Olavarría y Ferrari, relacionada con la separación temporal de las mismas, es retomada por Jesús Zavala quien dice: “Hoy la crítica —olvidando el momento y las circunstancias en que fue escrito el drama—, considera exagerados los elogios que se le tributaron” [a Othón] (1952, p. 58).

En 1886, en el Teatro Alarcón de San Luis Potosí, se estrenó *Lo que hay detrás de la dicha*, un drama escrito en prosa y dividido en tres actos, que fue puesto en escena por la compañía<sup>11</sup> dramática de Concepción Padilla. Sobre este drama, Jesús Zavala apunta que “En él se exagera el sentimiento del honor mancillado, de tal suerte que aparece ridiculizado a los ojos del espectador [...] Además, los personajes se expresan ampulosa y melodramáticamente. Por eso el drama, aunque ovacionado no alcanzó el éxito apetecido” (1952, p. 83). Por su parte, Reyes de la Maza nos dice: “Este drama, escrito año y medio más tarde que *Después de la muerte*, es inferior, tanto en construcción, como en diálogos y en la idea misma. Su argumento es endeble, sus diálogos pesados y redundantes y su construcción defectuosa por el abuso de los apartes y los monólogos” (2012, p. 81). Esta última observación, el abuso de los monólogos, nos indica que Othón tenía una predilección por usar a sus personajes para explicar o relatar ciertos acontecimientos o antecedentes. No es raro que por ello Reyes de la Maza señale que sus mejores producciones fueron dos monólogos, ambos escritos en versos octosílabos y dedicados al escritor Javier Santa María: *A las puertas de la vida* (1904) —para actriz— y *Viniendo de picos pardos* (1892) —para actor; fue interpretado en San Luis Potosí por el joven Miguel R. Soberón durante una fiesta social (Zavala, 1952, p. 102)—. El primero destaca por estar “[...] bien construido, ya que lleva en proporción creciente los acontecimientos hasta lograr el clímax precisamente en el final, como debe ser en todo monólogo[...]

 (2012, p. 83), pero posee “[...] el más grave defecto de la técnica teatral de Othón, al hacer cambiar de traje a su único personaje detrás de un biombo” (2012, p. 82). En cuanto al segundo, Reyes de la Maza nos dice: “Sin lugar a duda, *Viniendo de picos pardos* es, en la producción dramática de Othón, lo más logrado, por su anécdota, por su construcción, por sus situaciones cómicas y por su versificación” (2012, p. 83).

El artículo que hemos citado hasta este momento resulta de peculiar interés a la presente investigación puesto que incluye una de las opiniones más desarrolladas respecto a la obra que nos compete: *El último capítulo*. Desde *Viniendo de picos pardos*, es decir, desde 1892, no hay noticia de que haya escrito, publicado o

<sup>11</sup> El reparto fue el siguiente: VIRGINIA, Concepción Padilla; JULIA, Elvira Tubet; GE-NOVEVA, Ana Gallardo; BLANCA, Carmen García; JUANA, doncella, María Padilla; EU-GENIO, Francisco G. Rivas; JENARO, Miguel Gutiérrez; FELIPE, Guillermo Higuera; TOMÁS, José Pons; DONATO, lacayo, Eduardo Flores.



puesto en escena alguna otra obra de teatro, sino hasta el 09 de octubre de 1905 cuando, en el Teatro de la Paz de San Luis Potosí, se estrenó *El último capítulo*. Reyes de la Maza nos dice:

Como esta pieza de *El último capítulo* no deja de ser una fantasía literaria, llamémosle así, realizada exclusivamente para festejar el tercer centenario del *Quijote*, no se le puede reprochar a Othón estas refundiciones de personas que en otro tipo de teatro pueden confundir al espectador, ya que éste no va a leer la aclaración transcrita antes [...] Othón se deja llevar por la fantasía del melodrama de que tanto gustó [...] Nos parecen los diálogos pesados por la abundancia de figuras retorcidas que quisieron ser barrocas siguiendo el estilo del siglo XVII, pero que se quedaron tediosas y demasiado elaboradas por no tener, precisamente, la espontaneidad de la literatura barroca. Por otra parte, no se advierte en esta última producción escénica de Othón ningún adelanto en lo que a técnica teatral se refiere, ya que deja las situaciones sin rematarlas, como la de los acreedores, y la de Cetina, y la de fray Luis de Aliaga, es decir, casi todas, y la pieza en sí no es más que un constante elogio de Cervantes desde la época de Othón y no situándola en la que le correspondía, defecto que es característico en la mayor parte de las obras teatrales con temas históricos escritas por los dramaturgos del siglo XIX, desde Víctor Hugo hasta nuestro Rodríguez Galván (2012, pp. 85-86).

Como vemos en esta copiosa cita, Reyes de la Maza sitúa a *El último capítulo* como una obra llena de defectos y faltantes, cuya única valía estriba en el contrapunto que ocurre entre la escritura de Cervantes dedicada a Dulcinea del Toboso, mientras Cetina lee su madrigal *Ojos claros, serenos*: “Una escena de gran efecto para el teatro de principios de siglo que debe haber conmovido a nuestros abuelos” (2012, p. 85).

Finalmente, el artículo de Luis Reyes de la Maza concluye con lo siguiente:

Y de este modo llegamos a la conclusión de que el teatro de Manuel José Othón pertenece de lleno al estilo dramático de una época que quizá por pertenecer al pasado inmediato aún no comprendemos ni asimilamos, por lo que no podemos aceptarlo. Sea lo que fuere, creemos que se debe considerar la producción dramática de Manuel José Othón como un modelo interesante, sí, pero nunca importante, del teatro mexicano en la segunda mitad del aún muy poco estudiado siglo XIX, y que es de todo punto preferible recordar siempre con la admiración y el orgullo que con justicia se merece, al hombre que escribió esos ocho maravillosos sonetos que forman el *Idilo Salvaje*, o los de la *Noche Rústica de Walpurgis*,

que con ellos tiene ya ganado un lugar predominante dentro de la historia de la literatura en México (2012, pp. 86-87).

Acorde a la cita anterior, y tras sesenta y tres años después de que Reyes de la Maza la escribió, ¿podemos asegurar lo mismo? Es decir, ¿el valor de Othón dramaturgo será interesante pero nunca importante dentro de las letras mexicanas? Como ya se ha mencionado en otras ocasiones, el Othón poeta eclipsa al Othón dramaturgo. No obstante, lo que aquí se busca, más que la importancia de la dramaturgia othoniana —objetivo que requeriría un estudio propio—, es la importancia de la obra *El último capítulo* comparada con la producción dramática en general y con su propia producción teatral en particular.

Teniendo ello en cuenta, Luis Reyes de la Maza nos dice lo siguiente:

Quizá si el poeta potosino hubiera empleado con mayor frecuencia el género cómico en sus obras teatrales y se hubiese olvidado del drama truculento y sin razón de ser, su obra sería otra y con mayor beneficio en su fama como autor, puesto que bien sabido es que resulta más difícil, invariablemente, escribir una regular comedia que un buen drama (2012, p. 84).

En otras palabras, nos dice que más le hubiera valido ser comediógrafo. Esta cita nos lleva a considerar el porqué de la predilección de Othón por los dramas. Para empezar, ya se ha mencionado que el romanticismo se mantuvo en el teatro mexicano y sus formas no comenzaron a cambiar hasta la tercera década del siglo XX (y en especial durante la cuarta). Aunado a ello, los datos biográficos sobre Othón que hemos contemplado en esta investigación nos demuestran que vivía en un constante autoaislamiento, de manera que resulta comprensible que no se diera cuenta de las nuevas tendencias que estaban surgiendo en el teatro mexicano y más bien se dejó llevar por lo que estaba en boga: el romanticismo efectista.

Dichas tendencias tenían que ver con un teatro que incluía contenidos sociales que iban más allá del arte por el arte, del romanticismo y del aburguesamiento, y que comenzó a florecer en la década de los sesentas del siglo XIX bajo las plumas de Vicente Riva Palacio, Juan A. Mateos, José Rosas Moreno, Alberto G. Bianchi, Antonio Díaz, A. Lerdo y Alfredo Chavero, dramaturgos influenciados por obras de tópico anarquista que se basaban en obras extranjeras, principalmente en las obras de Ángel Guimerá y Joaquín Dicenta (Reyes, 2012, p. 81).

Por su parte, el investigador y dramaturgo Guillermo Schmidhuber, en su artículo “El Modernismo Hispanoamericano y el Teatro: una reflexión”, nos dice:



El destino del teatro durante el modernismo es precario: Nervo escribió el libreto de una zarzuela —*Consuelo*— y algunos diálogos que llamó *Teatro mínimo*; Manuel José Othón escribe varios dramas bajo la influencia de Echegaray, a pesar de que su poesía respondía a los tiempos en que vivía. El mejor drama de Othón es *El último capítulo*, pieza en un acto en la que Cervantes es llevado a escena para que ahí escriba el último capítulo del *Quijote* en el año 1615 (1989, p. 168).

La contrariedad de ambas opiniones nos lleva a considerar lo siguiente: la separación temporal de ambos investigadores es relevante, pues la visión e información que posee Schmidhuber es, sin lugar a duda, más amplia en comparación con los treinta y un años que lo separan de la investigación de Reyes. Por otra parte, Reyes analiza y valora *El último capítulo* comparándolo con otras obras dramáticas de Othón, mientras que Schmidhuber lo analiza y valora comparándolo con otras obras dramáticas que se produjeron durante el periodo del Modernismo Literario. De esta manera podemos decir que, si *El último capítulo* pierde en su técnica teatral —acorde a la opinión de Reyes—, gana en su aporte al periodo del modernismo literario mexicano, teniendo en cuenta, claro está, que si no hubo un teatro modernista hispanoamericano, tampoco existió un teatro modernista mexicano.

Ahora bien, respecto al Othón dramaturgo, qué nos dice el padre del teatro mexicano, Rodolfo Usigli —en su libro *México en el teatro*, Imprenta Mundial MCMXXXIII, opinó lo siguiente—:

Manuel José Othón, porque en provincias insensible a las influencias que pasan, con raíces de una admirable claridad poética, vive también el teatro, se aplica a él y lo observa, poniendo al mando de su atención esa paciencia artística que lo ilumina también en la poesía lírica que no confunde con el teatro. Aunque elevado por la crítica contemporánea hasta el mérito de Juan Ruiz de Alarcón, está indudablemente, con visión diversa y en diferente género, cerca de Manuel Eduardo de Gorostiza (Zavala, 1952, p. 78)

Es precisamente, a partir de esta clase de opiniones y análisis, en apariencia irreconciliables, que la obra de *El último capítulo* necesita revisarse y analizarse una vez más. Primeramente, para tratar de responder las incógnitas que quedaron abiertas en páginas anteriores: ¿*El último capítulo* posee elementos modernistas? De ser así, ¿cuáles son y cuál es su importancia dentro del modernismo literario mexicano? El quinto capítulo de esta investigación pretende encontrar dichas respuestas.



## El *Quijote* de Salvador Novo y la vanguardia literaria

### Salvador Novo: el hombre y el escritor en contexto

Salvador Novo López nació el 30 de junio de 1904, hijo del español Andrés Novo Blanco y la mexicana (zacatecana) Amelia López Espino. Su alumbramiento sucedió en el naciente siglo XX, en el que se suscitaban los más variados cambios. En México, bajo la paz porfiriana, se vivía la *Belle Époque*, desarrollada bajo la égida política y social basada en el positivismo de los Científicos. El lema porfirista de «Orden y Progreso» generó una falsa noción de prosperidad nacional en la que más del noventa por ciento de los habitantes vivía en pobreza extrema. La estabilidad financiera del país descansaba en el manejo que los extranjeros y la aristocracia nacional hacían de los recursos mexicanos con los que ponían a andar sus negocios particulares (petroleras y siderúrgicas), la banca de la nación y sus medios de comunicación (el sistema telegráfico) y transporte (el ferrocarril, principalmente).

En cuanto al ambiente literario, también era convulso. Mientras que la poesía se renovaba aceleradamente por medio del modernismo, la narrativa y sobre todo el teatro, avanzaban a paso lento y aún tenían fuertes tintes de romanticismo, de estándares españoles y europeizantes.

Para 1906, la familia Novo-López, como otras pertenecientes a la clase media, comenzaron a ver la inestabilidad de la paz porfiriana, pues sus seguridades económicas se tambaleaban. Aun así, pudieron inscribir a su hijo en el jardín de niños *Herbert Spencer*, un lujo para ese entonces. Fue ahí donde el párvulo Salvador Novo comenzó sus incursiones dramáticas como organillero napolitano de la escuela. El ser un niño enfermizo, no detuvo su desarrollo intelectual pues “Sensible y dueño ya de una memoria prodigiosa, el pequeño Salvador recitaba a los seis años lo que otros alcanzaban a los diez: ‘*Fusiles y muñecas*’ de Juan de Dios

Peza y también poesías de Nuñez de Arce, José Velarde y hasta de algún trozo de *Tabaré* de Zorrilla de San Martín” (Barrera, 2011, p. 25).

Al estallar la Revolución Mexicana, la familia se mudó al norte del país: Jiménez, Chihuahua y Torreón. Ahí, Novo cursa y culmina sus estudios de primaria. En medio de la tensión que generaba la conflagración civil, la lectura se convirtió en su refugio: fue en “[...] la casa del tío Francisco, donde Salvador Novo encontró los libros de su iniciación. Solitario, ajeno de sí mismo, en un tiempo dislocado, se entregó en aquella reclusión a la lectura [...]” (Barrera, 2011, p. 35). Así llegó a *Historia crítica* de Pimentel y a *Poetas Contemporáneos*, de donde aprendió poesía y comenzó a escribir algunos versos imitando los modelos que leía. En la narrativa, leyó *El hombre que ríe* de Victor Hugo, pero muy especialmente los cuentos de Edgar Allan Poe. En este periodo de lecturas, presencié el asesinato de su tío Francisco, un evento que lo marcaría de por vida.

Entre 1915 y 1916 varios poemas que no verían la luz de la imprenta hasta 1955, en su libro *Poesía*; los agrupó bajo la denominación de “Poemas de infancia”, los cuales, para la época y su edad, mostraban una madurez inusual. “La precocidad de Salvador Novo se debió principalmente a las circunstancias narradas. En un colegio de niñas<sup>1</sup>, él compartió juegos, preocupaciones, intereses y conversaciones con adolescentes mujeres que, a pesar de tener la misma edad [...] —éstas se interesan más tempranamente que los varones por las cuestiones sexuales [...]” (Barrera, 2011, p. 45).

Debido a la inseguridad presente en la frontera norte del país, a causa de las intervenciones extranjeras, la familia Novo-López se trasladó a la Ciudad de México en 1917, año en que ingresa a la Escuela Nacional Preparatoria. Una velada musical, en el Anfiteatro del antiguo edificio de San Ildefonso, marcaba el inicio de los cursos de bachillerato; esa noche, Novo conoció a Carlos Pellicer. Durante sus estudios, también conoció a grandes amistades y colegas de oficio: David Niño Arce, Jaime Torres Bodet, Mariano Ramírez Vázquez, José Gorostiza, Alfonso Sánchez Reyes y, muy especialmente, a Xavier Villaurrutia —“Juntos escribían, leían, traducían; armaban poemas epigramáticos y encuestas fatales. Insaciables de curiosidad, acudían a los libros y a los amigos sabios, o con quienes creían saber más [...]” (Barrera, 2011, p. 66)—.

De 1918 a 1924 tiene un fuerte acercamiento al mundo literario. Comenzó a colaborar en diversas revistas y escribió varios poemas que más tarde serían publicados en *Poesía* (1955), con la etiqueta de “Poemas de Adolescencia”. Otros más los publicó en el periódico estudiantil *Policromías*. En 1922 trabajó como docente de literatura en la Escuela de Verano de la UNAM; ese mismo año tradujo algu-

---

<sup>1</sup> En Jiménez, a la edad de ocho años, lo inscribieron en la escuela de las Señoritas Rentería, esto debido a que los colegios exclusivos para niñas poseían mejor prestigio.

nas narraciones de Francis James. En 1923 hizo su primera antología de textos compilados, la cual denominó *Antología de Cuentos Mexicanos e Hispanoamericanos*. Y, más relevante para esta investigación, es el año 1924, pues fue cuando Novo publica sus dos primeras obras de teatro: *Divorcio* y *La señorita Remington*. Este mismo año comienza a trabajar —con José Manuel Puig Cassauranc— como editor de las publicaciones que se hacían en la Secretaría de Educación Pública y en la Secretaría de Relaciones Exteriores, un trabajo que desempeñaría hasta 1934.

Durante esa década, Novo publica su primer libro *Ensayos* (1925) —ensayos de poemas y *XX poemas*—. Dos años más tarde, y en compañía de Xavier Villaurrutia, dirige la revista *Ulises* (1927) que, un año después, desembocaría en el Teatro Ulises (1928) —del cual hablaremos en el siguiente apartado de este capítulo—, el cual impulsó un fuerte movimiento de vanguardia con el objetivo de transformar el modo de hacer teatro en México. Ni la revista ni el teatro habrían podido llevarse a cabo de no haber sido por el mecenazgo de Antonieta Rivas Mercado, quien donó gran parte de su fortuna. Una verdadera literata y filántropa preocupada por el ámbito cultural mexicano cuya incansable labor, afortunadamente, cada vez es más reconocida. En 1932 ayuda a la consolidación del grupo teatral Teatro de Orientación, promoviendo así el gusto por las obras contemporáneas. En 1933 publica sus libros *Espejo y Nuevo Amor*<sup>2</sup>. Finalmente, en 1934, tras regresar de un viaje de Sudamérica —en el que conoció a Federico García Lorca en Buenos Aires, tal y como lo narra en su libro de crónicas *Continente vacío*— renuncia a su trabajo como editor de las Secretarías y se dedica a la publicidad.

En 1937 inicia su larga colaboración en el semanario *Hoy*, en el que se encarga de la sección “La Semana Pasada”; muchas de las reseñas y textos que escribió se republicaron en sus posteriores libros de crónicas dedicadas a los periodos presidenciales. En 1938 publica su libro de ensayos *En Defensa de lo Usado* y comienza a trabajar en el sector cinematográfico como autor de argumentos. De 1938 a 1942, viaja a Hollywood y a diversos estados de la República Mexicana, viajes que más tarde plasmaría en sus crónicas. En 1944 publica *Florido Laude* y en 1946 gana el premio literario «Ciudad de México» por su *Nueva Grandeza Mexicana*.

Si hubo un año decisivo en la carrera de Salvador Novo, definitivamente fue 1947, pues fue cuando comenzó a trabajar como director del Departamento de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), donde pudo dedicarse

---

<sup>2</sup> A propósito de este libro, dice Novo: “La poesía ha sido para mí [...] aquella introspección dolorosa o ebria de júbilo que abandonó los juegos de inteligencia de mis *XX poemas* para forjar, con la sangre y los huesos de mi pasión más pura, el breve y magnífico *Nuevo amor*” (Monsiváis, 2018, p. 104). Carlos Monsiváis añade: “Los poemas de *Nuevo amor* corresponden a ese momento de la literatura en español, cuando el tono ‘confesional’ trasciende los obstáculos a lo que entonces se descalifica por su inmoralidad” (2018, p. 104).

arduamente a la profesionalización del teatro, como director, maestro y dramaturgo. Es durante este periodo que aparece la obra que nos compete en esta investigación: *Don Quijote. Farsa en tres actos y dos entremeses*. Sobre esta obra regresaremos más tarde.

En 1953 sale del INBA y abre La Capilla, su propio teatro y restaurante. Como dueño de La Capilla, tiene el tiempo y el interés de seguir escribiendo teatro, principalmente con un regreso a la temática histórica con estructura clásica. Fue por ello que, en 1963, le otorgaron el «Premio Juan Ruíz de Alarcón», gracias a su obra *La guerra de las gordas* (escenificada en el teatro Virginia Fábregas, el 19 de abril).

En 1965, debido a su importante contribución a la crónica histórica durante los periodos presidenciales —que comienzan con el ingeniero Lázaro Cárdenas—, el entonces presidente de la República, el licenciado Gustavo Díaz Ordaz, lo denomina Cronista de la Ciudad de México. “Salvador Novo es uno de los escritores de mayor cultura y más fino instinto literario de su generación. Su enorme cultura y su indiscutible gusto por la crónica, especialmente de su ciudad le han valido el título de ‘Cronista de la Ciudad de México’” (González, 1998, p. 333). A pesar de incursionar en el género de la crónica, nunca dejó su interés por el teatro: en 1966 publica varias obras más.

Durante más de treinta años, Salvador Novo había vivido en la Calle Coyoacán, por lo que en 1968 ésta fue rotulada con su nombre, tal y como se conserva a la fecha. En 1970 comienza su colaboración en el programa televisivo *Veinticuatro horas*.

Finalmente, el 13 de enero de 1974 feneció Salvador Novo, el Cronista de la Ciudad, víctima de un infarto. Su cuerpo fue velado en el Zócalo, en el Departamento del Distrito Federal. Lo enterraron en el Panteón Jardín y sus exequias se hicieron en presencia de familiares, actores —la presencia de María Félix fue notable—, amigos, funcionarios públicos y gente del pueblo. No hay mejor forma de concluir este apartado que con la cita que usó Carlos Monsiváis para cerrar su libro *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*: “La leyenda permanece, la obra se recobra con amplitud y los lectores acuden con placer renovado o inaugural al gran escritor que se extravió en la respetabilidad y le cedió al placer de su lectura la restauración de su vigencia” (2018, p. 211).

## El grupo de Los Contemporáneos

El tema del grupo de Los Contemporáneos es sumamente extenso. Sendos libros se han escrito sobre cada uno de los escritores que lo conformaron, y muchos más sobre las corrientes y producciones literarias que esta agrupación puso en

movimiento. Este apartado no pretende agotar el tema de manera exhaustiva, sino más bien aportar un breve contexto, en general, sobre la literatura de ese tiempo y, de manera particular, sobre el desarrollo del teatro durante esa época.

Como ya vimos en el capítulo dedicado a Manuel José Othón, el periodo del Modernismo Literario Mexicano, que estalló a finales del siglo XIX y comienzos del XX, no logró penetrar en la dramaturgia mexicana. A propósito de ello, el Dr. Guillermo Schmidhuber, en su libro *Dramaturgia Mexicana. Fundación y herencia* (2006), dice lo siguiente: “El Modernismo fue una oportunidad y un riesgo; [...] el teatro no llegó a vivir ese riesgo. Su estética permaneció sujeta al postromanticismo y al realismo decimonónico, sin llegar a descubrir fórmulas dramáticas propias que le permitieran llevar a escena los temas americanos” (2006, p. 22). Esa búsqueda por llevar los temas americanos —y por supuesto los mexicanos— a las tablas fue la que dio origen a una serie de movimientos y agrupaciones teatrales, principalmente después de la guerra civil en México, que la arbitrariedad historiográfica ha decidido llamar Revolución Mexicana. En la década de 1920, encontramos que “[...] el grupo teatral La Comedia Mexicana constituye el máximo baluarte del teatro de esta década, no sólo por el número de obras presentadas, sino porque ningún otro grupo de este periodo llevó a la escena tantas piezas de autores mexicanos [...]” (Schmidhuber, 2006, p. 23).

Si bien es cierto que «La Comedia Mexicana» siguió las vertientes del teatro posbenaventino —de ahí que la mayoría de la crítica le dé el mote de continuadora de la tradición española—, hizo incursiones importantes en ciertas temáticas, estructuras y estilos dramáticos —principalmente a través de la farsa— para resignificar los acontecimientos sociales y políticos por los que la sociedad mexicana acababa de atravesar y por los que estaba cruzando. Cabe mencionar que la preocupación temática posrevolucionaria fue más propia de «El Grupo de los Siete»<sup>3</sup>, quienes también hicieron importantes aportes al teatro mexicano, principalmente en los temas a representar. De igual manera, hubo varias agrupaciones más que también abonaron a la palestra del teatro mexicano: «Sociedad Dramática Manuel Eduardo Gorostiza», «Sociedad Alarcón», «Sociedad Dramática Mexicana», «Sociedad de Autores Líricos y Dramáticos, Escritores y Artistas», «Unión de Autores Dramáticos» y «Sociedad de Amigos del Teatro Mexicano»<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Conformado por Carlos Noriega Hope (1896-1934), Ricardo Parada León (1902-1972), Lázaro Lozano García (1899-1973), Carlos Lozano García (1902-1985), José Joaquín Gamboa (1878-1931), Víctor Manuel Díez Barroso (1890-1930) y Francisco Monterde (1894-1985).

<sup>4</sup> “Organismo fundado para estimular la producción de autores mexicanos y que inicia un teatro de experimentación. En sus lecturas de abril se dieron a conocer por primera



En la búsqueda por llevar los temas americanos a la dramaturgia, hay que considerar el intento de algunos escritores por representar «lo mexicano» en el teatro. Desde antes de la Revolución Mexicana, ya había ciertas producciones de obras costumbristas centradas en lo mexicano; después de la guerra, el tema central de la creación artística fue la representación de dicha conflagración. Fue así como nacieron diversas agrupaciones teatrales que buscaron exaltar la esencia mexicana, entre las que destacaron «El Teatro Regional Mexicano» (1921), «El Teatro Sintético» (1923), «El Teatro Mexicano del Murciélago» (1924) y «El Teatro del Ahora» (1932). La mayoría de las obras escritas y representadas por estos grupos fueron un buen intento por buscar lo mexicanista en el teatro, pero lo único que lograron fue impostar lo mexicano en las tablas “[...] a base de elementos estrictamente no dramáticos como la danza y la música, con la finalidad de exaltar la cultura popular y otorgarle un lugar en el mundo del escenario [...] sin alcanzar otra cosa que mexicanizar la escena [...]” (Schmidhuber, 2006, pp. 72-73). Podríamos decir que sólo «El Teatro del Ahora» fue el que logró una mayor evolución teatral, cuyos fundadores, Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno, deberían “[...] ser considerados como cofundadores del teatro mexicano [...]” (Schmidhuber, 2006, p. 71). Tal vez *Masas* (1932) —de Bustillo Oro— fue la obra que mayores aportes hizo a la dramaturgia de México, no sólo por la temática —la dictadura política—, sino por las técnicas dramáticas que incorporó —principalmente por el uso de la tecnología de su tiempo: radio, cinematógrafo y altoparlantes—.

Fue durante esta época de búsqueda de lo mexicanista en el teatro que “Una nueva sensibilidad asoma, con el llamado ‘vanguardismo’, en la década que va de 1928 a 1938. Pasada la violencia, el grupo de escritores llamado Contemporáneos se entrega al ejercicio puro, gratuito, de la literatura y a la conquista del nuevo arte, lo mismo en las letras y la pintura que en el teatro [...]” (Martínez, 2001, p. 20). Es importante mencionar que el mote de «Contemporáneos» lo obtuvieron de la revista en la que se congregaron, aunque eran disimiles en las posturas ideológicas y estéticas que profesaban y practicaban; más bien se hermanaron por sus estilos de vida y por el rigor profesional con el que se conducían.

José María Espinasa en *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX* define al grupo de escritores que conformaron a los Contemporáneos de la siguiente manera:

---

vez obras de María Luisa Ocampo, Usigli (1905-1979), que constituyó su debut, Juan Bustillo Oro (1904-1989), Mauricio Magdaleno (1906-1986), Jiménez Rueda, Díez Barroso y Monterde” (Schmidhuber, 2006, pp. 29-30).

Casi como un cumplimiento cabal de la oscilación por décadas, a la generación del Ateneo prosiguió la generación de Contemporáneos, la primera comprometida con un cambio de mentalidad y con la práctica del pensamiento y la literatura en contraste con su sociedad, a través del pensamiento en el aula —Antonio Caso— o la acción en la institución en la plaza pública —José Vasconcelos—, los Contemporáneos escogen el salón, el teatro y la publicación para minorías. Mientras que Vasconcelos impulsa una publicación como *El Maestro*, de gran tiraje y aspiración educativa, dirigida a los docentes, los Contemporáneos fundan revistas para minorías, como *Ulises* y *Contemporáneos* —de la que toman su nombre como grupo— y *Examen*. Entre estas tres revistas se juega una apuesta fundamental de la cultura mexicana: la correspondencia y sincronía entre una cultura popular —o de masas— y una alta cultura [...] (2016, p. 127)

Como bien señala José María Espinasa, la vida cultural de México por ese tiempo estaba supeditada a las publicaciones. Carlos Monsiváis en, *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*, dice: “Antes de Internet, la política literaria le exige a cada generación la publicación de una revista” (2018, p. 31).

Detenernos en la revisión de cada una de estas publicaciones sería una tarea demasiado ardua que nos apartaría de los objetivos de la presente investigación (incluso hasta podría ser otro libro en sí). Hay muchos otros libros e investigaciones con los que se podría ahondar más, como es el caso de *Los Contemporáneos Ayer* (1985) de Guillermo Sheridan, quien profundiza acerca de estas tres publicaciones mencionadas por Espinasa: *Ulises*, *Contemporáneos* y *Examen*. Aquí sólo hablaremos de dos —*Ulises* y *Contemporáneos*—, pues son las que más relación poseen con Salvador Novo. Brevemente, se contextualizará cuáles fueron sus propuestas estilísticas, temáticas y estructurales en el campo de la creación artística en general, y en el de la literatura en particular.

Es difícil establecer, de manera taxativa, el periodo en el que comenzó y declinó la acción de «Los Contemporáneos», y aunque hay muchos asegunes inmiscuidos, lo más objetivo es remitirnos a la duración de la publicación de la revista que fue entre 1920 y 1932. Aquí lo relevante es entender su importancia e influencia, tal y como remarca Guillermo Sheridan:

Resulta difícil encontrar dentro de la actividad actual del país un ejercicio crítico o creativo de valía, capaz de ayudar a precisar las fronteras de nuestro edificio literario en su búsqueda de nuevos modos de pensar y sentir que no se halle marcado, de modo prominente, por la herencia que nos ha legado del grupo de Contemporáneos.

La poesía, la crítica —siempre rigurosa— de las letras, las artes, la sociedad y la política, el teatro, la narrativa, la crónica sabiamente banal o exaltada de los más diversos sucesos culturales, los epistolarios y las autobiografías, en suma, cualquier expresión inteligente sobre cualquier acontecimiento inteligible e interpretable fue asumida por este “grupo” con un vigor y un rigor inusitados dentro de nuestra tradición intelectual, no pocas veces en oposición a un medio agresivo siempre, hostil en ocasiones, cruel en su capacidad para el escarnio o la descalificación (1985, p. 9).

Tal amplitud de acción y alcance nos revela su gran importancia dentro de la vida social, política y, sobre todo, cultural de México. Es por ello que Espinasa los menciona como continuadores del Ateneo de la Juventud, no por sus ideologías, sino por sus objetivos de renovar el ámbito artístico, el cual buscaba sentar las bases para la creación de un arte que se ganara el epíteto de «mexicano». “Más que un grupo o generación, y bastante más que un ‘paisaje de la época’, los Contemporáneos son, en México, una actitud ante el arte y la cultura (ante la sociedad y el Estado)” (Monsiváis, 2018, p. 57).

La actitud de la que habla Monsiváis tiene que ver principalmente por el rechazo que tenían hacia el rol preestablecido de los escritores y, primordialmente, por su búsqueda de las novedades que se producían en su época; con el objetivo definido de ir tras una literatura libre de fronteras y etiquetas, los escritores que conformaron a los Contemporáneos “escriben y traducen la nueva poesía que convoque el porvenir [...] Durante un tiempo largo, el señalamiento de la importancia extrema de las obras de arte y las tendencias literarias que a la mayoría nada les dicen, es la empresa que, sin paradojas, amplía los límites del conocimiento” (Monsiváis, 2012, pp. 52-63).

Acorde con lo anterior, podríamos generalizar que la principal acción de los Contemporáneos y su revista se centró más en la poesía. De este modo, la revista *Ulises* se enfocó más en el teatro. De ahí que naciera el Teatro de Ulises en 1928: un grupo conformado mayoritariamente por aficionados que introdujo —usando el campo abonado por otras agrupaciones (que conjuntamente constituyeron el movimiento del teatro experimentalista mexicano)— la vanguardia europea a la dramaturgia mexicana.

Si quisiéramos saber cuáles fueron los objetivos del Teatro Ulises, el texto más indicado para hacerlo es el discurso que Salvador Novo pronunció la noche de su apertura. Debido a su extensión, no lo transcribiremos aquí en su totalidad, pero sí citaremos un fragmento que nos parece esclarecedor:

Como dije antes, y deseo insistir en ello, el primitivo grupo de ociosos que constituyeron [*sic*] la revista de Ulises primero y la intención del teatro después, no pensó jamás en llevar a la escena pública la intimidad de los juegos dramáticos que ocuparían [*sic*] sus frecuentes ocios. [...] Porque lo que tratamos de hacer es enterar al público mexicano de obras extranjeras que los empresarios locales no se atreven a llevar a sus teatros, porque comprenden que no sería negocio para ellos (Schmidhuber, 2006, pp. 85-86).

Y así lo hicieron: los miembros del Teatro Ulises llevaron a la palestra del teatro mexicano diversas obras internacionales que se caracterizaron por el uso de elementos fantásticos y de una ironía ácida. Es interesante hacer notar que ninguna de las obras que se montaron en el Teatro Ulises se han vuelto a presentar en México y, asimismo, ninguna se posicionó en la vanguardia teatral internacional. Es por ello que hay que recalcar que, si bien sus intentos fueron los iniciales, no fueron los únicos, pues otros movimientos como el promovido por Alfredo Gómez de la Vega —que comenzó en 1927 y culminó en 1947—, Escolares del Teatro (1931) y los Trabajadores del Teatro (1935), hicieron grandes aportaciones a la dramaturgia mexicana. Sin embargo, hubo dos más que lograron cambios importantes en la forma de hacer teatro en México: el Teatro de Orientación (1932-1939) y el Teatro Postromántico (1932-1933). El aporte principal del primero fue haber permanecido por un largo periodo, lo que le dio tiempo al público de digerir y comprender las nuevas estéticas teatrales, en las que se equilibraron la vanguardia europea y la mexicana por igual. Por su parte, el segundo, a pesar de su corta permanencia, montó obras muy experimentales de talle mundial que revolucionaron diversos aspectos del teatro: montaje, dramaturgia —maneras de escritura— y formas de actuación.

Ahora bien, concentrándonos sólo en las obras mexicanas vanguardistas que se montaron durante este periodo, ¿qué fue lo que las caracterizó respecto de sus antecesoras? De manera global, y acorde a sus características, podemos clasificarlas en dos grupos: las pertenecientes a una etapa inicial que se caracterizó por presentar una estructura de melodrama —acentuada con ironía—, y las que formaron un segundo ciclo que se centraron en el género dramático de la «moralidad»: “Varias obras mexicanas comparten el alejamiento del realismo escénico, con seres que son alegorías humanas, en un espacio que bien pudiera ser el de la conciencia y en un tiempo que mide la vida lentamente para precipitarse al cronometrar la llegada de la muerte [...]” (Schmidhuber, 2006, p. 103).

Con estas «moralidades», el teatro mexicano comenzó a transitar hacia el género de la farsa: los personajes comienzan a diluir su humanismo para convertirse en entes dramáticos. Obras como *El tercer Fausto* (1937) de Salvador Novo,

*Ser o no ser* (1934) de Celestino Gorostiza y, principalmente, *El barco* (1931) de Carlos Díaz Dufoo —publicada en la revista *Contemporáneos* y puesta en escena por el Teatro de Orientación en 1934— comenzaron a sentar las bases para conseguir los cambios temáticos, estructurales y estilísticos que la vanguardia teatral mexicana buscaba:

El género ha cambiado del melodrama a la farsa; la estética realista o seudorrealista ha dado paso a una atmósfera rarificada, alejada del tiempo, de la geografía y de las leyes de la biología, para crear un espacio esencialmente teatral [...] Su contribución estuvo en la búsqueda de nuevos estilos que permitieron llevar a la escena la pluralidad semántica de la realidad, de allí su preferencia por la farsa y la *moralidad* sobre otros géneros dramáticos [...] (Schmidhuber, 2006, pp. 110-111).

Si bien es cierto que el teatro esencialmente mexicano aún no se fundaba —habría que esperar a la llegada de *El gesticulador* (1938) de Rodolfo Usigli, obra que integra, mesurada y exitosamente, los cuatro códigos generales que buscaba transformar la vanguardia teatral: 1) el psicológico, 2) el ideológico, 3) el estético-teatral y 4) el lingüístico—, el teatro mexicano experimental que se dio entre 1928 y 1939, gracias a la vanguardia europea, y a la búsqueda de un teatro propiamente mexicano, proporcionaron las nuevas técnicas teatrales que fueron transformando los modos de escribir, hacer, actuar, montar y apreciar el teatro. La aparición del género fársico fue un gran avance para alejarse de las personalidades individuales —valga la redundancia—, y así personalizar los arquetipos que imperaban en la sociedad mexicana, como símbolos de identificación colectiva.

Este recorrido en la evolución del teatro mexicano, que nos mostró las diferentes etapas que desencadenaron en la aparición de la farsa, nos permite entender por qué dicho género fue el más idóneo para conectar con una sociedad dividida políticamente. Y más particularmente, resulta de gran interés esta evolución centrada en la vanguardia, pues la segunda obra que vamos a analizar en el sexto capítulo de esta investigación es, precisamente, una farsa: *Don Quijote. Farsa en tres actos y dos entremeses* (1947).

## El teatro de Salvador Novo

Si existe algo en común entre la dramaturgia de Manuel José Othón y la de Salvador Novo, es que ésta se ve eclipsada por su producción en los géneros de la poesía y la narrativa. Es por ello que Carlos Monsiváis asevera que “Como dramaturgo, Novo carece de la brillantez y la calidad de sus crónicas, y de la

profundidad de su poesía, pero el teatro es en él vocación inequívoca” (2018, p. 180), una vocación que comenzó a temprana edad.

Al ser Salvador Novo un niño, cuando su familia vivía en Torreón, sus padres lo llevaban todos los domingos a una carpa de circo que se había instalado en la plaza principal del pueblo: el «Cine-Teatro-Pathé». “A semejanza del teatro dice haber construido uno ‘pequeñito’ para el cual escribió diálogos y monólogos que representaba con sus vecinos griegos, inspirado en la *Historia del Emperador Carlo Magno*. El móvil había sido la admiración por las representaciones de la Compañía Infantil Arreola” (Barrera, 2011, p. 40). Hasta la fecha de la escritura de este libro, no ha habido ninguna noticia de que se conserven algunas de las obras que Novo escribió cuando era niño, aunque, debido a su corta edad, es posible que, de encontrarlas, aportarán más a la historiografía que a la literatura. Sin embargo, resulta interesante ver que su gusto por el teatro comenzó desde que era un infante. Quedó tan impresionado, que en sus memorias menciona que intentó fugarse de su casa para unirse a la Compañía Infantil Arreola.

A pesar de las reprimendas que sufrió por intentar semejante empresa, su gusto por el teatro pervivió con el pasar de los años. Cuando ingresó en la Escuela Nacional Preparatoria, en 1917, experimentó un profundo hastío que originó un marcado ausentismo en sus clases: “El primer año —como ya se sabe— y seguramente parte del segundo, fueron un fracaso escolar. Salvador Novo cumplía con una adolescencia vivaz pero desequilibrada, entre la sobreprotectora situación de Torreón y el actual distanciamiento materno [...]” (Barrera, 2011, p. 59). Fue por ello que, en compañía de su amigo David Niño Arce, se fugaban para asistir a los teatros.

Estrictamente, los escarceos dramáticos de Salvador Novo, como dramaturgo, comenzaron en 1924 con la publicación, en el diario *El Universal Ilustrado*, de dos obras: *Divorcio, drama ibseniano* —en cinco actos— y *La señorita Remington* —con el subtítulo de “Diálogo fingido de cosas ciertas en que se demuestra que el tiempo no es dinero”—. La primera es de suma importancia, ya que pertenece al primer estadio de las obras mexicanas que comenzaron a definir la vanguardia dramática; nunca fue estrenada y sus objetivos estéticos nunca llegaron a una buena consecución pues “este promotor [Novo] del teatro vanguardista se inició escribiendo una *pieza* que aún conservaba relación estructural y temática con Ibsen, a pesar de sus deseos de ridiculizar a este autor noruego y a sus frustradas aspiraciones de escribir un teatro esencialmente nuevo” (Schmidhuber, 2006, p. 102). Es una parodia cuya intención es hacer burla de los imitadores de los dramas ibsenianos; la temática central es mostrar las diferencias ideológicas y educativas de una mujer estadounidense en contraposición con una mexicana.

*Divorcio* es “una obra *sui generis*, los actos son escenas mínimas, de tal modo que parecerían más bien cinco escenas. Las acotaciones abundantes son exageradamente narrativas y entonces aquellas se tornan simples y los diálogos telegráficos” (Barrera, 2011, p. 117). En lo que respecta a *La señorita Remington* —obra que tampoco se escenificó—, se trata de un diálogo entre ésta y el joven Tirteo que se lleva a cabo en el tercer piso de la Secretaría de Educación Pública: el joven trata a la señorita como si fuese un objeto y a la máquina de escribir como si fuera una persona. De cierta forma, Novo sublima sus preocupaciones de juventud por medio de las preocupaciones de Tirteo: ¿cuál será el título de su primer libro?, ¿cómo le irá con la lectura de sus poemas?, ¿cuándo pagarán el sueldo por el trabajo ya realizado? Además, aprovecha para mofarse de los murales de Diego Rivera, pues, como es bien sabido, tuvieron un pleito encarnizado.

Al año siguiente, escribió *Confesiones de pequeños filósofos* (1925) —algunos críticos ven en estos textos el semillero que más tarde sería *Diálogos* (1956)—, una serie de ensayos dramáticos en los que la sátira, el humor negro y la crítica filosa que, más temprano que tarde, serían los visos característicos de la escritura de Salvador Novo, en la que aprovechaba para burlarse —a veces de manera velada, otras de forma directa— de sus contemporáneos.

Tuvieron que pasar nueve años para que regresase a la escritura dramática. En 1934 escribió en español *El tercer Fausto*, una moralidad breve que no se atrevió a publicar en México, dado que el tema central de la obra es el amor homosexual (es la primera vez que el tema es tratado en el teatro mexicano). La tradujo al francés y se publicó en París en 1937.

Entre sus múltiples actividades como traductor, director de teatro, actor, editor, sus compromisos sociales y la escritura de poesía y narrativa, su producción dramática se puso en espera por diez años, hasta 1947, año en que sucede a Alfredo Gómez de la Vega como director del Departamento de Teatro en el Instituto Nacional de Bellas Artes. “Es a partir de 1947 cuando Salvador Novo se entrega al teatro, pero su verdadero éxito empieza en 1951 con la representación de *La culta dama*, y se continúa con *A ocho columnas* (1956), *Yocasta, o casi* (1961), *Ha vuelto Ulises* (1962), *La guerra de las gordas* (1963), etc.” (González, 1998, p. 333). Es interesante contrastar la opinión de Carlos González Peña con la de Carlos Monsiváis, quien dice: “Novo, luego de *A ocho columnas*, publica piezas sin demasiada consistencia [...] Su teatro satírico nunca consigue un público real. Ni *Yocasta o casi* (1962), ni *El espejo encantado* (1966), contienen algo más que líneas afortunadas. Sólo los *Diálogos* (1970) poseen cierta calidad escénica, no obstante su costumbrismo” (2018, p. 188). Para Monsiváis, el fracaso del teatro satírico de Novo es lo que lo llevó a utilizar una retórica llena de transparencia



y sinceridad, “pero ineficaz por exasperada y declamatoria, y por sus personajes tan prefabricados” (2018, p. 187).

Para comprender mejor las opiniones contrastadas de ambos investigadores, sería adecuado considerar las dos etapas de la dramaturgia de Novo que se dieron de 1947 a 1966. La primera etapa corresponde a su dirección del Departamento de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). La obra con la que regresa a la dramaturgia es, precisamente, la que nos ocupa en esta investigación: *Don Quijote. Farsa en tres actos y dos entremeses*. Al año siguiente, escribe y presenta *El coronel Astucia* (1948). Ambos son adaptaciones al teatro infantil, la primera corresponde a la máxima obra cervantina —sobre la cual hablaremos con mayor detalle en las páginas subsecuentes de este capítulo— y la segunda a la novela homónima de Luis G. Inclán. Ambas fueron dirigidas por él y, durante su estadía en el INBA también dirigió diversas obras que no fueron de su autoría: *El pasado* (1947) de Manuel Acuña, *Don Juan Tenorio* (1948), *La danza macabra* (1949) de August Strindberg, *Rosalba y Los Llaveros* —ambas presentadas en 1950; las dos de la autoría de Emilio Carballido—, *The Cocktail Party* (1950) de T. S. Eliot —se montó en inglés—, *Los signos del Zodíaco* (1951) de Sergio Magaña y cierra con otra obra escrita por él: *La culta dama*<sup>5</sup> (1951).

Con esta obra, Salvador Novo consigue un éxito rotundo que él mismo se encarga de divulgar, a través de sus amistades y contactos, en diversos medios de comunicación. “La crítica destaca de la obra su ataque a los prejuicios clasistas, y en *El Popular*, el único diario izquierdista, se le elogia sin restricciones; nunca un literato había tenido tanto valor para emplear tan directa y certeramente la sátira” (Monsiváis, 2018, p. 184).

Dos años más tarde, dejó el INBA con el objetivo de abrir otros espacios teatrales. Fue así como, en 1953, abre «La Capilla», su propio teatro —con aforo para noventa y tres espectadores— y refectorio. La inauguración fue el 22 de enero con la obra *El Presidente Hereda* de Cesare Giulio Viola, la cual tuvo cinco temporadas (de 1953 a 1957). “Concebido como un laboratorio que contribuyera al teatro mexicano, al mismo Novo lo impulsa como escritor y cumplido hombre de teatro” (Clarke, 1976, p. 129). En parte, y como expresa Carlos Monsiváis, su éxito se debió a la libertad que consiguió fuera de las imposiciones burocráticas y políticas (2018, p. 187). Dichas exigencias lo llevaron a una pelea sin tregua con Rodolfo Usigli, tal y como lo veremos posteriormente.

---

<sup>5</sup> “Gira en torno a una señora, Antonia, de la alta sociedad, quien ejerce la caridad con desconocidas madres solteras, pero cuando se trata de una costurera que resulta implicada con su hijo Ernesto la señora rechaza tanto al niño como a la madre y hace planes para que Ernesto se case con una muchacha de su mismo medio social” (Clarke, 1976, p. 35).

Con La Capilla puesta en marcha, Novo estrenó, el 02 de febrero de 1956, su obra *A ocho columnas*. De esta obra hablaremos en el siguiente apartado, pues su génesis creativa tiene que ver con una riña que ocasionó el silencio sobre las obras y la persona de Novo. Prácticamente, la obra trata sobre el poder destructor, a nivel social y político —y por ende individual—, que puede llegar a ejercer un periodismo regido por métodos viles que elogian y recompensan la falta de escrúpulos, y demeritan y castigan la honorabilidad y el respeto.

Posteriormente de *A ocho columnas*, las obras que Novo presentó en La Capilla fueron: *Diálogos* (1956) —que podríamos catalogar como viñetas literarias con fines didácticos—, *Yocasta o casi* (1961) —pieza en tres actos—, *Ha vuelto Ulises* (1962) —pieza en un prólogo y un acto—, *Cuauhtémoc* (1962) —pieza en un acto—, *El sofá* (1963) —pieza en un acto—, *In Pipiltzintzin o la guerra de las gordas* (1963) —comedia en dos actos— y *In ticitézcattl o el espejo encantado* (1966) —ópera en dos actos. También incluye *Diálogo de ilustres en la Rotonda*—.

Por los fines que persigue esta investigación, sería un desvío analizar detenidamente cada una de las obras que se han enlistado páginas arriba. Para confirmar o refutar las opiniones de Carlos González Peña y de Carlos Monsiváis, haremos una revisión general. En primer lugar, debemos tomar en cuenta que esa ruptura con el teatro satírico que me menciona Monsiváis más bien se refiere a una discontinuidad por parte del dramaturgo con respecto al teatro realista, entendiendo este adjetivo como la tendencia teatral a representar la vida y la naturaleza, en donde se reproducen acontecimientos y se muestran posturas que resultan familiares al espectador, pues son comunes a su cotidianidad. Con la premisa de este sentido de realidad, Novo introdujo los más variados temas al teatro mexicano. Dicha experimentación temática, principalmente, lo enmarcó dentro del movimiento vanguardista.

Como sabemos, Salvador Novo, además de ser dramaturgo, también dirigió obras y actuó en ellas. Fue así como escribió el manual *La actuación teatral* (1951), conformado por diez lecciones que, al “considerar al teatro como representación fiel de algo real está intrínseco dentro de ‘La actuación teatral’ que es un conjunto de explicaciones en las que Novo trata de dar a conocer la técnica a seguir en un escenario, analizando los problemas con que un actor se puede enfrentar” (Muncy, 1976, p. 171). Estas premisas parten de las ideas que sostenía Novo sobre el teatro: “[...] el teatro, como todas las artes, tiende a reproducir la vida y la naturaleza filtradas a través del arte; [...] tiene por objeto dar vida en la escena y [...] presentan casos y problemas importantes de la vida misma, antigua o actual, para diversión y para ejemplo del público” (Muncy, 1976, p. 171). Acorde con esto, podemos ver que sus primeras obras —que van de 1924

a 1956— se apegan a sus ideas iniciales, pues las descripciones que encontramos en las acotaciones son muy abundantes y detalladas.

La obra que funge como medio de transición entre el primer estilo teatral de Novo y el segundo es *Yocasta, o casi* (1961), pues sus descripciones son más sobrias y breves. De esta manera, las obras subsecuentes ya no presentarán largas descripciones en las didascalias, “lo que hace suponer que el autor está abandonando la idea de teatro realista y por consiguiente, la teoría tradicional expuesta en ‘La actuación teatral’. Lo que sí hay y que corresponde a la tendencia de vuelta al pasado, es la aparición del coro de una persona” (Muncy, 1976, p. 173). Este regreso pretérito toma dos vías: una hacia la antigüedad clásica y otra hacia el periodo prehispánico.

De esta manera, podemos decir que Carlos Peña ve como un gran logro y éxito teatral las innovaciones que hace Novo en el teatro mexicano. Por su parte, Monsiváis ve la solidez dichas innovaciones, en relación con su concretización y aceptación del público: evidentemente, ninguna de sus obras posteriores *A ocho columnas* consiguió el mismo éxito.

Ahora bien, si tuviéramos que clasificar su teatro, la propuesta que hace Michele Muncy en *Teatro de Salvador Novo* (1976), nos parece la más acertada: I) Obras de teatro infantil: *Don Quijote y Astucia*. II) Teatro Mayor: *La culta dama, A ocho columnas, La guerra de las gordas y Yocasta, o casi*. III) Teatro breve: *Divorcio, La señorita Remington, Diálogos* —“El joven II”, “Adán y Eva”, “El tercer Fausto”, “La Güera y la Estrella”, “Sor Juana y Pita”, “Malinche y Carlota”, “Diego y Betty” y “Cuauhtémoc y Eulalia”—, *Ha vuelto Ulises, Cuauhtémoc, El sofá, Diálogo de ilustres y In Ticitézcatl*.

A pesar de las divergencias estilísticas y temáticas, la dramaturgia de Novo posee un común denominador: su fuerte crítica a lo estadounidense —que a veces cae en un desprecio velado por la ironía—. “Se sirve de la ironía para atenuar situaciones que él condena en la sociedad o sentimientos que pretende poner al descubierto. Es el recurso más sobresaliente del teatro de Salvador Novo y constituye la máscara teatral con que disfraza sus verdaderas intenciones dramáticas” (Muncy, 1976, p. 186).

Como hemos visto hasta ahora, para comprender la evolución del teatro de Salvador Novo, debemos comprender la evolución del teatro mexicano en el periodo que comienza al finalizar la Revolución Mexicana y que se extiende hasta finales de la década de los sesentas, lapso en el que la esencia mexicanista en el teatro tuvo una lenta evolución que comenzó con una primacía por el realismo histórico, pasó por un nacionalismo acartonado y finalizó con una caricaturización con excesivos tintes sociales y políticos, todo esto antes de llegar a un teatro propiamente mexicano.

Es importante destacar que tal vez las obras no tan sobresalientes o bien logradas, como menciona Monsiváis, se debe a los múltiples experimentos que Novo implementaba en su dramaturgia; esto con el objetivo de buscar nuevas formas de hacer teatro, que no sólo obedeciera a los fines comerciales, sino a los estéticos también; buscaba que en la sociedad mexicana se implementara y acrecentara el interés por el teatro. Por ello, además de ser dramaturgo, fue director y promotor teatral, una actividad que se acentuó con mayor ímpetu cuando tomó la dirección del Departamento de Teatro del INBA: “Como últimos esfuerzos para llevar el teatro al público se presentaban temporadas a precios populares y el propio Novo organizó un programa de teatro para la televisión que llevaba obras del teatro universal, traducidos, dirigidos y montado por el propio maestro” (Clarke, 1976, p. 117).

Sus esfuerzos lo llevaron a traducir obras del inglés, del francés y del italiano, por lo que ayudó a difundir diversas obras universales, sobre todo cuanto formó parte del Teatro Ulises y del Teatro de Orientación. También incursionó en la didáctica teatral, tanto para actores adultos como para los niños: reestructuró la Escuela de Teatro Guiñol, enseñaba a construir muñecas y cómo moverlas en el escenario; los frutos de ese trabajo eran presentados al final de los cursos escolares, en donde asistían cientos de niños a presenciar estas obras. Incluso llegó a proponer el ambicioso proyecto de «El Instituto Financiero de Teatro», cuyo objetivo era apoyar económicamente a las agrupaciones teatrales, con el fin de que pudieran concentrarse más en su profesionalización, en lugar de sus carencias de recursos para dar continuidad a su quehacer teatral.

Propiamente en su dramaturgia, los aportes vanguardistas de Novo abarcan diversos parámetros: la ambientación, la temática, el personaje, la estructura y el estilo. Sin salirse de los lineamientos del teatro griego, logra crear innovaciones por medio de la metateatralidad y de una estructura que va a contracorriente de lo que se había hecho hasta entonces: utiliza como pretexto las problemáticas sociales para enfatizar el mundo interior de los personajes.

El tema del manejo del personaje se destaca por su naturaleza flexible y, por antonomasia, multifacética. Su esfera psicológica se enmarca de manera puntual sin recurrir a cuadros de costumbres, clichés o arquetipos, sino, al contrario, mostrando personajes que, debido a sus particularidades, no se pueden clasificar en una primera instancia. Asimismo, la función del personaje se complica al fungir tanto como actante dramático, como elemento estructural y estilístico —“[...] es forma y sustancia de la creación [...]” (Clarke, 1976, p. 92)— que ayuda a la significación totalizadora de la obra, una técnica que se ve mejor desarrollada en las producciones más cercanas a su muerte y, por lo tanto, más maduras del dramaturgo. Pongamos por caso a *Yocasta o casi*, que es una obra que parte de

cuatro niveles estructurales: el público de Novo, la obra de Novo, el teatro dentro del teatro manejado por Horacio y la posición ventajosa de Horacio y Novo.

Así pues, con lo expuesto hasta ahora, vemos que el quehacer teatral de Salvador Novo es poliédrico, incursiona como dramaturgo, actor, director, mentor, crítico, traductor y gestor cultural. Su faceta como dramaturgo se vio constantemente interrumpida por sus proyectos pertenecientes a los géneros de la poesía y de la narrativa, sin mencionar su apretada agenda, como apunta Carlos Monsiváis: “Novo, con energía exultante, cumple veinte o cuarenta compromisos a la semana, y en el sexenio de Adolfo López Mateos (1958-1964) ve acercarse su consagración. Mientras, produce artículos, dirige teatro, publica libros con textos más bien apresurados, e incluso letras de canciones [...]” (2018, p. 198). Es relevante mencionar que desde que sus obras fueron publicadas o escenificadas, prácticamente nunca volvieron a reeditarse o a montarse, aunque hay algunas cuantas excepciones. Esto nos hace preguntarnos: si Salvador Novo hizo importantes aportaciones como dramaturgo, ¿por qué su teatro cayó en el olvido? La complejidad de esta cuestión será tratada en el siguiente apartado.

## El silencio ante las letras de Novo

Sin duda alguna, Salvador Novo, al ser parte de la farándula y de los estratos de la alta sociedad mexicana, no pasó desapercibido. Sin embargo, la relación que se formó entre sus letras y su persona es un tanto compleja: a veces se combinan una con la otra y, en otras ocasiones, se repelen con gran fuerza. Este apartado trata de reflexionar en una pregunta que surge tras este recorrido en la vida y obra del escritor: ¿por qué si fue una figura prominente de la cultura mexicana, sus obras no se han vuelto a reeditar (especialmente su narrativa y tu obra teatral)? La respuesta más objetiva y simple se relaciona con la vía legal: los derechos de autor de sus obras. Al fenecer, se repartieron entre familiares y uno que otro amante que tuvo. Esto dificulta en gran medida llegar a un concilio entre las diferentes partes interesadas, razón por la cual no se ha podido crear el ambicioso proyecto de las «Obras Completas de Salvador Novo».

Aunado a lo anterior, debemos considerar que fue un escritor polémico, por lo que se granjeó muchas enemistades que, de alguna u otra forma, afectaron a la distribución y publicación de sus letras. Su afilada perspicacia para burlarse e ironizar sobre los demás a partir de sus escritos fue un motivo decisivo para guardar silencio sobre algunos de sus textos. Por ejemplo, tenemos su libro *Sátira* “[...] libro injurioso que empezó desde la década de los veinte y al que le fue agregando sonetos, décimas y quintillas según se ofreciera la ocasión de agredir o defenderse de amigos y enemigos [...]” (Barrera, 2011, p. 13). La aplazable culminación de

este volumen que raya entre la ofensa y la ironía desmedida representó “...aún después de su muerte, un arma que a muchos de sus contemporáneos les quitó el sueño, preocupados por el desprestigio que dichos poemas les pudiera acarrear. Aún hoy ésa es una de las razones por las cuales sus escritos biográficos no han sido publicados...” (Barrera, 2011, p. 13). Aunado a lo anterior, tenemos dos casos particulares que nos ayudarán a entender mejor el porqué de este silencio ante sus letras: los casos con Carlos Denegri y Rodolfo Usigli.

### El caso de *A ocho columnas*

Sin duda alguna, una de las obras de teatro más polémicas de Salvador Novo es *A ocho columnas*<sup>6</sup> (1956), cuya temática se centra en el despotismo de los medios de comunicación y su influencia en las decisiones sociales y públicas. El secreto a voces de esta obra es que referencia a dos personajes históricos: el periodista Carlos Denegri y su jefe, don Rodrigo del Llano, el director del periódico *Excélsior*. En ambos, yacen los orígenes —en México— aún imperantes de las corruptelas, de la influencia y del abuso del llamado cuarto poder: el periodismo.

Antes de mencionar cuál fue el motivo por el cual esta obra le granjeó a Novo un rechazo y silencio social, debemos hacer un breve repaso por ciertos hechos y datos relevantes que están inmiscuidos. Lo primero que debemos saber es que Salvador Novo obtenía noticias —que luego usaba para escribir una columna “anónima” (aunque no la firmaba, era un secreto a voces que el autor era Novo)— de un buró fantasma que estaba conformado por diversos periodistas, entre ellos, Carlos Denegri y Jorge Piñón Sandoval. Un extracto de la tesis doctoral de Miguel Ángel Jasso Espinosa titulada *Salvador Borrego Escalante, un escritor conservador del siglo XX*<sup>7</sup>, publicada en el blog «Círculo de Estudios de la Obra de Salvador Borrego», nos da más información sobre ese buró del que hablamos:

En esencia se trató de un equipo de jóvenes periodistas que el cronista [Novo] bautizó como El Buró Fantasma y, de acuerdo a lo manifestado en su producción periodística, solían reunirse en su oficina ubicada en la calle de Morelos 80, para formar un archivo de recortes bien clasificado que al tiempo se convertía en el material indispensable de *La Semana Pasada* [sin cursivas en el original], sección anónima para el semanario *Hoy* [sin cursivas en el original] (2012).

---

<sup>6</sup> Esta obra se estrenó el 2 de febrero de 1956 en el Teatro de La Capilla (Muncy, 1976, p. 74) y la dirección estuvo a cargo del mismo Novo —como sucedía con la mayoría de sus obras—.

<sup>7</sup> Se ha tratado de localizar la tesis doctoral para tener la información de primera mano, pero a la fecha de la redacción de esta investigación, no se ha localizado.

En la cita anterior, vemos que al primer escritor que Denegri vio hacer uso del periodismo para mover la marea social y política fue Salvador Novo.

Para este apartado en particular, resulta interesante mencionar que esta relación entre Denegri y Novo —que apenas hemos comenzado a esbozar— fue retomada recientemente por el escritor mexicano Enrique Serna en su novela *El vendedor de silencio* (2019). La novela de Serna no sólo hurga en la psicología de Carlos Denegri para plasmarlo como personaje literario, sino que también recrea un periodo determinado de la historia de México, de manera que la novela se convierte en un conglomerado de distintos ámbitos en los que la historiografía, la política y las clases sociales altas cobran una gran preponderancia. La cultura, por supuesto, aparece en el complejo entramado de relatos que se van entrecruzando en la narración. Es por ello que la figura de Salvador Novo —que al igual que Denegri supo relacionarse con las altas esferas de la sociedad mexicana— aparece con cierto peso en la configuración de la trama de la novela, sobre todo en lo referente a los inicios de la juventud y de la vida profesional de Carlos Denegri.

Es importante mencionar aquí que la trama de la novela es, ante todo, historiográfica, y que las crónicas sobre los periodos presidenciales que escribió Novo, así como su obra *A ocho columnas*, fueron utilizadas por Serna para configurar su libro, tal y como él lo menciona en las apostillas a la novela. Es por esta razón, que la mención al buró fantasma de escritores también aparece en la novela:

Recién llegado de Europa [Denegri] entró a formar parte, junto con Piñó Sandoval, Kawage Ramia y Gómez Robleda, de un “buró fantasma”, integrado por jóvenes reporteros que abastecían de noticias a Salvador Novo, el redactor anónimo de *La Semana Pasada*, una larga sección de la revista *Hoy* donde le tupían al régimen de Cárdenas. Era una delicia trabajar con un cronista superdotado para la ironía, que deslizaba entre líneas malévolas insinuaciones y ridiculizaba a los políticos más representativos del régimen con una gracia que los desarmaba de antemano (2019, p. 121).

Según la novela de Serna, Carlos Denegri admiraba a Novo y, fue por él, que había intentado ser poeta a temprana edad, un sueño del que claudicó con rapidez: “Como por entonces yo también escribía versos y creía tener vocación de poeta” (2019, p. 88). Pero la literatura no fue la única razón por la que Denegri coincidió con Novo. Resulta que el escritor mexicano fue asistente del padre de Denegri, por lo que tuvieron una convivencia cercana y recurrente que, posiblemente, pudo haber terminado en una amistad pues, el plaquette de poesía que publicó Denegri, *Claves* (1932), tenía un epígrafe de Novo: “Contraté a un mensajero que llevó ejemplares con mi autógrafo a las redacciones de los



periódicos y a los domicilios de la gente de letras, entre ellos a Salvador Novo, a quien había citado en el epígrafe [...]” (2019, p. 97). Pero el encuentro con la poesía en los albores de su juventud puso a Denegri en un predicamento, ya que la literatura y el dinero aparecían frente a él como los extremos irreconciliables de una fuerza que no lograba comprender: “¿De verdad quiero ser un genio incomprendido que cincela versos en una buhardilla?, me preguntaba, seducido por el boato del gran mundo. Pero ¿por qué trocar un anhelo por otro? ¿Acaso eran incompatibles? Lo quería todo: ser poeta y hombre de acción, millonario y líder bolchevique [...]” (2019, p. 95). Esta fuerza de atracción por el mundo de las palabras y el ingenio se acentuaron —como ya se mencionó antes— con la llegada de Novo a su vida: “[...] mi padre tuvo como ayudante a Salvador Novo, un joven poeta con modales de dandi, que lo deslumbró por su dominio del lenguaje. Nadie tan diestro como él para escribir discursos en un santiamén, con una redacción elegante y precisa. [...] Novo me cautivó con su ingenio y su rapidez mental” (2019, p. 87). Por último, los dos compartieron el mundo laboral, pues ambos fueron redactores para el *Excélsior*.

Con este recorrido a vuelapluma que hemos visto hasta ahora, en el que se pinta la relación de Novo con Denegri de una forma favorable, cabe preguntarse: ¿qué fue lo que sucedió para que ambos se enemistaran, al grado de que Novo escribió una obra de teatro para denostarlo? Todo se debió a la suspicacia de don Rodrigo de Llano —apodado Skipper—, pues, cuando Novo publicó un artículo en el que adulaba en demasía al secretario de Salubridad, el director del periódico pensó que había cobrado una embute a sus espaldas, por lo que le llamó fuertemente la atención (un acontecimiento que también es narrado en la novela de Serna). Pero Novo, ofendido, publicó un epigrama anónimo en el que revelaba la orientación homosexual de don Rodrigo, de manera que este último vetó a Novo y prohibió cualquier publicación que lo mencionara a él o a sus obras (2019, pp. 196-197).

Es por ello que, debido a la lealtad que Denegri le debía a Skipper, se enemistó con el poeta: “[...] yo me llevaba bien con Novo, pero nuestra amistad se enfrió cuando se peleó a muerte con don Rodrigo” (2019, p. 196). Además de comenzar a encontrar confluencias de acontecimientos y posibles explicaciones, hay que resaltar un hecho: cuando se fundó el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en 1947, nombraron a Salvador Novo como su director y, la inauguración estuvo bajo su tutela; la primera obra que se puso en escena fue una adaptación —escrita por Novo— de *Don Quijote* para el teatro infantil que se titula *Don Quijote. Farsa en tres actos y dos entremeses* (1947). Una obra que pasó desapercibida en comparación con otras de sus creaciones. Algunos críticos sostienen la idea de que ello se debió a dos factores: que Novo incursionó tardía-

mente en la dramaturgia y que su primera obra no fue una creación original sino una adaptación. Uno de esos críticos fue Emilio Carballido, quien sólo sostiene la primera idea y denuesta la segunda. En el estudio introductorio a *La Culta Dama*, dice: “Para quien a los diecinueve años publicó *Ensayos* y *Veinte poemas*, dos libros claves de la vanguardia en lengua castellana, comenzar a los cuarenta y seis a escribir teatro parece una decisión excepcionalmente tardía” (1985, p. 5). Y en un breve comentario que se incluye en *Un mexicano y su obra. Salvador Novo*, argumenta: “[...] dos obras, concebidas y escritas para niños, habían de afectar profundamente a un grupo de dramaturgos en formación. Las llamadas “adaptaciones”, gracias a la inepta creencia de que en un drama la anécdota es lo creado. Creación es tratamiento, es forma, y *Don Quijote* y *Astucia* proponían sin ostentación nuevas formas teatrales [...]” (1971, p. 292). Con lo anterior surge la duda: ¿fue su incursión reciente al teatro con adaptaciones lo que hizo que Novo fuera dejado de lado por los medios de comunicación? Ciertamente, pocos datos hemerográficos hay sobre la puesta en escena de las obras infantiles con que se inauguró el INBA. La mayoría sólo repite las críticas prematuras y sintéticas que acompañaron la publicación de la adaptación de *Don Quijote* que se hizo en 1948. ¿Por qué, pues, un evento tan importante, no llegó a las prensas periodísticas? Aunque aún falta encontrar pruebas más fehacientes que no provengan de las conjeturas, *El vendedor de silencio* propone una explicación: “Desde entonces vetó a Novo en el periódico. Nadie lo podía mencionar, los estrenos de sus piezas teatrales no se reseñaban, y si quería anunciarlas en nuestra cartelera, le daban los peores espacios. Cuando lo nombraron jefe del Departamento de Teatro de Bellas Artes ni siquiera dimos la noticia” (2019, p. 197). La enemistad de Salvador Novo con el *Excelsior* y su director sería una muy buena razón por la cual no circuló la noticia de sus adaptaciones representadas en Bellas Artes y, además, coincide con su salida del periódico.

Las similitudes que encontramos con los personajes de *A ocho columnas* y los personajes de *El vendedor de silencio* son muchas, las mismas que coinciden con los datos historiográficos. Los cruces literarios —en los que hay muchos intertextos de *A ocho columnas* en *El vendedor de silencio*— e históricos se mezclan para darnos una explicación más amplia de lo que aconteció entre Novo y Denegri, el origen del porqué los medios de comunicación casi no reseñaron la adaptación de *El Quijote* al teatro infantil hecha por Novo.

## El silencio de Usigli

La fundación del teatro mexicano por parte del dramaturgo mexicano por antonomasia, Rodolfo Usigli, no fue un acto sencillo. Cuando *El gesticulador* se estrenó

en el Palacio de Bellas Artes, la opinión pública, principalmente por parte de los periodistas, explotó en diatribas y señalamientos que, más temprano que tarde, llegaron a los ojos y los oídos oficiales de la presidencia de Miguel Alemán; el partido revolucionario, con odio enconado, al ver que la obra de Usigli enmarcaba todo el proceso de la Revolución Mexicana en una gran simulación nacional, prohibió la puesta en escena y se retiró de Bellas Artes.

En ese entonces, el director del INBA era nada más y nada menos que Salvador Novo, quien “[...] se pelea con Usigli, que lo acusa de censor, y desde entonces se multiplican los dimes y diretes que no excluyen un pleito a golpes [...]” (Monsiváis, 2004, p. 162). A propósito de ello, Carlos Monsiváis en su libro *Salvador Novo. Lo marginal en el centro* (2004), incluye un apéndice titulado “Un Quevedo tardío”, que no es sino una entrevista que le hizo a Novo el 07 de septiembre de 1967 en el Museo de la Ciudad de México. En ella, hay una pregunta cuya respuesta bien nos vale transcribir aquí para ver el punto de vista de Novo:

C.M.: ¿Qué podría contarnos usted de alguno de sus célebres, continuos y muy celebrados pleitos de los veinte, los treinta o los cuarenta?

S.N.: He tenido varios, claro, pero el más perdurable en sus efectos, de un rencor que no se apacigua, es con Rodolfo Usigli. Habíamos puesto su *Gesticulador* en Bellas Artes, ¿tengo que contarlo?

C.M.: Sí.

S.N.: Ah bueno. Podía nomás haber mencionado a la persona. Pero en fin. A Rodolfo Usigli se le montó *El gesticulador* en Bellas Artes y los Generales se pusieron muy enojados. Tan enojados que nos llamaron a Carlos Chávez y a mí a Gobernación, donde estaba entonces Toto Pérez Martínez, o sea, Héctor Pérez Martínez, a quien tan malévolamente llamaban los periódicos de la tarde “el dentista Pérez”, y nos dijeron que era necesario quitar esa obra porque los Generales estaban muy enojados. Y no está bueno meterse con los Generales. Entonces le fuimos a decir al camerino. Estaba Gómez de la Vega de rodillas, es decir, estaba parado pero parecía que estaba de rodillas. Estaba en un intermedio de *El gesticulador* y le dijimos a Usigli: “pues fíjate que el ministro quiere que se quite tu obra y se va a quitar”. Dijo: “No es posible porque Toto Pérez Martínez me ha dicho” [...] y no sé qué y total [...] y empezó a insultarme. Entonces yo me violenté y según la versión de Villaurrutia los últimos aplausos se los di en la cara.

C.M.: Fue entonces cuando usted llegó a *El gesticulador* como Palillo à la crème [...] Muchos nos hemos preguntado cómo el Novo destructor ha sido no sólo aceptado sino literalmente entronizado por esa sociedad objeto y sujeto de su sátira. ¿cuál es la posición de la defensa ante el acusado: Novo hombre de sociedad?

S.N.: No, pues yo no creo que [...] ni que la haya y ofendido mucho ni que me haya aceptado, la Sociedad. Ni que la frecuente yo mucho, yo a lo más que voy es a las fiestas de las Galindo, que son muy bonitas [...] (2004, pp. 214-215).

La copiosa transcripción anterior nos muestra la predilección de Novo por adherirse a los estatutos del régimen político vigente, en vez de velar por la buena literatura y el arte mexicano. Sus crónicas de *La vida en México en el periodo presidencial de...* —que comienzan con Lázaro Cárdenas y culmina con Luis Echeverría— son la clara muestra de su posicionamiento como creador. Cabe mencionar que aquí no lo juzgamos como un acierto o desacierto, simplemente lo mostramos porque, debido a ello, y su pelea con Usigli, muchos intelectuales le cerraron algunas puertas (algo que puede pasar desapercibido, pues como era Novo, sus relaciones sociales le abrían varios pares de puertas de par en par). Por su parte, el fundador del Teatro Mexicano se limitó a no hablar de Salvador Novo y de su obra. El silencio de Rodolfo Usigli, a la larga, soterró parte de la obra de Novo, donde su producción teatral salió más perjudicada. Su solidaridad con el régimen revolucionario, en su momento, ayudó al hombre de sociedad, pero con el paso del tiempo, dicha ayuda le cobró con creces al hombre de letras.

### *Don Quijote. Farsa en tres actos y dos entremeses*

*Don Quijote. Farsa en tres actos y dos entremeses* (1947) de Salvador Novo fue concebida explícitamente para su montaje en el Palacio de Bellas Artes, durante la temporada de teatro infantil. Se estrenó el 6 de agosto de 1947 con motivo de los festejos del cuarto centenario del nacimiento de Miguel de Cervantes Saavedra (29 de septiembre de 1547). Desafortunadamente, esta obra dramática ha sido poco conocida, en parte porque sólo existen tres ediciones de la misma: la primera se hizo en 1947 (INBA), la segunda en 1961 (Universidad Autónoma de Nuevo León) y la tercera en 1991 (CONACULTA). El poco conocimiento que se tiene de ella nos da la oportunidad de ponerla a la vista del público del siglo XXI. Tal vez el motivo por el que no resonó esta obra de Novo, se debe a que el escritor es más conocido por su poesía y por los estudios de género que se hacen al respecto de su homosexualidad, principalmente a partir de *La estatua de sal* (1998) y alguna que otra de sus charlas que aparecen en *Letras Vencidas* (1981). Muchas veces la atracción de su figura pública fascina más que la de su faceta como escritor. Sus crónicas y ensayos han sido motivo de debates, por la especie de apología, reafirmación y adhesión que expresa con el poder político imperante de su tiempo.

Parece casi increíble que en la página web de la Enciclopedia de la literatura en México —auspiciada por la Fundación para las Letras Mexicanas y la Secretaría de Cultura—, en el apartado de Salvador Novo —redacción a cargo de Humberto Guerra de la Universidad Autónoma Metropolitana— no figura esta pieza teatral. Tampoco se menciona en el *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2011)* de Christopher Domínguez, ni aparecen estudios relacionados en los buscadores académicos más renombrados. De las pocas menciones que la refieren, tenemos a la que se presenta en el mismo prólogo de la obra, donde se dice: “Max Aub, al reseñar la adaptación y su puesta en escena, escribió: ‘Posiblemente nadie hubiese podido hacer más de lo que el excelente escritor hizo. La inteligencia tiene esos privilegios’ [...]” (1991, p. 11). Por su parte, Michele Muncy en *Teatro de Salvador Novo*, dice: “Novo, después de su estreno como dramaturgo con dos logradas adaptaciones para niños, *Don Quijote* y *Astucia*, sigue una etapa de teatro de crítica social” (1976, p. 185).

Como ya se mencionó, esta adaptación de Novo al teatro fue pensada para un público infantil. No obstante, al leerla, nos damos cuenta de que la farsa y los dos entremeses tratan de retratar la esencia de la novela cervantina sin muchas reservas del público al que va dirigido. El prólogo de la obra comienza con la aparición de Cide Hamete Benengeli, quien sale al escenario, con libro en mano, leyendo el primer párrafo de *El Quijote* de 1605 —o más coloquialmente conocido, pero erróneamente denominado como la primera parte de *El Quijote*— para después cerrar el libro y explicar a la audiencia que ha sido revivido por los encantadores para reescribir *El Quijote* y darlo a conocer a los niños mexicanos. Bajo la advertencia de que el escenario será transportado a la España del siglo XVII, Cide Hamete abandona el escenario y el telón se abre para dar paso al primer acto. El primer acto es una integración de, prácticamente, dos pasajes de *El Quijote*: los azotes que Tomás le da Andrés por haber perdido los borregos, y la aventura de La Venta, en la que Don Quijote vela por sus armas y es nombrado caballero por el Ventero. Al final, Sancho se le une como su escudero. El primer entremés —que toma lugar entre el primer y el segundo acto— ocurre a telón cerrado y trata sobre la quema de los libros, el Yelmo de Mambrino y el plan del Bachiller de hacerse pasar por el Caballero de los Espejos, esto con el objetivo de enfrentar a Don Quijote para que, una vez derrotado, prometa regresar a su casa. La función principal del primer entremés es para mostrarnos el origen de Don Quijote, pues en el primer acto aparece ya loco y no sabemos que se trata de Alonso Quijano. Tal vez la razón por la que escogió usar los entremeses sea para, de cierta forma, evocar los entremeses cervantinos. El segundo acto nos cuenta varios pasajes, cuyo salto temporal y espacial es demarcado por el cambio de iluminación: la batalla del Gran Emperador árabe Alifanfarón y el rey

cristiano Pentapolín Garamanta, los molinos de viento, el encuentro con Ginés de Pasamonte y, por último, el enfrentamiento con el Caballero de los Espejos, quien, al ser derrotado, sale de escena con la petición que le hace Don Quijote de ir a contar a Dulcinea lo que ha sucedido. Baja el telón y sigue el segundo entremés, en el que se presenta el plan que ha tramado el Cura con los Duques. Además, sirve de transición entre el contenido de *El Quijote* de 1605 y el de 1615. El tercer acto, a diferencia de los anteriores que son presentados en una única escena, se divide en dos escenas. La primera nos muestra a un Don Quijote en penitencia en Sierra Morena. Los Duques lo encuentran y lo invitan a su palacio. La segunda escena comienza con el pasaje de la Ínsula Barataria —con Sancho como gobernador—, que después cambia a la intervención de Merlín con la Dulcinea encantada, para luego pasar al pasaje de la Condesa Trifaldi. El tercer acto culmina con el viaje que hace Don Quijote y Sancho en el lomo de Clavileño, el Pegaso, a través del tiempo y del espacio, y el telón cierra tras un discurso emotivo que Don Quijote dirige a los niños mexicanos.

En lo concerniente a la motivación que tuvo Salvador Novo para escribir esta obra, podemos enfatizar dos causas. La primera tiene que ver con una cuestión de practicidad. A finales de la tercera década del siglo XX, había una confusión entre los términos de «Teatro Escolar» y «Teatro Infantil». El primero se definió como aquél que se escribía exclusivamente para el salón de clases, mientras que el segundo fue la denominación que se le dio a unas obras de principios de 1940, cuya producción fue pensada para el teatro profesional orientada en el niño como el único espectador. Fue así como Clementina Otero de Barrios dirigió inicialmente un proyecto de crear un teatro infantil que estaba auspiciado por la Secretaría de Educación Pública y que más tarde dirigió Concepción Sada. Pesé a los primeros intentos que iniciaron en 1942, el teatro infantil no se consolidó hasta 1947, con la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes. Respecto a esto, Novo opinó lo siguiente:

Cuando a principios de 1947 pareció oportuno planear las actividades del teatro Infantil, Concepción Sada y Clementina Otero de Barrios, que hasta entonces habían puesto en escena su repertorio inicial, propusieron al Departamento de Teatro la repise de dos obras ya preparadas, y acaso el estreno de *El pájaro azul* de Maeterlinck. Pero a Carlos Chávez, director del Instituto, no le pareció brillante la idea de inaugurar sus actividades en la rama del teatro infantil con una reposición. Opinó que el primer espectáculo que el Instituto ofreciera a los niños debía no sólo ser distinto, sino superior a cuantos pudieran haberse dado antes [...] (1967, pp. 50-51).

Y así fue. En la primera temporada se montó la obra de *Don Quijote. Farsa en tres actos y dos entremeses*. En otras palabras, Novo se propuso cumplir el objetivo del director del INBA y lo logró. De acuerdo con el prólogo de la obra —que no incluye el nombre de quien lo comentó— más de 55 000 niños aplaudieron la obra sin aburrirse (1991, p. 11). Al respecto, John B. Nomland comentó: “[...] la dramatización de Novo de los capítulos más populares de *Don Quijote*, es didáctica sobre todo en su intento de estimular al auditorio a leer la obra de Cervantes, pero de mayor interés es la idea de Novo de traer la obra al tiempo presente [...]” (1967, p. 53). El interés que menciona Nomland aparece de manera velada al final de tercer acto, donde se especifica que, mientras *Don Quijote* y Sancho van volando en Clavileño, el bastidor debe mostrar los rascacielos de Nueva York y el Kremlin de Moscú. ¿Por qué estas imágenes específicas deben aparecer en el trasto? Para enfatizar el último diálogo de Cide Hamete Benengeli: “Los ejércitos se pelean como los borregos, y los monstruos y los gigantes se llaman tanques, submarinos, bombas atómicas, bombarderos y lanzallamas [...]” (1991, p. 106). Estas referencias a los conflictos bélicos surgen porque apenas habían transcurrido dos años del término de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y porque comenzaba Guerra Fría entre Estados Unidos de América (representados por los rascacielos de Nueva York) y la Unión Soviética (simbolizada por el Kremlin de Moscú).

La segunda causa del interés de Novo por Cervantes, suponemos que surge de la influencia que tenía de Miguel de Unamuno, quien admiraba a Cervantes y utilizaba a *El Quijote* como inspiración, una inspiración que se consolidó en su ensayo —donde se aparecen fragmentos narrativos que escribió de *El Quijote*, mezclando así la crítica con la creación literaria— *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905).

Otra de las razones por las que Salvador Novo se interesó en *El Quijote*, la menciona Sandra Maxime Clarke en su tesis de maestría *El teatro de Salvador Novo*: sus incursiones en el teatro infantil fueron “los frutos del sueño que tenía Novo de formar a la niñez mexicana como base de un futuro público que disfrutara gustosamente del teatro. El dramaturgo confiaba en que el niño que creciera en el ambiente teatral llegaría a la madurez con un interés propio por este arte” (1976, p. 117).

Así pues, de forma pormenorizada, esbozamos las causas que pudieron motivar a Salvador Novo a escribir esta adaptación infantil de *El Quijote*, las cuales dejan abiertos varios cuestionamientos que se tratarán en el sexto capítulo de esta investigación, en el que analizaremos la obra, veremos si consiguió sus cometidos y, sobre todo, cuáles fueron sus aportes, que hizo con ella, al teatro mexicano.



# Teoría dramática: teatralidad y dramatización

### Consideraciones preliminares

Hablar de la relación existente entre la dramaturgia y la narrativa resulta, en primera instancia, algo paradójico, pues al remitimos a la teoría de los géneros literarios por antonomasia, la *Poética* de Aristóteles, podemos ver que ésta se enmarca en los modos de imitar, los cuales se reducen a dos polos contrarios: epopeya (narración) y tragedia (teatro). Sin embargo, esta dicotomía no consiste simplemente en clasificarla en dos modos de imitación contrapuestos, pues ambos están compenetrados. “El teatro siempre se ha nutrido de materiales narrativos. Todas las formas de *relato* [...], así como la literatura narrativa *strictu sensu* [...], han proporcionado la materia prima, la sustancia argumental, la fábula, a la creación dramática, de la tragedia griega o los autos y misterios medievales” (García, 2017b, p. 19). Con esta cita, vemos que, en el origen de la literatura clásica, ambos géneros estaban ligados estrechamente. A propósito de ello, el mismo autor, José-Luis García Barrientos, en su libro *Drama y narración: Teatro clásico y actual en español* (2017), señala que este origen del que hablamos se relaciona con el desarrollo mismo del teatro:

[...] la manera de presentar la evolución del propio género teatral como un progresivo aumento del número de actores. Se trataría, en definitiva, del proceso por el que una voz, en principio única, se va multiplicando o repartiendo entre distintas voces, cada vez más independientes y enfrentadas; del paso del monólogo al diálogo, en este sentido no etimológico de coloquio. Cuanto más nos remontamos al monólogo primigenio, más cerca nos encontramos seguramente de la narratividad. Cuanto más avanzamos en la polifonía, en el intercambio entre voces cada vez más autónomas, más patente se hace la genuina dramaticidad.

Esquilo, Sófocles y Eurípides representan muy elocuentemente los tres estadios, inicial, central y final, de este proceso en la tragedia griega (p. 20).

Con esta cita observamos que el traspaso de la monofonía a la polifonía nos ayuda a comprender el proceso de alejamiento de la narración con respecto al drama. Sin embargo, esta evolución nos lleva a un escollo difícil de resolver: ¿qué se entiende por «narratividad»? y ¿qué se comprende por «dramaticidad»? Y si usamos aquí el adjetivo *difícil* se debe a que hoy en día, los límites existentes entre los géneros literarios se diluyen y se compenetran, de manera tal que es difícil definirlos taxativamente. Y si a esto añadimos que la novela que nos ocupa, *El Quijote* de Cervantes, es en sí misma un libro de hibridación genérica, ¿cuál sería pues el punto de partida para desenredar la madeja entre drama y narrativa?

Por muy elemental que parezca, debemos partir desde la definición de ambos términos. Comenzaremos por la narrativa. De las diversas explicaciones que revisamos sobre el concepto de narrativa y sus derivaciones o sinonimias —narrar, narración, historia, relato, fabulación (tomando en cuenta que aquí se enumeran para ejemplificar de manera general pues, si nos adentramos al mundo de la «narratología», principalmente la de Genette, estos términos no son precisamente equivalentes)—, la que más nos ha convencido por su capacidad delimitante y totalizante es la que Pedro Carrero expone en su libro *El arte de narrar. Taller de escritura narrativa* (2012):

El verbo *narrar* significa, según el *Diccionario* académico, “contar, referir lo sucedido, o un hecho o historia ficticios”. El término *ficticio* significa “fingido o fabuloso”. Obsérvese que *narrar* puede referirse a hechos sucedidos o a otros puramente ficticios o inventados. *Narración* es, en su primera acepción, “acción o efecto de narrar”, y, en su segunda acepción, “novela, cuento”. Esta segunda acepción apunta a lo ficticio o inventado (p. 37).

Y así como en el término *narrar* encontramos diversas denominaciones que la narratología emplea, lo mismo sucede con los términos drama, dramaturgia, obra de teatro, teatro, obra dramática, texto teatral, pieza dramática. Para dilucidar las posibles confusiones, iremos de lo general a lo particular. Considerando que las palabras anteriores, estrictamente no son sinónimas, sugerimos emplear el término «obra de teatro», pues, debido a su ambigüedad —o gracias a ella—, obra de teatro toma en cuenta tanto a los textos dramáticos como a los espectáculos teatrales. Con base en ello, podemos definir al espectáculo como el conjunto de acciones o modelos cuyos resultantes o productos tienen la finalidad de ser comunicados al ser puestos en movimiento (en un espacio-tiempo definido).

El teatro por su parte es una clase de espectáculo que se basa en la actuación, centrándose en los sujetos —actores y público—, cuyo intercambio espectacular requiere, forzosamente, la presencialidad de ambos en el espacio y en el tiempo. Cuando en el teatro se representa una acción teatralmente —valga la redundancia—, tenemos el drama, que “[...] se define por la relación que contraen las otras dos categorías [escenificación y fábula]: es la fábula<sup>1</sup> escenificada, es decir, el argumento dispuesto para ser teatralmente presentado, la estructura artificial que la puesta en escena imprime al universo ficticio que representa” (García, 2017a, p. 26).

Por último, pero no menos importante, tenemos el concepto de dramaturgia. García opina lo siguiente:

*Dramaturgia* es un término por desgracia tan de moda, lo mismo entre los profesionales que entre los estudiosos del teatro, que, tal como se usa, vale tanto decir que lo significa todo como que no significa nada. Con la facultad definidora que me vengo arrogando, entenderé por dramaturgia la vertiente práctica de la dramaturgia, la que mira a la acción y no a la teoría. En rigor, una y otra tratan de lo mismo y podrían compararse a las dos caras de una misma moneda, *práctica del drama o del modo dramático de representar argumentos* [...] (2017a, p. 30)

Con estas definiciones, podemos delimitar los alcances de un término y de otro, aunque aún no queda del todo claro cuál es el punto de partida para enmarcar los alcances de la narrativa y del teatro propiamente, y cómo es que éstos se vinculan o se disocian. La última definición, la concerniente a la dramaturgia, nos da una frase parteaguas: «modo dramático». La solución que buscamos estaba no en la dicotomía propia de géneros literarios, sino en la consideración de los modos de representación, construcción o creación de los mundos ficticios: el modo narrativo y el modo dramático o teatral (García, 2017b, p. 22).

Así como Genette propuso su narratología, José-Luis García propone su dramaturgia, la cual se define como “[...] la teoría del drama [...], es decir, del modo dramático, o, si se quiere, el estudio de las posibles maneras de disponer una historia para su representación teatral [...]” (García, 2017a, p. 30). Este método dramaturgológico parte de la llamada «Teoría Modal», la cual se abordará en el siguiente apartado.

---

<sup>1</sup> Fábula entendida en el sentido que le daban los formalistas rusos, que puede ser equiparada con los términos historia, argumento, fabulación.

## La Teoría Modal: de la *Poética* de Aristóteles a la «dramatología»

A partir de una reinterpretación de la *Poética* de Aristóteles, el teórico español propone y desarrolla la teoría modal, es decir, de los “[...] *modos* de imitación, o sea, de representar mundos imaginarios o ficticios y que son dos y sólo dos, el de la narración y el del teatro” (García, 2017b, pp. 11-12). La dicotomía que planteamos inicialmente va más allá de los géneros y se posiciona en dos grandes categorías, dos grandes modos que dan paso a lo que ahora definiremos como un conflicto modal entre la narratividad y la dramaticidad. “Es a mí juicio en este nivel de abstracción, el de los modos, más alto que el de los «géneros» y, claro está, del suelo que ocupan las obras concretas y particulares, donde la oposición entre teatro y narración se da con la máxima pureza y claridad [...]” (García, 2017b, p. 23).

Tratando de glosar lo más brevemente posible el contenido esencial de la *Poética* de Aristóteles, hay que recordar que establece los términos de *poiesis* y *mimesis*, ficción e imitación, respectivamente. Para diferenciarlos, el Estagirita instaure tres criterios, a saber, “[...] los *medios* con que se imita, los *objetos* imitados y los *modos* de imitación” (García, 2017b, p. 34). Este último es el que a nosotros nos compete.

Ahora bien, ¿cómo podemos definir estos dos modos de imitación —entendiendo «imitación», desde el punto de vista aristotélico, como representación—? La representación *in-mediata* corresponde al teatro (considérese drama y actuación), mientras que la representación *mediata* a la narración. De esta forma, lo perteneciente a la dramaticidad es todo aquello que se presenta sin intermediarios, sin mediaciones de ninguna clase, en contraposición con la narratividad que siempre se nos presentará a través de intermediaciones (a pesar de que en algunas ocasiones se quiera disfrazar de *in-mediata* utilizando ciertas técnicas narrativas). Si nos atenemos a la definición de espectáculo que en páginas anteriores usamos, podemos definir a ambos modos de imitación desde el punto de vista de la comunicación que ejercen:

Fundamental me parece en el ámbito espectacular la oposición entre escritura y actuación, es decir, la distinción entre espectáculos actuados o producidos en vivo, como el teatro, y espectáculos escritos o grabados, como el cine.

La comunicación de unos y otros presenta diferencias esenciales. La de las escrituras se produce en dos fases, con solución de continuidad: producción (autor→obra) y consumo (obra→espectador); la de las actuaciones en una sola (actor→público), sin que sea posible separar producción y consumo, creación y comunicación (García, 2017a, p. 24).

Esta cita nos ayuda a comprender de manera más sintética, en qué consisten los dos modos de representación: la ficción puede contarse (modo narrativo) o actuarse (modo teatral) —entendiendo actuar como extensión de presentar. ¿Presentar a quién? Al espectador, hacer presente a sus ojos el mundo ficcional sin artifices mediadores—.

Con la consideración de los modos de imitación, en lugar de los géneros literarios, la división de narratividad y dramaticidad parece más infranqueable, pues ambos modos se colocan en los extremos opuestos de la línea definida como representación-imitación. A pesar de ello, si analizamos con detenimiento las disciplinas de la narratología y la dramaturgia, veremos que no son del todo excluyentes, al menos no en lo que a sus contenidos temáticos se refiere (por ejemplo: el tiempo, la distancia, la perspectiva y los niveles representativos).

Estos puntos de confluencia nos permitirán comprender y equiparar el método narratológico con el método dramatólogo. Hay que considerar aquí que esta teoría basada en los preceptos que estableció el Estagirita hace más de dos milenios y medio, sigue teniendo vigencia y resulta más pertinente hacer uso de ella que los nuevos métodos modernos de trasvase de un género a otro, tal y como la narraturgia<sup>2</sup> (traspase de la narrativa a la dramaturgia, es decir, la dramatización de textos narrativos) o la dramativa<sup>3</sup> (traspase de la dramaturgia a la narrativa, es decir, la narrativización de textos dramáticos).

Antes de la teoría modal propuesta por García Barrientos, ha habido diversos intentos —generalmente de índole inductivo— en los que se analizan los puntos de confluencia entre la narrativa y el teatro. Pongamos por caso la comparativa que hizo García Lorenzo en 1970, entre la versión novela y actuada de *Doña Perfecta*: “La conclusión en cada uno de los apartados apunta siempre a un proceso

---

<sup>2</sup> A propósito de este término, José-Luis García nos dice en *Drama y narración*: “Repito que una de las señas de identidad —que no la única— del teatro más actual es su mestizaje, su contaminación, su promiscuidad con elementos narrativos; pero de muy diversa índole y que no se deben confundir. Ignoro si el neologismo «narraturgia», ese híbrido verbal que, al parecer, debemos al dramaturgo español José Sanchis Sinesterra (2006), tiene ya un significado en propiedad. Yo lo tomo, por lo atroz que me suena, como emblema de lo que cuestiono: la idea, decididamente posmoderna, de que la relación entre narración y drama se resuelve en *confusión*. Y es que mestizaje no es lo mismo que hibridación, la promiscuidad no disuelve la identidad de los promiscuos, ni la contaminación anula la diferencia entre contaminante y contaminado. Seguramente se trata de un caso más de confusión *a priori*” (García, 2017b, p. 63).

<sup>3</sup> Neologismo propuesto en esta investigación, basándonos en la definición que Sanchis Sinesterra proporciona como «perspectiva narratúrgica» en *Narraturgia. Dramaturgia de textos narrativos* (2012, pp. 12-16).

de simplificación, de selección y condensación, prescindiendo de lo accesorio en favor de lo esencial, al pasar de la novela al teatro” (García, 2017b, p. 29). Esto nos hace concluir que en el teatro existe una marcada economía, en cuanto a la información presentada sobre el mundo ficticio se refiere. De esta manera, la información dramática resulta mucho más esquemática, pues se centra en lo que es realmente útil y substancial. En este aspecto, el teatro resulta ser de una naturaleza más pragmática, si lo contraponemos con la narración. “La narración tiende a representar un mundo *lleno*, abigarrado, a proceder por acumulación; el drama procede, por el contrario, al *vaciado* del mundo para marcar sus líneas de fuerza, estiliza, es un arte de despojamiento, de reducción a lo esencial” (García, 2017b, p. 42). Esto significa que el teatro se configura con muchos “elementos de la realidad”, a diferencia de la narración que, para surtir el efecto ficcional deseado, necesita de más artificios y técnicas.

En conclusión, vemos cómo los límites entre un modo de imitar y otro comienzan a definirse. De la misma manera, y como ya se mencionó páginas arriba, existen variados puntos de confluencia entre uno y otro que nos ayudarán a comprender mejor cómo un texto narrativo puede volcarse en uno dramático. Habrá que dejar de lado no pocas precisiones sobre la narratología y la dramaturgia, con el objetivo de centrarnos —aunque muy esquemáticamente— en los aspectos que utilizaremos para analizar las obras objeto de estudio en nuestra presente investigación: tiempo, distancia, perspectiva y niveles representativos (donde se incluye la metateatralidad). Así pues, a continuación, se explicará brevemente cada uno de estos aspectos, los cuales serán abordados con mayor profundidad cuando el análisis de las obras del corpus así lo exija<sup>4</sup>.

## Tiempo

Las diversas variantes del tiempo en el teatro presentan más limitantes en contraposición con la narrativa. El orden cronológico en el teatro es más lineal y es prácticamente imposible introducir quiebres temporales, tanto si se quiere ir al pasado como al futuro; los intentos que se han hecho en el teatro al respecto resultan un tanto más ilusorios —pues hay una subjetividad mediadora—, pues la *in-mediatez* del mismo, siempre exigirá la aparición del ahora: “[...] en lo que se

---

<sup>4</sup> Siempre que se requieran mayores precisiones, respecto al análisis de los elementos de una obra de teatro, se aconseja acudir a los siguientes libros: *Cómo se analiza una obra de teatro. Ensayo de método* (2017) de José-Luis García Barrientos, *Dramaturgia Como Proyecto de Vida. Teoría Dramática y Creación* (2017) de Guillermo Schmidhuber de la Mora, *La escritura dramática* (1999) de José Luis Alonso Santos, *The Making of Modern Drama* (1974) de Richard Gilman, *The Art of Dramatic Writing* (1946) de Lajos Egri e *Itinerario del autor dramático* (1940) de Rodolfo Usigli.

refiere al tiempo, la inmediatez de la actuación reclama el presente<sup>5</sup>; el pasado, en cambio, es el tiempo de la narración por su carácter mediato: contar implica que eso que se cuenta ha acontecido ya” (García, 2017b, p. 26).

## Distancia

En este apartado hablaremos de la forma en cómo se concibe el distanciamiento estético en la narrativa y en el teatro. Ahora bien, ¿qué es el distanciamiento o distancia estética? A propósito de ello, José Luis García Barrientos dice lo siguiente: “La *distancia representativa* es una categoría estética general que se mide entre el plano representante y el representado de cualquier arte u obra y resulta inversamente proporcional a la *ilusión de realidad* suscitada en sus receptores” (2017b, p. 38). Esta distancia de la que hablamos forma parte de cualquier expresión de arte. Por ejemplo, una pintura puede generarnos una sensación de ver una copia fiel de la realidad, es decir, de causar una ilusión de realidad, de manera que, al distanciarnos, y ver el marco de la pintura, el distanciamiento se hace presente y nos muestra la realidad: la pintura es un cuadro, la ilusión de realidad se rompe.

Así, “La distancia está íntimamente relacionada con el *modo* de representar ficciones de tal manera que la oposición modal clásica entre *diégesis* (relato puro) y *mímesis* (representación escénica y, referida al lenguaje, diálogo) viene a coincidir, a grandes rasgos, con la contraposición entre distancia e ilusión de la realidad [...]” (García, 2017b, p. 40).

En resumen, tenemos que considerar dos polos en cuanto al distanciamiento se refiere, el cual recae en el mismo concepto de los modos que presenta la teoría modal: si la narración es pura, nos encontramos en el máximo punto de alejamiento; si el drama es puro, nos encontramos con el punto culminante de ilusión de la realidad.

## Perspectiva

En la dramaturgía, es preferible utilizar el término perspectiva, en lugar de «punto de vista», ya que este último resulta muy ambiguo. La perspectiva en el teatro, prácticamente, sólo posee dos matices: el objetivo y el subjetivo. Este aspecto nos permite ver con mayor facilidad la contraposición de los dos modos

---

<sup>5</sup> Respecto a este tema, Rodolfo Usigli en su *Itinerario del autor dramático* (1940) ahonda más en el tiempo presente como característica esencial del teatro. Asimismo, el dramaturgo Schmidhuber en su teoría dramática —que ya hemos referido—, dedica un apartado al estudio de las didascalias y cómo es que las acciones y descripciones, al pasar de la narrativa al teatro, cambian de pasado a presente. Para ello, compara dos obras de Antón Chéjov: el cuento “Una criatura indefensa” y el drama *El aniversario* (2017, p. 24).



de imitar. A diferencia de la lírica o de la narrativa, la enunciación en el género dramático tiende hacia la objetividad, entendiéndose ésta como autónoma, es decir, sin la intermediación subjetiva de nada ni de nadie pues, en el teatro, el espectador es quien ve, directamente y con sus propios ojos —discúlpese la redundancia—, la manera en que la ficción va dándose en el tablado. No así sucede en el cine o en la narrativa, en donde lo que nos muestra posee un sesgo subjetivo, ya sea del narrador o de la perspectiva de la cámara cinematográfica, si es que nos estamos refiriendo a un filme.

Por el contrario, en la narrativa, los diferentes puntos focalizantes generan distinciones entre los personajes, es decir, cuando tenemos la mediación algún personaje o narrador, ya hay una distinción de importancia. Pongamos por caso el hecho de que un personaje diga «yo» en una fabulación: este personaje tendrá un papel aparte, una distinción entre los demás personajes. En cambio, en el teatro, todos los personajes dramáticos parten del «yo», pues todos los personajes están al mismo nivel. Además, en el género dramático, necesariamente los puntos de vista deben de ser personales, pues son los personajes quienes hablan, es decir, corresponden a seres humanos; por su parte, en el género narrativo, los objetos y lugares pueden dar su punto de vista, algo que es imposible en el teatro, algo que es debido, precisamente, a la objetividad que genera la inmediatez de la representación, la relación personajes-espectadores.

Esta reducción de distinciones en el teatro, hace el estudio de las perspectivas en el género dramático sean más sencillo de abordar y abarcar que en la narrativa, en la que sí existe la posibilidad de llegar a perspectivas omniabarcantes e ilimitadas. Es importante mencionar que las otras técnicas o innovaciones que se han agregado al teatro no son más que variantes de estas dos perspectivas. Incluso cuando se ha querido introducir la figura de un narrador en las tablas, en realidad, éste es un narrador falso, pues si estamos hablando de teatro, será un personaje verdadero. Sólo por mencionar algunos ejemplos, tenemos *¿Adónde vas, Hollis Jay?*, de Benjamin Bradford, o *El círculo de tiza caucásico* de Brecht, o *Extraño interludio* de O'Neill, obras en las que se trata de experimentar con la omnisciencia o la figura de un narrador, pero que, al final, siguen siendo teatro. Es justo este aspecto el que debemos de cuidar al momento de analizar los trasvases que se hacen entre un modo de imitar y otro, pues una aparente adaptación técnica de un modo en otro, puede que en realidad no sea más que un truco estético o estilístico del modo para ficcionar que se eligió.

### Niveles representativos

Como ya se mencionó páginas arriba, lo que hace que algo exista en una narración es la voz del narrador. Mientras que en el teatro es la aparición en el tablado

—visión (espacio, tiempo y personaje)—, lo que hace que algo o alguien cobre existencia teatral. En otras palabras, contar una historia corresponderá a la «narración» y representar teatralmente un relato o argumento a la «escenificación». Es por ello que, hablar de niveles representativos en la narrativa, nos llevará a la figura del narrador, mientras que, en el teatro, lo hará a la visión.

Con estos entendidos, el dramatólogo español ya referido toma el concepto de diégesis de la narratología de Genette y lo adapta al teatro para formular los niveles de representación en la dramatología: la conceptualización del drama toma el lugar —o se equipara al nivel— de la conceptualización del relato; la escenificación, al de la instancia narrativa:

También a propósito de tiempo, espacio y personaje se puede hablar de plano escénico y plano diegético (y de la relación entre ambos, peculiar en el teatro, o plano dramático). En realidad, se trata del mismo concepto. Así el nivel *extradramático* equivale al plano escénico (real, representante), el nivel *intradramático* al plano diegético (ficticio, representado) y el *metadramático* al drama dentro del drama. Y la lógica de los niveles se puede formular así: la escenificación de un drama primario es por definición extradramática, como la escenificación de un drama secundario (metadrama) es por definición intradramática, etc. (García, 2017b, pp. 51-52).

De esta manera, así como en la narratología, cada vez que aparece un nuevo nivel narrativo, éste se corresponderá con un nuevo narrador; en la dramatología, cada vez que surja un nuevo nivel teatral, éste se relacionará con una escenificación distinta.

Las relaciones existentes entre drama —drama primario— o metadrama —drama secundario— son ambivalentes, es decir, pueden considerarse las funciones que ejerce el metadrama sobre el drama, o al revés, las funciones del drama respecto al metadrama. En todo caso, estas relaciones nos llevarán a la metateatralidad. A pesar de que ha habido diversas propuestas para clasificar los diversos tipos de metateatralidad que podemos encontrar en una obra, la que nos pareció más completa es la que recomiendan Schmidhuber y Fernández en sus respectivos estudios, es decir, la proposición hecha por el crítico Richard Hornby en su *Drama, Metadrama and Perception* (1986): 1) Teatro dentro del Teatro, 2) Ceremonia dentro del Teatro, 3) Juego de papeles dentro del personaje, 4) Referencias literarias y de la vida real y 5) Autorreferencialidad de la obra de Teatro (Schmidhuber, 2017, p. 8). Cada una de estas variantes será abordada con mayor profundidad en los respectivos análisis de las dos obras teatrales que conforman nuestro corpus.

## La teatralidad en *El Quijote*

Este tema es de vital importancia en la presente investigación, no sólo porque figura en el subtítulo de la misma, sino porque es el punto de partida que nos permitirá comprender cómo se realiza el traspase del modo de imitación de la narrativa al modo de imitación del teatro. Retomando las ideas expuestas por el teórico español (García Barrientos) —formulador de la teoría dramatológica—, tenemos que una de las características más marcadas en el teatro contemporáneo es su tendencia a narrativizarse. Sin embargo, ¿esto es propio de la contemporaneidad? Hay que recordar que cuando el teatro se narrativiza, no es que esté progresando hacia nuevas formas, sino que está regresando cada vez más al origen de la fabulación intermediada por una sola voz: la del monólogo, que corresponde a lo narrativo, así como al primer estadio (el de Esquilo). De manera que lo que algunos consideran obras posdramáticas, debido a su hibridación con la narrativa, en realidad se tratan de obras predramáticas, pues abandonan la polifonía para ir hacia la monofonía.

La hibridación de la que hablamos no se refiere a la simple presencia de elementos narrativos en un drama —drama narrativo— o, al revés, de la presencia de elementos dramáticos en una narración —narración dramática—, pues esto no corresponde a una fusión de los modos, sino más bien a una alternación de ellos. De manera que, si se abusa de esta alternancia, más que una fusión modal, lo que se conseguirá será una confusión, confusión que correspondería a lo que la contemporaneidad ha dado en denominar como narraturgia. A propósito de ello, García Barrientos nos dice:

La «narraturgia» como híbrido modal habría que imaginarla como una invasión cancerígena que se parara en seco a la mitad. Y ni aun así. Pues no es lo mismo confusión (para mí, impensable) que mezcla (un hecho), ni siquiera que mezcla al cincuenta por ciento (difícil, para mí). Existen dramas (más o menos) narrativos y narraciones (más o menos) dramáticas: textos y espectáculos, narraciones orales y escritas, que habría que examinar por separado. Lo difícil, lo raro es que una obra presente los dos modos rigurosamente coordinados; lo normal, que uno de ellos se subordine al otro, y resulte una narración con incrustaciones dramáticas o un drama con interpolaciones narrativas (García, 2017b, p. 66).

Esta observación resulta de vital importancia en el análisis de las obras que vamos a realizar en los capítulos subsiguientes, pues da la pauta para saber si dichas obras se tratan de genuinas y bien logradas imitaciones —recordando que imitación no alude a un significado peyorativo, sino a la teoría modal deri-

vada de la poética de Aristóteles—, o sólo se trata de enquistaciones narrativas en un drama.

Con este entendido, y tomando en cuenta que *Don Quijote* es una obra que se desarrolló en el siglo áureo del teatro español, no es extraño afirmar que la máxima novela de Cervantes esté influenciada en gran medida por la dramaticidad propia de este siglo. Esta simbiosis entre el teatro y *El Quijote* puede resultar evidente por la cercanía que Cervantes tuvo con el teatro español del siglo XVII, al grado que Guillermo Díaz-Plaja, citado por García, afirma que “[...] la totalidad de la creación cervantina puede explicarse en función de lo teatral [...]” (2017b, p. 73).

Con lo anterior, cabe formular la pregunta: ¿existe la teatralidad en *El Quijote*? O, en otras palabras, ¿hay dramaticidad en *El Quijote*? La respuesta a esta pregunta no es sencilla, a tal grado que José Luis García Barrientos, en su libro *Drama y narración. Teatro clásico y actual en español* (2017), trata de contestar la interrogante en un capítulo titulado “La cuestión del revés: Las teatralidades del *Quijote* (Nuevas meditaciones)” (pp. 73-96). El propósito de traer a cuenta este capítulo no es para hacer un calco del mismo en esta investigación, sino para retomar importantes consideraciones que encausarán nuestro análisis en los capítulos subsiguientes.

En primer lugar, García Barrientos comenta que la presencia del teatro dentro de la fabulación de la novela, como tema de conversación o como detonante para ciertas acciones —y que puede separarse del contenido central—, no es una teatralidad en sí, pues dicha presencia no es más que una relación con el teatro, pero no teatro en sí. El hecho de que se converse sobre teatro, aparezcan actores y compañías teatrales, no quiere decir, estrictamente, que nos encontramos ante una teatralidad. Esto sólo aporta en el plano del contenido, mas no en el de la estructura.

Estrictamente, el diálogo es una técnica perteneciente a la dramaticidad, pues nos remite a una presentación, sin intermediarios, del mundo ficticio (escenas dialogadas). Pero no todo diálogo es propiamente dramático:

Claro está que la pureza modal del diálogo se contamina al entrar en la dimensión histórica de los géneros, como nos recuerda esta observación de Ciriano Morón (2005, 224) “La comedia como diálogo se inserta en el género del ‘Roman’ medieval, que es fundamentalmente narrativo, y esa función, consagrada en el *Quijote*, será típica de la novela moderna. La pura narración del pasado se enriquece con la representación en presente, y el diálogo no se da entre personajes épicos, sino cómicos” (García, 2017b, p. 77).

Dicha observación nos da la pauta para afirmar que: 1) La teatralidad, bajo esta consideración, sólo estaría presente en los diálogos de la novela. 2) Como el teatro es inmediato y la narración mediata, todo diálogo que esté supeditado a la voz narrativa o de los personajes, será más narrativo que dramático; por el contrario, si el diálogo es más libre y directo, será más dramático. 3) No todo diálogo, presentado directa y libremente, será teatral, pues la dramaticidad debe estar presente en él: el hacer debe imperar sobre el decir. Así pues, no todas las escenas dialogadas presentes en *El Quijote* contendrán, *per se*, tintes de teatralidad.

Una de las características de *El Quijote*, que lo acercan más a la dramaticidad, es su contenido altamente visual o, en otros términos, la presencia de narración pura, sin descripciones y con una intermediación autoral —o del narrador— astutamente disimulada, al grado de que no es percibida. Esta pureza al narrar es una técnica narrativa que genera un efecto dramático, pues nos muestra una escena, con tal grado de visualidad, que produce una ilusión de inmediatez representativa, tal y como el teatro lo hace.

Esta visualidad en *El Quijote* es lo que bien han señalado autores como José Ortega y Gasset en sus *Meditaciones* (1914) o Helmut Hatzfeld en su «*Quijote*» como obra de arte del lenguaje (1928), cuyas reflexiones nos ayudan a afirmar que la ausencia de descripciones y de perspectivas ideológicas en la narración de la novela cervantina que nos compete generan escenas visuales que funciona como la plástica: corporeizando a los personajes se producen verdaderas escenas visuales.

Una de estas escenas es, indudablemente, la de *El curioso impertinente* (parte I, capítulos XXXIII-XXXV). Primeramente, esta historia tiene presente variadas escenas dialogadas y, por medio del soliloquio, se acentúa más su carácter dramático. Pongamos por caso cuando Camila habla sobre Anselmo pero se dirige al lector-espectador con una “[...] *dicción teatral* que caracteriza toda la escena: la gesticulación, la falta de naturalidad, el énfasis, la intencionalidad, etc.” (García, 2017b, p. 86). Segundamente, la intervención del narrador es mínima, excepto cuando explica el mundo interior de los personajes, como cuando Anselmo está escondido y atestiguando lo que en verdad sucede con su amada y su mejor amigo. El estilo directo que prima en este apartado nos remite a las escenas visuales de las que ya hemos hablado, las cuales se logran gracias a la oralidad marcada de los personajes, quienes hablan con la mayor libertad posible que la intermediación del narrador les permite. Así pues, esta oralidad genera, en menor o mayor medida, un sentido de teatralidad.

Además, los diálogos presentes en estas escenas visuales son presentados en estilo directo, donde sólo hay intervenciones muy enfáticas por parte del narrador: “dijo”, “respondió”, “replicó”, “decía”. No obstante, y a pesar de estas intermediaciones de la voz narrativa, la dramaticidad está presente y nos remite

a “[...] una tercera clase de teatralidad, la que llamo ‘escena teatral’, siempre que se tenga muy claro que es sustancialmente una combinación de las dos antes vistas, genuinamente modales, más el barniz, el añadido accidental, de una teatralidad de género, en este caso de comedia de enredo” (García, 2017b, pp. 87-88).

Por supuesto que cuando hablamos de una escena teatral, ésta no es cien por ciento pura, pues la narrativa siempre estará supeditada al narrador —o narradores—. Es por ello que la presencia de los denominados “narradores dramáticos” no incrementan la dramaticidad de una narración, sino que la disminuyen. La ausencia del narrador en un texto narrativo, realizada por medio de ciertas técnicas narrativas, genera la ilusión de estar ante un texto dramático, pues aparentemente estamos frente a una inmediatez representativa.

A todo esto, viene a bien la opinión que María Fernández Ferreiro hace en su tesis doctoral *La influencia del Quijote en el teatro español contemporáneo. Adaptaciones y recreaciones quijotescas (1900-2010)* (2016):

Estos elementos teatrales en el *Quijote* tienen dos fines concretos en relación con su función narrativa. En primer lugar, gracias a ellos se produce cierta idealización de la realidad narrada y, en segundo lugar, un distanciamiento o suspensión del discurso (Maestro 2007<sup>a</sup>; Reed, 1994, p. 213), provocado por la metateatralidad de estos capítulos. A través de ambas situaciones, el autor logra que el lector se percate y sea más consciente de la propia urdimbre narrativa y, de este modo, resalta la función cómica y paródica del *Quijote* (p. 60).

De esta manera, su trabajo se basa en la relación que tuvo Cervantes con el teatro y los aspectos dramáticos que utilizó en *El Quijote* que, como dice la cita, no dejan de ser técnicas dramáticas con funciones narrativas. Lo más destacable es la mención a la metateatralidad, es decir, la borradura de los límites entre ficción y realidad, un aspecto representativo de *El Quijote*.

Aquí cabe hacernos la pregunta: ¿por qué Cervantes utilizaría el teatro para configurar su novela? Es posible que esto no haya sido premeditado, pues el teatro, como se ha dicho, era el género imperante en el Siglo de Oro Español. Es por esta razón que Cervantes primeramente fue dramaturgo y poeta —o versificador, si se quiere— que novelista. Es por ello que tenemos obras como *El trato de Argel*, *La Numancia* y *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* que, sin embargo, no serían estudiados con asiduidad hasta inicios del siglo xx.

Respecto a lo anterior, algunos investigadores han querido situar al *Entremés famoso de los romances* como la fuente teatral que inspiró a Cervantes a escribir su *Quijote*, pues su argumento es el de un labrador que se vuelve loco por leer el *Romancero*; el problema de esta hipótesis es que no se ha podido acordar una

fecha de publicación de dicha obra, algunos la sitúan antes de *El Quijote*, y otros después (lo que descartaría la hipótesis). Otros mencionan que no fue esta obra sino *Flor de varios y nuevos romances* (1593). Algunos más sitúan la inspiración teatral de Cervantes en el *Romancero General* (1600). A pesar de las polémicas suscitadas, sea como fuere —y en esto coincidimos con la opinión de Fernández—, “[...] no se cuestiona el hecho de que la obra que diese origen al *Quijote* fuese una pieza teatral, tan unido está este género a la novela de Cervantes” (2016, p. 51). De manera que esto ayudaría explicar el porqué de la presencia de los elementos teatrales que ya se han referido.

Cabe añadir que María Fernández menciona un aspecto que García Barrientos no lo toma en cuenta, pero que ella misma refuta con posterioridad, debido a lo impostado que resulta. Dice que algunos autores —Arboleda, Van Doren, Torrente Ballester, Luis de Tavira— sostienen la idea de que Alonso Quijano es personaje que se sabe actor y que representa a cabalidad su papel de Don Quijote, de manera que la base de la novela sería el teatro en sí mismo —debido a la actuación consciente de nuestro protagonista—, y no sólo una serie de elementos teatrales dispersos a lo largo de la narración. Respecto a ello, concluye que “No obstante todos estos argumentos, la consideración de don Quijote como un actor plenamente consciente de sus actos y orquestador de sus aventuras como si fuera un director teatral resulta forzada” (2016, p. 63). Fernández llega a esta conclusión argumentando que, desde el inicio de la novela, se nos dice que a Alonso Quijano se le ha secado el cerebro de tanto leer, de manera que no hay forma de que esta hipótesis sea validada, por “muchas pruebas” que se quieran presentar para afirmarlo.

Siguiendo entonces, las ideas expuestas hasta aquí, no resultaría extraño preguntarnos: si el teatro era un género importante —y tal vez predilecto— para Miguel de Cervantes, ¿por qué no escribió su *Quijote* como una obra teatral? Porque su teatro no tuvo el impacto que esperaba; menos aun cuando Lope de Vega comenzó a hacerse con la hegemonía de los tablados. A propósito de ello, Gerardo Cortés, en su tesis de maestría *La primera traducción del Quijote por Thomas Shelton: la posición del traductor y el énfasis de la teatralidad* (2018), menciona lo siguiente:

El empleo de técnicas teatrales en la prosa es uno de los aportes más importantes que ha reconocido la crítica en la obra de Cervantes. Sin duda, este recurso hace patente el genio particular de este autor que, a falta de éxito como dramaturgo, vuelca su interés teatral en la prosa; sin embargo, si pensamos, junto con González, que la obra de Cervantes es ante todo un producto del Barroco, entonces también podemos decir que las características de este movimiento cultural, como,



por ejemplo, la mezcla de géneros y la convivencia de opuestos, ya supone una condición que propicia el tipo de ‘experimento’ literario que Cervantes realiza en su *Quijote* (p. 101),

El fracaso de Cervantes en su incursión en el teatro, lo llevaría a escribir lo que más tarde sería el relato moderno por antonomasia. Es interesante que en el tercer capítulo de su tesis de maestría, “La teatralidad en el *Quijote* de Shelton: recepción y funciones”, Cortés enfatizó la importancia de la teatralidad en el *Quijote*, pues ésta sirvió a Thomas Shelton para realizar su traducción al inglés: “[...] la manera en la que él entendía su labor traductora y la norma literaria de su época le llevó a enfatizar distintos aspectos de la teatralidad de la novela como parte de su estrategia para llamar la atención de la corte del rey Jacobo” (2018, p. 11).

Acorde a lo explicitado hasta este punto, vemos que no se pone en tela de juicio la relación de *El Quijote* con el teatro —y mucho menos la de Cervantes con este género (o modo de imitación, si seguimos las consideraciones de la teoría modal)—, sino que no se llega a un consenso sobre cuáles son los aspectos<sup>6</sup> de la novela cervantina que deben examinarse bajo el adjetivo de «teatrales» pues, como toda investigación relacionada con *El Quijote*, el paso de los siglos que nos separan desde su publicación (en 1605), ha generado una ingente cantidad de escritos, por lo que abarcarlos a todos sería una tarea titánica y, posiblemente, interminable.

Para efectos prácticos de esta investigación, y debido a que estamos de acuerdo con los criterios que plantea, nos quedamos con la propuesta formulada por Guillermo Díaz-Plaja en su libro *Cuestión de límites. Cuatro ejemplos de estéticas fronterizas (Cervantes, Velázquez, Goya, el cine)* (1963) —y, más concretamente en el capítulo “El «Quijote» como situación teatral”—, donde enuncia los siguientes puntos:

Las gentes que le envuelven [a Don Quijote] *se convierten para él en un teatro* vi-  
viente, cuando se producen las siguientes situaciones: 1<sup>a</sup>. Cuando se advierte en  
uno o varios personajes la voluntad de crear ante el hidalgo un clima escénico

---

<sup>6</sup> Jill Syverson-Stork señala algunos de ellos en su estudio *Theatrical Aspects of the Novel, A Study of Don Quixote* (1986). Gregory Gough LaGrone hace lo propio en su tesis *The imitations of Don Quixote in the Spanish drama* (1938). De igual manera, a la lista se suman las investigaciones de Felipe Pérez Capo: *El «Quijote» en el teatro. Repertorio cronológico de doscientas noventa producciones escénicas relacionadas con la inmortal obra de Cervantes* (1947), de Sedó Peris-Mencheta: *Ensayo de una bibliografía de miscelánea cervantina* (1947), de López Navia: *Inspiración y pretexto. Estudios sobre las recreaciones del «Quijote»* (2005), y de Ignacio Arellano: *Don Quijote en el teatro español: del Siglo de Oro al siglo XX* (2007).

que presupone: a) Que los mencionados personajes asuman premeditadamente ante Don Quijote nos *papeles* distintos a los de su comportamiento en la vida real. b) Que, de una manera sumaria o compleja, se prepare una determinada escenografía, y un *atrezo* y caracterización adecuadas. c) Que se cuente con un público, espectador consciente de la cualidad de teatro en que incide la situación novelesca. 2ª. Cuando se monta ante el caballero un *espectáculo* que tiene existencia por sí. Es el caso de los *ballets* de la pastoral Arcadia, con los que topa al azar Don Quijote (II, LVIII) y el Retablo de Maese Pedro. Ahora bien, lo que caracteriza a ambas situaciones es, como veremos, que Don Quijote, sin dejar de ser espectador, y aun espectador atento, se introduce de tal modo en la magia escénica, que en la mayoría de los casos interviene en ellas. No existe en cambio, situación teatral: a) Cuando la apariencia escénica procede de la pura alucinación quijotesca, enfrentada justamente a la realidad objetiva, que se resiste a incorporarse al mundo mágico del protagonista. b) En cualquiera de las demás peripecias que, por espectaculares que sean, carecen de la intencionalidad específicamente señalada unas líneas arriba (García, 2017b, pp. 91-92).

En esta copiosa cita vemos de forma resumida las pautas a considerar para discriminar qué partes de la novela cervantina sí presentan teatralidades y cuáles no. La principal de ellas, como hemos visto, es cuando los personajes de la novela asumen los papeles de otros seres, esto con el objetivo de materializar las fantasías de Don Quijote; personajes novelescos actúan para representar a otros personajes (dramáticos).

En resumen, el teatro va a contar (“relatar”) por medio de los personajes, por lo que la fabulación se limitará a ellos. En cambio, en la narración, el contar está subordinado por el narrador —o los narradores— y su mediación subjetiva. De manera que un verdadero narrador, siempre estará opuesto al modo dramático; mientras que un verdadero personaje dramático, siempre se mostrará discrepante con el modo narrativo, sin importar que éste se presente como literatura o como cine. Así pues, si lo que tenemos en el escenario son genuinos personajes dramáticos, sin intermediaciones de ningún tipo, aquello será teatro. Si, por el contrario, lo que vemos es una voz narrativa —o voces narrativas—, que media la actuación de los personajes en el tablado, por muy espectacular que sea, aquello será narrativa.

Análisis de *El último capítulo. Drama en un acto y en prosa* de Manuel José Othón

Para analizar esta obra de Othón, hay que recordar —como vimos en el Capítulo II de esta investigación— que originalmente había sido escrita en dos actos, pero “[...] habiendo tropezado con dificultades en los ensayos para la representación, [Othón] lo redujo a uno” (Zavala, 1952, p. 248). Además, las partes descriptiva y contextual de *El último capítulo* serán obviadas en este capítulo, pues ya han sido abordadas con anterioridad. Simplemente, cuando sea necesario, retomaremos algunos de los puntos torales.

Lo primero que debemos tomar en cuenta, con respecto a *El último capítulo* es la especificación que acompaña al título: *drama en un acto y en prosa*. Como ya se ha explicado con anterioridad en el Capítulo IV, ciertos términos relacionados con el teatro tienden a confundirse o a ser definidos de distintas maneras —a veces contrapuestas— por diversos teóricos, investigadores o dramaturgos. En este caso, la palabra «drama», según los conceptos que ya hemos revisado de dramaturgía del teórico dramático español, denominamos drama a “[...] una sucesión de situaciones dramáticas (como mínimo una) o bien como una secuencia de acciones o sucesos dramáticos [...] Entenderemos por ‘situación’ la estructura o la constelación de fuerzas, sobre todo en lo que atañe a la relación entre los personajes” (García, 2017a, p. 62). Por su parte, Consuelo Pruneda en su *Apuntes de Teatro* (2005) nos dice que “El drama, o acción teatral, es una imitación de la realidad desde luego. No obstante, para construir un drama, es necesario un proceso de selección de esa realidad. La síntesis de las acciones seleccionadas, constituye la obra dramática” (2005, p. 63). De esta manera, la palabra drama, nos indica que el texto pertenece al campo de la dramaticidad, más que un género dramático en sí<sup>1</sup> o, si se prefiere, que es un texto dramático.

---

<sup>1</sup> Para ahondar más en los géneros dramáticos, se aconseja revisar el apartado “Géneros teatrales y la complejidad del personaje”, el cual forma parte del libro *Dramaturgia Como*

Es importante considerar que se trata de un texto dramático, ya que esto nos remite a que, justamente, estaremos trabajando con el texto<sup>2</sup> y dejaremos de lado lo que compete a la representación; haremos referencia a ella por medio de las indicaciones que la misma obra nos dé por medio de sus didascalias y apartados extratextuales (paratextos). Propiamente, en la teoría dramática, estos apartados se conocen como «acotaciones extradialógicas», tal y como lo señala el dramaturgo jalisciense Guillermo Schmidhuber en su libro *Dramaturgia Como Proyecto de Vida. Teoría Dramática y Creación* (2017). Como su nombre lo dice, son acotaciones que están fuera de los diálogos y pueden ser de ocho tipos: 1) el título de la obra; 2) el listado inicial de los *dramatis personæ*; 3) el señalamiento de la estructura dramática en prólogo, actos, cuadros, escenas y final; 4) las descripciones escenografías; 5) las descripciones de personajes y su vestuario; 6) la información sobre los diversos espacios en que se llevarán a cabo las escenas: castillo, campo, puerta de ciudad, etc.; 7) las especificaciones temporales de las escenas: siglo tal, mañana, tarde o noche, amanecer, etc., y 8) los nombres de los personajes que identifica los diálogos correspondientes (2017, pp. 28-29).

A propósito de ello, ya vimos la especificación que acompaña al título, pero no hemos dicho nada sobre éste. *El último capítulo*, a diferencia de otras adaptaciones o recreaciones cervantinas o quijotescas, no alude directamente a *El Quijote*. Esto se debe a que la reelaboración —o recreación— de Othón no toma ninguna escena, pasaje o capítulo de *El Quijote* y lo traslada al teatro, sino que lo hace de manera indirecta —a través de la voz del personaje de Cervantes, alude a ciertos capítulos de *El Quijote* de 1615, con especial énfasis en el capítulo LXXIV (que corresponde al último)—. Así, el escritor potosino imagina cuáles pudieron haber sido las condiciones bajo las cuales Miguel de Cervantes escribió el último capítulo de *El Quijote* de 1615. Con esto vemos que la obra de Manuel José Othón es una recreación y no una adaptación, pues está más alejada del texto original: el dramaturgo no tiene la intención de escenificar *El Quijote*, sino de llevar al tablado una situación inspirada en la novela (el proceso de escritura del último capítulo).

---

*Proyecto de Vida. Teoría Dramática y Creación* (2017) del dramaturgo e investigador Guillermo Schmidhuber de la Mora.

<sup>2</sup> Originalmente, se había hecho un análisis de todos los elementos de composición de la obra, pero debido a la extensión de éste, y a los fines de la presente investigación, nos limitamos a sólo revisar y enumerar los aspectos relacionados con el trasvase de un modo de imitación a otro, es decir, de la narratividad a la dramaticidad. En términos de Genette diríamos que nos ceñiremos a inspeccionar las relaciones existentes entre el hipotexto (*El Quijote* de Cervantes) y el hipertexto (*El último capítulo* de Othón).

El segundo paratexto que encontraremos es la dedicatoria —fecha en San Luis Potosí, el 15 de octubre de 1905— que Manuel José Othón hizo para el gobernador José María Espinoza Cuevas, quien, como ya vimos, le encargó que escribiera esta obra por motivos del tercer centenario de la publicación de *El Quijote* de 1605. Es curioso porque este agradecimiento juega con la metaficcionalidad, al estilo cervantino, por dos motivos. El primero se relaciona con el inicio de *El Quijote*, pues, antes del prólogo, la obra se acompaña de una dedicatoria<sup>3</sup> para el Duque de Béjar (Don Alonso López de Zúñiga y Sotomayor) (Cervantes, 2005, p. 6). En ella, Cervantes agradece el favor presentado por el noble, quien está relacionado con las artes; dice: “En fe del buen acogimiento y honra que hace Vuestra Excelencia a toda suerte de libros, como príncipe tan inclinado a favorecer las buenas artes, mayormente las que por su nobleza no se abaten al servicio de granjerías del vulgo [...]” (2005, p. 6). De manera que la apelación hecha al Duque enfatiza su intelectualidad y su conocimiento del arte. De forma paralela, Othón incluye en su dedicatoria al gobernador palabras similares: “Ud., que es intelectual y es artista, pesará, sin duda, todo el valor que tiene; que si para el público es escaso, es para mí crecido e inapreciable en demasía [...]” (1997b, p. 443). El segundo motivo se relaciona con la reflexión que ambos escritores hacen sobre la calidad y recepción de su obra. Cervantes se disculpa por presentar una obra que no posee “[...] ornamento de elegancia y erudición de que suelen andar vestidas las obras que se componen en las casas de los hombres que saben [...]” (2005, p. 6). En el caso de Othón, ya vimos que vislumbra la recepción de su obra al decir que tal vez el público encontrará escaso el valor de su drama, una opinión a la que le añade sus reflexiones en torno al resultado final “[...] bien sabe Ud. que el dedicarle esta obra mía que, desmedrada y pobre como salió, fue por mí pacientemente meditada y hondamente sentida, es para manifestar a Ud. mi leal e ingenua gratitud [...]” (1997b, p. 443).

Posterior a la dedicatoria, tenemos la lista de los personajes que conforman la obra y el lugar en el que ésta se desarrolla:

MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA (67 años)

FRAY LUIS DE ALIAGA, *de la orden de Predicadores* (54 años)

GUTIERRE DE CETINA (57 años)

LICENCIADO PERO PÉREZ PALACIOS (68 años)

MAESE NICOLÁS (63 años)

DOÑA CATALINA DE SALAZAR Y PALACIOS (55 años)

---

<sup>3</sup> Dedicatoria que Francisco Rico —en su edición del cuarto centenario— cuestiona, pues, según las evidencias que presenta, parece que fue un añadido del editor y no de Cervantes (Cervantes, 2005, p. 6).

DOÑA ISABEL DE SAAVEDRA (32 años)  
DOÑA CATALINA DE OVANDO (37 años)

*La acción en Madrid, en la casa de Cervantes, calle del Duque de Alba. Enero de 1615* (Othón, 1997b, p. 443).

El hecho de que Othón nomine de manera tan específica nombres y lugares nos hace ver que tenía buen conocimiento de la vida de Miguel de Cervantes y lo que giraba en torno a ella. Estas referencias —que son más propias del contexto histórico en que vivió Cervantes, que al ficcional de *El Quijote*— comienzan a demarcar un juego metaficcional que se irá acentuando en otros apartados y escenas de la obra. Lo llamativo respecto a esto es que Othón no hace ninguna aclaración o nota, pues da por sentado que los lectores ya están enterados de sus referentes. Esta técnica —por llamarla así— es recurrente en varias adaptaciones y recreaciones de *El Quijote* al teatro:

Estas transformaciones tienen como objeto adecuar el material quijotesco, narrativo en origen al teatro. Para ello, es reelaborado teniendo en cuenta el tiempo de representación, la dinamización de las acciones y la comprensión del texto por parte del espectador. Dado que el *Quijote* es, además, un texto sobradamente reconocido (al menos en lo esencial) los dramaturgos poseen cierta libertad de juego con el original y pueden permitirse llegar a forzar esa comprensión del espectador confiando en la intertextualidad (Fernández, 2016, pp. 426-427).

La desventaja de recurrir a estos sobreentendidos estriba en que, si alguno de los lectores desconoce el contexto, no logrará comprender del todo lo que la obra está expresando. La única aclaración que hace Othón respecto a ello es en el apartado «Advertencias a los actores», en donde especifica que Cervantes era manco: “No debe olvidarse que Cervantes tenía el brazo y la mano del lado izquierdo, aunque enteros, completamente inútiles y sin movimiento” (Othón, 1997b, p. 444). Sin embargo, en ese mismo apartado da por hecho que se sabe quién es Fray Luis de Aliga, Gutierre de Cetina o la esposa e hijas de Cervantes.

Asimismo, en la descripción que tenemos del «Acto Único», respecto al atrezo y decoración, dice: “En las paredes, cuadros de asuntos religiosos y algunos con episodios de la primera parte del Quijote” (Othón, 1997b, p. 445). Esto significa que será decisión del director elegir qué episodios colocará en dichos cuadros que, como se ha visto en relación con las escenas que con mayor frecuencia se han llevado a las tablas, incluye la aventura de los molinos, de la venta —Maritornes, la custodia de las armas, ser armado caballero—, la lucha con el vizcaíno, la

pelea contra el rebaño, la quema de libros y el episodio de *El curioso impertinente*. Además, también dice “En el mismo fondo, a la derecha, una armadura entera suspendida del muro” (Othón, 1997b, p. 445). La presencia de dicha armadura nos remite a la figura de Don Quijote y a su decimonónica representación. Una vez más, se recurre a la metaficcionalidad; se apela a lo que el lector ya debería saber.

Respecto a lo anterior, la presencia de la armadura, además de remitirnos a *El Quijote*, es el primer elemento que comienza a entremezclar el personaje de Don Quijote-Alonso Quijano con la figura de Miguel de Cervantes<sup>4</sup>. Conforme se avanza en las siguientes escenas, esto se irá acentuando. Por ejemplo, en la escena segunda, doña Catalina habla sobre una deuda que ella contrajo con sus familiares, el cura y el barbero, quienes tienen los mismos nombres que en la novela: Pero Pérez Palacios y Nicolás, respectivamente. Pero donde esta fusión de Don Quijote-Cervantes se da con mayor fuerza es en la escena octava, en la que Cervantes, tras entregar el único dinero que le quedaba a sus acreedores, se reúne con su esposa, doña Catalina, a quien le dice:

CERVANTES. — [...] Pero no te atormentes; que tu semblante resplandezca de nuevo y la lluvia de tus ojos se evapore. (*Serenándose, con gran ánimo que procura infundir en su mujer.*) En tanto, al ideal enderecemos nuestras plantas. ¡A liberar aprisionados y desvalidos, por más que pedradas nos den en pago! ¡A defender al vapuleado mancebo, aunque luego nos azote el rostro con salivazos de ingratitud! ¡Derribemos a los gigantes descomedidos y soberbios, a los cobardes malandrines; que si en batalla quedamos maltrechos y mal feridos, ya nos repararemos de los golpes bebiendo a torrentes del divino bálsamo de la fe y de la esperanza! (Othón, 1997b, p. 460).

Claramente vemos los paralelismos que se forman entre ambas figuras, basándose primordialmente en el ideal y los valores. La concepción romántica de *El Quijote* reluce en esta escena, lo cual no es raro, pues no hemos visto, los tintes románticos seguían imperando en el teatro mexicano de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Y justamente en este periodo de la literatura en la que

---

<sup>4</sup> Acorde con la tesis doctoral de la investigadora María Fernández, esta situación es bastante normal en variadas adaptaciones y recreaciones que se han hecho de *El Quijote* en las que aparece Miguel de Cervantes: “Podemos diferenciar tres tendencias en este sentido: en primer lugar, el personaje de Cervantes sin mayor confrontación con el hidalgo —aunque sí presentado como el autor de la novela—; en segundo lugar, el autor enfrentado a su creación; y, en tercer lugar, cervantes identificado con su personaje” (2016, p. 305). El Cervantes de Othón oscila entre el primero y el segundo: explícitamente es el primero; tácitamente, el segundo.



Don Quijote se convierte en un modelo de conducta<sup>5</sup>: “Se entiende su locura como una lucha a favor de la justicia, de la libertad, el amor, la honradez..., una búsqueda de unos ideales nobles y universales que fracasa en su choque con la realidad” (Fernández, 2016, p. 248).

Al hablar de esta identificación de Cervantes con don Quijote, es decir, del autor con su personaje, se acentúa el carácter metaficcional de la recreación de Othón, que, al tratarse de una obra de teatro, nos situamos en el campo de la metateatralidad. Recordemos que Schmidhuber señala que Richard Hornby enlista cinco variantes de metateatralidad: la cuarta, «Referencias literarias y de la vida real» (2017, p. 8) es la que correspondería con este caso particular de la pareja Cervantes-Don Quijote. Asimismo, el dramaturgo jalisciense señala que:

La crítica mexicana Olga Martha Peña Doria ha agregado una variedad más: la ficcionalización del autor, cuando la obra misma fue escrita por uno de los personajes, por lo que ésta pasa a pertenecer al mundo de la realidad, mientras que el autor deja de ser histórico para ser parte de la ficción (2017, p. 8).

Esta «ficcionalización del autor» que postula Peña Doria está presente en *El último capítulo*, al menos de manera parcial<sup>6</sup>, pues hay juegos entre el autor y la obra creada. Una vez más, vemos que una de las técnicas teatrales empleadas para recrear *El Quijote* estriba en la evanescencia presente entre la realidad y la ficción.

Y ya que se ha abordado esta cuarta forma de metateatralidad —según Hornby—, cabe mencionar que las referencias a la vida real están presentes desde el inicio de *El último capítulo* de Othón y seguirán apareciendo a lo largo de la obra: la familia de Cervantes y su lugar de residencia, los parientes de doña Catalina, la mención de personas que estuvieron relacionadas con la actividad escritural de Cervantes —el librero Francisco Robles, el impresor Juan de la Cuesta, el conde de Lemos, Avellaneda—, la batalla de Lepanto (y las heridas que dejó en el alcaíno), el suceso relacionado con la Real Hacienda (quiebre de Simón Freire de Lima; extravío de cuentas y registros por parte de Cervantes) y las penurias que la familia del autor de *El Quijote* vivió en Valladolid.

Este acercamiento metateatral también contempla a las referencias literarias, que también abundan en *El último capítulo* de Othón. En la escena segunda, Isabel menciona a *El Quijote* de 1605 —“Y mi ilustre padre, para ayudarnos, mientras que daba fin a la primera parte de *Don Quijote*, fábula que ha suspendido y

---

<sup>5</sup> En el siguiente capítulo veremos cómo este aspecto es de suma importancia en las adaptaciones teatrales infantiles y juveniles que se han hecho de *El Quijote*.

<sup>6</sup> Para que fuera de manera global, se tendría que tener el caso de que el Cervantes de Othón hubiera escrito el drama de *El último capítulo*.

absorta al mundo” (Othón, 1997b, p. 449)—; Catalina, referencia otras obras de su esposo —“[...] y ya era tiempo, porque la menguada suma que a tu padre debía aún Francisco Robles por las *Novelas ejemplares*, habíase consumido” (Othón, 1997b, p. 450)— y atribuye a *El Quijote Apócrifo* la falta de resolución de Miguel de Cervantes para culminar la genuina segunda parte —“Acaso achacar se deba a la aparición de ese falso *Don Quijote* que estampó en Tarragona un tal licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, natural de Tordesillas, que nadie conoce ni nadie a adivinar atina” (Othón, 1997b, p. 449)—. La mención a *El Quijote* de Avellaneda es importante, ya que es la que, posteriormente, desencadenará el clímax dramático (en la escena undécima).

Asimismo, en la escena tercera el personaje de Miguel de Cervantes menciona superficialmente la segunda parte de las aventuras de su caballero: “[...] con quien traté me diera algunos ducados en cuenta de lo que me ha de pagar por esta segunda parte de mi *Ingenioso Hidalgo*” (Othón, 1997b, p. 453). En la escena quinta, la metateatralidad se afianza, pues aparecen citas textuales del capítulo LXIV de *El Quijote* de 1615; un capítulo que en definitiva no fue elegido al azar, pues es en él donde se vislumbra el final que tendrá el caballero manchego, de manera que al leerlo pone en sobre aviso a los espectadores (quienes probablemente ya saben cómo terminará: la derrota de Don Quijote a manos del Caballero de la Blanca Luna).

En la escena séptima se habla de las obras de Cervantes: “CERVANTES: ...en tanto que imprimo la segunda parte de *Don Quijote*, que en acabar me ocupo” (Othón, 1997b, p. 457). “PERO: ...pues con los años habrá visto que sus demás obras han venido a menos... Sus comedias, por más que se impriman, ya no se representan... Sus novelas, dicen que son más satíricas que ejemplares...” (Othón, 1997b, p. 458). Y *El Quijote Apócrifo* vuelve a ser mencionado: “CERVANTES: Bien veo en lo que tocáis, que muy leído tenéis lo que de mí dice el de Tordesillas<sup>7</sup>” (Othón, 1997b, p. 458).

En cuanto a la escena octava, vemos que hay referencias a pasajes de *El Quijote* —como ya vimos con anterioridad en donde se explican los paralelismos entre Cervantes y Don Quijote—, así como menciones a otros personajes literarios: “CERVANTES: ...¡Oh, Galatea!... ¡Oh, Dulcinea!...” (Othón, 1997b, p. 461).

En lo que respecta a las siguientes dos escenas, la novena y la décima, son de suma importancia, pues además de seguir referenciando a la segunda parte de *El Quijote* como a *El Quijote Apócrifo* —y alguno que otro personaje que en ellas figura—, también hay citas textuales del madrigal de Cetina, así como de diversos

---

<sup>7</sup> Hay que recordar que el título de *El Quijote Apócrifo* dice *Segundo Tomo del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida: y es la quinta parte de sus aventuras. Compuesto por el Licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, natural de la Villa de Tordesillas.*

capítulos de la genuina continuación de las aventuras de Don Quijote (capítulos VIII, X, LXIV, LXXII y LXXIII). Ya veremos más adelante la importancia —como recurso de teatralización de la novela— de este cruce de declamaciones y lecturas por parte de estos personajes. Finalmente, en las últimas tres escenas —undécima, duodécima y décima tercera— se replican las menciones de la *Galatea* y de *El Quijote Apócrifo*, así como el uso de citas textuales de *El Quijote* de 1615; entre dichas citas, sobresalen las referencias a el último capítulo, el LXXIV y, más enfáticamente, al final de éste: “En fin, llegó el último de Don Quijote... el cual, entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaron, dio su espíritu: quiero decir, que se murió” (Othón, 1997b, p. 475).

Con lo anterior, vemos que prácticamente este recurso metateatral es usado a lo largo de todo el drama. No obstante, no es el único del que Othón se vale. En menor medida, vemos que recurre a la tercera variedad de metateatralidad —acorde a Hornby—: «Juego de papeles dentro del personaje». En la escena tercera, Cervantes asume de manera histriónica el papel del maestro Valdivielso:

CERVANTES. [...] Y dícame el maestro Valdivielso (*declamando con algo de broma*): “Señor Miguel, vos, como los lacedemonios, habéis levantado estatua a la Risa, y como los de Tesalia, fiestas le dedicáis. ¡Bien haya el regocijo de las musas, el escritor alegre y festivo que nos trae al verdadero Don Quijote, sin nada del fantástico ni del sofístico, y al propio Sancho, que es gracioso por todos lados; al revés de aquel Don Quijote sandio y mentecato, y del otro Sancho, grandísimo bellaco, frión, obsceno y ladrón a un mismo tiempo, a quien nunca se le ha oído gracia ni cosa que le pareciere; que estos tales personajes ha sacado a lucir el licenciado de Tordesillas” (Othón, 1997b, pp. 452-453).

Esta es una técnica muy recurrente cuando se hace la teatralización de un texto narrativo —como pudimos constatar en la crónica de las adaptaciones y recreaciones hechas de *El Quijote* que vimos en el primer capítulo de esta investigación—, pues como “no se puede narrar” en el teatro, se recurre a la voz de los personajes o de un narrador-personaje para que explique algún acontecimiento que ya ha sucedido, pues el teatro, como bien apuntaló Usigli, siempre transcurre en tiempo presente.

En la escena séptima escena vemos que el cura toma ciertas actitudes de Sancho, pues comienza a hablar con refranes y de manera descontrolada —“PERO: [...] en puridad hablando, debo deciros que las esperanzas suelen ir fallidas..., y en lo más seguro hay riesgo..., cuanto más, que de la mano a la boca se pierde la sopa... y no digo más, y yo me entiendo” (Othón, 1997b, p. 457)—, observación

que el dramaturgo confirma posteriormente en una acotación que acompaña a uno de los parlamentos del clérigo: “PERO: (*Reticente, con algo de socarronería de Sancho Panza, cuando se burlaba de su amo.*) Digo... que bien podría ser que ese libro no fuera recibido de los lectores como el señor Miguel desea y lo merece[...].” (Othón, 1997b, p. 458). Por último, como ya lo hemos mencionado con anterioridad, están las partes en las que el personaje de Cervantes interpreta el papel de Don Quijote, y aunque se dé de manera tácita, está presente.

Otra de las metateatralidades presente, en menor grado, en *El último capítulo* es la última que enlista Hornby «Autorreferencialidad de la obra de teatro». Si no se da de una manera completa, parcialmente tenemos algunas partes en las que la obra se dirige a su público. Las citas textuales de *El Quijote* son dirigidas a los espectadores, algo que se enfatiza en demasía en las escenas novena y décima, donde Cervantes y Cetina se ponen a declamar sus obras de manera sincronizada, causando un efecto musical que está pensado para el deleite de los espectadores, pues ambos personajes no son conscientes de lo que el otro está diciendo. Y si decimos que es de manera parcial este rompimiento de la cuarta pared, se debe a que en ninguna ocasión los personajes apelan directamente a alguien que no esté en el tablado, con la excepción de fray Luis de Aliaga, que en dos ocasiones tiene un «aparte» en el escenario. Este uso del *aparte* se puede justificar por dos razones. La primera tiene que ver con el trasvase que se da de la narratividad a la dramaticidad, pues mientras que en un texto narrativo es muy común hacer separaciones de diálogos, pensamientos y acciones, en el teatro es más complejo, por lo que esta técnica ayuda a solventar dicha complejidad. La segunda tiene que ver con la naturaleza el hipotexto, es decir, *El Quijote* de Cervantes, pues hay que recordar que es una obra que pertenece al periodo aureosecular de la literatura española, de modo que Othón hace patente su conocimiento al respecto.

Lo anterior lo podemos constatar con las ideas que postula Schmidhuber, quien dice: “En las comedias del Siglo de Oro abundaban los monólogos; incluso las comunicaciones directas entre el personaje y el Público llamados ‘apartes’, con las que se participa al Público un pequeño secreto sin que los demás personajes no lo escuchan, pertenecen al género monologista” (2017, p. 42). Justamente, este género es el que nos lleva destacar la estructura de la escena duodécima, que es un soliloquio de Cervantes en el que reflexiona sobre el final de la segunda parte de su *El Quijote* y se apresura a escribir hasta terminarlo. El uso del soliloquio ayuda a dramatizar cuestiones narrativas que de otra forma hubieran sido complejo teatralizarlas.

Ahora bien, retomando el tópico de la mezcla del personaje de Cervantes con el de Don Quijote, dijimos que se basada en un idealismo: el caballero

manchego como figura modélica de comportamiento, en el que yacen todas las virtudes y grandezas del ser humano. Además de la concepción romántica que reluce con evidencia, esto debe ser así por el género en el que fue escrita esta pieza, que no es otro que el melodrama (como bien ya había apuntado Luis de la Maza en su crítica a Othón que vimos en el Capítulo II de esta investigación). Pruneda señala: “El conflicto en el Melodrama, se construye contraponiendo dos conceptos antagónicos. [...] Los personajes del Melodrama, generalmente tienen una sola línea de acción, positiva o negativa: son los buenos o los malos. Se les distingue por sus virtudes o por sus defectos” (2005, pp. 101-102). Esta contraposición la vemos con los personajes de Cervantes y de fray Luis de Aliaga; el primero representa las virtudes y el segundo los defectos.

Cabe preguntarse, ¿por qué Aliaga es el personaje antagónico en el drama de Othón? Porque acorde con los diálogos de diversos personajes a lo largo de toda la obra, pero principalmente por voz de Cervantes, el dramaturgo estipula una hipótesis sobre quién pudo haber sido la persona que firmó con el seudónimo de Avellaneda. Esto lo podemos constatar principalmente en la escena undécima:

ALIAGA. (*Amenazando.*) ¡Mirad que soy el confesor del rey, y puedo mucho; que soy general de la Inquisición, y puedo más!

CERVANTES. (*Impasible y sereno.*) Ciertamente, todo lo podéis... ¡Hasta acabar un libro que no es vuestro! (Othón, 1997, p. 471).

Esta propuesta por parte de la obra sobrepasa su propio fuero interno y se extrapola al mundo real, propiamente al campo de la crítica literaria, de manera que esta proposición hace que *El último capítulo* se enmarque dentro del ámbito dramático, narrativo y ensayístico, pues postula una hipótesis, que si bien no es explicada a detalle, deja la puerta abierta a la indagación.

Además, dentro del género del melodrama es puramente anecdótico, equiparando la obra aún más con la naturaleza propia del hipotexto que le dio origen, es decir, la novela de *El Quijote*. Esto hace que la acción sea una serie de sucesos que acontecen de manera lineal. El clímax de la obra se da en la ya mencionada escena undécima, en la que protagonista y antagonista se enfrentan. Es la escena que desencadena la pasión de Cervantes y le da fuerza para culminar con su obra, que si bien el final no es feliz como se acostumbra en el melodrama, se alcanza la justicia y el triunfo de los valores sobre la perfidia encarnizada por Aliaga. En sí, no hay acciones tan determinantes hablando en el plano físico —como bien podría ser un crimen, un asalto, una infidelidad, etc.—, sino que más bien los sucesos son más bien de índole psicológico.

Es por lo anterior que *El último capítulo* se enmarca más en el ámbito del teatro introspectivo —propio del teatro isabelino—, tal y como lo señala Schmidhuber: “El proyecto de profundizar en los personajes y de llegar a exponer su interioridad hace que el drama isabelino necesite de una estructura que exprese, por así decirlo, al personaje [...] con soliloquios y diálogos en donde se exponen los pensamientos más que las acciones[...]” (2017, p. 16).

Lo expuesto con anterioridad nos hace preguntarnos si estos recursos, ¿fueron usados por Othón de manera consciente o si llegó a ellos de una manera más intuitiva? Este planteamiento es válido si tomamos en cuenta que el escritor potosino llegó, con su poesía, al modernismo de manera incidental. Con esto, retomamos las preguntas que se emitieron, sin ser contestadas, en el Capítulo II de la presente investigación: ¿*El último capítulo* se inscribe, parcial o totalmente, en el modernismo? De ser así, ¿cuáles son los elementos modernistas que posee y cuál es su relevancia dentro de la literatura mexicana?

Una de las principales características del modernismo es su enfrentamiento con la realidad, la cual había sido ensalzada con las corrientes realistas y naturalista durante la segunda mitad del siglo XIX, y acentuada con el pragmatismo que el capitalismo y el positivismo llevó a la esfera económica y social. Es por ello que el arte se sacralizó, para liberar a los artistas de los condicionamientos sociales, morales, políticos y religiosos; razón por la cual existió un refinamiento en las formas de expresión —llegando a veces a ser elitista frente al vulgo y la gente ajena a la esfera artística—, causando un culto a la palabra, una revolución del lenguaje.

El enfrentamiento con la realidad fue combatido desde las trincheras del parnasianismo y el simbolismo, las dos principales corrientes de las que bebió el modernismo. El primero auspiciaba la idea del valor del arte por el arte mismo —sin necesidad de un fin práctico— y el segundo, abogaba por el uso de imágenes que enaltecieran los sentidos y evocaran ambientes místicos, mágicos y hasta esotéricos, así como el uso de la musicalidad para enfatizar los aspectos simbólicos.

Ahora bien, ¿existe alguno de estos preceptos en *El último capítulo*? El género dramático mismo en el que fue inscrita por el dramaturgo potosino le da la característica de enfrentarse con la realidad, al menos en menor grado: “Un Melodrama, siempre recibe un tratamiento más exagerado con relación a la realidad. En su lenguaje, podemos encontrar formas retóricas que no corresponden al habla cotidiana. Sus acciones y sus reacciones requieren mayor intensidad” (Pruneda, 2005, p. 103). En el caso de Othón, la oposición con la realidad estriba en la probabilidad de que los acontecimientos pasaran de determinada forma, pues se enfatiza su carácter azaroso o accidental. La posibilidad de que Cervantes recibiera un dinero y ese mismo día llegaran sus acreedores, parecía

casi imposible, aunque sí verosímil. Al igual que el encuentro de los dos autores de *El Quijote* —Cervantes y Avellaneda— en un mismo lugar y justo cuando el alcaláino estaba a punto de darle término a su segunda parte. Sin mencionar que el idealismo de Don Quijote, reflejado por Cervantes en la obra, muestra cómo este último se resiste a ceder a la lógica que lo rodea: por sentido común, lo más propio habría sido abandonar su faceta como literato y, sin embargo, no lo hace. No obstante, esta actitud idealista es más propia del romanticismo que del modernismo.

Respecto a esta lucha con la realidad o su escape de ella, hay un pequeño atisbo en toda la obra —en la escena novena— en la que dos personajes, Cetina y Cervantes, abandonan el lugar físico en el que se encuentran, pero de manera simbólica, una evasión causada por su arrobamiento al declamar sus obras: “CETINA: Vos cantabais la poesía inmortal; yo murmuraba apenas un eco lejano de la vuestra. Mas ya os dejo, señor. Hemos vivido un instante en el cielo. Volvamos a la tierra. Dios os guarde” (Othón, 1997, p. 466).

El simbolismo también está presente en *El último capítulo*. El primer aspecto tiene que ver con la luz del sol, la cual comienza a menguar con el caer de la tarde; en diversas escenas, se enfatiza el cielo que se ve por la ventana. Al principio del melodrama, en la acotación inicial que explica la escenografía, dice: “[...] y en primer término, balcón practicable, con vidrio emplomados, a través del cual se ve el cielo de la tarde que va oscureciendo gradualmente” (Othón, 1997b, p. 445). Lo interesante es que esta luz va disminuyendo al mismo tiempo que la vida de Don Quijote, de manera que, al final, cuando éste muere, hay una oscuridad total: “[...] A través de los vidrios del balcón y por el forillo del fondo, la oscuridad profunda de la noche)” (Othón, 1997b, p. 475). De manera que la existencia del caballero manchego se simboliza con la luz exterior.

De igual manera, al ser un melodrama, la música no podía faltar, de manera que, en la última escena, tenemos el repique de diversas campanas que suenan el toque de Ánimas, pues Don Quijote ha muerto. Nuevamente, tenemos un símbolo de la muerte del caballero manchego que se vale de la metaficcionalidad, pues hay dos planos de representación: la ficción de *El último capítulo* y la ficción dentro de la ficción que es la del último capítulo de la segunda parte de *El Quijote* y, sin embargo, ambos niveles se unen por medio de las campanadas; un nivel representativo consciente de un subnivel de representación. A su vez, el toque de Ánimas dota a la última escena de una musicalidad y ritmo que tienen efectos sensoriales en el espectador y que enfatizan la muerte de Don Quijote.

Asimismo, el aspecto funesto de la muerte del caballero de la triste figura es simbolizado por el número propio de la escena, el número trece, el cual siempre ha estado relacionado con la desdicha y la mala suerte. Al revisar la obra, encon-



tramos que la escena cuarta y sexta, de tan breves —apenas unos renglones—, bien podrían haber sido incluidas en la escena inmediata anterior o en la posterior, sin que eso cambiara la sucesión de acontecimientos; no obstante, se dejan de manera autónoma. Tal vez, se hayan hecho de esa manera por las razones que ya hemos expuesto. Por supuesto que cabe la posibilidad de que estas escenas hayan sido recortadas de último momento, pues hay que recordar que la obra estaba planeada para ser presentada en dos actos y no en uno solo. Es curioso porque Zavala dice que Othón dejó su melodrama en un acto único debido a la ineficacia del actor, pero la utilización de actos únicos es una característica propia del modernismo: “El Teatro moderno ha experimentado con aumentar el número de actos, como en *Extraño interludio*, de O’Neill, con nueve actos, o disminuirlo hasta el acto único de larga duración más cercano a la vida misma, como en *La señorita Julia*, de Strindberg” (Schmidhuber, 2017, p. 21).

Otros aspectos que podríamos considerar como modernistas sería el uso de ciertas descripciones o especificaciones en las acotaciones intradialógicas, pues se vuelven irreales o imperceptibles para el espectador. Ejemplo de ello ya lo hemos visto cuando se equipara al licenciado. Pero con Sancho por medio de una acotación, algo que difícilmente el actor podría hacer de manera taxativa. De igual forma, ciertos cambios emocionales de los personajes, descritos en las acotaciones, son imperceptibles para el público. Por ejemplo, en la escena undécima, tenemos la siguiente acotación en uno de los diálogos de presunto Avellaneda:

ALIAGA. (*Se reprime, oculta la ira, pero sólo en momentos puede lograrlo, por ser cortesano y hombre de mundo; más luego se enciende y deja traslucir su carácter altanero y su falta de urbanidad y de principios, pues el actor no debe perder de vista que Aliaga era de clase baja y alcanzó a elevarse por el favor, la adulación y la audacia.*) Es que se podrá hacer os mercedes que nunca habéis alcanzado, con lo que acabaréis en paz vuestros días (Othón, 1997b, p. 470).

Esto nos hace preguntarnos: ¿cómo es que el público sabrá sobre el origen de Aliaga y cómo es que se encumbró social, política y religiosamente? ¿Cómo se darán cuenta de que es un hombre del mundo, falto de urbanidad y de principios? Es por ello que estas acotaciones son más propias de rasgos narrativos que dramáticos.

Ya hemos dicho que la renovación del lenguaje es un elemento propio del modernismo. Es curioso por Othón lo hace en su melodrama, dota a sus personajes de un barroquismo léxico, aunque lo más probable es que la explicación a ello estribe en que deseaba que su obra fuera lo más verosímil posible. Qué

mejor forma de representar el Siglo de Oro Español que por medio de un lenguaje barroco.

En resumen, podríamos decir que este melodrama de Manuel José Othón llega a inscribirse en la corriente modernista, pero de manera parcial, y en algunos aspectos, de manera incidental. Todo parece indicar que a esta obra le ocurrió lo mismo que con algunos de sus poemas: alcanza el epíteto de modernista de manera no premeditada. Si esto es así, ¿entonces por qué Luis Reyes de la Maza la tildó de una fantasía literaria (2012, p. 85)? Posiblemente, a Othón le ocurrió lo mismo que a Cervantes: así como Avellaneda juzgó mal a *El Quijote* al calificarlo acorde con los preceptos del arte de su tiempo, así Luis Reyes calificó a *El último capítulo* acorde a los lineamientos que estaban en boga en ese tiempo. Muy posiblemente no se percató de ciertas renovaciones de tinte modernista, debido a que, como él mismo señaló, Othón las dejó inacabadas (Reyes, 2012, pp. 85-86) o apenas señaladas. La novedad es tan sutil que pasó inadvertida. La obra es muy dramática en algunos puntos —sobre todo al comienzo, donde prácticamente carece de acotaciones intradialógicas—, en otras tiene atisbos narrativos —las descripciones en las acotaciones que ya hemos mencionado, las citas textuales, el soliloquio de Cervantes, los apartes— y en pequeñas partes se tiñe de poética: el simbolismo, la musicalidad de la última escena, la declamación de Cetina y Cervantes, declamación que los transporta a un no-tiempo, al cielo, según el diálogo de Cetina.

Así pues, y retomando los comentarios que Peñalosa señaló en su estudio introductorio a las obras reunidas de Manuel José Othón, *El último capítulo* es la pieza más experimental del potosino debido al carácter evanescente de las situaciones y personajes (Othón, 1997b, p. 211). Posiblemente esta experimentación se quedó a medias, sobre todo en la cuestión de la hibridación de los géneros literarios; el autor se concentró más en el fondo que en la forma, razón por la cual su técnica teatral no avanzó tanto como se esperaría de un teatro propiamente modernista. Si bien *El último capítulo* manifiesta un modernismo parcial, habría que considerarla, dentro de la literatura mexicana, como una pieza precursora de lo que varias décadas después traerían otros dramaturgos, y que, como hemos visto, se consolidó con *El gesticulador* de Rodolfo Usigli: un teatro propiamente mexicano.

Análisis de *Don Quijote. Farsa en tres actos y dos entremeses* de Salvador Novo

Como se mencionó en el Capítulo III de esta investigación, la búsqueda de un teatro propiamente mexicano se hizo por medio de diversas agrupaciones y compañías. Una de ellas fue «La Comedia Mexicana», cuya principal acción de renovación dramática la hizo a través de la farsa. De hecho, la parodia, la sátira y el humor negro fueron elementos utilizados en la vanguardia mexicana, principalmente durante su segundo estadio, en el cual, por medio de las moralidades, llegaron —en mayor o menor grado— al género fársico.

En el caso de Salvador Novo, podemos ver cómo desde sus obras teatrales iniciales —*Divorcio* y *La señorita Remington*—, comienza a incursionar en las parodias y en el humor afilado. Más tarde, con *El tercer Fausto*, comienza a perfilar a personajes que funcionan como entes teatrales o alegorías de ciertos aspectos de la realidad. Pero la primera obra que escribió, expresamente como una farsa, fue su adaptación de *Don Quijote*.

Ahora bien, ¿en qué consiste el género de la farsa? Primeramente, hay que revisar cuál es el lugar de la farsa en comparación con los otros géneros teatrales. Schmidhuber dice:

Tres son los géneros que propongo como absolutos, es decir que pertenecen únicamente a la ficción: tragedia, comedia y farsa, y tres son los géneros híbridos que pertenecen tanto a la ficción como a la realidad: pieza o media tragedia, melodrama o media comedia y tragicomedia o media farsa. Los géneros absolutos generan entes teatrales de valor analógico y universal, mientras que los géneros híbridos gestan humanos con valor unívoco y personal. La diferencia esencial entre los géneros absolutos no estriba en que unos exaltan el dolor humano y constituyen una celebración del llanto y otros festejan el gozo humano y su capacidad de reír, sino en la perspectiva que el dramaturgo y, por ende, el Público tiene de los personajes (2017, p. 12).

Esta clasificación de los géneros teatrales es de suma importancia, ya que nos permite situar la dimensión a la que pertenecen los personajes, los cuales oscilan desde un aspecto humano hasta la representación de un ente o alegoría.

Si revisamos propiamente su definición, tenemos que —dice Pruneda— la farsa “[...] es la quintaesencia del teatro [...] es un caso extremo de los extremos [...] Deriva de una idea ingeniosa, audaz, exagerada, grotesca o satírica de realizar una obra. Se basa siempre en una paradoja, que le permite distorsionar las ideas, usar la caricatura y valerse de situaciones novedosas y mordaces” (2005, p. 115). Estos extremos no sólo referencian a las temáticas que pueden tratarse en una farsa, sino que también representan los límites del predominio en una obra: mientras que la razón es preponderante en la tragedia, la imaginación lo es en la farsa.

Las otras dos piezas que Novo utiliza para estructurar su obra pertenecen a aquellas denominadas como piezas de formato menor: los entremeses. Un entremés es una pieza corta de tintes burlescos o cómicos que se desarrollan en un solo acto. Su utilización se acentuó principalmente en el periodo aureosecular español, representándose entre los actos de una obra mayor, con el fin de generar un descanso o relajamiento. Es relevante que Novo escogiera el entremés, pues fue un género acertadamente desarrollado por Cervantes —tal vez sólo superado por su tragedia *El cerco de Numancia* (1585), en lo que a su teatro se refiere—, de manera que la simple elección del género ya hace referencia al autor de *El Quijote*, como un intertexto y un homenaje.

No obstante, el propósito de los entremeses no es simplemente fungir como un panegírico hacia el máximo escritor en lengua española; no. Estas piezas de formato menor adquieren su importancia al cumplir dos funciones esenciales. La primera pertenece más a la esfera del pragmatismo, en lo que al proceso de escenificación se refiere: dar tiempo a los tramoyistas de cambiar la escenografía y los elementos de atrezzo incluidos en los diferentes actos. Ésta es la razón por la cual los entremeses se realizan a telón cerrado. La segunda, más que relacionarse con la representación espectacular de la obra, tiene que ver con el texto en sí: mantener la unidad de la verosimilitud entre cada una de las segmentaciones hechas al *Don Quijote* de Cervantes. Es por ello que coincidimos con Muncy cuando enfatiza:

La auténtica dificultad de la obra estaba en conseguir la continuidad de la acción, sobre todo después de haberse saltado tantos episodios. Novo logró esto de manera muy teatral, inventándose unos entreactos cortos. Él los llama “entremeses”, a la manera cervantina, y en ellos, usando la técnica del relato, presenta y justifica varios pasajes existentes en Cervantes, difíciles de escenificar,

pero sin los cuales la continuidad de la acción hubiera sido casi imposible de conseguir (1976, p. 55).

Ahora bien, esta continuidad de la acción dramática de la que habla Muncy ¿cómo está organizada? En tres actos y dos entremeses, tal como lo explicita el subtítulo de la farsa. Además, cuando se busca la teatralidad presente en *El Quijote*, nos encontramos con reflexiones que apuntan a apartados de la novela que son plenamente dramáticos, como los que señala Francisco Ynduráin —*El curioso impertinente* o el retablo de maese Pedro (Gracia, 2017b, p. 82)— o Ciriaco Morón, quien, al buscar las huellas del teatro en la novela —las bodas de Camacho, la boda de Fernando y Luscinda, el palacio de los duques, el entremés de Camila, las aventuras en Barcelona—, dice: “‘Esto es importante —añade— porque algunos episodios del *Quijote* parecen auténticos entremeses o posibles comedias’ (p. 224)” (García, 2017b, p. 83). De esta forma vemos que, el entremés es una parte fundamental de la novela cervantina, de manera que la selección de Novo está justificada y no fue hecha de manera arbitraria.

Ya se habló de la funcionalidad pragmática de los entremeses en esta adaptación de *El Quijote*, pero también vemos que la estructura de la novela cervantina los usa de una u otra forma, de manera que Novo los utiliza para facilitarse el proceso de crear una fabulación que presente continuidad y coherencia, a pesar de las elipsis que puedan aparecer en su farsa. Respecto a esto García Barrientos cita a Alfredo Baras, quien dice: “Si las historias amorosas intercaladas adoptan la forma de comedias en prosa, el argumento central en torno a Don Quijote y Sancho se estructura a manera de entremés. [...] Todos los resortes por los que funciona un entremés están presentes en las dos Partes [...]” (2017b, p. 83). Y estos resortes son justamente de los que se vale Salvador Novo en su farsa, pues le ayuda a estructurar uno de los elementos de suma importancia en el teatro: el tiempo.

A diferencia del melodrama de Othón, la farsa de Novo no se centra en la interiorización de los personajes, sino en las interrelaciones entre estos. Es por ello que la dilatación del tiempo debe ser menor y, en este caso, al tratarse de una adaptación global, el tiempo de la fabulación debe sintetizarse en el tiempo de la escenificación. Por esta razón, y acorde con Schmidhuber —teoría que ya hemos antecedido—, tenemos que esta farsa pertenece más al «Teatro Social»:

Lope y la comedia española pertenecen al Teatro social que representa la exploración del espacio vital entre los personajes: no tanto la proyección del mundo interior de los personajes [...] Por el contrario, para proyectar la interacción social de los personajes y su correlación mutua es necesario de una menor ex-

tensión temporal en la acción y de exponer a los personajes a menores tensiones psicológicas (2017, pp. 15-16).

En relación con lo que se ha expuesto, mencionamos que esta farsa es una adaptación global. Adaptación porque no recrea nuevas aventuras, sino que toma las mismas contenidas en *El Quijote*, global porque pretende abarcar toda la novela, las dos partes, la de 1605 y la 1615. Ahora bien, ¿en qué se basó la selección que hizo Novo? Primeramente, habría recordar una de las características de las adaptaciones globales de *El Quijote*: “Las adaptaciones globales suelen partir de una motivación más didáctica y un acercamiento más respetuoso al original, tratando de reproducir todos los episodios posibles de la novela en escena, en muchas ocasiones para darla a conocer a un público que todavía no se ha acercado a su lectura” (Fernández, 2016, p. 232). Justamente, éste es el objetivo central de su farsa, tal y como podemos constatar en el prólogo, en el que aparece el personaje-narrador de Cide Hamete Benengeli, quien dice: “[...] y vuelto a escribir abreviadamente la historia de Don Quijote para que los niños de México puedan conocerla [...] honramos su memoria [la de Cervantes] con traer a Don Quijote a la vida, y ponerlo ante los ojos y los oídos limpios y puros de los niños mexicanos” (Novo, 1991, p. 16). Al final de la obra, cuando vuelve a aparecer Cide Hamete, vuelve a dirigirse al público para instarlo a que lea la novela de Cervantes: “La historia de Don Quijote está escrita toda ella en un libro que es el más hermoso del mundo. Cuando seáis mayores, debéis leerlo completo y con atención. Si sois adultos, volver a leerlo” (Novo, 1991, p. 106).

Retomando nuestra pregunta, hay que tomar en cuenta que, acorde con otras adaptaciones globales<sup>1</sup>, la mayoría de las escenas —en la novela— a las que se les atribuyen tintes teatrales, son casi las mismas que usó Novo para hacer su farsa, especialmente las que tienen que ver con la segunda parte de *El Quijote* en el que la teatralidad —y metateatralidad— está más presente, ya que los personajes de la novela asumen el papel de otros que se corresponden con la imaginación de Don Quijote. El dramaturgo deja de lado las historias intercaladas, los discursos filosóficos, las disquisiciones literarias, las desdichas amorosas y los pasajes en los que se ponga en entredicho la calidad moral del caballero manchego (pues, como ya vimos, se pretende que éste funja como modelo ejemplar de los ideales y virtudes). Como resultado, escogió las escenas que le sirvieran para sus fines didácticos y que fueran de interés para el público infantil.

---

<sup>1</sup> Posiblemente, del corpus que revisamos para redactar el capítulo I de esta investigación, las más representativas sean tres: *Don Quijote de la Mancha* (1971) de Diego Serrano Eugenio y José María González-Estéfani y Robles, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1987) de Álvaro M. Custodio y *Don Quijote de la Mancha* (2004) de Carlos Álvarez-Novoa.

Como ya hemos mencionado, la estructura con la que Novo ideó su farsa le permitió conglomerarla de manera coherente y efectiva. Cabe mencionar que dicha estructura se asemeja mucho a la que utilizó Lope de Vega: “Las estructuras de las piezas de Lope de Vega pertenecen a la forma tradicional, aunque a veces no son continuadas por el tiempo y los sucesos anteriores inmediatos” (Schmidhuber, 2017, p. 18). La disimilitud estriba en que hay dos entreactos intercalados, que, a diferencia de muchas obras del Siglo de Oro Español, sí poseen injerencia en la trama central de la farsa.

En esta estructura, la trama va subiendo de intensidad hasta que, al final, llega a su cúspide, en la que se enaltece la figura de Don Quijote, pues esta farsa es un drama de personaje “[...] es este [el personaje] el que ocupa el centro de la estructura, las acciones derivan de él y no a la inversa, lo mismo que las partes constitutivas; él dota de unidad a la obra, no ellas [...]” (García, 2017a, p. 67). Además, la manera en cómo termina la segunda escena del tercer acto —con Don Quijote arriba de Clavileño, dando un discurso a los niños mexicanos—, le da la característica de ser una obra de «forma abierta»:

[la cual se equipara más] ...a la menos trabada o rigurosa disposición “narrativa”, al desarrollo lineal de los hechos. Frente a la tendencia a la unidad de la forma cerrada, en las abiertas prima la variedad, la expansión, la libertad. No se limitan los cambios de lugar ni los saltos de tiempo ni el número de personajes del reparto; tampoco su grado de individualización o particularidad, ni de autonomía, hasta el extremo de admitir personajes “episódicos” (García, 2017a, p. 66).

Esto es lo que hace que el lenguaje y la temática utilizada en las obras de forma abierta sea igualmente variado, aunque con una tendencia a la aglomeración de episodios, en apariencia autónomos; y si usamos la frase *en apariencia* es porque, como ya vimos, todos ellos están unidos, de manera integral y coherente, por medio del personaje de Don Quijote. Respecto a esto, es el caballero manchego —en la farsa— quien utiliza un lenguaje más propio del Siglo de Oro, donde se incluyen arcaísmos: “DON QUIJOTE: Non fuyan las vuestras mercedes, ni teman desaguisado alguno; que a la orden de caballería que profeso non toca ni ataño facerla a ninguno [...]” (Novo, 1991, p. 23). Por medio del lenguaje, vemos que también se marca la separación de Don Quijote del resto de los personajes. El primero viviendo en un mundo idealizado-fantástico; los segundos, en el mundo real.

Es por ello que la dicotomía contrapuesta en esta adaptación de Salvador Novo oscila entre la realidad y la fantasía, pues justamente ésa es su naturaleza: “Es necesario entender que la obra de cualquier género [dramático], de cual-



quier autor, se convierte en Farsa desde el momento en que se transponga la realidad. Si aparece una bruja o un hada, una sirena, un animal que hable, una alfombra que vuele, un extraterrestre [...]” (Pruneda, 2005, p. 117). Al final de la obra es donde se enfatiza más este carácter, pues en la segunda escena del tercer acto es cuando aparece el mago Merlín y el caballo mágico volador, Clavileño<sup>2</sup>.

Ahora bien, como ya hemos visto —y particularmente en el capítulo anterior—, la metateatralidad es uno de los principales recursos explotados por los dramaturgos para hacer sus adaptaciones o recreaciones de *El Quijote* al teatro. La presente farsa no es la excepción. Retomando las cinco variantes de metateatralidad identificadas por Richard Hornby, la que aparece con mayor frecuencia es el «Juego de papeles dentro del personaje». En el primer acto, el primer personaje en asumir otro papel de manera consciente es el Ventero:

VENTERO: No hay duda, loco está. Se imagina hallarse en un castillo, y que las criadas son princesas (*Ríe*) y yo Conde o príncipe (*Ríe*). No le hagamos caso. Cada cual a lo suyo.

[...]

VENTERO: ¿No lo dije? ¡Loco de remate! Alce usted, señor, alce usted, y brinde con todos.

[...]

VENTERO: Muy acertado es eso, sino que la capilla de este castillo la mandé derribar para hacer una nueva, y su merced tendrá que velar las armas en este pozo. Mañana, si Dios es servido, se harán las ceremonias debidas y quedará armado caballero. Y a propósito, ¿trae dinero su merced? (Novo, 1991, pp. 26-27)

Aquí vemos como él mismo sabe que Don Quijote está loco y aun así le sigue el juego e interpreta el personaje del Conde o príncipe o el señor que va a armarlo caballero. Más adelante, en el mismo primer acto, el Ventero se hace ayudar por un muchacho y dos criadas, quienes llevan a cabo el ceremonial de nombrar a Don Quijote como caballero, de manera que los cuatro asumen otros papeles. Esta escena es importante porque con ella se cumplen dos funciones

---

<sup>2</sup> Cabe mencionar que, en la puesta en escena, Clavileño fue dotado de las características de un Pegaso, acentuando más su carácter fantástico. La dirección de la escenificación estuvo a cargo de Salvador Novo y de Clementina Otero (Novo, 1948, p. 81).

metateatrales de manera simultánea: el juego de papeles ya mencionado y la «Ceremonia dentro del Teatro».

Esta utilización de dos metateatralidades diferentes se vuelve a repetir en el primer entremés, pues el Bachiller asume la identidad del Caballero de los Espejos, decisión que se deriva de las referencias literarias que él y el Cura conocen —la acotación que abre este entreacto describe el episodio de la quema de los libros—, principalmente porque saben de la primera parte de *El Quijote*: “CURA: Me parece que el señor Bachiller tiene harta razón. En este libro se habla del Caballero de los Leones —y el de los Espejos— y de su encuentro con el de la Triste Figura [...]” (Novo, 1991, p. 47). Nuevamente tenemos el juego de papeles ya referido y a la vez tenemos a las «Referencias literarias y de la vida real», pues conocen diversos libros de caballerías, entre ellos, el *Quijote* de 1605.

La metaficcionalización anterior vuelve a repetirse en el segundo entremés, pues el Cura dice que recurrirá a la ayuda de sus amigos nobles: “Los señores Duques [...] Han leído ya las hazañas de Don Quijote, porque sabrán ustedes que ya anda en todas las manos un libro que las pinta, y arden en deseos de conocer al caballero andante y devolverlo al camino de la razón” (Novo, 1991, pp. 80-81). Es interesante observar que los entremeses contienen tintes fársicos, pues la realidad se supedita a la fantasía dictada por los libros de caballerías ya leídos por el Cura y el Bachiller. La que se opone a ello es la Ama: en el primer entremés: “AMA: ¡Ave María Purísima! Están ustedes tan locos como el amo” (Novo, 1991, p. 46). En el segundo: “AMA: (*Volviendo en sí*). Ave María Purísima, menudo susto me ha dado usted, presentándose aquí con ese disfraz de espantajo” (Novo, 1991, p. 78).

Finalmente, dentro de esta categoría metateatral de juego de roles, tenemos a los Duques y a sus siervos, quienes todos asumen diversos papeles para perpetuar el engaño para con Don Quijote y Sancho Panza. Es tal grado de histrionismo presente en esta escena segunda del tercer acto, que bien y podríamos considerar que, en menor medida, tenemos otro tipo de metateatralidad: «Teatro dentro del Teatro». Si bien es cierto que no hay un tablado ni butaquería como tal, los Duques son el público del espectáculo que han montado en su castillo, el cual se enfatiza con el pasaje de la Ínsula Barataria, pues se han tomado la molestia de poner escenografía y atrezzo para que el engaño sea verosímil. Este juego teatral alude a diversos niveles representativos, pues aunque sólo hay un decorado en el escenario, éste funciona tanto para el público de la farsa como para el público dentro de la farsa.

Por último, tenemos otra variante metateatral presente en esta obra. Se trata de la «Autorreferencialidad de la obra de Teatro». Ésta se hace más patente al inicio y al final, en el que el personaje —que hace a la vez de narrador omniscien-

te— Cide Hamete Benengeli se dirige directamente al público, al igual que Don Quijote, quien al término del tercer acto, habla con el público: “DON QUIJOTE: [...] Y estoy pronto a acudir a vuestro llamado. Cuando sintáis injusticia; cuando el mal os persiga, buscadme en vuestro corazón, y allí, niños mexicanos, me encontraréis” (Novo, 1991, p. 106). Además del rompimiento de la cuarta pared, esta autorreferencialidad se hace presente en el momento en que Don Quijote se sabe personaje de una ficción: “DON QUIJOTE: [...] ¡Oh tú, sabio encantador, quienquiera que seas, a quien ha de tocar el ser cronista de esta peregrina historia! ¡Ruégote que no te olvides de mi buen Rocinante, compañero eterno mío en todos mis caminos y aventuras [...] (Novo, 1991, p. 29).

Lo anteriormente expuesto nos deja ver que Salvador Novo utilizó las cinco variantes de metateatralidad expuestas por Hornby para estructurar su farsa. Esta combinación multifacética nos hace ver su veta de vanguardista, pues no duda en usar cuanto recurso esté a su disposición. Es por ello que, a diferencia de *El último capítulo* de Othón, es complicado disociar el texto dramático de la escenificación, pues en ella se simbolizan varias acciones por medio de la música y de las danzas y el ballet que se incluyen en la representación. Si bien es cierto que la utilización de la música está contemplada en las acotaciones de casi toda la obra, la manera en que ésta se incluyó le da aires más vanguardistas, pues se mezcla el teatro musical —principalmente el género lírico— con el teatro de texto o no musical.

Todos estos recursos tienen el objetivo de ayudar a generar cohesión en tantos cortes que se le hicieron al hipotexto, es decir, a la novela de Cervantes. El diálogo de los personajes es fundamental para darle continuidad a una serie de sucesos que, de otra manera, habría resultado muy impostado unirlos. Es por ello que el proceso de dramatización del texto narrativo original se vale de las palabras de los personajes y de las descripciones en las acotaciones (que son las menos). Pongamos por caso la presentación de los personajes. En el primer acto, aparece Sancho Panza acompañando a los arrieros de la Venta e, incluso antes de la aparición de Don Quijote, el Ventero entabla una conversación con él:

VENTERO: Ya cenaremos, ya, que las muchachas ya están preparándolo. Pero mientras nos llaman, bien podemos platicar, y decirnos tú quién eres, de dónde vienes, y adónde vas, por pasar el rato.

SANCHO: Pues señor, yo no soy pastor de cabras. Pobre y honrado, y feliz en mi casa, con mi mujer, Teresa Panza, y con mi hija Sanchica. No sé leer ni escribir, pero como nada ambiciono, no me hace falta. Mientras tenga

un poco de queso, y pan, y algún trozo de carne, y leña para el invierno, y salud para todos, no pido más (Novo, 1991, p. 20).

De esta manera, por medio del diálogo, vemos que hay una síntesis del personaje de Sancho Panza, algo que en la novela no es dado de esa forma, si no de poco en poco, a lo largo de diversas aventuras y capítulos. La frase del Ventero “por pasar el rato” si bien parece poco relevante en el diálogo, es de suma importancia en el proceso de teatralización del hipotexto. A lo largo de la farsa encontraremos ejemplos similares, ya que sea que los personajes se presenten a sí mismos o a otros personajes, o que referencien pasajes de la novela que no fueron llevados a la escena pero que son mencionados para darle verosimilitud y continuidad a la acción dramática. Pongamos por caso la conversación que el Cura y el Bachiller tienen en el primer entremés, en el que hablan de la aventura de lo ocurrido en La Venta, el enfrentamiento con los mozos de los religiosos y el yelmo de Mambrino, pasajes que en la novela transcurren en varios capítulos, en la obra acontecen en unos instantes. Su mención tiene el fin de contextualizar el actuar de Don Quijote y adónde lo ha llevado. De esa manera, por palabras de otros personajes, los espectadores se hacen copartícipes de sus preocupaciones y entendimientos.

En conclusión, la obra de *Don Quijote. Farsa en tres actos y dos entremeses* de Salvador Novo, valiéndose de en gran medida de la metateatralidad de la novela cervantina, logra dramatizar el hipotexto —narrativo en origen—, en una farsa que, dado las características de este género dramático, resulta ser el idóneo para hacer semejante tarea, pues le permite jugar con los niveles ficcionales a través de la fantasía-imaginación. Los recursos metateatrales que estructuran la farsa dan como resultado una adaptación global coherente y efectiva, sin la necesidad de tener que recurrir a descripciones extensas en las acotaciones, sino que, por medio de la consecución de los diálogos entre los personajes, se logran llenar vacíos argumentales y conectar episodios que, de otra manera, no habrían sido integrados congruentemente.

Esta unión en el avance de la trama, muchas veces, no es idéntica a la de la novela de *El Quijote*. Los cambios son necesarios para hacer posible el transvase del modo narrativo al dramático. No obstante, y pese a ello, la verosimilitud se conserva. Al conseguir esta característica, recurriendo mayoritariamente a los personajes, nos muestra un dominio del arte dramático por parte de Salvador Novo, quien evitó narrativizar la obra por medio de extensas descripciones o con citas textuales de *El Quijote* (la única que encontramos está en el proemio de la obra, cuando Cide Hamete Benengeli aparece leyendo el inicio de la novela).

El acoplamiento de los pasajes, el uso del lenguaje y la utilización de los entremeses, demuestran el conocimiento que el dramaturgo posee, no sólo del hipotexto, sino de la época en la que éste se desarrolló. Así, los entreactos cumplen una función interna —conjuntar la trama y acción dramática— y una externa —rememorar a Miguel de Cervantes en el cuarto centenario de su nacimiento—.

Con esta adaptación, los dramaturgos mexicanos se dieron cuenta de la imperiosa necesidad de formar una apreciación teatral desde temprana edad, si es que se quería que el teatro mexicano prosperara en los años venideros; es por ello que varios más se sumaron al esfuerzo iniciado por Salvador Novo. Principalmente, la integración —en la puesta en escena— de músicos —Carlos Chávez, Jesús Bal y Gay y Blas Galindo—, de la orquesta —los miembros de la Sinfónica del Conservatorio guiados por la batuta de Eduardo Hernández Moncada—, de actores —setenta: todos pertenecientes a la Escuela de Arte Teatral del INBA—, de los bailes —liderados por la Escuela Nacional de Danza—, las coreografías —a cargo de Gilberto Martínez del Campo—, la iluminación —de Ricardo Zedillo—, la escenografía —los escenógrafos fueron: Julio Castellanos, Carlos Marichal y Julio Prieto— y el cambio de la escenificación —por Marcelino—, logró que se conjuntaran esfuerzos, generando la creación de la Escuela del Teatro del Bosque, la cual ayudó enormemente a la consolidación del teatro mexicano en todos sus ámbitos.

Así pues, para lo anterior demuestra que, para apreciar correctamente la farsa escrita por Salvador Novo, no se puede desasociar el texto dramático de la puesta en escena, lo cual demuestra la consciencia teatral del escritor: el teatro está hecho para verse, no sólo para leerse.

## Conclusiones

Desde la primera década del siglo XVII, en la que se publicó *El Quijote* de Miguel de Cervantes, otros escritores se apropiaron de la historia, llevándola, principalmente, al teatro. Tal fue el caso del dramaturgo español Guillén de Castro, quien hizo su comedia de *Don Quijote de la Mancha* (1606). O de los escritores ingleses Francis Beaumont y John Fletcher, quienes se basaron en la novela cervantina —por antonomasia— para hacer su obra *The Knight of the burning pestle* (1611). No obstante, la reelaboración más llamativa fue la de *El Quijote Apócrifo* (1614), escrita bajo la pluma que firmó con el seudónimo de Alonso Fernández de Avellaneda.

A pesar de las diversas maneras con las que se pueden nominar a estas apropiaciones de *El Quijote* —imitación, reelaboración, recreación, adaptación, derivación, reescritura, intertexto, versión—, la categorización más completa —y pertinente para esta investigación— fue la propuesta por la investigadora María Fernández Ferreiro, quien en su tesis doctoral *La influencia del Quijote en el teatro español contemporáneo. Adaptaciones y recreaciones quijotescas (1900-2010)* (2016), establece una clasificación trimembre: 1) adaptaciones globales, 2) adaptaciones parciales y 3) recreaciones.

Al analizar la vida y obra de Manuel José Othón y de Salvador Novo, nos damos cuenta de que, debido a su triunfo en el género de la poesía, su producción en los géneros narrativos y dramáticos fueron eclipsados y, en el peor de los casos, olvidados. Las dos obras teatrales que han sido escogidas para conformar el corpus de este estudio han sido consideradas menores por haber sido hechas por encargos de instituciones gubernamentales. *El último capítulo. Drama en un acto y en prosa* para conmemorar el tercer centenario de la publicación de la primera parte de *El Quijote*, y *Don Quijote. Farsa en tres actos y dos entremeses*, para celebrar el cuarto centenario de Miguel de Cervantes Saavedra. A pesar de ello, el contexto de la vida de ambos escritores ha demostrado que sus motivos para escribir di-

chas obras iban más allá de simples encomiendas. Desafortunadamente, debido a la falta de reediciones de ambos textos anteriormente referidos, así como la falta de estudios críticos posteriores a sus fechas de estreno, causaron un relego de ambas, al punto de que nunca han sido puestas en escena de nueva cuenta. Finalmente, a diferencia de Manuel José Othón, Salvador Novo no cuenta con una edición de teatro reunido y mucho menos de obras completas, situación que ha contribuido a que su narrativa y dramaturgia no sean tan conocidas (circunstancia que no ocurre con su poesía y, en menor medida, con sus crónicas).

Como vimos, la mejor manera para entender la relación que existe entre la narrativa y la dramaturgia, y cómo es que se vinculan o se disocian, es entenderlas como modos de imitación, más que como géneros. Entendiendo la imitación acorde con los preceptos establecidos por Aristóteles en su *Poética*, en la que la imitación se corresponde con la mimesis, es decir, con la representación de la ficción. De esta manera, la representación *mediata* concordaría con la narración y la *in-mediata* con el teatro (drama y actuación). Así, la contraposición de ambos modos sería: la narratividad pura, nos da un punto de alejamiento máximo con la realidad; la dramaticidad pura nos da un alto grado de ilusión de la realidad.

Acorde con la revisión global que se hizo en el capítulo I de la presente investigación, las adaptaciones y recreaciones teatrales que se han hecho de *El Quijote*, se basan en la intertextualidad —paratextos e interfiguralidad— y, principalmente, en la teatralidad presente en la novela cervantina, de la que sobre salen los aspectos metaficcionales y, más concretamente, los elementos metateatrales.

En lo referente al melodrama *El último capítulo* de Manuel José Othón, le sucedió lo mismo que a algunos de sus poemas: llega al modernismo de manera tangencial, pues Othón, al querer ceñirse lo más posible al fondo característico del Siglo de Oro Español, al tratar de reproducir el barroquismo de su habla, al querer escribir un panegírico a Miguel de Cervantes en el que se le hiciera justicia por lo que él, al igual que muchos más, ha considerado el mayor agravio contra el alcaláino: la escritura de la apócrifa continuación de las aventuras de Don Quijote. Es por ello que lanza su hipótesis de quién pudo haber sido Avellaneda: fray Luis de Aliaga. Propuesta cuyo origen desconocemos, pero que coincide parcialmente con la proposición hecha por el investigador español Fernando Vevia, tal y como se ha expuesto en el capítulo I de esta investigación: el autor de *El Quijote Apócrifo* debió haber sido alguien del clero.

Sin duda, la presencia de elementos literarios y biográficos relacionados con Cervantes y que Othón expone a lo largo de su obra, no sólo atiende a las usanzas de los dramas históricos que abundaron a finales del siglo XIX y comienzos del XX, sino que tiene su fundamento en los aspectos que el dramaturgo quería enfatizar: las penurias por las que Cervantes atravesó a lo largo de su vida. No



sólo para enfatizar el idealismo en el que se basa la figura del alcaalá y Don Quijote, sino, posiblemente, también para hermanarse con él por medio de las estrecheces por las que atravesaba.

Si bien es cierto que hay, como ya hemos visto, diversos elementos modernistas en *El último capítulo*, ninguno de ellos llegó a concretizarse de manera satisfactoria, dado que se caracterizan por su evanescencia o incompletitud. Ahora bien, ¿cuáles fueron estos elementos? Ya revisamos en el capítulo V que el género mismo en el que esta obra fue escrita, que corresponde al melodrama, ya sugiere un enfrentamiento con la realidad y la lógica de ésta. El hecho de que los sucesos acontezcan de manera confabuladora, que si bien son verosímiles, la probabilidad de que ocurran de esa manera manifiesta una contraposición con la realidad, algo que buscaban los modernistas. Sin embargo, al enfatizarse tanto los ideales, resulta en una especie de romanticismo que, por el contexto en que fue escrita, correspondería más al parnasianismo. La actitud del personaje de Miguel de Cervantes se ciñe a los preceptos de dicha corriente, pues éste concibe el arte por el arte. Asimismo, hay una breve parte en la obra en que esta elusión de la realidad se manifiesta de manera simbólica, cuando ambos escritores declaman sus respectivas obras y se transportan a un no-tiempo, al cielo (en palabras del personaje de Cetina).

Respecto al simbolismo presente en *El último capítulo*, también lo vemos manifestarse por medio del número de las escenas del acto único, que son trece y que nos remiten a un significado funesto. De igual manera, el modernismo se caracterizó por la síntesis teatral, es decir, por la presentación del clímax dramático en un solo acto (o por el contrario: la aparición de muchas escenas, más allá de las estructuras tradicionales de tres o cinco). El uso del repique de las campanadas y del avance de la luz solar, también denotan un significado simbólico, relacionado con la muerte de Don Quijote.

El regreso a un lenguaje caracterizado por el barroquismo, dota a la obra de una renovación léxica, aunque bien ésta pudo haberse dado de una manera no premeditada, pues el objetivo de su utilización, se relaciona más con el aspecto de conservar la verosimilitud del habla característica del Siglo de Oro Español.

Posiblemente, el aspecto que más aportaría para considerar a *El último capítulo* como una obra modernista estriba en su hibridación genérica: muy dramática en algunos aspectos, aunque en otros tiende a lo narrativo, a lo poético y hasta lo ensayístico. No obstante, este cruce genérico no se da forma orgánica, queda a medias, dando la impresión de una especie de descuido por parte del dramaturgo. La razón de que esto sea así, posiblemente se deba a que la obra se concentra más en el fondo, en lo que dice, más que en cómo lo dice, motivo por el cual no se da un uso novedoso de técnicas teatrales. Esto es entendible si se considera

que el objetivo principal para escribir esta obra se debió a que fue un encargo para celebrar el tercer centenario de la publicación de la primera parte de *El Quijote*, de manera que tenía que atender el aspecto panegírico de la misma.

Lo anterior nos lleva a concluir que, si bien *El último capítulo* no se instaura propiamente en un teatro modernista, es una obra precursora de dicha dramaturgia. Esta experimentación hecha por Manuel José Othón sería replicada, cada vez con mayor intensidad, por dramaturgos posteriores. Algunos se enfocaron en el aspecto introspectivo y psicológico de los personajes, otros más en las técnicas de estructuración del drama y muchos más en los aspectos históricos relevantes, los cuales, fueron encausándose hacia un teatro nacionalista o mexicanista, más no propiamente mexicano.

Respecto a la farsa de Salvador Novo, tenemos dos importantes direcciones sobre el análisis de la obra en sí. Primeramente, podría pensarse que el mejor género para adaptar *El Quijote*, dada su comicidad, sería la comedia. No obstante, vemos que la farsa es el mejor género que se pudo utilizar para hacer la adaptación, ya que ésta pertenece más al ámbito de lo imaginativo —como las aventuras de Don Quijote— que a la realidad (más ligada a la razón). Además, dada la compleja tarea selectiva que debía realizarse para determinar qué pasajes utilizar y cuáles no, la farsa es la mejor elección, pues las licencias que ésta permite —principalmente la fantasía— parecerían inverosímiles en una tragedia o en otro género. El eje rector de la selección de episodios que Novo usó para escribir su farsa fue la adaptación infantil. Es por ello que todas las aventuras amorosas —explícitas o implícitas, relatadas (diacrónicas) o actuadas (sincrónicas)—, las situaciones difíciles de representar, los discursos e intertextos literarios y las reflexiones filosóficas, quedan fuera de la adaptación, pues estarían carentes del interés de los niños. Por el contrario, elige aquellas aventuras pertenecientes al mundo imaginario, aunque en algunas sobrepasa el propósito original que Cervantes les había dado en su *Don Quijote*, pues requiere cohesionar la estructura interna de su farsa para dotarla de verosimilitud.

Adapta una obra del Siglo de Oro Español, utilizando los convencionalismos teatrales propios de la época: los entremeses, las acotaciones breves y las apelaciones finales al público (una práctica habitual utilizada para cerrar las obras del teatro áureo). Es por ello que su farsa no sólo cumple al imitar las formas propias de una época regida por un estilo característico, sino que también proporcionó el fin didáctico que exigía una adaptación infantil de la que se pretendía extraer un mensaje moral que fuera de utilidad para los niños mexicanos (tal y como se lo había planteado el INBA con su temporada de teatro infantil comenzada el 06 de agosto de 1947).

En resumen, *Don Quijote. Farsa en tres actos y dos entremeses* (1947) de Salvador Novo, nos lleva a concluir que: 1) La farsa, al tratarse de una adaptación global de la obra insigne de Miguel de Cervantes Saavedra, no demerita su calidad. El haber elegido la farsa y los entremeses como géneros dramáticos para llevarla a cabo fue la mejor elección que pudo hacerse, pues permitió resolver dos problemas: la inclusión de elementos pertenecientes al mundo de la imaginación y conservar la unidad del hilo conductor de la acción dramática (dicha unidad pendía de un hilo, pues tenía que vincular, de manera orgánica, varios fragmentos inconexos de *El Quijote* de Cervantes). 2) La utilización de variadas formas de metateatralidad, enfocadas principalmente en los personajes, demuestra un astuto uso de los recursos dramáticos por parte de Salvador Novo, pues la teatralización en enfocó, como debía ser, en la dramaticidad de *El Quijote*, rehuendo a la solución fácil de impostar descripciones —a la usanza de la narrativa— en las acotaciones o el uso excesivo de explicaciones por parte de los personajes. 3) Su puesta en escena, al congregar a cincuenta y cinco mil niños a lo largo de las veintidós representaciones que tuvo la temporada de teatro infantil, al incluir música y danza, dio pie a la creación de diversos grupos y movimientos teatrales que desembocarían con la creación de la Escuela del Teatro del Bosque, consolidando el trabajo de dramaturgos, directores, actores y compañías; el teatro de México consolida su identidad —consolidación que comienza con *El gesticulador* de Rodolfo Usigli— y se convierte en Teatro Mexicano. 4) La adaptación global destinada al público infantil evidenció la necesidad de formar una apreciación teatral desde temprana edad, para que con ello se lograra cimentar el teatro mexicano que recientemente acaba de nacer. 5) La conjunción integral del texto dramático, la escenificación, las piezas musicales, los bailes, así como la plasticidad presente en el atrezzo y las tramoyas (y sus decorados), constata la visión vanguardista del dramaturgo, quien se vale de diversas manifestaciones artísticas para llevar a su farsa a una buena consecución.

Cabe mencionar esta farsa escrita por Novo hace un juego interesante con el tiempo, valiéndose de los elementos imaginativos: el viaje sobre Clavileño los transporta a otro espacio y tiempo. La tramoya del final, en la que aparecen los rascacielos de Nueva York y el Kremlin de Moscú, en 1947, nos habla de cómo la obra se actualiza para darle un mensaje a los espectadores. Con este cierre, el dramaturgo comienza a incursionar en un teatro de tintes sociales que remarcan aspectos internos de los personajes. Así, por ejemplo, en los años venideros, en sus obras de *Yocasta o casi* o *La guerra de las gordas*, Salvador Novo abarca temas que son significantes tanto para el hombre cosmopolita como para el mexicano: por medio de las problemáticas psicológicas, de tinte existencialista, se crea una empatía con los espectadores. Esta naturaleza psicológica y a la vez social,

particular y a la vez general, será uno de los atributos característicos del teatro vanguardista que comenzaba a cimentarse.

De manera global, se concluye que las obras de teatro que conforman el corpus de la presente investigación, si bien no fueron las más destacables dentro sus respectivas corrientes artísticas, sirvieron de brújula estética y temática para los dramaturgos que las prosiguieron. El hecho de que se traten de imitaciones —*El último capítulo*, una recreación, y *Don Quijote*, una adaptación (global)— de la insigne novela cervantina no demerita su originalidad, sino que enfatiza su singularidad, ya que textos de esta naturaleza no fueron vueltos a ver sino hasta la segunda mitad del siglo XX. La particularidad de estas obras revela que la vertiente teatral de ambos dramaturgos debe ser revalorizada y, en el caso de Salvador Novo, buscar la tan anhelada compilación de su obra reunida o, por lo menos, de todo su teatro.

Habrà que dejar que el paso del tiempo decida el futuro de estas obras que, a pesar de los centenarios recientes sobre *El Quijote* —2005 y 2015— y la muerte de Miguel de Cervantes —2016—, nadie las tomó en cuenta, pues las instituciones culturales, las casas editoriales y las academias se centraron más en la nueva producción que en hacer una revisión al material ya presentado. Tal vez, en el 2047, cuando festejemos medio milenio del nacimiento del máximo escritor en lengua española, estas obras reaparezcan en el medio literario que, esperemos, revalorice sus aportaciones a la literatura mexicana y, por qué no, a la universal.

## Reelaboraciones de *El Quijote* (muestra significativa no definitiva)

Cabe mencionar que este anexo está lejos de enlistar una clasificación totalizadora, ya que dicha tarea sería imposible. Simplemente, si tomamos en cuenta la indagación que realizó la Dra. María Fernández Ferreiro en su tesis doctoral *La influencia del Quijote en el teatro español contemporáneo. Adaptaciones y recreaciones quijotescas (1900-2010)* (2015), veremos que localiza más de trescientas recreaciones —la mayoría inéditas—, más las adaptaciones que utilizó en su *corpus* investigativo. En todo caso, quien quisiera revisar una lista más taxativa, le recomendamos remitirse a dicha investigación.

El objetivo de este anexo es simplemente mostrar que las adaptaciones y recreaciones de *El Quijote* han estado latentes desde el siglo de su publicación —XVII— hasta el siglo XXI. Este recorrido, de alguna u otra forma sirve para enmarcar las tendencias de las obras que en la presente investigación se analizaron: una perteneciente al siglo XIX (Modernismo) y otra al siglo XX (Vanguardismo).

AÑO	TÍTULO	AUTOR(ES)	GÉNERO LITERARIO AL QUE PERTENECE
1606	<i>Don Quijote de la Mancha</i>	Guillén de Castro y Bellvis	Teatro (comedia)
1606	<i>El curioso impertinente</i>	Guillén de Castro y Bellvis	Teatro (comedia)
1611	<i>The Knight of the burning pestle</i>	Francis Beaumont y John Fletcher	Teatro
1613 o 1614	<i>La fuerza de la sangre</i>	Guillén de Castro y Bellvis	Teatro (comedia)
1614	<i>El Quijote Apócrifo</i>	Alonso Fernández de Avellaneda	Narrativa (novela)

AÑO	TÍTULO	AUTOR(ES)	GÉNERO LITERARIO AL QUE PERTENECE
1793	<i>La moral del más famoso escudero Sancho Panza, con arreglo a la historia que del más hidalgo manchego Don Quijote de la Mancha escribió Cide Hamete Benengeli</i>	Pedro Gatell	Narrativa (novela)
1794	<i>Historia del más famoso escudero Sancho Panza, después de la muerte de don Quijote de la Mancha</i>	Pedro Gatell	Narrativa (novela)
1808	<i>Don Quijote con faldas, o prejuicios morales de las disparatadas novelas</i>	Charlotte Lennox	Narrativa (novela)
1832	<i>La moral de Don Quijote de la Mancha. Deducida de la historia que sus gloriosas hazañas escribió Cide Hamete Benengeli</i>	Pedro Gatell	Narrativa (novela)
1835	<i>Don Quijote y Sancho Panza, en el catillo del duque. Comedia en cuatro actos y en verso</i>	José Robreño	Teatro (comedia)
1836	<i>El Quijote del siglo XVIII, o historia de la vida y hechos, aventuras y fazañas de Ma. Le-Grand, héroe filósofo moderno, caballero andante, prevaricador y reformador de todo el género humano</i>	Juan Francisco Siñeriz	Narrativa (novela)
1837	<i>El Quijote de la revolución o historia de la vida, hechos, aventuras y proezas de Monsieur Le Grand Homme Pampanuaja, héroe político, filósofo moderno, caballero andante y reformador de todo el género humano</i>	Juan Francisco Siñeriz	Narrativa (novela)
1869	<i>Don Quijote. Un prólogo y cuatro actos</i>	Marius Petipa (libreto)	Teatro (ballet)
1895	<i>Capítulos que se le olvidaron a Cervantes. Ensayo de imitación de un libro inimitable</i>	Juan Montalvo	Narrativa (novela)
1902	<i>La venta de Don Quijote</i>	Carlos Fernández Shaw (letra) Ruperto Chapi (música)	Teatro (comedia lírica)
1905	<i>La aventura de los galeotes. Adaptación escénica del capítulo XXII 1ª parte de Don Quijote de la Mancha (Miguel de Cervantes) en un acto</i>	Serafín y Joaquín Álvarez Quintero	Teatro
1905	<i>La primera salida</i>	Eugenio Sellés	Teatro (comedia)
1905	<i>El Caballero de los Espejos</i>	Miguel Ramos Carrión	Teatro (comedia)
1905	<i>El último capítulo. Drama en un acto y en prosa</i>	Manuel José Othón	Teatro
1905	<i>Un entremés de Cervantes</i>	Manuel Chaves Rey	Teatro (entremés)

AÑO	TÍTULO	AUTOR(ES)	GÉNERO LITERARIO AL QUE PERTENECE
1905	<i>¡Gloria a Cervantes!</i>	Javier de Burgos y Linares Becerra (letra) J. Candela Ardid (música)	Teatro (apropósito)
1905	<i>¡Gloria a Cervantes!</i>	Ricardo Sánchez Madrigal (letra) José Verdú (música)	Teatro (loa)
1905	<i>Don Quijote de la Mancha</i>	Eduardo Barriobero y Herrán (letra) Teodoro San José (música)	Teatro
1915	<i>La insula Barataria</i>	Arturo Udaeta	Teatro
1916	<i>El ideal y lo real en Don Quijote de la Mancha</i>	Miguel Cortacero y Velasco	Teatro (comedia)
1919-1920	<i>El retablo de Maese Pedro</i>	Manuel de Falla	Ópera de cámara
1922	<i>Don Quijano de la Pampa</i>	Carlos Pacheco	Teatro
1923	<i>La Isla de don Quijote</i>	Claudio Martínez Paiva	Teatro
1931	<i>Cervantes o la casa encantada</i>	Azorín	Teatro
1934	<i>Don Quijote en Buenos Aires</i>	Eduardo Sojo	Teatro
1936	<i>Don Quijote en Hollywood</i>	Luis Felipe Rodríguez	Teatro
1939	"Pierre Menard, autor del Quijote"	Jorge Luis Borges	Narrativa (cuento)
1947	<i>Don Quijote. Farsa en tres actos y dos entremeses</i>	Salvador Novo	Teatro (farsa)
1962	<i>El 12 octubre de Cervantes</i>	Salvador de Madariaga	Teatro
1965	<i>El hombre de La Mancha</i>	Dale Wasserman	Teatro (musical)
1966	"La boda de Don Quijote"	Agustín Yáñez	Narrativa (cuento)
1968	<i>Don Quijote de la Mancha</i>	Camacho Cabrera	Teatro
1971	<i>Don Quijote de la Mancha</i>	Diego Serrano Eugenio y José María González-Estéfani y Robles	Teatro
1987	<i>El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha</i>	Álvaro M. Custodio	Teatro
1995	<i>Don Quijote o el sueño de Cervantes</i>	Carlos Ansó	Teatro
2003	<i>París no se acaba nunca</i>	Enrique Vila-Matas	Narrativa (novela)
2004	<i>Don Quijote de la Mancha</i>	Carlos Álvarez-Nóvoa	Teatro
2004	<i>Quijote</i>	Ángel Gutiérrez	Teatro
2004	<i>Morir cuerdo y vivir loco</i>	Fernando Fernán-Gómez	Teatro



AÑO	TÍTULO	AUTOR(ES)	GÉNERO LITERARIO AL QUE PERTENECE
2005	<i>Paciencia y barajar o Regreso a la cueva de Montesinos</i>	José Sanchis Sinesterra	Teatro
2005	<i>Don Quijote, de la Mancha al mar</i>	Delgado Mata	Teatro
2005	<i>Don Quijote en Manhattan</i>	Els Joglars	Teatro
2005	<i>Yo no he leído don Quijote</i>	La Fura dels Baus	Teatro
2005	<i>Don Quijote en la niebla</i>	Antonio Álamo	Teatro
2005	<i>En aquel lugar de la Mancha</i>	López Mozo	Teatro
2005	<i>Muerte y resurrección de don Quijote</i>	Alberto González Vergel	Teatro
2005	<i>Juan Diego es Sancho Gobernador</i>	Emilio Hernández	Teatro
2005	<i>Las noches de los quijotes</i>	Santiago Martín Bermúdez	Teatro
2005	<i>Quijote. Femenino. Plural (Sanchica, princesa de Barataria)</i>	Ainhoa Amestoy	Teatro
2005	<i>El Quijote para torpes</i>	Juan Manuel Cifuentes	Teatro
2005	<i>La batalla naval</i>	Ernesto Caballero	Teatro
2005	<i>La otra mano de Lepanto</i>	Carmen Boulosa	Narrativa (novela)
2012	<i>Yo soy Don Quijote de la Mancha</i>	José Ramón Fernández	Teatro (comedia)
2012	<i>Don Quijote</i>	Felix Gormann (FLIX)	Narrativa (novela)
2015	<i>Misterioso asesinato en casa de Cervantes</i>	Juan Eslava Galán	Narrativa (novela)
2018	<i>Quijote Z</i>	Hazael G. González	Narrativa (novela)
2019	"Zorg, autor de <i>EL Quijote</i> "	Yuri Herrera	Narrativa (cuento)
2019	<i>Quijote</i>	Salman Rushdie	Narrativa (novela)

## Referencias

- Alcántara, J. (2013). “Rodolfo Usigli y sus Contemporáneos: encuentro de poéticas teatrales con Villaurrutia, Gorostiza y Novo”, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [Biblioteca digital]. Recuperado de: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rodolfo-usigli-y-sus-contemporaneos—encuentro-de-poeticas-teatrales-con-villaurrutia-gorostiza-y-novo/html/9cdaa471-6dec-4d0c-9635-67322fbd21d6\\_2.html#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rodolfo-usigli-y-sus-contemporaneos—encuentro-de-poeticas-teatrales-con-villaurrutia-gorostiza-y-novo/html/9cdaa471-6dec-4d0c-9635-67322fbd21d6_2.html#I_0)
- Alemán, H. (1947). “Aspectos de Cervantes y el *Quijote*”, en *Casa de la Cultura Ecuatoriana, Revista* 5 (pp. 75-116). Ecuador: Editorial Casa de la Cultura. Recuperado de [https://cvc.cervantes.es/literatura/quijote\\_america/ecuador/aleman.htm#npas](https://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_america/ecuador/aleman.htm#npas)
- Álvarez, S. y Álvarez, J. (2013). *La aventura de los galeotes. Adaptación escénica del capítulo XXII 1ª parte de Don Quijote de la Mancha (Miguel de Cervantes) en un acto*. España: Paradimage (Col. Serie Teatro). Recuperado de: [https://play.google.com/books/reader?id=0dReCgAAQBAJ&hl=es\\_419&pg=GBS.PA1](https://play.google.com/books/reader?id=0dReCgAAQBAJ&hl=es_419&pg=GBS.PA1)
- Avalle-Arce, J. (1966). [Review of *Cuestión de límites. Cuatro ejemplos de estéticas fronterizas (Cervantes, Velázquez, Goya, el cine)*, por G. Díaz-Plaja]. *Hispanic Review*, vol. 34, núm. 3, (pp. 266-268). Recuperado de: <https://doi.org/10.2307/471316>
- Barrera, R. (2011). *Salvador Novo, navaja de la inteligencia* (2.a ed.). México: Plaza y Valdés Editores.
- Barrientos, J. (2009). “Don Artemio de Valle Arizpe y Marcel Schwob: el *Anecdotario de Manuel José Othón*”, en *La gata revolcada* (pp. 106-113). México: IVEC. Recuperado de [https://www.academia.edu/5503784/Don\\_Artemio\\_de\\_Valle\\_Arizpe\\_y\\_Marcel\\_Schwob\\_el\\_Anecdotario\\_de\\_Manuel\\_Jos%C3%A9\\_Oth%C3%B3n](https://www.academia.edu/5503784/Don_Artemio_de_Valle_Arizpe_y_Marcel_Schwob_el_Anecdotario_de_Manuel_Jos%C3%A9_Oth%C3%B3n)
- Bergamín, J. (1959). “Rosaura: intriga y amor”, en *Lázaro, Don Juan y Segismundo* (pp. 83-87). Madrid: Taurus.

- Betancourt, I. (1998). *El escándalo, primer drama de Manuel José Othón. Texto y contexto*. México: El Colegio de San Luis (Col. Investigaciones).
- Borges, J. (2011). “Pierre Menard, autor del Quijote”, en *Jorge Luis Borges. Cuentos completos* (pp. 108-117). México: Lumen.
- Boullosa, C. (2005). *La otra mano de Lepanto*. México: FCE (Col. Letras Mexicanas).
- Campos, M. (2005). *El Tigre Incendiado. Ensayos sobre Ramón López Velarde*. México: Instituto Zacatecano de Cultura «Ramón López Velarde».
- Carballo, E. (2003). *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Editorial Porrúa (Col. “Sepan Cuantos...” núm. 640).
- \_\_\_\_\_ (1991). *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*. México: Universidad de Guadalajara/Xalli. (Colección Reloj de Sol).
- Carrero, P. (2012). *El arte de narrar. Taller de escritura narrativa*. España: Tirant Humanidades (Col. Prosopopeya).
- Cervantes, M. (2010). *Don Quijote de la Mancha*, ed. Florencio Sevilla, México: Museo Iconográfico del Quijote.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV CENTENARIO, ed. Francisco Rico, España: Alfaguara, Real Academia de la Lengua y la Asociación de Academias de la Lengua Española.
- Clark, B. y Zavala, A. (comp.). (2011). *La construcción del modernismo (Antología)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Col. Biblioteca del Estudiante Universitario).
- Conde, J. (1993). “Teatro mexicano del siglo XIX. Una introducción al drama romántico”, en *Revista Fuentes Humanísticas*, vol. 3, núm. 7 (pp. 86-93). México.
- De Castro, G. (2020). *Comedia de don Quijote*. España: Red ediciones (Linkgua). Recuperado de: [https://play.google.com/store/books/details/Guill%C3%A9n\\_de\\_Castro\\_y\\_Bell%C3%ADs\\_Comedia\\_de\\_don\\_Quijote?id=U-QyDwAAQBAJ](https://play.google.com/store/books/details/Guill%C3%A9n_de_Castro_y_Bell%C3%ADs_Comedia_de_don_Quijote?id=U-QyDwAAQBAJ)
- \_\_\_\_\_ (2020). *El curioso impertinente*. España: Red ediciones (Linkgua). Recuperado de: [https://play.google.com/store/books/details/Guill%C3%A9n\\_deCastro\\_y\\_Bell%C3%ADs\\_El\\_curioso\\_impertinente?id=r-guDwAAQBAJ](https://play.google.com/store/books/details/Guill%C3%A9n_deCastro_y_Bell%C3%ADs_El_curioso_impertinente?id=r-guDwAAQBAJ)
- \_\_\_\_\_ (1764). *La fuerza de la sangre*. España: Imprenta de la viuda de Joseph de Orga. Recuperado de: [https://play.google.com/store/books/details/Guill%C3%A9n\\_de\\_Castro\\_Comedia\\_Famosa\\_La\\_Fuerza\\_De\\_La\\_S?id=PrVdAAAAcAAJ](https://play.google.com/store/books/details/Guill%C3%A9n_de_Castro_Comedia_Famosa_La_Fuerza_De_La_S?id=PrVdAAAAcAAJ)
- \_\_\_\_\_ (1625). *Segunda parte de las Comedias de don Guillén de Castro*. España: Imprenta de Miguel Sorolla. Recuperado de: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000079146&page=1>

- \_\_\_\_\_ (1618). *Primera parte de las Comedias de don Guillén de Castro*. España: Imprenta de Juan Felipe Mey. Recuperado de: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000228275&page=1>
- De Valle-Arizpe, A. (1980). *Anecdotario de Manuel José Othón*. México: Editorial Diana.
- Dromundo, B. (1959). *Manuel José Othón. Su Vida y su Obra*. México: CONACULTA (Col. Biblioteca de México “José Vasconcelos”).
- Eslava, J. (2015). *Misterioso asesinato en casa de Cervantes*. España: Espasa.
- Espinasa, J. (2016). *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX*. México: El Colegio de México (Col. Historias mínimas). Recuperado de <https://es.scribd.com/read/419641534/Historia-minima-de-la-literatura-mexicana-en-el-siglo-XX>
- Fernández, A. (2011). *El Quijote apócrifo*, ed. Alfredo Rodríguez, España: Ediciones Cátedra. (Colección Letras Hispánicas).
- \_\_\_\_\_ (2009). *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, prolog. Marcelino Menéndez. México: Editorial Porrúa (Col. “Sepan Cuantos...”, núm. 503).
- Fernández, M. (2016). *La influencia del Quijote en el teatro español contemporáneo. Adaptaciones y recreaciones quijotescas (1900-2010)*. España: Universidad de Alcalá (Col. Biblioteca Premio Casasayas).
- \_\_\_\_\_ (2012). “Adaptaciones teatrales del *Quijote* (siglos XX-XXI). Selección de un corpus” en «*Scripta manent*». *Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)*, ed. C. Mata Induráin y A. J. Sáez (pp. 185-194). España: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra (Publicaciones digitales del GRISO). Recuperado de [https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/22713/1/ActasJISO2011\\_14\\_Fernandez.pdf](https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/22713/1/ActasJISO2011_14_Fernandez.pdf)
- Fuentes, C. (2001). *CARLOS FUENTES - La escritura: encuentro y memoria* [Video]. Catedra Alfonso Reyes en YouTube.
- García, J. (2017a). *Cómo se analiza una obra de teatro. Ensayo de método*. España: Editorial Síntesis.
- \_\_\_\_\_ (2017b). *Drama y narración. Teatro clásico y actual en español*. España: Ediciones Complutense (Serie Investigación).
- García-Lugo, A. (2018). “Mundo narrativo en ‘Pierre Menard, autor del Quijote’ de Jorge Luis Borges” en *La Colmena* núm. 97. México: UAEMEX. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/4463/446356088001/446356088001.pdf>
- Gatell, P. (1832). *La moral de Don Quijote de la Mancha. Deducida de la historia que de sus gloriosas hazañas escribió Cide-Hamete Benengeli*. Barcelona: Imprenta de la Viuda é hijo de Texéro. Recuperado de: [https://play.google.com/store/books/details/Pedro\\_Gatell\\_La\\_Moral\\_de\\_don\\_Quixote?id=LI8hIKNII-6YC&hl=es\\_419&gl=US](https://play.google.com/store/books/details/Pedro_Gatell_La_Moral_de_don_Quixote?id=LI8hIKNII-6YC&hl=es_419&gl=US)

- \_\_\_\_\_ (1794). *Historia del más famoso escudero Sancho Panza, después de la muerte de don Quijote de la Mancha*. España: Imprenta Real. Recuperado de: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000191454&page=1>
- \_\_\_\_\_ (1793). *La moral del más famoso escudero Sancho Panza, con arreglo a la historia que del más hidalgo manchego Don Quijote de la Mancha escribió Cide Hamete Benengeli*. España: Imprenta Real. Recuperado de: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000117672&page=1>
- Granados, P. (coord.). (2010). *El ocaso del Porfiriato. Antología histórica de la poesía en México (1901-1910)*. México. FCE (Col. Letras Mexicanas).
- Henríquez, M. (1978). *Breve historia del modernismo*. México: FCE (Col. Tierra Firme).
- Jasso, M. (2012). “S. Borrego, una buena cabeza” en *Salvador Borrego Escalante, un escritor conservador del siglo XX* (tesis de doctorado). UNAM, México. *Círculo de Estudios de la Obra de Salvador Borrego*, (blog). Recuperado de <http://ceosb.blogspot.com/2012/07/s-borrego-una-buena-cabeza.html>
- Lennox, C. (1808). *Don Quijote con faldas o perjuicios morales de las disparatadas novelas. Escrito en inglés, sin nombre de autor; y en castellano*. Vol. I. Madrid: Fuentenebro y Compañía. Recuperado de: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000191459&page=1>
- \_\_\_\_\_ (1808). *Don Quijote con faldas o perjuicios morales de las disparatadas novelas. Escrito en inglés, sin nombre de autor; y en castellano*. Tomo Segundo. Madrid: Fuentenebro y Compañía. Recuperado de: [https://play.google.com/store/books/details/Don\\_Quijote\\_con\\_faldas\\_o\\_perjuicios\\_morales\\_de\\_las?id=EEExPAQAAMAAJ&hl=es\\_419&gl=US](https://play.google.com/store/books/details/Don_Quijote_con_faldas_o_perjuicios_morales_de_las?id=EEExPAQAAMAAJ&hl=es_419&gl=US)
- Magaña, A. (1971). *Un mexicano y su obra. Salvador Novo*. México: Empresas Editoriales.
- Martínez, J. (comp.). (2001). *El ensayo mexicano moderno I*. (3.a ed.). México: FCE (Col. Letras Mexicanas).
- \_\_\_\_\_ (comp.). (1990). *Obras. Ramón López Velarde*. (2.a ed.). México: FCE (Col. Biblioteca Americana).
- Meyer, B. (2008). *Héroes. Los grandes personajes del imaginario de nuestra literatura*, tr. Ernesto Junquera, España: Ediciones Siruela. (Colección El Ojo del Tiempo).
- Millán, M. (1959). “El modernismo de Othón”, en *Revista Iberoamericana*, vol. XXIV, núm. 47, (pp. 127-134). Recuperado de <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/1875/2072>
- Monsiváis, C. (2018). *Salvador Novo. Lo marginal en el centro* (2.a ed.). México: Ediciones ERA.

- Montalvo, J. (2004). *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes. Ensayo de imitación de un libro inimitable*, 1895, México: Editorial Porrúa. (Colección “Sepan Cuantos...”, Núm. 208).
- Monterde, F. (1945). “RESEÑAS. Obras completas. Poesía, prosa y teatro, por Manuel José Othón”, En *Revista Iberoamericana*, vol. X, núm. 19, (pp. 198-199). Recuperado de <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2827/3010>
- Muncy, M. (1976). *Teatro de Salvador Novo (estudio crítico)*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes (Colección de Teatro).
- Nomland, J. (1967). *Teatro Mexicano Contemporáneo [1900-1950]*, tr. Paloma Gorostiza y Luis Reyes, México: Ediciones de Bellas Artes.
- Novo, S. (2016). *La estatua de sal*. México: FCE (Col. Vida y Pensamiento de México).
- \_\_\_\_\_ (1991). *Don Quijote. Farsa en tres actos y dos entremeses*. México: Editorial Grijalbo y CONACULTA (Colección Botella al Mar).
- \_\_\_\_\_ (1985). *La culta dama/A ocho columnas*. México: Editores Mexicanos Unidos (Col. Teatro).
- \_\_\_\_\_ (1981). *Letras vencidas*. México: Universidad Veracruzana.
- \_\_\_\_\_ (1961). “El teatro en México”, en *La Palabra y el Hombre*, núm. 20, octubre-diciembre (pp. 649-660). México: Universidad Veracruzana.
- \_\_\_\_\_ (1948). *Don Quijote. Farsa en tres actos y dos entremeses*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).
- Othón, M. (1997a). *Obras completas*, vol. I, comp. Joaquín Peñalosa, México: FCE (Colección Letras Mexicanas).
- \_\_\_\_\_ (1997b). *Obras completas*, vol. II, comp. Joaquín Peñalosa, México: FCE (Colección Letras Mexicanas).
- Pacheco, J. (1999). *Antología del Modernismo (1884-1921)*. (Tomos I y II en un volumen). México: Ediciones ERA y la Universidad Nacional Autónoma de México.
- \_\_\_\_\_ (14 de junio de 1998). “Othón en el desierto”, en *La Jornada Semanal*. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/1998/06/14/sem-emilio.html>
- Pruneda, C. (2005). *Apuntes de Teatro*. México: CONACULTA.
- Reyes, L. (2012). La obra dramática de Manuel José Othón en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 7(27), (pp. 71-87). DOI: <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.1958.27.652>
- Robreño, J. (1835). *Don Quijote y Sancho Panza en el castillo del duque. Comedia en cuatro actos y en verso*. España: Imprenta de J. Torner. Recuperado de: <https://play.google.com/books/reader?id=1wmxbg2Hg6YC&pg=GBS.PAI>

- Rushdie, S. (2019). *Quijote*, tr. Calvo, J. México: Seix Barral (Biblioteca Formen-  
tor).
- Salazar, L. (2015). *La estructura simbólico-imaginaria del Quijote: sistema expresivo  
y valor poético*. España: Visor Libros y la Universidad Autónoma de Ciudad  
Juárez (Colección Biblioteca Filológica Hispana/161).
- Sanchis, J. (2012). *Narraturgia. Dramaturgia de textos narrativos*. México: Paso de  
Gato (Serie Teoría y Técnica).
- Schmidhuber, G. (2017). *Dramaturgia como proyecto de vida en Biblioteca Virtual  
Miguel de Cervantes* [Biblioteca digital]. Recuperado de: [http://www.cervan-  
tesvirtual.com/obra/dramaturgia-como-proyecto-de-vida-849995/](http://www.cervantesvirtual.com/obra/dramaturgia-como-proyecto-de-vida-849995/)
- Schmidhuber, G. y Peña, O. (2013). *La Revolución y el Nacionalismo en el teatro  
mexicano*. México: Universidad de Guadalajara (Col. Miradas Múltiples).
- Schmidhuber, G. (2006). *Dramaturgia Mexicana. Fundación y herencia*. México:  
Universidad de Guadalajara.
- \_\_\_\_\_ (1989). “El Modernismo Hispanoamericano y el Teatro: una re-  
flexión” en *Revista Iberoamericana*, vol. LV, núm. 146-147, (pp. 161-171).  
Recuperado de [http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/  
Iberoamericana/article/view/4551/4718](http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4551/4718)
- Serna, E. (2019). *El vendedor de silencio*. México: Alfaguara.
- Siñeriz, J. (1841). *El Quijote de la revolución o historia de la vida, hechos, aventu-  
ras y proezas de Monsieur Le Grand Homme Pampanuja, héroe político, filósofo  
moderno, caballero andante y reformador de todo el género humano*. España: Im-  
prenta de Valentín Torras. Recuperado de: [http://bdh-rd.bne.es/viewer.  
vm?id=0000254117&page=1](http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000254117&page=1)
- \_\_\_\_\_ (1836). *El Quijote del siglo XVIII, o historia de la vida y hechos, aventuras  
y fazañas de Ma. Le-Grand, héroe filósofo moderno, caballero andante, prevaricador  
y reformador de todo el género humano*. Tomo I, II, III y IV. España: Imprenta  
de Miguel de Burgos. Recuperado de: [http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?i-  
d=0000196548&page=1](http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000196548&page=1)
- Townsend, S. (2010). “De sobremesa, crónicas ‘revestidas de galas’ y el escenario  
ausente del modernismo hispanoamericano”, en *Revista Iberoamericana*, vol.  
LXXVI, núm. 232-233. Recuperado de [https://revista-iberoamericana.pitt.  
edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/6761/6935](https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/6761/6935)
- Trapiello, A. (2004). *Miguel de Cervantes. Las vidas de Miguel de Cervantes*, 1993,  
España: Ediciones Folio (Colección Biblioteca ABC. Protagonistas de la His-  
toria).
- Usigli, R. (2013). *Itinerario del autor dramático en Biblioteca Virtual Miguel de Cervan-  
tes* [Biblioteca digital]. Recuperado de: [http://www.cervantesvirtual.com/  
nd/ark:/59851/bmc8d1n7](http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8d1n7)



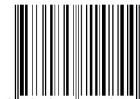
- \_\_\_\_\_ (2005). *Teatro completo V: Escritos sobre la historia del teatro en México [III]*, comp. Luis de Tavira y Alejandro Usigli, México: FCE (Letras Mexicanas).
- \_\_\_\_\_ (1996). *Teatro completo IV: Escritos sobre la historia del teatro en México [I]*, comp. Luis de Tavira, México: FCE (Letras Mexicanas).
- Vevia, F. (2006). *Las dos mitades de Cervantes*. México: Universidad de Guadalajara.
- Vila-Matas, E. (2015). *París no se acaba nunca*. México: Seix Barral (Col. Biblioteca Breve).
- Yáñez, A. (1966). “La boda de don Quijote”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 1, sep. Recuperado de: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/a5cc672e-0acc-494e-913e-3557a5b559e1/la-boda-de-don-quiote>
- Zavala, J. (1952). *Manuel José Othón. El Hombre y el Poeta*. México: Imprenta Universitaria (UNAM).

*Cervantes, Novo y Othón: estudio de una imitación.*  
*Reelaboraciones del personaje de Don Quijote*  
Número 5

Se terminó de editar en noviembre de 2022  
en los talleres gráficos de  
Amateditorial, S.A de C.V.,  
Prisciliano Sánchez 612, Colonia Centro,  
Guadalajara, Jalisco  
Tel: 3336120751 / 3336120068  
amateditorial@gmail.com  
www.amateditorial.com.mx

La edición consta de 1 ejemplar

COLECCIÓN  
ISBN = 978-607-572-424-4



9 786075 714844

ISBN = 978-607-571-704-3



9 786075 717043