

# **DON QUIJOTE DE MANHATTAN DE MARINA PEREZAGUA, PENÚLTIMA CONTINUACIÓN HETERODOXA DEL QUIJOTE**

Santiago López Navia

*Universidad Internacional de La Rioja / Cátedra de Estudios Humanísticos*

*Felipe Segovia Martínez. Universidad SEK, Santiago de Chile*

*A Emilio Illarregui, in memoriam*

## **1. DON QUIJOTE DE MANHATTAN EN EL CONJUNTO DE LAS RECREACIONES NARRATIVAS DEL QUIJOTE**

El argumento de *Don Quijote de Manhattan*, cuarta obra narrativa publicada por Marina Perezagua, no tiene desperdicio. Don Quijote y Sancho Panza se despiertan el 17 de enero de 2016 en la isla de Manhattan, y tras adoptar respectivamente la apariencia del robot C3PO y un entrañable ewok, bien conocidos por la saga de *La guerra de las galaxias*, se dedican a cumplir el programa de la Biblia, que sustituye a los libros de caballerías en el desquiciamiento de don Quijote.

En su delirante recorrido desde Queens hasta el complejo del World Trade Center, los protagonistas viven peripecias a cuál más desastrosa, se ven envueltos en Broadway en una manifestación ultracatólica contra la versión teatral de *El testamento de María* de Colm Tóibín (2012, en español en 2014),<sup>1</sup> visitan al director del Instituto Cervantes (a quien consideran Cervantes en persona), participan de la dieta de un restaurante macrobiótico, entran en un establecimiento de IKEA y participan de una sesión de cibersexo en un planetario, además de sufrir el efecto de las drogas de diseño y prestar atención a las historias de dos prisioneros que acaban en la cárcel por diferentes causas. Finalmente, y siempre en busca de Marcela, personificación idealizada y simbólica de la Torre de la Libertad, son llevados por una inundación apocalíptica hasta un final en el que se confunden los planos de una previsible extinción y un no tan previsible renacimiento en otro plano espaciotemporal que con-

---

<sup>1</sup> En efecto, antes del estreno en Broadway la obra concitó la animadversión del público conservador, que dejó constancia de su postura radical en las manifestaciones que recrea Perezagua.

duce al (re)descubrimiento del texto original del *Quijote*. Toda la trama se ve envuelta en una atmósfera surrealista en la que las imágenes se yuxtaponen y las lecturas simbólicas se interrelacionan, de modo que la recreación de Perezagua se define por un estilo y un tratamiento temático singulares en el variado conjunto de las recreaciones narrativas del *Quijote*.

*Don Quijote de Manhattan* se adscribe a las continuaciones heterodoxas del *Quijote* (López Navia, 1996: 154-158), en las que no se respeta la voluntad cervantina de la muerte del protagonista en el capítulo II, 74 del *Quijote*, como muy pronto dice el narrador: «Un día 17 de enero del año 2016, el ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha y su leal escudero Sancho [...] se despertaron en una acera en pleno centro de esta isla que se llama Manhattan» (Perezagua, 2016: 13). Poco después, y emulando la resurrección de Cristo, don Quijote se considera resucitado tras los tres días en los que esta encerrado en el calabozo por arremeter contra los dos operarios de una funeraria. Esta forma de entender su peculiar resurrección suscita las dudas de Sancho Panza: «Pues que así creo yo que está vuestra merced tan resucitado como lo está mi madre, que en gloria esté. Porque ¿cómo es posible que un resucitado siga teniendo las mismas necesidades que yo, que acabo de vaciarme en el baño de la gran cena de ayer?» (Perezagua, 2016: 50), reservas que recuerdan claramente a las que Sancho le opone a don Quijote al comienzo del capítulo I, 49 de la novela original.<sup>2</sup>

Podríamos constituir, con la recreación de Perezagua y otras cuantas, un subgrupo de recreaciones narrativas hispánicas del *Quijote* cuya temática guarda relación con Estados Unidos. A partir del Desastre del 1898 se entienden el cuento «D.Q.», de Rubén Darío (otra continuación heterodoxa) en 1899 y la novela *El alma de don Quijote* de Jerónimo Montes, imitación publicada en 1904. En 1925 ve la luz *Don Quijote en Yanquilandia*, continuación heterodoxa de Juan Manuel Polar, y en 1930 Nicasio Pajares publica *Don Quijote y tío Sam*. Por fin, en 1997 aparece la imitación *La amante de don Quijote* de Alejandro de la Encina, que se desarrolla en el mismo entorno.

---

<sup>2</sup> «— [...] Los que no comen, ni beben, ni duermen, ni hacen las obras naturales que yo digo, estos tales están encantados; pero no aquellos que tienen la gana que vuestra merced tiene y que bebe cuando se lo dan, y come cuando lo tiene, y responde a todo aquello que le preguntan» (*Quijote*, I, 49). En la recreación de Perezagua, y en medio del desastre final que define un escenario postapocalíptico presidido por una lluvia que parece traer el fin del mundo, será Sancho quien, tras un conmovedor planto de efectos taumatúrgicos, reanimará a un don Quijote que clama a Dios como Cristo en la cruz.

## 2. EN LA ESTELA DEL QUIJOTE

La huella del *Quijote* en la recreación de Perezagua comienza con la naturaleza literaria de la locura del protagonista: la Biblia es la fuente de la enajenación de don Quijote, como lo fueron en la novela original los libros de caballerías. Sin embargo, los problemas de interpretación derivados de la amplitud textual de un libro «demasiado ambicioso en su conocimiento exhaustivo para un alma mortal e imperfecta como la suya» (Perezagua, 2016: 132-133), hacen que don Quijote se plantee la necesidad de regirse por una guía más fácil de aplicar: el manual de las catorce obras de misericordia definidas por la Iglesia «que terminó por ejecutar [...], y lo hizo con todo el rigor que pudo, no sin que mediara alguna que otra paliza, que a veces —las más— cobrarán también, parcial o enteramente, los infelices cueros de Sancho» (Perezagua, 2016: 206).

Como consecuencia de este desquiciamiento de naturaleza bíblica, don Quijote toma la voz de Dios cuando les grita las palabras del Génesis [3, 16-18] a dos policías a quienes confunde con Adán y Eva vestidos y avergonzados por su desnudez tras pecar de soberbia inducidos por la serpiente (Perezagua, 2016: 33 y 34), y asume las experiencias de Cristo cuando, tras dirigirse en los mismos términos a la porra que el policía sostenía en alto y a la cual confunde con la serpiente misma, recibe una paliza que le hace preguntarse «si eso era el dolor del sacrificio en la cruz que [...] se le había adelantado» (Perezagua, 2016: 35). También asume el discurso milagroso de Cristo cuando, primero, le dice a una muchacha que vela a su abuela muerta en un tanatorio: «tu abuela no está muerta. Solo duerme» (Perezagua, 2016: 51),<sup>3</sup> y después le espeta literalmente lo mismo que Jesús dice a Marta, la hermana de Lázaro: «Yo soy la resurrección y la vida; el que cree en mí, aunque esté muerto, vivirá. Y todo aquel que vive y cree en mí no morirá jamás. ¿Crees esto?»<sup>4</sup> (Perezagua, 2016: 51). No es, pues, extraño que el narrador se refiera a don Quijote y a Sancho en un determinado momento como «mesías y discípulo» (Perezagua, 2016: 86). Al igual que ocurría en la novela original, el discurso literaturizado de don Quijote, ahora de contenido religioso, suscita en los demás personajes una razonable extrañeza, como ocurre con el joven cautivo, su compañero de celda tras su detención por el episodio del tanatorio, «asombrado por el modo

<sup>3</sup> Véase Lucas, 8: 52; Mateo, 9: 24 y Marcos 5: 39.

<sup>4</sup> *Ibidem*. Véase Juan, 11: 25-26.

de hablar de don Quijote» (Perezagua, 2016: 59) o «perplejo» al escuchar su nombre (Perezagua, 2016: 61).

Sancho Panza no experimenta el mismo grado de quijotización que su modelo cervantino, pero al igual que este es simple, grosero y refranero. También remeda al Sancho original por ser poco correcto al hablar o por entender a su manera el significado de las palabras. Por esta razón es frecuentemente reconvenido por don Quijote, como leemos cuando le afea la conducta por su verbosidad: «—¡Válgame Dios, hideputa! Cállate de una vez, Sancho, que por mi santiguada que hablas más que todo un pueblo!» (Perezagua, 2016: 152).

Tampoco Marcela, el personaje quizá más singular que surge de la imaginación calenturienta del don Quijote de Perezagua, se resiente por la percepción religiosa del protagonista. Esta nueva Dulcinea es la delirante personificación de la One World Trade Center, originalmente denominada Torre de la Libertad, que toma el mismo nombre que la estructura arquitectónica original destruida el 11 de septiembre de 2001: «Marcela, esa Torre de la Libertad [...], porque creo que fue la misma Marcela quien, de puro compasiva, se trocó en torre y, doliéndose de los hombres, tuvo a bien cobijar, en sus noventa y cuatro plantas, a los heridos» (Perezagua, 2016: 249–250).

Don Quijote se refiere a Marcela como «la flor de estas memorias mías» (Perezagua, 2016: 67) y la convierte muy quijotesca en paradigma de la belleza. Ante el estupor de Sancho, que no entiende los amores de su señor con una torre, este le recuerda que Marcela es «la reina de la hermosura que, por salvar a cientos de almas, se trocó en torre para guarecerlas» (Perezagua, 2016: 71). Marcela es el destino al que se quiere dirigir don Quijote en los últimos momentos del libro, en un final apocalíptico y teñido de una recurrente atmósfera surrealista hasta el punto de que «cuando don Quijote quiso dirigirse a ella, Marcela pasó de ser sólida a convertirse en una inmensa columna de agua, una columna con su misma altura [...], de donde fluían infinitos hilos de lluvia, que al caer sonaban igual que el llanto de las piedras» (Perezagua, 2016: 289).

El narrador se refiere, obviamente, a las dos fuentes que recuerdan a las dos Torres Gemelas y que se vierten en cascada en el complejo conmemorativo del World Trade Center, en Nueva York. Esta proyección simbólica del amor de don Quijote está particularmente elaborada en la novela de Perezagua,

y se engrana en la extraña búsqueda final del protagonista presidida por el agua, a un mismo tiempo aniquiladora y vivificadora, junto con otros símbolos que confunden muerte y renacimiento, como el bebé que flota en las aguas del fin del mundo que anegan la ciudad, y que conforma la base de un simbólico pesebre que recrea el nacimiento de Cristo en el que don Quijote es el buey, Sancho la mula y el bebé (una niña) preside esta singular representación de la Natividad.

Al papel que representa la locura literaria se añaden frecuentes guiños literales o parafrásticos que remiten al original cervantino, como los esfuerzos de don Quijote para entender los intrincados pasajes de la Biblia, a los que dedica siete días con sus noches:

... hasta que del poco dormir y del mucho leer terminó por secársele el cerebro. Nublada su capacidad de discernimiento, quedó impresa en su voluntad, como en letras de bronce, la idea de recorrer las calles de esa ciudad que, sin duda, debía limpiar de agravios y razones [...] y parecióle que no podía haber nadie mejor que él mismo para enserter sus lides con la premática de los Evangelios (Perezagua, 2016: 20).<sup>5</sup>

El comienzo del capítulo III de la recreación de Perezagua remite inconfundiblemente al discurso con el que don Quijote visualiza cómo se ocupará de narrar la salida de su aldea el sabio encargado de escribir su historia: «Apenas desplegada la aurora, los sonrosados rayos de Apolo alancearon la ciudad de Nueva York como a doncella en su tálamo nupcial» (Perezagua, 2016: 23).<sup>6</sup>

Para recriminarle su voracidad por no compartir con él una chocolatina que Sancho está comiendo, don Quijote se refiere a él como «glotón moderno y majadero antiguo» (Perezagua, 2016: 126), remitiendo al «truhán moderno y majadero antiguo» con que le recrimina su falta de decoro en el capítulo II, 31 del *Quijote*. Poco más adelante, al final del mismo capítulo XIV, cuando Sancho Panza muda su atuendo cambiando su disfraz de ewok por

<sup>5</sup> «Y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio [...]. En efeto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció convenible y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante, e irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio» (*Quijote*, I, 1).

<sup>6</sup> «Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos...» (*Quijote*, I, 2); «Apenas la blanca aurora había dado lugar a que el luciente Febo con el ardor de sus calientes rayos las líquidas perlas de sus cabellos de oro enjugase...» (*Quijote*, II, 20).

«unos pantalones de pana anchos y uno de esos abrigos de pelo largo que pusieron de moda ciertas estrellas del rock, travestis, o celebrities» (Perezagua, 2016: 129), el «Sancho, hueles, y no a flores» que don Quijote le dirige por el olor que emiten sus ropas, nuevas pero no demasiado limpias, remite muy evidentemente al «ahora más que nunca hueles, y no a ámbar» con que don Quijote afea la conducta a Sancho cuando este se alivia indecorosamente en la aventura de los batanes en el capítulo I, 20.

El don Quijote de la continuación de Perezagua invoca el reivindicativo «yo sé quién soy», con el que su modelo define la amplitud identitaria de su programa literario en el capítulo I, 5, cuando afianza su identidad frente al joven con el que comparte calabozo durante tres días. En esta misma ronda de homenaje al *Quijote*, todo el capítulo XVII remite a los capítulos II, 42 y 43, dedicados a los consejos que brinda el protagonista al inminente gobernador de la ínsula Barataria. A su vez, Sancho, recién instituido como gobernador de la nueva ínsula, asigna a su amo el nombre de «don Quijote de Manhattan» —que, según declara antes, «le queda que ni pintado» (Perezagua, 2016: 162)— usando como espada un ejemplar del *Diccionario de la Lengua Española* que alguien ha dejado olvidado en un patio del Instituto Cervantes de Nueva York.

Al igual que el don Quijote cervantino invoca la importancia que sus hazañas tendrán en la fama inmortal,<sup>7</sup> don Quijote de Manhattan gana con sus hechos la perpetuidad de esa misma fama que «requiere, cuando menos, personas que, una vez muerto el afamado, le mantengan vivo a raíz del relato de sus hazañas» (Perezagua, 2016: 207), especialmente por su facilidad para concitar con su actitud a las diferentes minorías hasta entonces dispersas: «Veganos, sapiosexuales, LGBT, ufólogos, marianos, queers, animalistas, papistas, ecologistas, feministas, eco-feministas, utopistas, politeístas, milenaristas, evolucionistas, zurdos [...] y un larguísimo etcétera» (Perezagua, 2016: 206).

Del mismo modo que en el *Quijote* cervantino, los protagonistas de la recreación de Perezagua se entregan a la dialéctica sustentada en sus diferentes perspectivas —idealizadora la de don Quijote y realista la de Sancho—, cuando este, en el New World Mall, ve pelucas donde aquel ve cabelleras arrancadas como trofeos. La misma autora da cuenta en sus «Referencias» del final de

<sup>7</sup> Don Quijote se propone «hacer obras que queden escritas en el libro de la Fama por todos los venideros siglos» (I, 18), se considera precisamente «caballero andante [...], y no de aquellos de cuyos nombres jamás la Fama se acordó para eternizarlos en su memoria» (I, 47) y es consciente de «que anda por ahí en boca de la fama» (I, 37).

la novela de alguna de sus deudas con el texto original, como la que contrae con el capítulo II, 29, de la que toma la intervención de don Quijote cuando afirma que los piojos se mueren cuando un barco traspasa la línea equinoccial.

La conexión con el texto original de la que venimos hablando se nutre en *Don Quijote de Manhattan* del recurso especialmente original que consiste en señalar las reminiscencias del pasado literario de los protagonistas, que ellos no acaban de identificar. En un momento en el que menciona las bodas de Camacho, el narrador explica que el protagonista no sabía «de dónde le venía a él aquello» (Perezagua, 2016: 80), y el hecho de que don Quijote decida tomar la línea de metro que los llevaría a Queens a él y a Sancho Panza puede estar motivado «por la reminiscencia de las bellas reinas a quienes rendía pleitesía allá en su siglo» (Perezagua, 2016: 86). Del mismo modo, a bordo del tren que han tomado en Grand Central Station para viajar a Long Island, los protagonistas comparten un vago recuerdo de sus monturas de otro tiempo, paradójicamente más ligeras, según su memoria, que el medio en el que viajan ahora. Viendo las valientes brazadas de los nadadores de la piscina de Flushing, don Quijote y Sancho rememoran el esforzado ejercicio de los galeotes de su tiempo, y al contemplar la bóveda celeste artificial que corona Grand Central Station, evocan el cielo estrellado de una noche en La Mancha porque la «debían de guardar en el recato o en la esquinita de algún hueso muy interno» (Perezagua, 2016: 238). Don Quijote también tiene una «recóndita y preterida memoria» (Perezagua, 2016:161) de su amor por la libertad y siente nostalgia de un mundo que «solo afloraba a partir de ciertas sensaciones» (Perezagua, 2016: 171), alguna de las cuales es el resultado de la contemplación de algún objeto que le recuerda vagamente a otro, como el zumo desintoxicante de color verde que sirve una camarera de un restaurante macrobiótico y que le remite en su memoria al bálsamo de Fierabrás.

Don Quijote y Sancho Panza aparecen ante el lector, en fin, como «dos hombres despojados [...] de esa historia lejana, que tal vez hubiera ocurrido en un lugar de la Mancha de cuyo nombre y existencia no podían [...] acordarse» (Perezagua, 2016: 256), y en su forma de hablar emplean y entienden con fluidez expresiones que les resultan sorprendentes, como cuando Sancho mide la distancia «a tres tiros de ballesta» sin explicarse muy bien «de dónde le había nacido esa expresión» y otras que don Quijote a su vez «entendía como si las hubiera mamado de la leche materna» (Perezagua, 2016: 287).

Perezagua también se inspira en el *Quijote* cervantino cuando el protagonista plantea la posibilidad de ser objeto de una nueva historia en un plano textual en el que convergen la historia que fue (el original), la historia que es (la recreación de Perezagua) y la historia que podría ser de acuerdo con sus expectativas permanentes en el sentido de merecer un futuro tratamiento histórico: «podría ser que un día alguien escribiere nuestras andanzas» (Perezagua, 2016: 77).<sup>8</sup> La misma conexión con el original se evidencia en el discurso en el que, en la línea del de la Edad de Oro (I, 11) o el de las armas y las letras (I, 38), don Quijote demuestra entender y validar los motivos (para absolverla por lo tanto de su pecado) de la presa de Rickers Island, de la que hablaremos en su momento.

Por fin, la elaboración de algunos de los títulos de los capítulos del *Don Quijote de Manhattan* constituye otra evidente señal de homenaje literario al original.<sup>9</sup> La formulación del capítulo V, «Que sigue al capítulo IV...», remite al «Que sigue al de sesenta y nueve...» del capítulo II, 70 del *Quijote*. El capítulo VIII, «Donde se refiere [...] y otras cosas de mucho gusto y pasatiempo», replica el capítulo I, 30, «Que trata de la discreción de la hermosa Dorotea con otras cosas de mucho gusto y pasatiempo», y el capítulo XXII del *Don Quijote de Manhattan*, «Que trata de lo que tratare este capítulo y cuenta lo que en él se verá», recuerda al «Donde se cuenta lo que en él se verá» del capítulo II, 9 del original.

### 3. LA ESTRATEGIA NARRATIVA

El tejido narrativo de *Don Quijote de Manhattan* es otro indicador de las relaciones entre la recreación y su modelo. Son comunes, por ejemplo, las referencias a la historia y las «historias dentro de la historia».<sup>10</sup> Es el caso de la del joven cautivo (capítulo VIII) que sufre prisión por detraer de los estableci-

<sup>8</sup> «¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a la luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga...?» (I, 2). Perezagua se conforma con un vago «alguien», de modo que no hay en su recreación ninguna muestra clara del recurso a la pseudoautoría más allá de una mención en el final y que, como veremos más adelante, no pasa de ser una mera alusión al *Quijote* y no forma parte de la urdimbre de la narración principal.

<sup>9</sup> Véase López Navia, 2007: 166-172.

<sup>10</sup> Estas referencias tampoco apuntan al recurso de la pseudohistoricidad; se remite a la historia de forma nada elaborada, sin alusiones a nuevos manuscritos ni a fuentes indefinidas. La historia se ve ocasionalmente afectada por alguna pista nada clara sobre una posible «continuación de la continuación» en el capítulo XXXIII, «Donde se da fin a esta verdadera historia, que es la primera parte de la segunda, y alegre, que vendrá».



mientos en los que trabajaba algunos productos con los que contribuía a paliar las necesidades de los indigentes que encontraba a su paso, capaz de cambiar de trabajo y progresar en sus robos hasta llegar a atracar un banco. También se inserta en la narración principal la historia de Zoraida Butler, empeñada en vengarse de su profesor de Lengua, que las humillaba a ella y a otra compañera de clase a quienes se dirigía públicamente llamándolas Zorrita Número Uno y Zorrita Número Dos y que entablaba con ella conversaciones de contenido veladamente sicalíptico que, por su ingenuidad, la desprevenida Zoraida no llegó a captar hasta más tarde, así como la historia de la presa de la sórdida cárcel de Rikers Island, acusada de haber asesinado a los tres hijos de un amigo que había muerto al ver cómo se deshacían de ciertos objetos a los que ella atribuía una especial importancia.

Al igual que en el *Quijote*, son comunes las marcas narrativas de anticipación y continuidad, por ejemplo en la transición entre capítulos, como vemos en la prolepsis que sustenta la transición entre el III y el IV, en donde se habla de un «raro sueño» que tiene don Quijote «y que se adelanta a continuación por venir más a propósito con el discurso de este relato», en referencia al «próximo capítulo»; a este mismo fin sirve la etiqueta «como se verá a continuación» en referencia al capítulo VIII y al final del anterior, o la marca de transición entre los capítulos IX y X, que tiene mucho de juego cervantino: «vayamos ahora, sí, al capítulo siguiente, el cual —por ser este el noveno— habrá que considerar el décimo». En el mismo sentido debemos entender los marbetes «lo que en el próximo capítulo se verá»; «como se verá en el siguiente y último capítulo» y «como se verá en las últimas páginas de este relato» (Perezagua, 2016: 114, 272 y 283).

Una nueva prolepsis de formulación evidente se da en el capítulo XV, en donde el narrador nos advierte que «con la licencia y las leyes del decoro narrativo, sí se ha de hacer un pequeño salto en el acontecer de esta historia» (Perezagua, 2016: 133), de modo que pocas líneas más abajo la narración nos lleva, respondiendo a una invitación tan evidente como «saltemos pues», a una manifestación de mujeres desnudas en el centro de Washington Square en defensa de las ballenas, cuya causa se explica recurriendo ahora a una analepsis que balancea la anticipación anterior y que tiene que ver con lo ocurrido con una ballena varada en el canal Gowanus, en Brooklyn a la que don Quijote salva sin pretenderlo con uno de sus discursos mesiánicos. La mani-

festación es, así, una celebración de «las hazañas del gran ecologista don Quijote de la Mancha y su amigo Sancho Panza» (Perezagua, 2016: 142).

Precisamente en relación con un salto narrativo, don Quijote reflexiona con Sancho acerca de los detalles de la sincronidad del relato, toda vez que este parece entender mejor el orden lineal y, en su constante simplicidad, no tiene tan claro que la linealidad no tenga importancia: «A ver, si el orden no importa, dígame si se le antojaría a vuestra merced o pagaría dineros por ver una película que se llamare *El cordero de los silencios*, o *Futuro al regreso*, o *La selva del libro...*» (Perezagua, 2017: 167) y otros tantos títulos «desordenados» de películas que suponen para Sancho un argumento de autoridad. Perezagua parece estar legitimando su estrategia narrativa, rica en este tipo de saltos, a través del discurso de don Quijote, y más si tenemos en cuenta que en otras ocasiones el narrador vuelve sobre algo que «no fue referido anteriormente» (al comienzo del capítulo VII) o vuelve en el mismo capítulo al «punto en donde primero se interrumpió la historia», según se nos anunció en la transición entre el capítulo III y el IV. A la misma estrategia responde «el próximo salto en el tiempo» que, interrumpiendo la narración de la visita de don Quijote al director del Instituto Cervantes en Nueva York, lleva al lector a las circunstancias en las que los protagonistas conocen al nadador negro Simón en el Meadows Natatorium de Flushing, en el barrio de Queens.

Otras breves marcas de prolepsis remiten de una forma más abierta a momentos de la historia que conoceremos más adelante. Es el caso del final del capítulo X, en donde se nos adelanta alguna pista que se desarrollará «según se verá en el curso de este relato» y también se nos remite a «lo que también se sabrá a su debido tiempo en esta verdadera historia» (Perezagua, 2016: 84). Es también el caso de secuencias como las siguientes, que remiten a algo que «aún no ha de saberse, pero que el impaciente lector sabrá a su debido tiempo en esta nunca antes vista historia», o a «los motivos que se verá más adelante» (Perezagua, 2016: 132 y 134).

Son también muy cervantinas algunas imprecisiones de la narración: tras haber sido apaleado por unos policías por su comportamiento desquiciado en un restaurante y tras la charla impersonal que le endilga la recepcionista de un hospital cuando don Quijote le entrega la tarjeta de su seguro sanitario, el

narrador no aclara las causas de su mirada turbia («no podría saberse si debido a la paliza física o verbal», Perezagua, 2016: 37).<sup>11</sup>

Menos elaborado, por no decir tangencial, es el recurso de la traducción, que no se ajusta (ni tiene por qué) a los patrones cervantinos. En las primeras páginas de la novela el narrador deja claro que lo que dicen en inglés los protagonistas, idioma que comprendían aun sin haberlo aprendido, «en este relato quedará traducido directa y fielmente al cristiano» (Perezagua, 2016: 27), sin que sepamos quién sea el traductor. Más trabajadas están sin embargo las marcas, comunes en el texto del *Quijote*, con las que el narrador justifica la pertinencia de obviar aquellos aspectos carentes de interés para la historia. Así sucede al principio de ciertos capítulos, como el xv («Como en los siguientes diez días no sucediera cosa digna de ser contada») o el xvi, que retoma la historia «tras unos días sin cosa digna de ser contada», ejemplos que demuestran el vigor del recurso cervantino, sustentado en la literatura caballeresca, que Trueblood (1956) denomina «selección artística». También son recurrentes las apelaciones al lector, que remiten a las fórmulas que podemos leer en el mismo sentido en el *Quijote*.

La estrategia narrativa de *Don Quijote de Manhattan* se hace especialmente interesante y reveladora en el final rompedor de la novela, que nos lleva a un escenario antiguo en el que el ángel caído que había acompañado a los protagonistas, y que resulta de la transformación de un hombre que se ocultaba en un ave enorme que viene a caer junto a ellos en su delirante galopar sobre las aguas del fin del mundo, acaba siendo sin la menor duda, aunque no se le nombra, el mismísimo Jesucristo quien, tras expulsar a los mercaderes del templo,<sup>12</sup> se interesa por un voluminoso rollo de pergamino y se lo entrega a los protagonistas haciéndoles partícipes de su trascendencia:

—Tomad en vuestras manos este libro y conservadlo. Un sabio moro os dirá un día lo que ya está escrito. Esta y no otra es la palabra sagrada. Este y ningún otro, el libro de los libros [...]

Y en oyendo esto, Sancho tomó el libro con cuidado y, en voz alta, leyó su título: *Don Quijote de la Mancha* (Perezagua, 2016: 298).

<sup>11</sup> Aunque la intención es otra, recordamos aquí la imprecisión de Cide Hamete Benengeli cuando el narrador nos dice que no distingue con claridad los árboles a los en determinados momentos se acerca don Quijote, «encinas o alcornoques» en II, 60 o un haya o de nuevo un alcornoque en II, 68.

<sup>12</sup> Véase Mateo, 21: 12-17; Marcos, 11: 15-18; Lucas, 19: 45 y Juan, 2: 13-25.

El final de la recreación de Perezagua confunde el tiempo bíblico al que se han retrotraído el discurso y la misión de don Quijote con la profecía del libro auténtico de sus aventuras<sup>13</sup> (que incluye, aunque sin nombre, al autor árabe Cide Hamete Benengeli), de modo tal que la novela se cierra en un bucle trascendente y metaliterario que va de libro a libro y que convierte a quienes serán sus protagonistas en depositarios de la verdad de su misma historia, convocando los diferentes planos del tiempo con la varita mágica de la palabra literaria, profética y demiúrgica, que advierte a don Quijote y Sancho del verdadero sentido de su misión. La palabra del Hijo de Dios vivifica la palabra del texto del *Quijote*, que el mismo Jesús considera como inequívocamente sagrada, y la literatura vuelve a imponer su victoria sobre una realidad que, mucho antes del final, ha quedado suficientemente vapuleada como para haber dejado de importarle al lector, que ha llegado hasta la última página de *Don Quijote de Manhattan* convertido en el testigo atónito de una nueva revelación.

## BIBLIOGRAFÍA

- CERVANTES, Miguel de (1980). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. En Martín de Riquer (ed). Barcelona: Planeta.
- DARÍO, Rubén (1989). «D. Q.». En *Cuentos fantásticos*. Madrid: Alianza Editorial.
- ENCINA, Alejandro de la (1997). *La amante de don Quijote*. Gipuzkoa: Ediciones de La Encina.
- LÓPEZ NAVIA, Santiago (1996). *La ficción autorial en el Quijote y en sus continuaciones e imitaciones*. Madrid: Universidad Europea de Madrid-CEES Ediciones.
- (2007). «Relevancia de lo marginal e irrelevancia de lo explícito en el juego de la transmisión de la historia en el *Quijote*». *Anales Cervantinos*, xxxix, 159-172.
- MONTES, Jerónimo (1904). *El alma de don Quijote*. Madrid: Ediciones El Buen Consejo.
- PAJARES, Nicasio (1930). *Don Quijote y tío Sam. (Novela pseudo-histórica y fantástica)*. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.
- PEREZAGUA, Marina (2016). *Don Quijote de Manhattan. (Testamento yankee)*. Barcelona: Los libros del lince.

<sup>13</sup> ¿Puede ser este el sentido del enigmático título del capítulo XXXIII en el que se anuncia el fin de «la primera parte de la segunda, y alegre, que vendrá»? Solo se me ocurre entender esta formulación de dos maneras: o que Perezagua quiere sugerir que su recreación va a tener su propia segunda parte o que la manifestación de la «palabra sagrada» que representa el texto del *Quijote* pueda servir para considerar, invirtiendo el tiempo real por mor de las licencias de la ficción, que la obra de Cervantes es la segunda parte del *Don Quijote de Manhattan*, que resulta ser la primera.

- POLAR, Juan Manuel (1925). *Don Quijote en Yanquilandia*. Cartagena: Editorial Juvenilia.
- TOÍBÍN, Colm (2014). *El testamento de María*. Barcelona: Lumen.
- TRUEBLOOD, Alan S. (1956). «Sobre la selección artística en el *Quijote*. ‘... lo que ha dejado de escribir’ (II, 44)». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, X, 44-50.