

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA

**Lanzadote: parodia de
El caballero de la carreta
de Chrétien de Troyes**

TRABAJO RECEPCIONAL
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN CREACIÓN LITERARIA

P R E S E N T A

IRERISABEL EDUWIGIS CAMPOS ALVA

D I R E C T O R A

Mtra. Hilda Rosina Conde Zambada

Ciudad de México, febrero de 2018.

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS[©]

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

ÍNDICE

Agradecimientos	4
Dedicatoria	5
Poética	
Introducción	6
Capítulo 1 Antecedentes históricos y literarios	9
La Francia medieval del siglo XII	11
Chrétien de Troyes	14
<i>El caballero de la carreta</i>	17
<i>Historia de Lanzarote del Lago</i> (Lanzarote en prosa)	19
Capítulo 2 Aproximaciones a la parodia	23
Capítulo 3 Recursos de estilo	32
Capítulo 4 Estrategias discursivas y estructura	
Narración	44
<i>Narrador</i>	47
Descripción	48
Diálogo	50
Monólogo / Monólogo interior	51
Estructura	52
Capítulo 5 Caracterización de personajes	55
<i>Lanzarote / Lanzadote</i>	58
<i>Ginebra / Ginebra Enebro</i>	61
<i>Rey Arturo / Arturo Reyes</i>	64
<i>Meleagante / Male Ante</i>	66

<i>Rey Baudemagus / El Chaparro Loera</i>	67
<i>Merlín / El hijo del Diablo</i>	69
<i>Gandalín / Gandallín</i>	72
Conclusiones	75
Referencias	79
Anexos	
1 Resumen de <i>El caballero de la carreta</i>	85
2 Resumen de <i>Lanzarote del Lago</i>	86
3 Dossieres de personajes	90
4 Estructura de <i>El caballero de la carreta</i>	93
5 Estructura de <i>Lanzadote</i>	94
6 Tabla de símiles literarios	96
7 Mapas	98
8 Lista de canciones	99

AGRADECIMIENTOS

A mi talentosa madre Virginia Alva por contagiarme desde muy niña el amor por las letras y a mis queridos hermanos Elida y Hugo Campos, por ser mi principal ejemplo de profesionalismo. Mi eterna gratitud también para mi padre Ignacio Campos porque, aunque la muerte nos separa físicamente, su alegría siempre me acompaña.

A mi amado esposo César López, por su apoyo, paciencia y respeto hacia mis locuras de todo tipo.

A mis profesores de la carrera en Creación Literaria: Xhevdet Bajraj, Héctor Carreto, Mónica Lavín, Hugo Hiriart, Iliana Rodríguez, Jesús Anaya, Elsa Fujigaki, Adriana González, Ana Cuandón, por educarme en la libertad y la entrega sincera al oficio; en especial a mis maestras Rosina Conde, Adriana Jiménez, Tere Dey, Carmen Ros y Karla Montalvo, por compartirme su enorme sabiduría y cariño. Este logro también es de ustedes. De igual forma mi agradecimiento para el Dr. Gerardo Bustamante, lector y sinodal de este trabajo.

A mis compañeros y amigos, colegas escritores, que me siguen inspirando a continuar en este extraordinario sendero de letras: Enrique Alducin, Omar Delgado, Carolina Alvarado, Mario Paniagua, René Ostos, Abril Albarrán, Elías Marín y tantos otros; sobre todo a Gisela Guerrero y Roberto Sarquis por prestarme sus avezados ojos lectores para corregir mi novela, y por sus acertados comentarios que sumaron mucho a mi proceso creativo. También expreso mi agradecimiento a mi hermosa amiga Elena Mendoza, por ser parte esencial de mi trayectoria universitaria; su cariño y actitud positiva siempre me fueron motivantes.

Nuevamente a mi querida tutora, Rosina Conde, por la amistad y el apoyo académico; pero sobre todo por haberme dado a probar “la droga” de la literatura medieval, y porque nunca perdió la fe en mí.

A la UACM por ser vivo ejemplo de una universidad innovadora y comprometida con el verdadero aprendizaje de los estudiantes; agradezco, asimismo, el apoyo para la impresión y empastado de este trabajo recepcional.

A mis amados hijos por calentarme el espíritu diariamente y las piernas mientras escribo.

A todos los escritores del ciclo artúrico; en especial a Chrétien de Troyes por crear a un personaje tan increíble como Lanzarote, que me enamoró desde el primer momento en que lo leí.

A Dios, energía infinita del universo, por materializarme en esta poesía narrativa llamada vida.

A ti, lector, cómplice de esta gran aventura.

A todas las “Iris” que me habitan.

¡GRACIAS!

DEDICATORIA

Al héroe que me dio la vida y al esforzado caballero que la llena de amor.

INTRODUCCIÓN

Decía Shopenhauer que existen tres clases de escritores: los que escriben sin pensar, los que piensan mientras escriben y los que piensan antes de escribir.¹ A éstos me gustaría humildemente anexar una cuarta clase: aquellos que se detienen a pensar en lo que han escrito para después explicarlo, como es el caso de Edgar Alan Poe (*Método de composición*), Stephen King (*Mientras escribo*), Mario Vargas Llosa (*Cartas a un joven novelista*), Julio Cortázar (*Clases de literatura*); la lista es larga. Y es que para entender más de cerca el proceso de creación que conlleva cada obra literaria, nada mejor que analizar desde diversos aspectos técnicos aquello que se ha creado.

El presente trabajo recepcional está formado por dos escritos. Un texto creativo materializado en una novela: *Lanzadote*; y una poética en la que explico cómo fue el proceso de creación de la misma.

La novela es una parodia principalmente del romance medieval *El caballero de la carreta* de Chrétien de Troyes, y en menor grado de algunos pasajes de la *Historia de Lanzarote del Lago* del ciclo de la Vulgata, de autor anónimo. Para fines de este trabajo me basé en la versión de Jean Markale,² que es una reescritura en un estilo contemporáneo de episodios relativos al gran ciclo artúrico, tal como aparecen en los manuscritos de los siglos XI al XV. En *Lanzadote* retomo el tema y la estructura general de la obra de Chrétien, pero transformo la historia y los personajes para recrearlos en situaciones mexicanas contemporáneas. De esta forma, me uno a un tipo de

¹ *Apud* Miguel de Unamuno, *Alrededor del estilo*, Universidad de Salamanca, 1998. p. 23.

² Jean Markale, *El ciclo del Grial: Lanzarote del Lago*, México, Martínez Roca, 2000.

literatura sinfónica, que a través del tiempo, ha sido compuesta por una orquesta de diversos escritores; o a lo que K. Wais llama el “fenómeno colectivo de la novela artúrica”.³

La poética, por su parte, está conformada por cinco capítulos. En el primero realizo un resumen de los antecedentes históricos y literarios de las fuentes primarias en las que me basé para escribir mi novela, con la finalidad de contextualizar el periodo en que fueron escritas y hallar, dentro de los elementos reales y de ficción, los aspectos específicos que en ella rescato.

En el segundo, hago un sencillo acercamiento teórico al concepto de parodia a través de la revisión de autores reconocidos en el tema como Gerard Genette, Mijail Bajtín, Linda Hutcheon, entre otros; con el objetivo de proporcionar un panorama general de las principales características del término y así entender por qué mi novela se incluye dentro del modelo paródico.

En el tercero expongo algunos de los recursos de estilo que utilicé, con la intención de hacer notar la actitud artística que propongo, y que en mi novela encuentra su canal a través de la parodia, y, por lo tanto, de otras destrezas técnicas como la intertextualidad, la metaficción, la ironía y el humor.

En el cuarto, describo brevemente las estrategias discursivas utilizadas, sustentándome de primera mano en la narratología manejada en el libro de Luz Aurora Pimentel⁴ y en el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin.⁵ Asimismo, explico las paridades y las diferencias entre la estructura de *El caballero de la carreta* y *Lanzadote*.

Por último, en el quinto capítulo expongo el proceso de caracterización de los personajes principales, explicando, en primer lugar, su cualidad estable y función narrativa dentro de la historia, a través de un dossier comparativo para cada uno de ellos. Luego hago un breve resumen

³ K. Wais, *apud* Carlos García Gual, “Introducción”, en Chrétien de Troyes, *El caballero de la carreta*, Madrid, Siruela, 2000, p. 11.

⁴ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI, 2002.

⁵ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2004.

de los antecedentes literarios del personaje y fundamento tanto las analogías, como las transformaciones que realicé para configurar a los protagonistas.

A partir de este camino de análisis pretendo llegar a una serie de conclusiones que puedan conducir a un diálogo fructífero sobre la creación literaria.

CAPÍTULO 1

Antecedentes históricos y literarios

Cuando en el año 476 el último emperador fue expulsado de Roma significó no solo el fin de aquel imperio, sino también el término de la Edad Antigua, dando origen a un largo periodo por lo menos mil años (siglo V al siglo XV), llamado Edad Media. Un lapso de la historia tildada por muchos como una etapa oscura e intolerante por culpa de los excesos de la Iglesia, que practicaba la tortura y eliminaba a los rebeldes en las hogueras, y por las grandes pestes y hambrunas padecidas durante varios siglos. No obstante, la Edad Media significó también el surgimiento del feudalismo, de la caballería, de las lenguas romances, la maestría arquitectónica y el desarrollo de la ingeniería.⁶ Una época en la que los habitantes se establecieron en distintos territorios encabezados por un rey, de los que más tarde surgirían las nuevas naciones. Para autores como Le Goff, no hay duda que Europa nació y se desarrolló en esa época de grandes cambios políticos, sociales y religiosos.⁷

Tras la caída el Imperio Romano en el siglo V y como resultado de las continuas incursiones de los pueblos germánicos (godos, vándalos, visigodos y francos) que saqueaban y atacaban las provincias europeas, se hizo necesaria la creación de un régimen que no estuviera basado en una sola autoridad y tuviera instituciones mejor estructuradas.⁸ Entonces, el Feudalismo surgió como un sistema de relaciones subordinadas, caracterizado por la concesión

⁶ Jaques Le Goff, *La Edad Media explicada a los jóvenes*, Barcelona, Paidós, 2007, pp. 20-21.

⁷ Ídem.

⁸ Robert Boutruche, *Señorío y Feudalismo, los vínculos de la dependencia: primera época*, Argentina, Siglo XXI, 1972, pp. 20-30.

de tierras de trabajo (feudos) a cambio de una prestación política y militar, bajo un contrato sellado por un juramento de homenaje y fidelidad.⁹

Sin armas y con la cabeza descubierta, el primero coloca sus manos juntas en las del segundo, se declara su hombre, su vasallo, y a veces, intercambia con él un beso en la boca. Luego sobre reliquias, o tocando el Evangelio con la mano derecha, presta juramento de permanecerle fiel. A su vez, el señor promete ser bueno y leal. Un último acto, que clausura normalmente la ceremonia, representa su razón de ser: el subordinado recibe la investidura de un feudo.¹⁰

En la cima de la sociedad feudal estaba el rey, seguido de una élite de cargos y bienes hereditarios elevados a la jefatura de principados y condados. Por debajo de estos, se ubicaban los obispos y abates, oficiales del palacio, castellanos, señores territoriales sin titulación y los caballeros. Los campesinos o villanos y los siervos, que formaban la mayor parte de la población, se dedicaban principalmente a trabajar las tierras de los señores feudales.¹¹

Al ser la tierra la principal fuente de riqueza en esa época, los que la poseían detentaban el poder económico, militar y político, así como el derecho de mandar o castigar. Estos grandes feudatarios vivían en castillos que albergaban a su familia, sus lacayos y sus caballeros. La caballería constituía una importante fuerza armada que era utilizada contra los enemigos (en las llamadas “guerras internas” entre señores), pero también fungía como una especie de policía sobre los campesinos que trabajaban para el señorío y que a veces se rebelaban.¹² Para Ganshof, aceptar vasallos para disponer de caballeros era la principal obligación del contrato feudal:¹³ “Reducida a lo esencial, la sociedad feudal es una sociedad militar, dada la misión principal que se les encomienda a los vasallos; y una sociedad rural por la naturaleza de sus bienes y los medios materiales que extrae de la tierra y del trabajo campesino”.¹⁴

⁹ *Ibíd.*, p. 138.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 9.

¹¹ *Ibíd.*, p. 170.

¹² Alain Demurger, *Caballeros y caballería explicados a mis nietos*, Barcelona, Paidós, 2011, pp. 45-46.

¹³ Francois L. Ganshof, *El Feudalismo*, Barcelona, Ariel, 1985, p. 136.

¹⁴ Robert Boutruche, *Señorío y Feudalismo*, *op. cit.*, p. 10.

La Francia medieval del siglo XII

La Francia medieval del siglo XII fue una época de progreso y riqueza en muchos sentidos; ya desde la segunda mitad del siglo XI se había intensificado el cultivo de nuevas tierras, lo que había derivado en mayores rentas para los señores feudales y más diezmos para la Iglesia; esa llamada revolución agrícola, junto al rápido crecimiento de la población, generó un excedente de productos agrarios que trajo como consecuencia el surgimiento de las ciudades, en donde comerciantes y artesanos formaron una nueva clase social llamada burguesía.¹⁵ “En muy poco tiempo surgieron potencias urbanas estimuladas por el comercio del Mediterráneo, como las del valle de Ródano y las de Flandes, que tenían una superioridad indudable, debido al establecimiento de ferias como la de Champaña”.¹⁶

Asimismo, la división social de la época influyó grandemente en la producción cultural; se creía que por el hecho de haber nacido en determinada clase, el sujeto estaba obligado a asumir los deberes señalados por la divinidad; aunque se permitía mejorar la posición dentro de ese marco.¹⁷ De acuerdo con Le Goff, aunque en casos aislados se podía llegar a ser rey por elección, la tendencia de la época era garantizar la sucesión de los reyes mediante la creación de dinastías reales; en general, el sucesor era el hijo primogénito.¹⁸ En ese entonces existían numerosos reyes que gobernaban una pequeña región llamada “dominio real” (generalmente una ciudad), pero también reinaban directamente sobre los territorios de otros feudatarios a su servicio.¹⁹

Los reyes luchaban continuamente por conservar su poderío sobre los señores feudales, desarrollando alianzas con la nueva burguesía, y encontraban la estabilidad social en el uso de los

¹⁵ Diego Carlo Améndolla Espíndola, *Chrétien de Troyes y la Francia del siglo XII: una aproximación a las estructuras del Feudalismo a través de la literatura cortesana*, México, UNAM, 2009, p. 50.

¹⁶ Ídem.

¹⁷ *Ibidem*, p. 79.

¹⁸ Jaques Le Goff, *La Edad Media explicada...*, *op. cit.*, p. 70.

¹⁹ *Ibidem*, p. 73.

grupos de caballería que estaban avalados por la Iglesia y la monarquía. La nobleza era dueña, no solo de la tierra, sino de la espada. Y el oficio de las armas pronto se convirtió también en un referente de clase.²⁰

La caballería es ante todo un oficio, el que ejercen, al servicio de sus dueños, su señor o su rey, ciertos guerreros de élite que combaten a caballo. Los métodos de combate específicos de esta caballería pesada la convierten muy pronto, por el coste del armamento y el entrenamiento que necesita, en élite aristocrática. La función guerrera se concentra en una clase social que la considera como su privilegio exclusivo.²¹

Ser caballero en esa época significaba, no solo poseer cualidades militares, sino, además, morales. Alain Demurger sugiere volver al origen de la palabra “caballero”, que es una traducción de la palabra latina *miles* o *milities*, en plural, y “caballería” de la palabra *militia*, las cuales provienen del verbo *militare* que significa ‘servir’.²² Los guerreros a caballo estaban dotados de una ética de servicio, “cuyos diversos aspectos varían en cuanto a intensidad según las épocas: deberes del servicio militar, de vasallaje o feudal, dedicación a la Iglesia o al rey, al patrón, al señor o a la dama, grandeza del alma y sentido del honor, humildad mezclada de orgullo, etcétera.”²³

Por otro lado, las cortes señoriales se fueron adaptando a las exigencias de la nueva sociedad laica, producto de la proliferación de escuelas urbanas con un declarado espíritu humanista, y, que desde el siglo XI, se habían convertido en espacios de cultura alternativa a la monástica. El mecenazgo atrajo a los *litterati*²⁴ a las residencias laicas para ponerlos a su servicio

²⁰ Diego Carlo Améndolla Espíndola, *Op. cit.*, p.80.

²¹ Jean Flori, *Caballeros y caballería en la Edad Media*, Barcelona, Paidós, 2001, p.12.

²² Alain Demurger, *Op. cit.*, pp. 14-15.

²³ Jean Flori, *Op. cit.* p.12.

²⁴ Los que sabían escribir en latín.

y se adaptaron los espacios arquitectónicos para permitir el oficio de la escritura. “Las obras fueron encargadas y realizadas en las mismas cortes”.²⁵

De acuerdo con Aurelio González, las cruzadas, por su parte, modificaron el comportamiento de convivencia que se daba en los castillos cuando se organizaban fiestas o torneos, en donde las buenas maneras y el refinamiento de los hombres guerreros para con las damas eran tan importantes como el valor y la habilidad con las armas.²⁶

En este contexto de cambios económicos, políticos y sociales, la corte se convirtió entonces en un auténtico espacio cultural, “cuyos objetivos fundamentales consistían en la configuración de un ideal caballeresco y de un ideal del amor”.²⁷ Baste como ejemplo la producción de una poesía narrativa que “transformó la ruda atmósfera de la canción de gesta”²⁸ y creó un nuevo género literario: el *roman courtois*.

Es también a partir de este siglo XII que se le da un sentido muy distinto al término *amor*, pues ya desde finales del siglo XI aparece un concepto de relación amorosa llamado *fin' amor* o amor cortés que se difundirá a través de la poesía de los trovadores. El romance será heredero de esa lírica que expresa un tipo de amor humilde, cortés y adúltero, conocido como “feudalismo de amor”: el amante es un vasallo de la dama y sus virtudes deben ser la obediencia y la aceptación. El sentimiento era tan elevado y refinado que se pensaba que únicamente el cortesano era capaz de “amar”, pero paradójicamente era el “amor” lo que en realidad lo volvía cortesano. Esa exaltación del amor, expresada en el *roman courtois*, era una forma de escape ante una realidad en donde el matrimonio, más que un sacramento, era simplemente un contrato de interés en

²⁵ Victoria Cirlot, *La novela artúrica: orígenes de la ficción en la cultura europea*, Barcelona, Montesinos, 1987, p.11.

²⁶ Aurelio González, “De amor y matrimonio en la Europa medieval. Aproximaciones al amor cortés”, en *Amor y cultura en la Edad Media*, México, UNAM, 1991, pp. 34-35.

²⁷ Carlos Alvar, “Introducción”, en Chrétien de Troyes, *Erec y Enide*, Madrid, Editora Nacional, 1982, p.17.

²⁸ Jaques Le Goff, *La baja Edad Media*, trad. Lourdes Ortiz, México, Siglo XXI, 1992, p. 169.

donde el sentimiento de los contrayentes pasaba a segundo término.²⁹ El amor cortés “literariamente señala la aparición de la lírica culta europea en lengua romance”.³⁰

El *roman*, al igual que otras literaturas en lengua vulgar, abandonó la oralidad para adoptar un dinámico proceso de escritura. De acuerdo con Victoria Cirlot, el cambio semántico del concepto *roman*, pasó de ser *mettre en roman* (traducir a la lengua románica) a ser *emprendre un roman*, es decir, dejó de ser traducción para convertirse en creación novelesca.³¹ Muy pronto esta forma narrativa que había nacido a la sombra de hechos históricos, se vio de pronto conquistada por la ficcionalidad. En la Corte de Champaña, al norte de Francia, vivió uno de sus mayores exponentes: Chrétien de Troyes, de quien ahora hablaremos.

Chrétien de Troyes

Aunque muy poco se conoce sobre la vida de Chrétien de Troyes, se sabe que fue un poeta que estuvo al servicio de la corte de Champaña y de Flandes alrededor de las décadas setenta y ochenta del siglo XII. A él se le debe la aparición del *roman* como novela en Europa³² y la introducción del tema artúrico a través de sus romances, en los que rescata elementos mitológicos de antiguas raíces célticas.³³ Fue también un versado traductor de Ovidio, conocedor de la lírica trovadoresca y tradujo una novela sobre el tema de Tristán e Isolda que lamentablemente no se conserva. Todas sus obras están escritas en versos octosílabos pareados, en las que hace converger de una manera elegante y sutil los cuentos de aventuras y las enseñanzas del amor

²⁹ Aurelio González, *Op. cit.*, *passim*.

³⁰ *Ibíd.*, p.42.

³¹ Victoria Cirlot, *Op. cit.*, p. 9-10 y ss.

³² *Ibíd.*, p.50.

³³ Carlos García Gual, “Introducción”, en Chrétien de Troyes, *El caballero de...*, *op. cit.*, p. 10.

cortés.³⁴ De acuerdo con Antonio Viscardi, es, sin duda, “el poeta más grande del medievo occidental anterior a Dante”.³⁵ Gustave Cohen, por su parte, lo distingue como “el padre de la novela francesa”.³⁶

Chrétien compuso cinco novelas de tema bretón: *Erec y Enide*, *Cligés*, *Yvain* o *El caballero del león*, *El caballero de la carreta* y *El cuento del grial*. Fourrier sitúa los dos primeros romances, el *Erec* y el *Cligés* hacia el año 1170,³⁷ antes de trasladarse a la corte de Champaña, en donde escribiría simultáneamente *Yvain* y *El caballero de la carreta* entre los años 1177 y 1181. La más famosa y enigmática de sus obras, *Perceval* o *El cuento del grial*, lo escribió estando ya al servicio del conde Felipe de Alsacia, conde de Flandes, entre los años 1181 y 1191.³⁸

Chrétien escribió sus romances en octosílabos pareados, estilo que procedía de un esquema métrico latino: el dímeter yámbico, y que había sido utilizado a partir del siglo VII en las estrofas hímnicas. En el siglo XII fue retomado por autores como Wace³⁹ y Benoit de Saint Maure para escribir crónicas rimadas y *romans antics*, “cuyo objetivo fundamental consistía en forjar un glorioso pasado histórico para las familias que aspiraban al poder político”.⁴⁰

Las obras de este autor champañés cambiaron los planos de construcción de la realidad, al establecer la ficción como una forma irremediable del relato: abandonaron la exigencia de transmitir una verdad histórica y, en cambio, posibilitaron la creación de verdaderas historias

³⁴ Carlos García Gual, *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*, Madrid, Alianza, 2003, pp.73-74.

³⁵ A. Viscardi, *La littérature d’Oc e d’Oil*, apud Carlos García Gual, *Historia del rey Arturo...*, op. cit., p.73

³⁶ G. Cohen, *La vida literaria en la Edad Media. La literatura francesa del siglo IX al XIV*, apud Carlos García Gual, *Historia del rey Arturo...*, op. cit., p.73.

³⁷ Victoria Cirlot, *Op.cit.*, p. 50.

³⁸ Carlos García Gual, *Historia del rey Arturo...*, op. cit., p. 76.

³⁹ Wace fue clérigo anglonormando que en 1155 escribió el *Roman de Brut*, que era una traducción de la obra de Geoffrey de Monmouth (escrita en prosa latina unos veinte años antes) titulada *Historia regum Britannie* (Historia de los reyes de Bretaña), que ayudó a forjar el mito del rey Arturo y que sería un antecedente fundamental para la construcción de los romances de Chrétien de Troyes.

⁴⁰ Victoria Cirlot, *Op.cit.*, pp. 12-13.

novelescas.⁴¹ Chrétien de Troyes es el poeta del mundo refinado y selecto de la corte, quien escribía pensando en este público cuando componía sus romances con una cierta ironía y ligeros toques de humor.⁴²

Para Victoria Cirlot, algunos de los prólogos que encabezan los *romans* de Chrétien parecen dar entrada a una auténtica teoría literaria. “El escritor sitúa su propia tarea, la distingue de otras, fija sus objetivos y determina el plano de construcción”.⁴³ Por ejemplo en el prólogo de *El caballero de la carreta*, él mismo determina: “me dediqué a hacer un *roman*”⁴⁴, o en el *Cligés* nos informa:

Aquel que compuso sobre *Erec y Enid* y romancé las *Enseñanzas* de Ovidio y el *Arte de Amar*, y escribió el *Mordisco del hombro*, y sobre *El rey Marco e Iseo la rubia* [...] empieza ahora un nuevo cuento de un joven que hubo en Grecia del linaje del rey Arturo. [...] Esta historia que os quiero relatar y contar la encontramos escrita en uno de los libros de la librería de mi señor San Pedro de Beauvais. De ahí fueron tomados los cuentos que atestiguan la veracidad de la historia...⁴⁵

Por otra parte, la materia de Bretaña⁴⁶, el mito literario en torno al rey Arturo fue el resultado de una compleja colaboración ente bardos celtas, cuenteros bretones, trovadores y novelistas franceses, ingleses y alemanes, que crearon un universo fantástico y romántico (esta palabra deriva precisamente de *roman*). En este sentido, Chrétien de Troyes fue uno de los autores principales que contribuyeron a este mito, al darles el papel de protagonistas a los más distinguidos caballeros artúricos.⁴⁷

⁴¹ *Ibidem* p.51.

⁴² Carlos García Gual, *Historia del rey Arturo...*, *op. cit.*, p. 45.

⁴³ Victoria Cirlot, *Op.cit.*, p. 51.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Chrétien de Troyes, *Cligés*, Trad. Joaquín Rubio Tovar, Madrid, Alianza, 1993, pp. 55-56.

⁴⁶ “Solo hay tres materias para el hombre entendido: de Francia, de Bretaña y de Roma la grande, y de las tres ninguna se asemeja. Los cuentos de Bretaña son ligeros y agradables; los de Roma son sabios y educativos; los de Francia de día en día se muestran más verídicos”. Cfr. Versos del 6 al 11 del poema *La chanson de Saisnes* compuesto hacia 1200 por Jean Bodel.

⁴⁷ Carlos García Gual, *Historia del rey Arturo...*, *op. cit.*, p. 58.

El caballero de la carreta

El caballero de la carreta es uno de los primeros romances de la lengua francesa, escrito por Chrétien de Troyes entre 1177 y 1181, por encargo de la condesa María de Champaña. Tiene como protagonista a uno de los mejores caballeros de la corte del rey Arturo: Lanzarote del Lago, amante de la reina Ginebra, y sobre quien, más tarde, se construiría el ciclo de *El Lanzarote en prosa* o la también llamada *Vulgata artúrica*.⁴⁸

De acuerdo con Carlos García Gual, la historia de *El caballero de la carreta* podría provenir de una conocida leyenda representada en un bajorrelieve en el portal norte de la Catedral de Módena, fechada hacia 1100, en la que se observa claramente el asedio a un castillo por unos caballeros: Artus de Bretania con sus fieles (*Galvagus*, Galván, *Che*, Keu, e *Isdernus*, Yder) haciendo frente a *Carado*, *Burmaltus* y *Mardoc* que tienen prisionera a una dama (*Winlogee*) Ginebra. Por otro lado, en *La Vita Sancti Gildae*,⁴⁹ se relata que la mujer del rey Arturo, Guenuvar, fue raptada por Melvas, soberano de la *aestiva regio* (Somerset, “país del verano”), y se la llevó a la *Urbs Vitrea* (Glastonbury, “la ciudad de Cristal”).⁵⁰

El caballero de la carreta está construida sobre el esquema de la *queste*, la búsqueda esforzada en pos del objeto anhelado, y tiene su fundamento en el mito órfico del amante que va al Más Allá a rescatar a su amada. Lanzarote, transportado por el amor ciego y trágico que siente por Ginebra, trata de rescatarla de su secuestrador, Meleagante. Asimismo, la novela posee semejanzas con la historia de Tristán e Isolda en cuanto al amor adúltero entre un caballero y la

⁴⁸ Carlos García Gual, “Introducción”, en Chretien de Troyes, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁹ Esta obra fue escrita por un clérigo galés, Caradoc de Lancarfan, en 1136 y cuenta la vida de San Gildas, quien vivió en el siglo VI, en cuyo texto se basa la *Historia de los reyes de Bretaña* de Geoffrey de Monmouth.

⁵⁰ Carlos García Gual, “Introducción”, en *op. cit.*, p.23.

mujer de su rey,⁵¹ por lo tanto, uno de los grandes méritos de Chrétien fue saber apropiarse y adaptar estos temas (ya conocidos) para darles un sentido más moderno.⁵² Por ejemplo, la sustitución del marido por el amante, de Arturo por Lanzarote, ofrecía enormes ventajas novelescas para ennoblecer la pasión romántica como impulso a la acción imposible.⁵³

Asimismo, *El caballero de la carreta* es para García Gual el ejemplo novelesco más acabado de *amour courtois*,⁵⁴ pues “el amor de Lanzarote hacia Ginebra expresaría bien el rigor del servicio a la dama, y la postura sumisa del caballero adorador de su altiva *domina*, ejemplo de un amor esforzado según el código⁵⁵ refinado por los trovadores”.⁵⁶ Otra de las grandes virtudes de esta cuarta novela del autor champañés, fue darle vida al mejor de los caballeros andantes (Lanzarote) y contar la hazaña romántica, más que la historia trágica de amor.⁵⁷

En cuanto a la estructura, *El caballero de la carreta* comienza con un prólogo en el que el autor explica que la condesa María de Champaña le pidió hacer la novela, por lo que “en esta obra actúan más sus requerimientos que mi talento y esfuerzo”.⁵⁸ Luego el escritor cortés continúa el relato narrando las peripecias de Lanzarote hasta el momento en que es encerrado en una torre por Meleagante. Finalmente, es su discípulo Godefroi de Leigni quien concluye la novela. Se piensa que, probablemente, Chrétien dejó el final de la obra en manos de otro autor

⁵¹ *Ibidem*, *passim*.

⁵² *ibidem*, p. 22.

⁵³ *Ibidem*, p. 24.

⁵⁴ Los cuatro requisitos indispensables del amor cortés que C.S. Lewis menciona en su libro *The Allegory of love*, son: Humildad, Cortesía, Adulterio y Religión del Amor. *El caballero de la carreta* cumple con todos.

⁵⁵ Entre los principios rectores de amor cortés más importantes según los fallos de las Cortes de Amor (formadas por damas de alto rango como María de Champaña, Leonor de Aquitania, Isabel Vermandois, etc.) y recogidos por Andreas Capellanus en su libro *De arte honeste amandi*, tenemos los siguientes: a) El amor no es posible en el matrimonio porque no existe libertad; b) Es insensato que la dama que no ama exija ser amada; c) Es indigno emplear un intermediario en asuntos de amor; d) Nada impide a una mujer ser amada por dos hombres, ni a un hombre por dos mujeres; e) El verdadero amante siempre está absorbido por la imagen de la amada; f) No tiene ningún valor lo que el amante obtiene sin el consentimiento de la dama; g) El amor rara vez dura cuando se lo divulga demasiado. Cfr. Aurelio González, “De amor y matrimonio...”, *op. cit.*, pp. 39-40.

⁵⁶ Carlos García Gual, “Introducción”, en, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 26.

⁵⁸ Chrétien de Troyes, *El caballero de la carreta*, Madrid, Siruela, 2000, p. 47.

porque el tema del adulterio contravenía sus ideas sobre la moral caballeresca y el matrimonio por amor que tanto había defendido en el *Erec y Enide*, o porque de la misma forma que en *El cuento del grial* dejó “abierta la salida a sus dos personajes más inquietantes: Lanzarote y Perceval [...] como si hubiera presentido que una sola novela no podía albergar toda la inquietud mítica de estos héroes peregrinos, apasionados en una aventura inagotable”.⁵⁹

Lanzarote en prosa. *Historia de Lanzarote del Lago*

Nos encontramos a comienzos del siglo XIII. Es el siglo de la Escolástica y el arte gótico; a la zaga quedaron las cortes esplendorosas dirigidas por damas conocedoras del amor y la lírica provenzal. La prosa ha desplazado al octosílabo pareado en cuanto a la composición de novelas; ahora, las historias se vuelven cada vez más fabulosas, albergan discusiones morales y teológicas.⁶⁰ La cristianización de la materia bretona es una norma en los *romans* del siglo XIII y, de modo especial, de aquellos escritos en prosa”.⁶¹

En este contexto se escribe el *Lanzarote en prosa*, que constituye la parte central de un extenso ciclo novelesco dedicado a las hazañas de los compañeros de la Mesa Redonda y a los caballeros del rey Arturo: es el denominado ciclo de la Vulgata o Vulgata artúrica y está compuesto por la *Historia de Lanzarote del Lago*, *La búsqueda del Santo Grial* y *La muerte del rey Arturo*. A esos tres libros, escritos entre 1215 y 1235, se les sumaron más tarde la *Historia del Santo Grial* y la *Historia de Merlín*, concebidos a posteriori como inicio de todo el ciclo.⁶²

⁵⁹ Carlos García Gual, “Introducción”, en *op. cit.*, p. 17.

⁶⁰ Carlos García Gual, *Historia del rey Arturo*, *op. cit.*, p. 77.

⁶¹ Victoria Cirlot, *Op. cit.*, p. 119.

⁶² Carlos Alvar, “Introducción”, en *Historia de Lanzarote del Lago. I. La reina del gran sufrimiento*, Madrid, Alianza, 1988, p. 10.

El *Lanzarote en prosa* es anónimo y sus distintas partes se atribuyen a autores ficticios o que habían muerto cuando la obra fue compuesta. Para críticos como Jean Frappier, los tres principales libros que forman el ciclo fueron diseñados por un “arquitecto único”, aunque su realización se encomendó a varios autores.⁶³ Esta teoría ha sido argumentada por la absoluta coherencia que mantienen estos tres *romans* entre sí, aunque, por otro lado, se evidencian estilos narrativos diferentes, lo que da lugar a la hipótesis de que la obra podría haberse escrito en un taller literario de la Champaña.⁶⁴

Para Victoria Cirlot queda claro que el objetivo principal del ciclo consistió en la unión y relación de temas de la tradición artúrica que habían estado separados. Esta noción de ciclo y el sistema en prosa rescataron la impresión de veracidad y trataron de crear un relato estructurado y coherente (*conjuiture*) a través de la transformación de la técnica y la estructura narrativa.⁶⁵ La obra pone en movimiento alrededor de cuatrocientos personajes y establece un complejo trenzado de aventuras que confieren a la obra una estructura novedosa para su época.⁶⁶

En el *Lanzarote en prosa*, la narración se encuentra constantemente interrumpida y el entrelazamiento es el principio constructivo de todo el relato.⁶⁷ No obstante, el tono irónico y festivo de Chrétien se reemplaza por la seriedad de un sermón aleccionador, y la historia de amor entre Lanzarote y Ginebra adquiere un carácter trágico que llevará a la destrucción el reinado de Arturo.⁶⁸ Aquí la *queste* (búsqueda) por alcanzar el grial será en un sentido simbólico⁶⁹ y los recursos del amor cortés, la proeza y la aventura quedarán subordinados a una visión formal de la

⁶³ Ídem.

⁶⁴ Victoria Cirlot, *Op. cit.*, p. 107.

⁶⁵ Ídem.

⁶⁶ Carlos Alvar, “Introducción” en, *Historia de Lanzarote del Lago...*, *op. cit.*, p.11.

⁶⁷ Victoria Cirlot, *Op. cit.*, pp. 109-111.

⁶⁸ Carlos García Gual, *Historia del rey Arturo*, *op.cit.*, p. 77.

⁶⁹ Para Albert Pauphilet “El Grial es la manifestación novelesca de Dios. La búsqueda del Grial por tanto, no es, bajo el velo de la alegoría, más que la búsqueda de Dios, más que el esfuerzo de los hombres de buena voluntad hacia el conocimiento de Dios”. Cfr. Carlos García Gual, *Historia del rey Arturo*, *op. cit.* p. 68.

caballería como *militia Christi*, es decir, la “caballería terrestre” se verá reemplazada por la “caballería celeste”.⁷⁰

Por otro lado, Victoria Cirlot considera que el ciclo del *Lanzarote en prosa* es fundamental en cuanto a la evolución del *roman* artúrico:

Si en sus orígenes el *roman* fue crónica (Wace) y por tanto fue recibido como *res gesta*, y Chrétien de Troyes transformó el género situándolo en el plano de la ficcionalidad y creando así la novela, los autores de esta gigantesca obra en prosa buscaron la verdad en otra dimensión, instalando la realidad histórica en el plano de los *fictia*.⁷¹

No voy a describir en este apartado cada uno de los libros que conforman la Vulgata artúrica, pues el único que interesa para fines de este trabajo recepcional es la *Historia de Lanzarote del Lago*. Esta primera parte abarca casi la mitad de todo el ciclo y narra gran parte de la vida del héroe: desde su nacimiento, hasta que su hijo Galaz es armado caballero, a la edad de quince años, y puede emprender la búsqueda del grial.⁷² La trama principal se construye a partir del amor de Lanzarote por Ginebra; pero también se cuentan los antecedentes del personaje, como la muerte de su padre, el rapto y educación por parte de La Dama del Lago, la investidura como caballero en la corte de Arturo, el encuentro con Galahot, entre otras muchas cosas. Es muy probable que el autor de este romance, además de estar al tanto de *El caballero de la carreta* de Chrétien de Troyes, conociera también el *Lanzelet* del alemán Ulrich von Ztikhoven, escrito hacia el 1200, en donde se narra la infancia de este héroe.⁷³ De acuerdo con Paul Fetan, ambos autores recuperaron una historia antigua⁷⁴ y la transformaron según su temperamento. Chrétien quiso mostrar el poder del amor cortés y Ulrich procuró demostrar que no bastaba haber nacido

⁷⁰ Carlos García Gual, *Historia del rey Arturo*, *op. cit.*, p. 77.

⁷¹ Victoria Cirlot, *Op. cit.*, p. 119.

⁷² Ídem.

⁷³ Victoria Cirlot, *Op. cit.*, p. 108.

⁷⁴ Para Paul Fetan, la obra de Ulrich era en realidad la transcripción de una leyenda oral de origen bretón-armoricano pero ajeno al ciclo artúrico primitivo, apud Paul Fetan, en “Introducción”. El que había de venir”, en Jean Markale, *Op. cit.*, p. 17.

de linaje noble, sino que era preciso realizar hazañas para ganarse un nombre digno de alabanza.⁷⁵

Por su parte, la *Historia Lanzarote del Lago* muestra a un Lanzarote que engloba ambas posiciones honorables (el amor y la aventura); pero además es un héroe atormentado por sus contradicciones, abrumado por su deseo de pureza y, al mismo tiempo, obsesionado por Ginebra; esta falta le negará la contemplación del Grial, pero no por eso dejará de ser el mejor caballero del mundo.⁷⁶

⁷⁵ Paul Fetan, en “Introducción. El que había de venir”, en Jean Markale, *op. cit.*, p. 17.

⁷⁶ *Ibíd.*, pp. 18-19.

CAPÍTULO 2

Aproximaciones a la parodia

El *Diccionario de la Real Academia Española* indica que la palabra parodia proviene del latín tardío *parodiā*, y este del griego *παρωδία parōidia*, cuyo significado es ‘imitación burlesca’. Por su parte, los sinónimos nos revelan que la parodia también puede ser caricatura, pantomima, simulacro, copia; y en cuanto al verbo “parodiar”, nos remite a ‘remedar’; hacer algo semejante a otra cosa; seguir los mismos ejemplos o métodos de otra persona; hacer las mismas acciones o ademanes con intención de burla, acepciones bastantes sencillas que si bien pueden darnos una idea general del término, no nos permiten relacionarlo aun con una forma específica de hacer literatura. Y es que estas definiciones carecen por sí solas de la particularidad necesaria para hacernos entender por qué la *Batracomiomaquia* de Homero no es igual a la moderna parodia cervantina del *Quijote* o a los cuentos del argentino Enrique Anderson Imbert. Por supuesto que el objetivo de este capítulo no es responder semejantes diferencias ni agotar el tema, sino, simplemente, hacer una sencilla aproximación al significado y características del término para tener una idea más cercana del porqué mi novela *Lanzadote* se inscribe en el modelo paródico.

Atendiendo a Linda Hutcheon⁷⁷, etimológicamente, el término “parodia” se compone por *odos* ‘canto’ y por el prefijo griego *para*, que tiene dos significados contradictorios; el primero es ‘frente a’ o ‘contra’, por lo que, para esta teórica canadiense, una primera definición de parodia podría ser ‘contra canto’, es decir oposición o contraste entre dos textos para provocar un efecto cómico, ridículo o incluso denigrante. El segundo significado es ‘a lado de’ o ‘junto a’, lo que insinúa una relación cercana, una intimidad entre discursos y no un contraste degradante; ambas

⁷⁷ Linda Hutcheon, “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, *De la ironía a lo grotesco: en algunos textos literarios hispanoamericanos*, UAM- Iztapalapa, México, 1990, p. 178.

acepciones nos permiten entender la parodia como interacción, transformación; como una síntesis bitextual a fin de marcar una transgresión o resaltar la semejanza entre dos textos.⁷⁸

En este sentido, para Julio César Escalígero esta dualidad está presente desde los inicios de la parodia:

Del mismo modo que la sátira ha nacido de la tragedia, y el mismo de la comedia, así la parodia ha nacido de la rapsodia. En efecto, cuando los rapsodas interrumpían sus recitales, se presentaban cómicos que, para alegrar los ánimos, invertían todo lo que se acababa de escuchar. A éstos les llamaron parodistas, porque al lado del tema serio propuesto, introducían subrepticamente otros temas ridículos. La parodia es, por tanto, una rapsodia invertida, que por medio de modificaciones verbales conduce el espíritu hacia los objetos cómicos.⁷⁹

Para el doctor Peter Ivanov, la parodia tiene su origen en una actitud contestataria de los autores respecto del mundo estético e ideológico que los antecedió; nace de una búsqueda de originalidad del parodista y de su deseo por encontrar su propio camino artístico, quebrantando la autoridad de modelos consagrados.⁸⁰

Fue por este espíritu rebelde y por su característica cómica, principalmente, que la parodia estuvo catalogada por mucho tiempo como género marginal, ya que, hasta la posmodernidad, las poéticas solo se habían ocupado del estudio de los “géneros serios”, tildando a los que daban cabida a la risa como menores o incluso vulgares.⁸¹ Esto se debió, en parte, a la huella que dejó la poética aristotélica, en la que los grandes poetas imitan las acciones de hombres nobles y virtuosos, a diferencia de los poetas vulgares, quienes componen sátiras y parodias imitando a los peores hombres.⁸²

⁷⁸ Ídem.

⁷⁹ Julio César Escalígero, *Poetices libri septen, apud Gerard Genette, Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, p. 24.

⁸⁰ Peter Ivanov Mollov, "Problemas teóricos en torno a la parodia", *Revista Electrónica de Estudios Filológicos* Núm.11, julio 2006: 13. Tonosdigital.com. diciembre, 2016. <https://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/12-parodia.htm>, aprox., p. 1.

⁸¹ María José García Rodríguez, "De la parodia como intergénero", *Tonos digital*, núm. 28, 2015: 26. DIGITUM Biblioteca Universitaria, enero, 2017. <https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/42896>, aprox., p. 3.

⁸² Aristóteles, *El arte poética*, trad. José Goya y Muniain, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, p.10.

No obstante, a la par de los géneros canónicos, la parodia ha sido aplaudida por el público de todas las épocas; sirvan como ejemplo el combate de don Carnal y doña Cuaresma en el *Libro de Buen Amor* (siglo XIV); la obra cumbre de la modernidad *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes y las comedias del Siglo de Oro, del tipo de *La Gatomaquia* de Lope de Vega, así como la vasta producción de Góngora (siglos XVI y XVII); el *Tristram Shandy* de Sterne y *La comedia nueva* de Moratín (siglo XVIII); el *Muérete y verás* de Manuel Bretón en el siglo XIX, *La venganza de don Mendo* de Pedro Muñoz, ya en el siglo XX, y tantas otras más.⁸³

Entonces, ¿qué es parodia? Mijail Bajtín parte de su estudio del carnaval y de la cultura popular de la Edad Media para desarrollar su concepto de parodia. La ubica dentro de los géneros denominados cómico-serios, opuestos a lo épico, trágico o histórico; caracterizados por lo dialógico⁸⁴ y unidos por el lazo común de lo carnavalesco.⁸⁵ Mijail entendía el carnaval como un periodo de subversión en el que el pueblo se despojaba del orden de la normalidad y se permitía la expresión de su lado prohibido y extravagante; este principio carnavalesco fue asumido por la literatura a través de la parodia. Para Bajtín, la parodia se define como una forma de discurso bivocal,⁸⁶ que lleva hacia lo mundano y terrenal todo aquello que se considera alto, ideal o espiritual.⁸⁷

Marchese y Forradellas, por su parte, entienden la parodia como ‘un mundo al revés’: “la parodia se produce cuando la imitación consciente y voluntaria de un texto, de un personaje, de

⁸³ María José García Rodríguez, *Op. cit.*, pp. 14-15.

⁸⁴ El principio dialógico está orientado hacia la interacción histórica entre el sujeto de la enunciación y todos los posibles puntos de referencia y destinatarios a lo largo y ancho de la dimensión temporal y espacial del contexto. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y...*, *op. cit.*, p. 270.

⁸⁵ Javier Huerta Calvo, "La teoría literaria de Mijail Bajtín", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica No.1*, 1982: 16. Universidad Complutense Madrid. junio 2016
<http://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE8282110143A/13522>.

⁸⁶ La palabra es réplica y tiene réplica, es bivocal, está orientada hacia la palabra (convergente o divergente) del otro; repercute activamente sobre el discurso que la representa, modificándolo. Helena Beristáin, *Op. cit.*, p. 270.

⁸⁷ Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1998. p.16.

un motivo, se hace de forma irónica, para poner de relieve el alejamiento del modelo y su volteo crítico”.⁸⁸

Para Linda Hutcheon, la parodia es un fenómeno que encuentra su mejor momento dentro del postmodernismo⁸⁹ y es básicamente una modalidad del canon de la intertextualidad que efectúa una superposición estructural de textos, es decir, una síntesis bitextual que marca una transgresión e incorpora un texto parodiado en un texto parodiante, enlazando lo viejo en lo nuevo.⁹⁰ La parodia, entonces, se relaciona en gran medida con la intertextualidad; término acuñado por Julia Kristeva en 1966 a partir de las teorías de la polifonía y el dialogismo de Mijail Bajtín. De acuerdo con esta autora “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo es absorción y transformación de otro texto [...] el lenguaje poético se lee como doble”.⁹¹

Por su parte, Gerard Genette ubica la intertextualidad como la primera de las cinco clases de relaciones transtextuales⁹²; la *intertextualidad* es la relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, la presencia efectiva de un texto en otro; ya sea en forma de cita, plagio o alusión. La *paratextualidad* está constituida por señales accesorias que procuran un entorno al texto: títulos, subtítulos, prefacios, epílogos, notas a pie, advertencias, prólogos, ilustraciones, comentarios, portadas, borradores, esquemas, etc. La *metatextualidad* es la relación crítica que une un texto a otro texto que habla de él, sin citarlo o, incluso, sin nombrarlo; el discurso incluye un comentario que evoca sobre su propia identidad lingüística o narrativa. La *architextualidad* es la relación más abstracta e implícita, en donde el texto en sí mismo no tiene por qué señalar su cualidad genérica; es decir, la novela no se designa explícitamente como novela, ni el poema se

⁸⁸ Marchese y Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2007, pp. 312-313.

⁸⁹ Linda Hutcheon, “La política de la parodia postmoderna”, en *Criterios*, La Habana, edición especial de homenaje a Bajtín, julio 1993, p. 187. <http://www.criterios.es/pdf/hutcheonpolitica.pdf>

⁹⁰ Linda Hutcheon, “Ironía, sátira y parodia”, *op. cit.*, p.178.

⁹¹ Julia Kristeva, *Semiótica I*, Madrid, Fundamentos, 1981, p. 196.

⁹² La teoría de la transtextualidad, o trascendencia textual del texto, es todo aquello que pone al texto en relación manifiesta o secreta con otros textos.

nombra poema, esa determinación no es asunto del propio texto, sino del receptor. La *hipertextualidad* describe una relación que une un texto B (hipertexto) a un texto A anterior (hipotexto), en un tipo de relación que no es de comentario crítico (como en la metatextual), sino una operación de transformación que puede ser simple (directa) o compleja (indirecta). El hipertexto no puede existir sin el hipotexto; pero no solo habla de él o lo cita, sino que lo transforma para construir un nuevo texto con propiedades literarias.⁹³ Genette considera la parodia como una práctica hipertextual, una transformación con función generalmente lúdica, que un hipertexto (B) hace respecto de un hipotexto (A), a diferencia del travestimiento cuya función es satírica.⁹⁴

Para Linda Hutcheon, esa relación entre textos establece un diálogo con la tradición literaria, ya sea para legitimarla o subvertirla, y funciona también como una relectura del pasado. La parodia, por tanto, “es desconstructivamente crítica y constructivamente creativa a la vez”.⁹⁵ Sin embargo, no debe ser vista como una estrategia parasitaria, sino como un método de contraste que sintetiza e incorpora.⁹⁶ También puede ser utilizada como una técnica autorreflexiva, ya que establece una relación del arte con el arte (a diferencia de la sátira que relaciona el arte con la realidad), ligándolo invariablemente con su herencia estética y social.⁹⁷

Autores como María José García ven a la parodia como un intergénero porque atraviesa todo tipo de géneros literarios, narrativos, líricos o dramáticos (y en general todo tipo de arte) y reúne una clase de obras que comparten características hipertextuales con un objetivo común de transformación.⁹⁸ Dicha transformación, puede ser utilizada como una forma de expresión libre popular que desafía discursos dominantes o autoritarios, por lo que, para Alejandro Herrero

⁹³ Gerard Genette, *Op. cit.*, pp. 10-16.

⁹⁴ *Ibidem*, p.36.

⁹⁵ Linda Hutcheon, “La política de la parodia...”, *op. cit.*, p.189.

⁹⁶ Linda Hutcheon, “Ironía, sátira y parodia”, *op.cit.*, p.183.

⁹⁷ Linda Hutcheon, “La política de la parodia...”, *op. cit.*, p.184.

⁹⁸ María José García Rodríguez, *Op. cit.*, p. 6.

Olaizola, la parodia es una narrativa híbrida (debido al cruce de estilos) que realiza una tarea evaluativa sobre modelos anteriores, y cuyo carácter es irreverente y subversivo.⁹⁹ No obstante, un ataque a la autoridad implica invariablemente el reconocimiento de su importancia; así pues la parodia también posee un carácter reverencial, pues “nunca se parodia un texto desconocido”.¹⁰⁰

Simeón Yanev propone considerar como parodias “todas aquellas obras literarias en las que subyace una actitud con respecto a una (s) obra (s) anterior (es), la cual se expresa en una transformación de su contenido y/o de su forma que puede abarcar una rica gama de matices, desde la imitación humorística o lúdica, la profanación y la degradación, hasta la deformación y la sátira despiadada”.¹⁰¹

Si bien la base del modelo paródico descansa en la relación de textos y en su transformación, es importante saber que, según Linda Hutcheon, la parodia se compone de dos *ethos*;¹⁰² uno peyorativo, que la condena a ser vista simplemente como una imitación burlesca o degradante, y otro que es respetuoso y que funciona, más bien, como un homenaje, una reescritura de un texto admirado; es un *ethos* lúdico con un grado cero de agresividad.¹⁰³

Al respecto, el doctor Péter Ivanov sostiene que la aproximación crítica a la realidad a través de la burla y el humor no debe ser vista como un aspecto negativo, sino como una estrategia fructífera para los autores, pues les permite expresar su descontento de manera creativa en épocas de crisis, ya que “el humor es un mecanismo de defensa del sufrimiento y la comicidad puede ser una expresión disfrazada de un impulso agresivo y hostil”;¹⁰⁴ baste como ejemplo la estética barroca conceptista, que, cansada del canon clásico renacentista, alcanzó su cumbre

⁹⁹ Alejandro Herrero Olaizola, *Narrativas híbridas: parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*, Madrid, Verbum, 2000, pp. 35-38.

¹⁰⁰ María José García Rodríguez, *op. cit.*, p.16.

¹⁰¹ Simeón Yanev, *apud* Peter Ivanov Mollov, *Op.cit.*, aprox.,p.2.

¹⁰² Consiste en una reacción buscada, una impresión subjetiva suscitada en el receptor por un texto literario.

¹⁰³ Linda Hutcheon, “Ironía, sátira y parodia”, *op. cit.*, pp.180-183.

¹⁰⁴ Peter Ivanov Mollov, *Op. cit.*, p.6.

gracias a la forma de lo cómico; y es que para Novikov la característica cómica es la base sin la cual la parodia no podría existir, mientras que para Tinyanov es totalmente prescindible, pues señala que también existen parodias serias.¹⁰⁵

Otro aspecto a considerar es el de que los textos paródicos generalmente tienen la pretensión de ser descifrados, por lo que su acto de lectura debe estar dirigido más allá del discurso, semántica y sintácticamente, hacia una interpretación, una intención evaluativa y, por lo tanto, irónica del autor.¹⁰⁶ Por este motivo, para Linda Hutcheon, el tropo de la ironía es el principal mecanismo retórico empleado por la parodia, ya que gracias a él se puede establecer un contraste entre el hipotexto y el hipertexto, y además permite efectuar la superposición estructural de contextos semánticos y textuales: “La ironía es, a la vez, estructura antifrástica y estrategia evaluativa, lo cual implica una actitud del autor-codificador, con respecto al texto en sí mismo. Actitud que permite y exige al lector-decodificador, interpretar y evaluar el texto que está leyendo”.¹⁰⁷

Es por este fenómeno dialógico que implica la parodia entre escritor, texto y lector, que este último desempeña un papel fundamental en la generación de la obra y de su efecto estético; por ello es que la literatura paródica necesita “la colaboración activa de un lector erudito y sutil, capaz de descifrar el texto artístico, salvando los escollos con los que tropieza su lectura, para llegar a comprenderlo”.¹⁰⁸ El lector deberá contar entonces, en palabras de Hutcheon, con una triple competencia para reconocer e interpretar los textos paródicos. La *competencia lingüística* le ayudará a descifrar lo que está implícito en el discurso, además de lo dicho, y en donde el tropo de la ironía juega un papel principal. La *competencia genérica* presupone en el lector el

¹⁰⁵ Ídem.

¹⁰⁶ Linda Hutcheon, “Ironía, sátira y parodia”, *op. cit.*, p.175.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p.177.

¹⁰⁸ Peter Ivanov Mollov, *Op. cit.*, aprox., p.6.

conocimiento de las normas del canon del lenguaje y de la literatura, lo que le permitirá identificar cualquier trasgresión o desvío de dichas normas. Y la *competencia ideológica*, la más compleja, requiere cierta homología de valores entre emisor-receptor, ya sean estéticos o sociales y exige en el receptor mucha perspicacia, así como una formación literaria adecuada.¹⁰⁹ Es por este motivo que los discursos paródicos han sido víctimas de reproches a causa de su marcado “elitismo”, pues dan la impresión de “querer excluir al lector que no está al corriente del juego paródico o irónico codificado en el texto por el autor”.¹¹⁰

Por último, me gustaría mencionar, de forma muy somera, los tipos de parodia. Si bien para Gerard Genette solo puede parodiarse una obra en particular, Noé Jitrik afirma que también se parodia un tema, un género o subgéneros, un conjunto de textos, una cualidad del texto o del autor, es decir, un estilo.¹¹¹ Por su parte, el doctor Ivanov menciona tres principales criterios de clasificación: 1) según el objeto de la parodia; 2) según la finalidad que persigue el parodista, y 3) según el método utilizado. Ivanov nos remite a Isaac Pasí¹¹² para explicarlos, y yo, a su vez, transporto la información a un esquema para una mejor comprensión.

TIPOS DE PARODIA		
1. Según el objeto de la parodia	Parodia de obras artísticas (literarias) Parodia de personajes históricos Parodia de ideas	Apunta a una o varias obras y puede afectar al plano ideológico, al formal o a los dos al mismo tiempo.

¹⁰⁹ Linda Hutcheon, “Ironía, sátira y parodia”, *op. cit.*, pp.187-188.

¹¹⁰ Ídem.

¹¹¹ Noé Jitrik, “Rehabilitación de la parodia” en Roberto Ferro (ed.) *Literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires/ Instituto de literatura hispanoamericana, 1993, p.21.

¹¹² Isaac Pasí Smeshnoto. *Lo cómico*, apud Peter Ivanov Molloy, *Op. cit.*, aprox., p.3.

2. Según la finalidad del parodista		Puede derivar hacia la sátira, la deformación caricaturesca y/o grotesca, tener un fin meramente lúdico o humorístico, con una extensa escala de niveles intermedios.
3. Según el método utilizado	Parodia burlesca	Expone en un estilo elevado un asunto o tema “bajo”. Es un movimiento de arriba hacia abajo.
	Travestimiento	Escoge un tema elevado para recrearlo en un estilo bajo y vulgar. Es un movimiento de abajo hacia arriba.

Considero que hasta aquí he ofrecido un panorama general para comprender un poco mejor el modelo paródico y, a manera de síntesis, me gustaría formular una especie de concepto propio de parodia que sirva para sustentar por qué considero que mi novela, *Lanzadote*, se incluye en esta categoría:

La parodia es una estrategia de creación literaria que se vale del diálogo con otros textos, géneros y/o estilos para transformarlos y crear una nueva entidad artística. Es una herramienta que exige a su creador la utilización de un activo análisis crítico y un hábil proceso reconstructivo. La parodia puede ser un eficaz instrumento para rehacer de manera lúdica una obra admirada, para renovar modelos desgastados o para destruir discursos autoritarios. En todos los casos, para que su estética pueda ser apreciada en su totalidad exige un lector capaz de interpretar los códigos propuestos en el nuevo texto creado.

CAPÍTULO 3

Recursos de estilo

En mi escritura rigen básicamente dos principios artísticos: la ironía y el humor; ambos conceptos funcionan como métodos de reflexión crítica ante mi cotidianeidad social, y en *Lanzadote* encontraron cobijo a través de la parodia.

Calificar un estilo como irónico, no es tarea fácil ni siquiera para los teóricos más experimentados. Y es que la ironía se emparenta desde tiempos lejanos con la esencia misma del escritor; del conocedor del mundo que finge no conocerlo para conocerlo mejor. Cientos de libros se han escrito respecto a este concepto; la mayoría de ellos, tratando apenas de definirla o descifrarla, pues “la ironía puede significar multitud de cosas diferentes en multitud de páginas diferentes”.¹¹³ El teórico mexicano Lauro Zavala afirma que “la ironía es el producto de la presencia simultánea de perspectivas diferentes [...] se manifiesta al yuxtaponer una perspectiva explícita, que *aparenta* describir una perspectiva implícita, que *muestra* el verdadero sentido, paradójico, incongruente o fragmentario de la situación observada”.¹¹⁴ La ironía revela, entonces, el desbarajuste y la incoherencia; evidencia la dualidad intrínseca de la vida y el universo. En otras palabras, al mostrarnos al mismo tiempo las dos caras de la moneda, nos obliga a mirar la existencia en todas sus dimensiones.

La ironía también puede ser una burla ingeniosa, que requiere en quien la emite un grado de separación y un distanciamiento afectivo para que se pueda dar la crítica. Al respecto, Montaigne, en su ensayo *De Demócrito y Heráclito*, dice que reír es mejor que llorar:

[...] no porque sea más agradable reír que llorar, sino porque lo primero supone mayor menosprecio que lo segundo; y creo que dado lo poco de nuestro valer, jamás el desdén igualará lo desdeñado. La

¹¹³ Wayne C. Booth, *Retórica de la ironía*, Taurus, Madrid, 1986, p. 14.

¹¹⁴ Lauro Zavala, *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*, México, UACM, 2007, p. 39.

conmiseración y la queja implican alguna estimación de la cosa que se lamenta; al contrario acontece con aquello de lo que nos burlamos, a lo cual no concedemos valor ni importancia alguna.¹¹⁵

Siguiendo este orden de ideas, la ironía, nos invita a no tomar ‘tan en serio’ nuestro transitar por este mundo, y es ahí donde el humor tiene cabida. Para Zavala “la presencia de la ironía suele estar acompañada por diversas formas de humor”.¹¹⁶ Y aunque a veces es difícil burlarse de temas “serios”, Fernando Savater dice que el humor se introduce en medio de la desesperación como ese factor necesario de contraste que nos hace reír y al mismo tiempo reflexionar; así “el humor expresa el coraje ante la vida y exige más inteligencia. Cualquiera puede ver un drama, pero no todos entienden un chiste”.¹¹⁷

En el terreno lingüístico, para Helena Beristáin, la ironía se contempla como una figura de pensamiento o de dicción que modifica la lógica ordinaria de lo enunciado y que “consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra contraria”.¹¹⁸ Ella sostiene, además, que los distintos matices de la ironía corresponden a grados de energía de la misma, y que también suele combinarse con otras muchas figuras como la *hipérbole*, el *oxímoron*, la *paradoja*, la *interrogación retórica*, la *caricatura*, la *ambigüedad*, la *litote*, etc. Y en cuanto a su naturaleza nos dice que mientras Morier ve en ella una reacción ante el mundo (principalmente vengativa y colérica, pero también resignada, conciliadora o divertida), Booth la ve, en cambio, como un

¹¹⁵ Michael de Montaigne, Ensayos, Capítulo L, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ensayos-de-montaigne--0/html/fefb17e2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_166.html#I_63_

¹¹⁶ Lauro Zavala, *Op cit.*, p. 9.

¹¹⁷ Fernando Savater: “El humor expresa el coraje ante la vida y exige mucha más inteligencia”, laprovincia.es, 17 de septiembre, 2012, <http://www.laprovincia.es/sociedad/2012/09/17/fernando-savater-humor-expresa-coraje-vida-exige-inteligencia/483765.html>

¹¹⁸ Helena Beristáin, *Op. cit.*, p. 277.

juego euforizante y estimulante;¹¹⁹ teoría que Hans George Gadamer, apoyaría totalmente, pues según explica toda obra artística: “deja al que la recibe un espacio de juego que tiene que rellenar”.¹²⁰ De hecho, para este autor no se puede pensar en la cultura humana sin un claro elemento lúdico. Pero si en algo están de acuerdo los más expertos es que la ironía es cualidad indispensable de la buena literatura:

Con anterioridad al siglo XVIII la ironía era uno de tantos artificios retóricos, el menos importante [...] A finales del periodo romántico pasó a ser un importante concepto hegeliano, con su propia esencia y necesidades [...] o incluso un atributo esencial de Dios. En tanto que en el presente siglo ha llegado a erigirse en rasgo distintivo de toda [...] la buena literatura.¹²¹

Ahora bien, la parodia en *Lanzadote* es un recurso de estilo que emplea la ironía como principal mecanismo retórico, que es crítico y lúdico al mismo tiempo, y cuyo acto de lectura demanda un desciframiento. Para Linda Hutcheon, es claro que a través de la ironía se logra establecer la superposición de contextos tanto semánticos (lo que se dice / lo que quiere que se entienda) como textuales (hipotexto / hipertexto), estableciendo de esta forma el contraste necesario entre el texto parodiado y el texto parodiante. Dicha semejanza estructural “explica el uso privilegiado de la ironía como tropo retórico en el discurso paródico”.¹²²

Además de la ironía y el humor que permea toda mi novela, a continuación expondré algunos de los recursos estilísticos utilizados en *El Caballero de la Carreta* y que decidí incorporar también en *Lanzadote*. Antes, permítanme mencionarles brevemente que expertos como J. D. Bruce, califican a dicha obra de Chrétien como “la más floja de sus novelas”, debido en gran parte a repetidas aventuras con cabos sueltos o sin justificación clara, y a la exageración en las reacciones de los personajes principales; aunque al mismo tiempo reconozcan que también

¹¹⁹ Ibídem, p. 283.

¹²⁰ Hans George Gadamer, *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*, Paidós, Barcelona, 1991, p.73

¹²¹ Wayne C. Booth, *Op cit.*, p. 30.

¹²² Linda Hutcheon, “Ironía, sátira y parodia...”, *op. cit.*, p. 179.

fue “la más influyente”.¹²³ Estoy de acuerdo con García Gual cuando afirma que el mayor mérito literario de Chrétien fue la creación de la figura de *Lanzarote* como caballero enamorado, y de un estilo narrativo original, breve, de airosa sencillez, que mezcla motivos fantásticos con detalles realistas, guiños humorísticos y simbolismos cautivadores.¹²⁴

Por cuestiones de extensión solo mencionaré algunos de los recursos de estilo en la obra de Chrétien que me parecen más significativos o que tienen eco directo en mi novela, para posteriormente exponer algunos otros elementos de estilo propio.

Prosopopeya o personificación: también llamada “metáfora sensibilizadora” a decir de Helena Beristáin, donde “lo no humano se humaniza y lo inanimado se anima”.¹²⁵ Era muy común en los romances medievales que se refirieran a los sentimientos o cualidades del hombre como si fueran personas. En *El caballero de la carreta*, se lee lo siguiente: “Pero Razón, que de Amor disiente, le dice que se guarde de montar, le aconseja y advierte no hacer algo de lo que tenga vergüenza o reproche [...]. Pero Amor, fijo en su corazón, le amonesta y ordena subir a la carreta. Amor lo quiere, y él salta; sin cuidarse de la vergüenza, puesto que Amor lo manda” (52). Esta figura poética me parece por demás elegante y divertida; la utilizo en varias ocasiones durante mi novela como uno de los elementos que más unen el pasado literario del que proviene con el presente paródico que propongo: “Aunque Agotamiento le pedía rendirse, Voluntad lo alimentaba. Aunque Lógica le daba razones para no seguir, Amor lo alentaba. Aunque Incertidumbre lo tentaba, Fe del todo lo habitaba”. (*Lanzadote*: 32).

Chrétien incorporó varios de los motivos de la lírica cortés a su novela, entre los que podemos mencionar: **Fetichismo** o ‘el amor llevado hasta la adoración’: “...retira los cabellos de modo tan suave que no quiebra ninguno. Jamás ojos humanos verán honrar con tal ardor alguna

¹²³ Carlos García Gual, “Introducción”, en Chrétien de Troyes, *op. cit.*, p. 17.

¹²⁴ *Ibidem*, pp. 11, 14 y 18.

¹²⁵ Helena Beristáin, *Op. cit.*, p. 312.

cosa. Empieza por adorarlos. Cien mil veces los acaricia y los lleva a sus ojos, a su boca, a su frente a su rostro”. (*El caballero de la carreta*: 70). Lanzadote también comparte con su símil literario esta obsesión: “el enamorado trataba aquel objeto telefónico como si fuera Ginebra misma entre sus manos: lo acariciaba cada vez que sonaba; le limpiaba continuamente la pantalla con una toalla de microfibra y nunca permitía que la pila descendiera más allá del 40 por ciento. (*Lanzadote*: 18).

Pérdida de la belleza, que se da cuando los amantes creen haberse perdido por motivo de la muerte, aquí los dos ejemplos: “Tal duelo hace por su pasada crueldad, que ha perdido gran parte de su belleza. El recuerdo de su perversidad, junto con la vigilia y el ayuno, la han vuelta pálida y sombría”. (*El caballero de la carreta*: 113). “Gandallín divisó a lo lejos una silueta masculina, pero no pudo reconocer a su amigo, se veía desmejorado y con dos abismos negros en vez de ojos”. (*Lanzadote*: 109).

Uno de los aspectos distintivos de Chrétien, en cuanto a estilo, fue respetar el anonimato del héroe el mayor tiempo posible. Hasta casi la mitad de la trama habremos viajado junto a un “caballero desconocido”, un “caballero a pie”, un “caballero de Logres” o un “caballero de las armas bermejas”; pero solo hasta que *Ginebra* pronuncie su nombre reconoceremos a *Lanzarote*. En mi novela juego con este aspecto, pero lo transformo al ser La Doña del Lago quien nos revele el nombre del héroe; antes de eso solo me referiré a mi protagonista con **epítetos** que van cambiando de acuerdo con las circunstancias, como “el batillo audaz”, “el batillo protector”, “el batillo enamorado”, “el batillo corredor”, entre otros.

Las búsquedas paralelas es otro de los méritos de *El caballero de la carreta*, ya que funcionan como figuras de comparación, pues a lo largo del relato las acciones del héroe serán contrastadas con las de *Keu* y las de *Galván*, lo cual demostrará la valía de *Lanzarote* al superar en todo a dos de los mejores caballeros del rey Arturo: “Cuando Lanzarote llegó ante él, Keu le

espetó a manera de saludo: «¡Cómo me has deshonrado!» «—¿Yo? -dice Lanzarote—, decidme en qué. ¿Qué vergüenza he podido causaros?» «—Una muy grande, que tú has llevado a cabo la empresa que yo no he podido concluir. Has hecho lo que yo no pude hacer»” (*El caballero de la carreta*: 110). En mi novela, es Iván quien se encuentra entristecido “por no haber podido probar quién era; no había protegido a Ginebra aquel día del secuestro; tampoco había podido ayudarle a él en el parque contra Drago, y ahora estaba muy asustado como para poder acompañarlo a la Montaña de Cristal. (*Lanzadote*: 96).

Otros recursos de estilo

Una de las cualidades de la parodia es que permite la intertextualidad (o diálogo), no solo con el hipotexto principal, sino con muchos otros elementos. Mi novela **dialoga con la poesía** en algunas ocasiones específicas; por ejemplo, al mezclar las frases de entrenamiento de Lanzadote con un fragmento del poema *Piedra de sol* de Octavio Paz¹²⁶, cuya idea principal a rescatar es “el amor como una contienda”: “Posición de ataque, *amar es combatir*, golpe lateral, *si dos se besan el mundo cambia*, golpe recto; *encarnan los deseos*, *el pensamiento encarna*, golpe cruzado; *brotan las alas en las espaldas del esclavo*, patada circular; *el mundo es real y tangible*, rodilla en la quijada; *el vino es vino*; gancho izquierdo...”. (*Lanzadote*: 44). Asimismo, y para seguir sobre esta idea, dialogo íntimamente con el *Poema 12* de Oliverio Girondo,¹²⁷ cuando Lanzadote y Male Ante se enfrentan en la batalla final; otorgándole el tono paródico a un poema que en esencia habla de unos amantes, para convertirlo en la descripción de una batalla sangrienta entre

¹²⁶ Incluido en su poemario *Libertad bajo palabra*, en 1960.

¹²⁷ “Se miran, se presienten, se desean /se acarician, se besan, se desnudan /se respiran, se acuestan, se olfatean /se penetran, se chupan, se demudan /se adormecen, despiertan, se iluminan /se codician, se palpan, se fascinan...” (Fragmento). Publicado en su libro de poemas *Espantapájaros (al alcance de todos)* en 1932.

rivales de amor: “El combate es terrible y raudo: con desprecio se olfatean, se repelen; con astucia se tantean, se provocan, entrechocan; con fuerza se hieren, se desgarran; con odio se acometen, se mutilan; con saña se flagelan, despedazan...”. (*Lanzadote*: 114).

Las canciones son otro de los recursos estilísticos que utilizo, y que básicamente desempeñan dos funciones en mi novela; por una parte, complementan la caracterización de los personajes (Ginebra escucha música pop; Lanzadote cumbias y ranchero; Gandallín rock urbano; Arturo *The Beatles*; Male Ante música norteña, etc.); y por otra, son una especie de extensión en la descripción de las acciones o los sentimientos, de los personajes. El mejor ejemplo es el manejo de la canción *El listón de tu pelo* de Los Ángeles Azules, donde, más que citar textualmente la canción (como lo hago con las otras), la convierto en narración, adaptándola a la realidad de mis protagonistas: “...Luego soltó el listón azul de su pelo; desvaneció el diminuto vestido plastificado sobre su cuerpo y se acercó a él, quien, listo para beber el perfume de su piel, deslizó una rosa en su cuerpo provocando el Amor. Ella, impaciente, apagó la luz, pues no podía esperar más”. (*Lanzadote*: 19).

Por otra parte, vale la pena resaltar que Gandallín compone una canción; acentuando su personalidad creativa de escudero trovador: “¿*Qué es el amor?, carnal, ¿qué es el amor?/ ¿Qué es el amor?, carnal, ¿qué es el amor?/ Yo no sé nada de esas cosas, compañero,/ me respondió mi valedor*”. (*Lanzadote*: 104).

Actividad onírica. Es constante en el personaje principal de mi novela y en menor medida en Arturo Reyes y Ginebra Enebro. Este recurso ha sido muy usado en la literatura universal, generalmente con fines proféticos o de comunicación con un ser superior. Lanzadote es el que más sueña, y sus sueños nos revelan una conexión importante con el aspecto literario y mágico de su origen como personaje de la saga artúrica; en ellos pude verter información extraída del *Lanzarote en prosa* para transformarla en mi texto, como, por ejemplo, la entrega del anillo

por parte de *La Dama del Lago* o la lucha con una parvada de mujeres pájaro.¹²⁸ Generalmente, es gracias al narrador que podemos ver lo que sueña nuestro héroe; sin embargo él mismo también refiere varias veces lo que ha soñado, y es allí donde nos enteramos cómo es que Amor y Razón “le hablan”. De los sueños pasamos al punto de “visiones más conscientes”, como cuando mira escrito su destino en una lápida; cuando el origen de su linaje le es revelado por la lanza al sumergirla en el lago; o cuando se encuentra con Bruce Lee en la capilla.¹²⁹

La actividad onírica de Arturo Reyes, por su parte, no es tan agradable, ya que sufre de una pesadilla recurrente que lo liga con el oscuro pasado del rey Arturo: manchado por la imposibilidad de engendrar un hijo con Ginebra y el incesto con una de sus hermanas. En la pesadilla resalto algunos simbolismos como el color dorado y el rojo, propios de la realeza. Ginebra Enebro, por su parte, también nos cuenta en su diario un mal sueño, producto de su sentimiento de culpabilidad; sin embargo, a diferencia de Arturo Reyes, el manejo de esa pesadilla es hilarante, para resaltar la personalidad un tanto dramática, de esta chica fresca.¹³⁰

En *Lanzadote* también hay **metaficción**,¹³¹ ya que es una narración consciente de sí misma que hace patente su característica de construcción literaria a través del prólogo y de las interrupciones de la autora; quien nos cuenta de manera fragmentada el encuentro que tuvo con El hijo del Diablo. Esos breves paréntesis enmarcan la historia principal, pues no son simples divagaciones, sino el relato cronológico de la plática entre la autora y el “verdadero” personaje narrador. De esta manera, logré crear una relación profundamente metaficcional y lúdica entre ellos, que además permite apreciar el proceso intelectual que llevó a cabo Ileri Finn para escribir la novela: “A esas alturas de la plática, El Hijo del Diablo ya llevaba unos diez *shots* de tequila;

¹²⁸ Jean Markale, *Op. cit.*, pp. 105 y 121.

¹²⁹ Actividad onírica de Lanzadote, en *Lanzadote*, pp. 6, 37, 54, 55, 67, 86, 97, 100 y 109.

¹³⁰ Actividad onírica de Arturo Reyes y Ginebra Enebro en *Lanzadote*, pp. 23 y 16, respectivamente.

¹³¹ “Ficción sobre la ficción, es decir, la ficción que incluye en sí misma un comentario sobre su propia identidad narrativa o lingüística”. Linda Hutcheon, *apud* Sasa Markus, *La parodia en el cine posmoderno*, Barcelona, UOC, 2011, pág. 130.

pero no se le notaba disminuido en sus capacidades motoras o torpe en el habla, sino al contrario, cada vez me contaba con más vehemencia los pormenores de la historia. Mientras tanto, mi mente era como una esponja que retenía toda el agua de sus palabras” (*Lanzadote*: 27).

Así, varias de las digresiones de la autora se sustentan en el concepto de Ana M. Dotras, cuando dice que el texto metaficcional “cuestiona los códigos del realismo narrativo (en ocasiones sirviéndose de ellos) y llama la atención sobre su condición de obra de ficción, poniendo al descubierto las estrategias de la literatura en su proceso de creación”.¹³² Una muestra de esto se puede apreciar en el siguiente fragmento: “En honor a la verdad debo hacerles saber que, para no perder ningún detalle de la parte que a continuación narraré, El hijo del Diablo me permitió grabarlo en video. Lamentablemente la memoria del celular se llenó muy rápido, por lo que me vi obligada a tomar notas en unas cuantas servilletas, ya que, por razones que prefiero no mencionar, había dejado mi libreta en casa; aunque uno posea una memoria extraordinaria, no puede confiarse solo de ella, los recursos de un escritor deben ser múltiples. ...”. (*Lanzadote*, pág. 76).

El prólogo de *Lanzadote* es otro recurso de estilo con elementos metaficcionales, pues al hacer evidente su carácter de creación (o de recreación) y mencionar sutilmente que se inscribe dentro de una tradición literaria, se cumplen dos de los cuatro elementos básicos de la metaficción, a decir de Francisco Orejas; la *autoconciencia* y la *autorreferencialidad*.¹³³ Ambas manejadas en mi novela con su pertinente tono irónico: “Sirva de ejemplo esta [historia] que a continuación contaré y que conozco como si yo misma la hubiera creado [...] Conocía yo un poco de este tipo de héroes gracias a lo narrado por grandes maestros como Chrétien de Troyes,

¹³² Ana M. Dotras, *La novela española de metaficción*, Barcelona, Jucar, 1994, pp. 27-28.

¹³³ Los otros dos elementos son la *ficcionalidad* y la *hipertextualidad*. Francisco G. Orejas, *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco Libros, 2003, p. 135.

pero no imaginaba que en la actualidad existiera alguien con tantas cualidades en su alma como belleza en su semblante y que, además, ¡fuéramos paisanos!” (*Lanzadote*: 2).

Sin embargo, hay mucho más qué decir de este tipo de prólogo, comenzando porque es un recurso que ya no tiene cabida en la novela contemporánea, pero que yo decidí rescatar, a manera de homenaje, para recrear algunos de los preámbulos de Chrétien en sus romances. Por ejemplo, en *El libro de Perceval (o el cuento de Grial)*, el autor francés comienza con este proverbio: “Quien poco siembra, poco recoge”.¹³⁴ De igual forma en los primeros versos del *Erec y Enide*, se puede leer lo siguiente: “Dice el villano en su proverbio que a veces se menosprecia algo que vale mucho más de lo que se piensa”.¹³⁵ Para Carlos Alvar, estas frases proverbiales reproducían el esquema retórico que los poetas latinos empleaban en la técnica denominada «*versus cum auctoritate*», “mediante la cual cada estrofa comienza o termina con un verso entresacado de los autores clásicos”.¹³⁶ Asimismo, “los retóricos medievales aconsejaban comenzar un texto con un proverbio, sobre todo cuando se trataba de un «principio artificial»”.¹³⁷ Es por este motivo que yo comienzo el prólogo de mi novela con un proverbio griego: “Había un Pylos antes de Pylos y un Pylos aún anterior” (*Lanzadote*: 2), que precisamente funciona como cita o frase de autoridad y que da cuenta perfectamente del sentido paródico de mi novela, al resaltar la idea de que nada es completamente original y hay que nutrirse (o tomar prestado) de los antecesores.

Generalmente, luego del proverbio y su breve explicación, en los prefacios de Chrétien, viene la dedicatoria a sus mecenas, alabando sus cualidades físicas y morales; yo hago algo parecido con *El hijo de Diablo*: “...un espíritu sabio y preocupado por dar a conocer las admirables proezas de su valiente ahijado me confió aquella noche en la cantina. Y es que nunca,

¹³⁴ Chrétien de Troyes, *El libro de Perceval (o el cuento de Grial)*, Madrid, Gredos, 2000, p. 73.

¹³⁵ Chrétien de Troyes, *Erec y Enide*, Madrid, Editora Nacional, p. 45.

¹³⁶ Carlos Alvar, “Introducción”, en Chrétien de Troyes, *El libro de Perceval...*, *op. cit.*, p. 17.

¹³⁷ Chrétien de Troyes, *El libro de Perceval...*, *op. cit.*, p.73., nota a pie de página núm. 2.

hasta ahora, el demiurgo loco, el gran mago que conoce lo que fue, lo que es y lo que será, el gran hijo del Diablo, le había revelado a alguien lo que me contó a mí acerca de Lanzadote” (*Lanzadote*: 2). Este listado de cualidades también funciona para indicarle al lector de dónde proviene la historia, que, a la manera de Chrétien, deberá ser de una fuente distinguida o superior (generalmente de otro libro). Así en el prólogo del *Cligés* confiesa que “la historia la encontró en un libro de la biblioteca de «Mon seignor Sant Pere a Biauvez»”.¹³⁸ Y en su *Perceval* nos indica que fue el mismo conde de Flandes quien le entregó un libro que se trataba del Grial y que él solo lo rima. Para Carlos Alvar, esta fuente “fingida” de autoridad era muy común en la prosa medieval de ficción.¹³⁹ Así pues, esta idea me sirvió para definir al personaje narrador de mi historia; ¿quién con más autoridad y sapiencia que el propio *Merlín* de la tradición artúrica, trasfigurado en El hijo del Diablo en mi novela? No obstante, también menciono la referencia directa del libro de Chrétien, pero no como fuente, sino como bagaje literario de la autora, a la que le sorprende que ese tipo de “personajes de ficción”, tengan su equivalente en la “vida real” que ella va a contar. Todo es juego y artificio.

También era muy común en los prólogos de Chrétien que presentara sus credenciales como escritor o que hiciera patente que él narraba la obra: “Aquél que compuso sobre Erec y Enide y romanceó las enseñanzas de Ovidio y el Arte de amar, y escribió el *Mordisco del hombre*, y sobre *El Rey Marco e Iseo la Rubia* y *La Metamorfosis* de la abubilla, de la golondrina y del ruiseñor, empieza ahora un nuevo cuento de un joven que hubo en Grecia del linaje del rey Arturo”.¹⁴⁰ “Chrétien siembra y esparce la semilla de una obra que ahora comienza [...] Chrétien, que se esfuerza y trabaja, por encargo del conde, en rimar el mejor cuento [...] Escuchad cómo lo

¹³⁸ Carlos Alvar, “Introducción”, en Chrétien de Troyes, *Libro de Perceval...*, *op. cit.*, pág. 15, nota a pie de página num. 20.

¹³⁹ Ídem.

¹⁴⁰ Chrétien de Troyes, *Cligés*, *op. cit.*, p. 55.

lleva adelante”.¹⁴¹ Teniendo eso en cuenta, también presento al lector mi fama y cualidades como narradora con una divertida arrogancia: “hoy esta que escribe presta su vientre de madre sustituta para concebir las letras que dan vida a Lanzadote [...] Como Ileri Finn me conocen los más expertos y saben que me gusta narrar historias extrañas que siempre resultan ciertas [...] haciendo uso de mi prodigiosa memoria, solo traslado al papel lo que...” (*Lanzadote*: 2).

Bien, desmenuzado el prólogo, pero aun con varios recursos de estilo que se quedan en el tintero solo por falta de espacio, quisiera terminar este capítulo mencionando un elemento más. La **frase formulaica**: “Y esto debió ser así para que se cumpliera la aventura”,¹⁴² que me parece un recurso característico de mi novela, ya que la utilizo estratégicamente en cuatro ocasiones,¹⁴³ con el objetivo de establecer un adhesivo estructural de la historia (sintetizante y encadenante), pero que también funciona como justificación burlona de aspectos que no necesariamente se explican: “Escribiendo fue como Ginebra, poco a poco, recuperó la confianza y alegría; y por razones que solo ella y su diario conocen, cuatro años después de la muerte de su madre se casó con Arturo Reyes. Y eso debió ser así para que se cumpliera la aventura”. (*Lanzadote*: 15.)

Como he mencionado a lo largo de este trabajo, el estilo paródico en *Lanzadote* involucra tanto el aspecto literario como el referente real; considero que es gracias a estos parámetros que el mundo ficcional propuesto puede ser aceptado como verdadero para el lector. Con esto en mente, he construido una tabla comparativa de elementos literarios y referentes de la vida contemporánea que ubico en el anexo 6 para su consulta.

¹⁴¹ Chrétien de Troyes, *El libro de Perceval*, op. cit., pp. 73 y 77.

¹⁴² Al estilo de «Había una vez» o de «En un país muy muy lejano».

¹⁴³ *Lanzadote*, pp. 15, 26, 99 y 124.

CAPÍTULO 4

Estrategias discursivas y estructura

Narración

Para describir el tipo de narración utilizada en *Lanzadote*, me guiaré por la categorización que Genette hace al distinguir cuatro tipos básicos de acuerdo con el tiempo verbal utilizado: narración retrospectiva (pasado), prospectiva (futuro), simultánea (presente) e intercalada (presente y pasado), de los cuales recorro a tres, exceptuando la prospectiva.

La retrospectiva es la que predomina en mi novela y se caracteriza por ser una narración extradiegética en la que “el narrador se sitúa en un tiempo posterior a los acontecimientos narrados y su elección gramatical se ubica en los tiempos perfectos (pasado, imperfecto y pluscuamperfecto)”¹⁴⁴, como se ejemplifica en el siguiente fragmento:

Eran casi las tres de la tarde. Solo se puso un pantalón de mezclilla y una playera vieja de las Chivas; comió distraído y besó en la frente a su querida nana Viviana antes de marcharse. El batillo sentía que un impulso más allá de su control lo hacía darse prisa para ir a ofrecer lo que había pescado. (*Lanzadote*: 6).

La narración simultánea, por su parte, la utilizo específicamente en donde narro la carrera de Fórmula 1 y en la batalla final con Male Ante, con la intención de que el lector sienta más cercana la experiencia y la emoción por la que pasan los personajes; es una estrategia discursiva que da la ilusión de una verdadera simultaneidad con los hechos, ya que “el narrador da cuenta de lo que ocurre en el momento mismo de la narración y por ello gravita hacia los tiempos verbales en presente, presente perfecto y futuro”¹⁴⁵; aquí un ejemplo:

Explota un rugido agresivo de motores que pronto se convierte en un enjambre sonoro de mosquitos sedientos de triunfo. Lanzadote rebasa un auto tras otro y se separa rápidamente de todo el grupo al tomar las dos primeras curvas; todo lo que había repasado en su mente va cobrando vida mientras

¹⁴⁴ Luz Aurora Pimentel, *Op. cit.*, p. 157.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, p. 158.

rueda por la pista. Completa la primera vuelta como líder de la carrera, tiene el camino despejado ante él... (*Lanzadote*: 77).

Por otro lado, la narración intercalada es una narración diegética generalmente utilizada en las formas epistolares o de diario en donde “el narrador alterna entre la narración retrospectiva y la simultánea, eligiendo por lo tanto verbos en pasado y en presente”¹⁴⁶, como puede observarse en el siguiente fragmento:

Mi papá me contó que el otro día se encontró a Arturo en el club de golf, ya sabes, como son amiguísimos de la infancia, y así, se cuentan todo; pero aunque mi papi es un amigo muy leal y nunca me dice lo que platican entre ellos, ayer sí lo noté súper raruki. (*Lanzadote*: 16).

En cuanto al ritmo o velocidad narrativa, es decir, “la relación proporcional entre la duración de los acontecimientos en el tiempo de la historia y el espacio que se les destina en el texto”¹⁴⁷, y de acuerdo con los cuatro movimientos básicos en orden creciente de aceleración propuestos por Aurora Pimentel, a saber: pausa descriptiva (o digresiva), escena, resumen y elipsis; en *Lanzadote* utilizo principalmente la escena y el resumen con el objetivo de proporcionar una lectura ágil para el lector.

La escena es una estrategia discursiva que privilegia el diálogo y, por lo tanto, mantiene una relación de concordancia entre la historia y el discurso llamada *isocronía*;¹⁴⁸ es decir, la extensión textual del discurso narrativo a través de los diálogos da la ilusión de ser la duración real de los sucesos que tienen lugar en la historia. En *Lanzadote*, por ejemplo, utilizo frecuentemente las escenas para que el lector pueda oír a los personajes e incrementar también la sensación de verosimilitud:

—¡Oye, ¿qué pedo, güey?! Hablas dormido, ñero; no me dejas jetear a gusto.
—¿A poco, bato?, ¿qué dije?

¹⁴⁶ Ídem.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 48.

¹⁴⁸ Ídem.

—Estabas hablando con alguien y decías: “sí, sí, amor”, y luego “gracias” un chingo de veces; y ya cuando de plano me espantaste el sueño, como que le estabas cantando tiro a alguien llamado Incertidumbre, o no sé qué chingados, valedor.
—¿Incertidumbre?
—¡Neta!
(*Lanzadote*: 37).

El resumen, al contrario de la escena, mantiene una relación de discordancia entre la historia y el discurso conocida como *anisocronía*, pues “los sucesos tienen una duración mucho mayor en el tiempo diegético, que en el espacio que les dedica el discurso”¹⁴⁹. Es un *tempo* muy acelerado de narración en el que varios sucesos son contados en muy pocas líneas y que en mi novela decidí utilizar principalmente por tres motivos: el primero, porque considero que hay sucesos a los que no se les debe destinar mayor tiempo, es decir, que solo funcionan como transiciones y/o antecedentes, y estos, también llamados “momentos débiles”, tienden a ser narrados en forma de resumen y como analepsis.¹⁵⁰ El segundo, porque al ser una narración de aventuras, las grandes pausas descriptivas o digresivas no tienen lugar, pues el tiempo de la aventura generalmente es un tiempo acelerado. Y el tercero se debe a que desde que concebí la idea de *Lanzadote* opté porque fuera una novela corta y de lectura rápida; el siguiente fragmento ejemplifica la utilización del resumen:

Ginebra Enebro había vivido una infancia sin ningún tipo de carencias económicas; su padre provenía de una familia de exitosos arquitectos y su madre trabajó desde muy joven como vestuarista de algunas extimbiriches, que se convirtieron en divas del pop en los noventas. De su madre le venía el gusto por ese género musical y también de ella había heredado la simétrica figura. Su padre, en cambio, le había transmitido en los genes la facilidad por el dibujo y la pasión por la pintura... (*Lanzadote*: 15).

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 49.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 56.

Narrador

El narrador en *El caballero de la carreta* es el mismo autor Chrétien de Troyes y en el prólogo deja en claro que escribe la historia basándose más en las peticiones argumentativas de la condesa de Champaña que en su propia imaginación. Es también importante recordar que más adelante se hace necesaria la participación de su discípulo, Godefroi de Leigni, para concluir el romance. Tenemos entonces que ambos autores son al mismo tiempo los escritores de la historia, son claros narradores *extradiéuticos* o *heterodieuticos*,¹⁵¹ pues no participan como personajes dentro de la diégesis y narran en tercera persona. Son, además, omnipresentes, que no omniscientes, pues confiesan desconocer algunos aspectos de los hechos.

En mi novela, retomo la idea de que el autor (en este caso autora) se presente en el prólogo y se haga evidente que ella será la narradora, pero con la advertencia de que solo reproduce una historia contada por alguien más. Así tenemos entonces que, en *Lanzadote*, la figura del narrador está dividida en dos, al ser El Hijo del Diablo quien en realidad cuenta la historia, “la dice”, e Ileri Finn, por su parte, quien “la escribe”, ambos desde la tercera persona gramatical.

El Hijo del Diablo representa la figura literaria del mago *Merlín*, que es una especie de ser divino o demoniaco, y cuya caracterización como narrador le da la cualidad de ser omnisciente, es decir, “el narrador que lo sabe todo y está en todas partes, dentro y fuera de la narración: sondea las conciencias, interpreta, evoca, adivina, comenta; salva todos los obstáculos, es ubicuo”.¹⁵² El narrador de *Lanzadote* sabe lo que piensan y sienten todos los personajes e, incluso, puede contarnos lo que sueñan:

Estaba en un hermoso jardín acompañado de varias personas sentadas alrededor de una elegante mesa de cristal con base de oro puro. Ginebra le servía un té, pero al acercarle la taza le derramaba

¹⁵¹ Helena Beristáin, *Op. cit.*, p. 357.

¹⁵² *Ibidem*, p. 358.

el líquido hirviendo sobre la entrepuerta. De repente, en su dolor, Arturo se veía convertido en un oso gigantesco que empezaba a destruirlo todo... (*Lanzadote*: 23).

Otra característica peculiar de este narrador es que él mismo también se menciona en el discurso, pero en la voz de Lanzadote cuando les relata a sus amigos su relación con El Hijo del Diablo, dejando así la narración, y su propia descripción, en manos de otro personaje:

Era de esos batos altos y recios, pues, muy blanco; parecía europeo, con unos largos cabellos grises que brillaban como plata y que se amarraba en una cola. Siempre andaba con sus infaltables huaraches de piel de becerro, que él mismo se había fabricado, unos pantalones de mezclilla deslavados y una camiseta blanca sin mangas que dejaba ver sus cicatrices y tatuajes. (*Lanzadote*: 42).

Por su parte, Ileri Finn (mi alias de narradora) siempre busca el tono que mejor se adapte a cada historia que cuenta. En su papel de escribana, en *Lanzadote* se caracteriza como una narradora juguetona y desenfadada que utiliza un lenguaje coloquial. Aunque la mayor parte de la historia está ‘escondida’ tratando de respetar el estilo narrativo de El hijo del Diablo, de repente se hace presente a través de breves digresiones metaliterarias y en algunos otros detalles como la frase repetitiva: “y esto debió ser así para que se cumpliera la aventura”. Al relatarnos su encuentro con El hijo del Diablo, crea otra narración que enmarca la historia principal y que funciona para ampliar, justificar o simplemente interactuar con las acciones de cada capítulo:

El hijo del Diablo era justo como Lanzadote lo había descrito a sus amigos, solo que en vez de una playera sin mangas en esta ocasión usaba una camisa de manta ligera, estampada con hibiscus hawaianas; también se había cortado el cabello a la altura de los hombros y lo llevaba suelto; despeinado. Fumaba un puro cubano tras otro y solo interrumpía esta práctica para beber tequila... (*Lanzadote*: 46).

Descripción

En *Lanzadote* la descripción está bastante dosificada y generalmente combinada con la narración de los sucesos. No quise dedicarle muchas líneas a la descripción de lugares, cosas o incluso de

los mismos personajes, pues considero que una trama de aventuras se concentra más en las acciones:

Montados a caballo, primero avanzaron un buen tramo esquivando extensas redes de riego; kilómetros y kilómetros de mangueras de plástico oscuro enclavadas en el cerro. Luego caminaron sobre los bordes de un arroyo que serpenteaba en medio de la cañada y, mientras Ginebra se llenaba los ojos de infinitos sembradíos con amapolas rojas, amarillas, blancas y violetas, El Chaparro daba instrucciones a su gente. (*Lanzadote*: 103).

La mayoría de los personajes se van dibujando a través de su lenguaje, de lo que hacen y/o de lo que otros personajes dicen de ellos. Además, preferí no encuadrar a los protagonistas en una imagen física totalmente definida para que el lector pudiera construirlos a su gusto. Esto pude hacerlo aprovechando el imaginario que pienso que mi lector tiene de los protagonistas en ambos sentidos; como personajes literarios (el caballero, el rey, la reina, el escudero), tanto como los referentes reales (el joven artemarcialista, la chica fresa, el exitoso empresario, el narcotraficante, etc.) Con base en esto, no realizo un “retrato” exhaustivo del héroe, sino que me concentro más en el aspecto moral o psicológico (etopeya), que en el físico (prosopografía)¹⁵³; aquí el ejemplo:

Él era un adolescente de diecisiete años devoto de la Virgen de Guadalupe, el mejor en la clase de matemáticas y el voluntario más amable en el asilo de ancianos. Se distinguía entre los batos de su edad por ser el que más rápido llegaba en bicicleta a la cima del cerro La Capilla y el único que se atrevía a nadar desnudo por las noches en el lago de Chapala. (*Lanzadote*: 5)

Sin embargo, sí me detengo a describir con más detenimiento a algunos personajes secundarios para que el lector pueda visualizarlos mejor:

De las tres alegres comadres, La Chantal siempre fue la más sensible. A pesar de que su gran altura, sus hombros anchos y sus manos toscas no la ayudaban a verse tan femenina como hubiera querido, era experta en maquillaje. Con unos simples trazos geométricos de líquido corrector podía resaltar de manera asombrosa sus ojos verdes que, en combinación con su bronceada piel veracruzana, hacían parecer su rostro como una cálida tierra mojada con dos pequeños brotes de hierbas frescas. (*Lanzadote*: 84).

¹⁵³ Demetrio Estébanez, *Diccionario de términos literarios*, Madrid Alianza Editorial, 2004, p. 933.

Diálogo

El diálogo, como estrategia de representación del discurso en forma directa, me permitió mostrar la jerga ¹⁵⁴ de los distintos personajes que participan en mi novela. Dar cuenta de esta mezcla de lenguajes sociales o modos específicos de hablar era uno de los objetivos principales desde que decidí escribir *Lanzadote*. Siempre me ha parecido importante que el lector pueda sentir al personaje y creo que el diálogo es uno de los recursos técnicos que cumplen mejor con este objetivo, pues la imitación del discurso debe coincidir con el carácter de cada hablante para construir aun más la ilusión de verosimilitud.

Así tenemos que Lanzadote se expresa con un lenguaje sencillo y propio de un muchacho nacido en un pueblo de México, utilizando los modismos de la localidad: “edá”, “bato”, “bien mucho”; pero, a su vez, haciendo uso, de repente, de un lenguaje sofisticado parecido al del caballero artúrico al que parodia:

—Mi nanita hermosa —contestó el batillo—, sé que en tus palabras hay verdá y bien mucho cariño; puedes estar segura de que a esa pregunta mis acciones responderán con creces. (*Lanzadote*: 29).

Otra de las voces que mejor definida está es la de Ginebra, quien habla desde su perspectiva de chica fresa y en su discurso utiliza todos los formulismos del lenguaje de ese grupo selecto de gente adinerada, así como palabras en inglés que dan muestra de su nivel educativo:

—¡Ash!, triple *hello*, ¿eh?, ¡para nada!, obvi, no; usted es un *loser* y mi batillo todo un *winner* — dice Ginebra y luego corre a los brazos de su amado ensalivándole la cara con sus besos—. Ahora sé el verdadero significado de tu nombre: ¡Lanzadote!, eres mega incre, wey; no hay nadie más lanzado que tú. ¡Te amodoro, *baby*! (*Lanzadote*: 116).

¹⁵⁴ Lenguaje especial que utilizan familiarmente, entre sí, las personas pertenecientes a un grupo sociocultural dado. Helena Beristáin, *Op. cit.*, p. 296.

Por su parte, con Gandallín escuchamos “al barrio”, a otro grupo totalmente citadino de colonia popular en el que predominan las palabras con ‘ch’, así como groserías, albures y expresiones propias de un muchacho que vive en Tepito:

—¡Oh, chingá!, si nomás es de cariño. Además, no porque lo veas chiquito creas que es buena persona, ¿eh?; este ojetito es re culero. (*Lanzadote*: 49).

Monólogo / Monólogo interior

Una de las características más notables, según los estudiosos del ciclo artúrico, como García Gual, es la incorporación de los monólogos de *Lanzarote* y *Ginebra* en *El caballero de la carreta*. En ellos Chrétien nos deja ver más de cerca los debates entre razón y amor por parte de estos amantes.¹⁵⁵ En mi novela recorro a esta misma estrategia discursiva con una intención de acercamiento a los protagonistas, pues el monólogo “ofrece la ilusión de mostrar los hechos [...] sin que medien términos subordinantes”,¹⁵⁶ ya que el personaje no se dirige a un interlocutor, sino que habla consigo mismo. Este recurso es utilizado en ambas novelas en los momentos de mayor dolor o peligro:

—¡¿Qué, pues, Vida?! ¿Quién eres?; te desconozco. ¿Por qué has caído como contendiente sin honor?, como dócil res que se somete al yugo; ¿acaso Muerte es mejor guerrera?; ¿acaso está escrito que pierdas frente a ella todas las batallas? Pareces una bestia debilucha, un enclenque adversario. Oscuridad te aventaja, Eternidad te aterra, ¡¿pa’ qué sirves sin Amor?! (Monólogo de Lanzarote. *Lanzadote*: 108).

También hago uso del llamado monólogo interior o flujo de conciencia para darle una dimensión más íntima al personaje de Ginebra, pues si bien podemos oír su voz a través del diálogo y aun más de cerca en su diario; en su monólogo interior escuchamos sus pensamientos

¹⁵⁵ Carlos García Gual, “Introducción”, en Chrétien de Troyes, *El caballero de..., op. cit.*, p. 14. Para consulta: Lanzarote duda unos momentos antes de subir a la carreta (p. 52). Monólogo de Ginebra (p.113). Monólogo de Lanzarote (p. 114). Monólogo sobre la fortuna (pp. 146).

¹⁵⁶ Helena Beristáin, *Op. cit.* p. 344.

con entera desinhibición y autenticidad, ya que este recurso discursivo da cuenta de los procesos psíquicos del personaje “a través de todo tipo de asociaciones en los distintos grados o niveles de la conciencia (lógicos, ilógicos, conscientes, subconscientes), pues se trata de un discurso caótico”,¹⁵⁷ producido por una conciencia alterada por enfermedades, traumatismos o emociones intensas:

Wey wey wey what a fuck wey esto no está pasando no mi diosito no en buenísima onda no me hagas esto me muero wey juro que me muero me mato ya a la chingada es mi castigo lo sabía esto es el infierno nunca había sentido este dolor yo soy niña bien por qué me pasan estas cosas quiero desaparecer todo lo hice mal me aprieta este pinche vestido así o más horrible wey lo amo I can't believe it cómo me salgo de mí misma por qué celebra aquel imbécil de qué se ríe wey esto es awful o sea muerte neta oso mil cómo te atreves gata quién te crees que eres... (*Lanzadote*: 79).

Estructura

La organización del discurso en *Lanzadote* parte de la trayectoria medular que sigue el protagonista de *El caballero de la carreta*. Dicha trayectoria no necesariamente se da en el mismo orden; sin embargo las acciones enlistadas a continuación son necesarias para el desarrollo de ambas tramas:

- * Ginebra es raptada
- * El héroe sale en su búsqueda
- * El héroe sube a una carreta (julia)
- * Es albergado y ayudado por varias personas
- * Pasa por diferentes pruebas de valentía y fidelidad hacia su dama
- * Es vilipendiado por la gente por haberse subido a la carreta (julia)
- * Hace el amor con Ginebra
- * Lucha contra el antagonista en tres ocasiones
- * Es apresado varias veces
- * Participa en un torneo (carrera F1) para demostrar sus cualidades
- * Rescata a su amada
- * Vence al enemigo

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 345.

La estructura en *El caballero de la carreta* es lineal. Comienza con un breve preámbulo del narrador y continúa con el desarrollo hasta llegar al epílogo (ver anexo 4). Por su parte, *Lanzadote* tiene una estructura dividida en un prólogo y 30 capítulos. Sin embargo, a diferencia de la obra de Chrétien, comienza en medio del relato (*in medias res*), justo en el planteamiento del conflicto, del que nos enteramos a través de una nota periodística; luego emplea la *analepsis* para narrar antecedentes y presentar algunos personajes, y cuando llega al mismo punto donde comenzó, continúa cronológicamente hasta el final (ver anexo 5). La estructura *in medias res*, como estrategia discursiva, “logra introducir al lector o al espectador en una gran tensión desde el primer momento”.¹⁵⁸

JALISCO, Méx. — Ginebra Enebro, la esposa del director de la compañía automovilística Ferrari en México, Arturo Reyes, fue secuestrada ayer por la tarde en Guadalajara, cuando salía del Centro de Convenciones *Festa Castello*.

Ginebra Enebro fue raptada por dos hombres con pasamontañas y armados con rifles AK 47, quienes la forzaron a subir en una camioneta negra tipo Suburban placas: MAL666, de las que no hay registro, y se dirigieron rumbo a la avenida Bosque de los Cipreses. (*Lanzadote*: 2).

La división en pequeños capítulos me pareció adecuada para ubicar más fácilmente al lector en la trama, ya que los títulos dan una clara idea de lo que acontece en cada apartado: “El batillo audaz”; “De juglares y valedores”; “Un pequeño engaño”; “Amazonas club”; “Montaña de Cristal”, “Héroe”, etcétera.

Como ya lo mencioné líneas arriba, *Lanzadote* es también una narración enmarcada por el relato que la autora va introduciendo y en el que nos cuenta su encuentro con quien le contó la historia. Esta estrategia discursiva y estructural, al mismo tiempo, me funcionó para darle cohesión a la obra; regalarle un respiro al lector o dejarlo en suspenso por unos instantes y, sobre todo, para enriquecer la novela con motivos metaficcionales, ya que este tipo de narración requiere la presencia de un segundo narrador que reemplace al primero (como ocurre en el

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 265.

Decamerón de Bocaccio o en *Las mil una noches*); o bien en palabras de Wolfgang Kyser “el autor se oculta detrás de otro narrador, en boca del cual pone la narración”.¹⁵⁹

Después de mostrarme el recorte de la noticia, El hijo del Diablo lo dobló en cuatro partes para meterlo en su cartera; de un trago directo se bebió el contenido del vaso tequilero y mientras se arremangaba la camisa comenzó a relatarme los orígenes de esta historia... (*Lanzadote*: 3).

¹⁵⁹ W. Kyser, *apud* Samuel Gordon, *El tiempo en el cuento hispanoamericano*, México, UNAM, 1989, p. 102.

CAPÍTULO 5

Caracterización de personajes

La parodia, como expliqué en el segundo capítulo de este trabajo, se basa en un diálogo activo con uno o varios hipotextos de los que abreva imitando para luego transformar. En este capítulo explicaré cómo fueron tomando forma los protagonistas de mi novela *Lanzarote*, con el objetivo de mostrar las similitudes en lo general y las transformaciones en lo particular, pues estoy convencida que la caracterización de los personajes es la materia prima de toda creación narrativa.

En primer lugar, debo decir que los personajes en *El caballero de la carreta* y en el *Lanzarote del Lago* se rigen por “tipos”, es decir, figuras que no pueden cambiar, “ya que las características individuales se sacrifican para potenciar las físicas, psicológicas o morales, conocidas de antemano por el público y establecidas por la tradición literaria”.¹⁶⁰ Así en el héroe, el rey, la dama en peligro, la hechicera, el villano, la doncella, etc., podemos reconocer a los personajes tipo. Edward. M. Forster denomina a estos personajes como “planos” y nos dice que en el siglo VII se les llamaba “humores”; pero que también han sido conocidos como “estereotipos” o “caricaturas”. Se construyen alrededor de una idea eje, ya sea esta una cualidad o un defecto físico o moral, o bien un aspecto de la personalidad, y su principal característica es que se mantienen estables (sin transformaciones bruscas de carácter) a lo largo de la trama.¹⁶¹

Aunque este tipo de personajes en ocasiones son tachados como aburridos, predecibles o monótonos, frente a su contraparte los personajes llamados “redondos”, Forster considera que la habilidad del escritor puede elevarlos a cúspides muy altas, y que de ninguna manera son

¹⁶⁰ Marchese y Forradellas, *Op. cit.*, p. 404.

¹⁶¹ Edward Morgan Forster, *Aspectos de la novela*, Barcelona, Debate, 1995, pp. 74-75.

superficiales; basten como ejemplo, algunos personajes de Balzac o de Dickens¹⁶², y que, además, por sus características estables son fáciles de recordar para el lector. Asimismo, para autores como Sullá, los personajes “tipo o planos” resultan ideales para ciertos propósitos como la moralización o la sátira.¹⁶³

Mi novela rescata esa cualidad de los personajes primarios en los que se basa; pero los actualiza; atendiendo en todo momento a un paquete de funciones específicas que forman parte del género caballeresco, en donde cada personaje recibe un epíteto que lo determina en su forma más elemental (el Caballero de la Verde Espada, la Doncella de la Violeta) y desempeña una función intrínseca (doncella cautiva, enano traidor, caballero felón). De esta forma, el primer paso para la caracterización de los personajes se da gracias a la asociación de funciones. Sin esta base no sería posible el adecuado desarrollo de la acción narrativa.¹⁶⁴

Sobre esta línea de ideas, en *Lanzadote*, también es evidente la presencia del esquema actancial propuesto por Julius Greimas basado en las 31 funciones narrativas de Vladimir Propp;¹⁶⁵ con este esquema se pueden analizar las fuerzas que mueven el relato desde el papel que juegan en la acción; lo importante es lo que hacen los actantes (personajes) y cómo se relacionan entre sí.



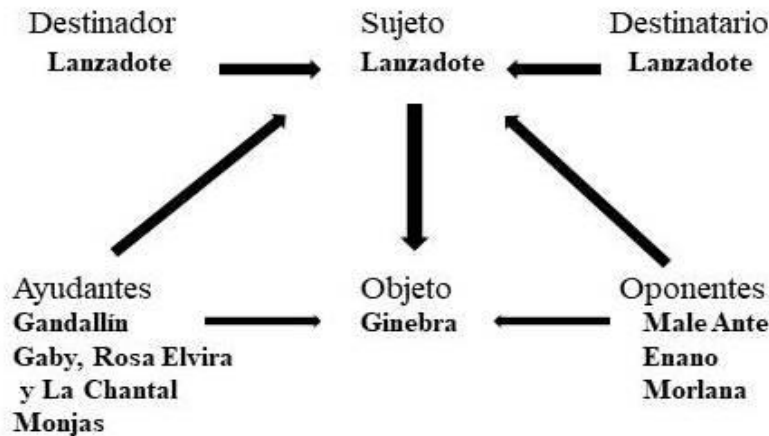
¹⁶² *Ibíd.*, p. 78.

¹⁶³ Enric Sullá, *apud* Carmen Ros, “De la mirada de críticos, teóricos y creadores, la novela al desnudo: sus partes esenciales”, tesis de doctorado, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2015, p. 76.

¹⁶⁴ Apuntes de la clase Literatura Europea Medieval, impartida por la maestra Rosina Conde.

¹⁶⁵ Véase, Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 2011, pp. 37-74.

Se entiende por *sujeto* la fuerza principal del relato o el héroe; por *objeto* el bien amado o deseado por el sujeto; por *destinador* el donador o proveedor del objeto; el *destinatario* es el que obtiene el objeto o aquel para el cual trabaja el héroe; el *ayudante* o aliado del sujeto facilita la obtención del objeto; el *oponente* es todo aquel que estorba a la voluntad del sujeto para que obtenga el objeto.¹⁶⁶ Así, y aunque en la mayoría de los relatos este esquema puede variar de secuencia en secuencia (escenas) y cada función puede ser al mismo tiempo desempeñada por varios personajes (pues participan en distintas esferas de la acción), el esquema principal de mi novela podría quedar de la siguiente manera:



A continuación ahondaré un poco más en la construcción de los personajes principales de *Lanzadote*,¹⁶⁷ y en primer término mostraré un pequeño dossier comparativo para cada uno de ellos que sirva como esquema general:

¹⁶⁶ Helena Beristáin, *Op. cit.*, pp. 6-7.

¹⁶⁷ Los dossiers de los demás personajes pueden consultarse en el anexo 3.

Lanzarote¹⁶⁸ / Lanzadote

LANZAROTE	LANZADOTE	Función actancial y/o literaria
<p>Joven Fuerte, valiente, hermoso. Hijo del rey Ban de Benoic y la reina Elaine Raptado de las manos de su madre por la Dama del Lago y educado por ella. Amante de la reina Ginebra Se sube en una carreta. Se enfrenta a Meleagante para rescatar a la reina y liberar a la gente del reino de Logres. Utiliza como arma una espada. Es el mejor caballero del mundo. Practica la religión (o feudalismo) del amor.</p>	<p>Joven:18 años Fuerte, valiente, hermoso. Chico pueblerino de Jamay- Jalisco, de noble ascendencia (familia Braniff), pero criado por la Doña del Lago de Chapala. Amante de Ginebra Enebro Educado por el Hijo del Diablo Pescador y Piloto de F1 Se sube en una "julia" Lucha contra Male Ante para rescatar a Ginebra. Utiliza como arma una lanza especial específicamente fabricada para él.</p>	<p>Protagonista Sujeto - Héroe Caballero enamorado Debe realizar hazañas para ganarse un nombre Sale en busca de aventuras Debe abandonar su casa, pasar por pruebas y hacer un viaje Se debe fielmente a su dama y está a su servicio.</p>

Ambos personajes están contruidos con base en la figura del héroe, que en definición de Fernando Savater es “quien quiere y puede”¹⁶⁹ y, además, triunfa. El mundo de la aventura le pertenece, pues es allí en donde alcanza la plenitud de su naturaleza y “logra ejemplificar con su acción, la virtud como fuerza y excelencia”.¹⁷⁰

Lanzarote, como personaje literario, se inserta de manera brusca en la tradición artúrica a través de dos escritores: Chrétien de Troyes y el alemán Ulrich von Zatzikhoven, quienes recuperan una transcripción de una leyenda oral de origen bretón-armoricano para imprimirle cada uno su estilo. En su *Lanzelet*, Ulrich sostiene que no basta con haber nacido en noble cuna, sino que es preciso realizar hazañas para ser digno del nombre, por lo que perfila a su héroe únicamente como el mejor de los caballeros andantes. Por su parte, Chrétien hace de *Lanzarote* una invención novelística y lo determina como amante de la reina Ginebra para demostrar el poder del amor cortés.¹⁷¹

¹⁶⁸ Anotaré en cursivas los nombres de los personajes de las novelas medievales y en redondas los personajes de mi novela.

¹⁶⁹ Fernando Savater, “Esplendor y tarea del héroe”, en *La tarea del héroe (elementos para una ética trágica)*, Madrid, Taurus, s.a., p. 113.

¹⁷⁰ *Ibidem*, pp. 111 y 114.

¹⁷¹ Paul Fetan, “Introducción”, en Jean Markale, *op. cit.*, 2000, p. 17.

Los antecedentes de *Lanzarote* son imprecisos, pero algunos estudiosos de la mitología “han pretendido ver en él un trasunto del dios céltico Lug”.¹⁷² Paul Fetan sostiene que a un personaje del siglo VII, que viviera en la región de Vannes (Francia), se le agregaron componentes mitológicos de un dios celta que, dicho sea de paso, Julio César denominaba “Mercurio Galo”, y que no es otro más que el célebre “Lug de la Larga Lanza” de las tradiciones irlandesas; fundador de la villa de Lyon y de muchas otras ciudades del oeste europeo. Este dios celta es poseedor de la “Lanza de Assal”, un arma mágica y flamígera, que nunca yerra el golpe, y que fue traída por los antiguos dioses Tuatha Dé Dannan, desde las “Islas del norte del mundo”.¹⁷³ Para Fetan el apelativo Lancelot (lance = lanza), es un término muy francés que sugiere que Chrétien conocía muy bien los orígenes mitológicos del personaje.

Alastair Fowler asegura que “los nombres de los personajes son copartícipes de las cualidades literarias del texto, sea por el significado, por aquello que sugieren o bien por las referencias extraliterarias a las que aluden”.¹⁷⁴ En este sentido, el protagonista de mi novela, además de nutrirse de los antecedentes literarios mencionados, también se define a través del nombre. De *Lanzarote* (que es como se castellaniza Lancelot) simplemente sustituí la letra ‘r’ por una ‘d’ para convertirlo en Lanzadote, porque en México decimos que alguien es ‘lanzado’¹⁷⁵ cuando es muy decidido y se atreve a hacer cosas que a los demás les daría miedo; cuando se es valiente, impetuoso, arrojado o muy audaz. Ambos personajes empatan en estas cualidades: los dos son héroes enamorados que respetan las normas del amor cortés (aunque *Lanzarote* las inaugura y Lanzadote las lleva a cabo sin ser consciente de ellas); ambos son jóvenes

¹⁷² Carlos García Gual, “Introducción”, en Chrétien de Troyes, *op. cit.*, p. 27.

¹⁷³ Paul Fetan, “Introducción”, en Jean Markale, *op. cit.*, p.18.

¹⁷⁴ Alastair Fowler, *Literary names: personal names in English Literature*, *apud* Carmen Ros, *Op. cit.*, p. 76.

¹⁷⁵ Lanzado, da. Del part.de ‘lanzar’. 1. adj. Dicho de una cosa: Muy veloz o emprendida con mucho ánimo. 2. adj. Impetuoso, fogoso, decidido, arrojado. 3. m. En la pesca con caña, acción de proyectar el cebo a distancia. <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=MujVrKA>

coleccionistas de hazañas, pero con la sombra de un triángulo amoroso que les impedirá ser perfectos.

Así pues, Lanzadote es mi propuesta de *Lanzarote*, pero “a la mexicana”, y no en el sentido peyorativo del término, sino buscando la manera de que el ingenio me permitiera dotarlo de la idiosincrasia humilde y a la vez guerrera que nos caracteriza como país. Por eso lo configuro como un joven habitante de un pequeño pueblo de Jalisco, llamado Jamay, que colinda con el Lago de Chapala. Este aspecto territorial era necesario para darle un acercamiento aun más válido con el nombre del ciclo en prosa donde se conoce como *Lanzarote del Lago*. Al respecto, la doctora Carmen Ros Aguirre dice que “para que un personaje se perciba ‘vivo’, el creador deberá de haberlo dotado intencionadamente de una personalidad bien definida, rasgos fisonómicos y también influencias ambientales: ámbitos geográficos, sociales y culturales”.¹⁷⁶ La elección no fue al azar y tampoco me fue difícil; Jamay es el pueblo donde mi suegro creció y que tuve la fortuna de visitar justo cuando comenzaba a escribir la novela.

El ciclo en prosa nos revela que *Lanzarote* es hijo del rey Ban de Benoic y la reina Elaine y que fue raptado por La Dama del Lago; Lanzadote, por su parte, también proviene de un noble linaje: los Braniff, una célebre familia burguesa que tuvo una importante participación política en México, y cuyos descendientes se han dedicado principalmente a la industria de la construcción.¹⁷⁷ Sin embargo, Lanzadote no fue raptado, sino más bien conducido por la corriente del vado hasta la orilla donde vivía La Doña del Lago.

Si bien entre ambos héroes existen similitudes, hay también importantes diferencias, pues al adaptarlo a realidad actual de México, se transforma; aunque sin abandonar su esencia épica medieval. Así, *Lanzarote* se sube en una carreta para rescatar a su amada y Lanzadote en una

¹⁷⁶ Carmen Ros, *Op. cit.*, p. 69.

¹⁷⁷ María del Carmen Collado, *La burguesía mexicana: el emporio Braniff y su participación política, 1865-1920*, México, Siglo XXI, 1987, p. 168.

julia¹⁷⁸; *Lanzarote* es el mejor caballero del mundo y Lanzadote el mejor piloto de Fórmula 1. *Lanzarote* trabaja solo, Lanzadote tiene a un escudero. *Lanzarote* utiliza una espada y Lanzadote una lanza especial. En este sentido, debo decir que el uso de la parodia me permitió jugar con el nombre y sus diferentes significados, pues no solo se refiere al valeroso, al que maneja la lanza, ya sea como arma o como instrumento de pesca, o aquel que fue lanzado al lago; sino que tiene connotaciones de doble sentido, como el que tiene una “buena lanza”, en referencia a su miembro viril, y también el que es “pasado de lanza” (cruel o abusivo), pero solo con los malos. Otro elemento a considerar en cuanto al nombre del héroe artúrico es que en realidad se llama: *Galaz* (Galahad); pero cuando está bajo el cuidado de La Dama del Lago lo cambia por *Lanzarote*. Más adelante, en la saga, *Galaz* será el nombre que recibirá su hijo, procreado bajo un hechizo con una doncella, y al cual le será permitido la obtención del anhelado Grial. En mi novela cambio *Galaz* por ‘Galán’, como apelativo que señala otra de las características de Lanzadote.

En fin, que me faltaría tiempo y mucho espacio para profundizar en cada aspecto de mi protagonista, pero ahora prefiero hablarles de cómo fui gestando a los otros personajes.

Ginebra / Ginebra Enebro

REINA GINEBRA	GINEBRA ENEBRO	Función actancial y/o literaria
Reina de Camelot, esposa del rey Arturo Joven muy hermosa, culta y gentil. Hija del rey Lodregance de Cameliard. Amante de Lanzarote del Lago. La saga artúrica asocia su infidelidad a la caída del reino de Camelot. Morgana la envidia porque también se siente atraída por Lanzarote.	Esposa de Arturo Reyes. Chica fresca de 22 años, estudiante de diseño en el ITESO de Guadalajara. Es talentosa e inteligente. Le gusta mucho la música pop. Su padre es amigo de Arturo Reyes. Pierde a su madre cuando es adolescente. Tiene un lado oscuro y salvaje. Amante de Lanzadote. Su cuñada Morlana no la quiere.	Dama. Objeto del deseo. Bien amado o deseado. Representa nobleza, inteligencia y belleza. También simboliza a la comunidad, la soberanía colectiva; es esposa, madre y amante, pero al mismo tiempo virgen y prostituta.

¹⁷⁸ Vehículo policial utilizado para transportar reos. Véase anexo 6.

Ginebra (Winlogee ‘win’ «blanco» o Gwenhwyfar «blanco fantasma») es la reina de Camelot, esposa del rey Arturo y objeto de amor de *Lanzarote*. La tradición literaria la caracteriza como una mujer altiva y culta, que simboliza a la comunidad y encarna la soberanía colectiva.¹⁷⁹ En la *Historia de los reyes de Bretaña*, Geoffrey de Monmouth la configura como una mujer “proclive al adulterio”. Otras historias también le atribuyen amoríos con el caballero Yder, y hasta con el sobrino de su esposo, Galván.¹⁸⁰ De acuerdo con Paul Fetan, *Ginebra* es la heredera de las reinas celtas de tiempos antiguos que, según las leyendas, “prodigaban la amistad de sus muslos” a todo aquel guerrero que necesitaran reclutar o retener para su ejército, y esto era consentido por el rey, pues garantizaba el éxito de las conquistas, mientras fuera mantenido en secreto. Es posible constatar en numerosas leyendas de origen celta que “el rey es necesariamente «cornudo» y que lo propio de la reina es ser infiel”.¹⁸¹

Es a partir de la novela de Chrétien que *Ginebra* se ve unida para siempre a *Lanzarote* como su único amante; el ciclo en prosa nos contará los encuentros íntimos y la fatalidad que les espera al final de la saga. Para García Gual, esta larga y conmovedora historia pasional, no es lo que interesaba contar a Chrétien, sino únicamente la hazaña romántica. “El caballero que iba al Más Allá, que ponía el amor por encima del honor al subir a la infame carreta, bien merecía todo el afecto de su dama”,¹⁸² justificando así el adulterio y enalteciendo los códigos del *fin’amors* de aquella época.

La Ginebra Enebro de mi novela abrevó de todas estas referencias literarias, pero se transformó en una joven universitaria casada con un hombre exitoso, bastante mayor que ella. Su apellido es un invento mío que hace referencia a las bayas de enebro que se utilizan, entre otras

¹⁷⁹ Paul Fetan, “Introducción”, en Jean Markale, *op. cit.*, p.13.

¹⁸⁰ Carlos García Gual, “Introducción”, en Chrétien de Troyes, *op.cit.*, p. 26.

¹⁸¹ Paul Fetan, “Introducción”, en Jean Markale, *op. cit.*, p.14.

¹⁸² Carlos García Gual, “Introducción”, en Chrétien de Troyes, *op.cit.*, p. 27.

cosas, para la fabricación de la bebida alcohólica llamada “ginebra”. Esta peculiaridad del nombre cobra sentido cuando Lanzadote es mandado por la chamana para “buscar y tomar” a Ginebra y él piensa que se trata de la bebida; Gandallín, por su parte, también la piensa como el destilado al apodarla “Gintonic”.

Siguiendo el tono paródico, decidí configurarla como una chica “fresa”, pues me daba la posibilidad de jugar con el estereotipo mexicano de las personas de clase alta o adineradas, que están acostumbradas a una vida cómoda y que se expresan con un particular modo de hablar y muchas expresiones en inglés. Pero Ginebra, aparte de ser la típica “niña bien”, hermosa y superficial, también es una mujer talentosa, inteligente y empoderada; esconde un aspecto salvaje y dominante que se potencia con la aparición de Lanzadote.

Si bien la mayor parte del ciclo artúrico cubrió con un velo culposo el modo de actuar de la reina, ya que contravenía la moralidad de aquellos siglos cristianos, sin duda Ginebra, como personaje, nunca pierde su esencia ancestral celta como mujer “ciertamente enamorada, pero sobre todo soberana, independiente, atractiva y terrible, cuyo símbolo (como Diosa de los Orígenes o Diosa Madre), se encuentra a lo largo de toda la Eda Media bajo los rasgos de las *Sheela-na Gig*, que adornan las iglesias en Irlanda y Gran Bretaña”.¹⁸³ Fue precisamente este aspecto que quise retomar para mi “personaja”, y aunque su tocaya de la tradición medieval no había sido escudriñada en sus adentros (si acaso a través de un breve monólogo en *El caballero de la carreta*), yo procuro acercarla más al lector por medio de lo que esta chica fresa escribe en su diario íntimo y con el uso de un monólogo interior en uno de sus momentos más álgidos dentro de la trama; en ellos nos da cuenta de que, aunque siente las dudas razonables de una mujer casada actual, su sentimiento por ambos hombres es sincero pero no exclusivo; antes bien inclusivo y hasta liberador .

¹⁸³ Paul Fetan, “Introducción”, en Jean Markale, *op. cit.*, p.14.

Rey Arturo / Arturo Reyes

REY ARTURO	ARTURO REYES	Función actancial y/o literaria
Rey de Camelot y jefe de la Mesa Redonda Hombre maduro, sabio y honorable Merlín fue su mentor Manda a su medio hermano Keu y a su sobrino Galván a rescatar a Ginebra De acuerdo con la leyenda, tuvo una relación incestuosa con su media hermana, Morgause, de la cual nació Mordred, quien, al final del ciclo, le causará la muerte para quedarse con el reino.	Director ejecutivo de Ferrari México Señor cincuentón Inteligente y honrado hombre de negocios. Fan de The Beatles Manda a Kyle y a su sobrino Iván para ayudar a Lanzarote a rescatar a Ginebra Sufre de pesadillas recurrentes.	Es el monarca ideal Es una figura de mando pasiva, lo que permite que el héroe y otros caballeros demuestren sus habilidades No toma acción en el rescate de su reina Trata de mantener la paz Representa sabiduría y fortaleza, generosidad de espíritu y autocontrol.

Hablar del *rey Arturo* como personaje mítico en la tradición literaria que lleva su nombre sería maravilloso, pero inacabable. Sirva para el propósito de este trabajo únicamente saber que *Arturo* gobernó Camelot con destreza y desposó a la joven *Ginebra*, aun bajo la advertencia de Merlín de que ello traería la caída de su reino. A pesar de su fama como magnífico caballero en su juventud (y de que en antiguas leyendas era él mismo quien rescataba a su esposa de manos de sus raptos), en la obra de Chrétien asume un papel pasivo, dejando el campo libre para que *Lanzarote* luzca sus habilidades.

Asimismo, en mi novela, Arturo Reyes se mantiene en todo momento en la orilla de la acción; pero conservando la característica de hombre sensato e inteligente. Es el director ejecutivo (CEO) de una de las compañías automovilísticas de mayor prestigio en el mundo, la Escudería Ferrari. El título real lo pluralizo y convierto en el apellido de mi personaje para jugar con la palabra y otorgarle la cualidad de ostentación y poder; aunque también burlándome de cierta manera de aquellos muchachos pudientes a los que popularmente se les denomina “mirreyes”. El nombre propio no fue menos importante en este proceso de caracterización, ya que Arturo proviene del celta ‘artos’ «oso» y ‘rix’ «rey», y del latín “artorius” o “arcturus” ‘guardián

de la Osa' en referencia a la estrella alfa de dicha constelación.¹⁸⁴ Es ante todo un guía, y, según se vea, una bestia salvaje o una tierna mascota de peluche; por eso es que Ginebra Enebro lo llama cariñosamente “osito” o “*teddy bear*”.

Otro de los principales rasgos de Arturo Reyes es que sufre de una pesadilla repetitiva en la que se revela un aspecto de su pasado literario y se combina con su presente; aquel pasaje en la saga que lo liga con una de sus tres hermanas en una relación incestuosa de la que nace Mordred. En este sentido, la gran tradición literaria artúrica me permitió nutrir a mis protagonistas de antecedentes y mutaciones interesantes de personalidad que dialogan directamente con sus símiles, creando una especie de canon de temperamentos que los unifica. Además, estoy de acuerdo con Alonso Cueto cuando afirma que “encontrar en cada personaje aquello que lo hace único —un rasgo físico, un tipo de proceso mental, una pesadilla, una alucinación recurrente— es la tarea inicial y crucial de un escritor”.¹⁸⁵

Arturo Reyes es un empresario muy ocupado que encuentra su remanso en su joven esposa y la música de los Beatles, detalle que lo liga con la cultura británica y le da un toque de elegancia; lo mismo que beber whisky o jugar golf. Este personaje cincuentón es quizá la nostalgia de un rey tipo céltico que gobierna una sociedad de hombres libres; pero que solo actúa como coordinador de acciones individuales, y cuya presencia es esencialmente moral, mágica o incluso sagrada, “un poco como en el juego de ajedrez, donde el rey no lleva a cabo nada, pero en el que se pierde la partida cuando se le hace jaque mate”.¹⁸⁶

¹⁸⁴ <https://definiciona.com/arturo/>

¹⁸⁵ Alonso Cueto, *La piel de un escritor. Contar, leer y escribir historias*, México, FCE, 2014, p. 23.

¹⁸⁶ Paul Fetan, “Introducción”, en Jean Markale, *op. cit.*, p. 13.

Meleagante / Male Ante (Maleno Anteaguillas)

MELEAGANTE	MALE ANTE (Maleno Anteaguillas)	Función actancial y/o literaria
Hijo del rey Baudemagus Caballero felón Joven Secuestra a Ginebra y tiene cautiva a mucha de la gente del rey Arturo en su reino. Va a retarlos a la corte Quiere poseer a Ginebra Vive en el reino de Gorre	Narco junior, hijo del narcotraficante Chaparro Loera 25 años Manda secuestrar a Ginebra Extorsiona al rey Arturo para darle protección contra otros cárteles. Quiere que Ginebra sea su mujer Es violento y se droga Usa las redes sociales Vive en la Montaña de Cristal	Antagonista Villano Trabaja para su propio beneficio Sus acciones permiten demostrar por qué el héroe es el héroe

Como personajes antagonistas que son, ambos desatan la trama de la novela en la que participan y ponen los obstáculos que permiten demostrar por qué el héroe es el *héroe*. El *Meleagante* de la saga artúrica es el típico caballero felón que se vale de cualquier treta para obtener lo que desea y no respeta ningún código de honor, a pesar de ser hijo del honorable rey *Baudemagus*.

Meleagante llega a la corte de Camelot para retar a sus caballeros y raptar a Ginebra; así comienza la historia que Chrétien nos cuenta en *El caballero de la carreta* y cuya idea proviene, como lo mencioné en el capítulo anterior, de una antigua leyenda esculpida en relieve en la catedral de Modena y de un pasaje de la *Vita Sancti Gildae*, donde se cuenta que la mujer del rey Arturo fue raptada por Melvas y que se la llevó a la *Urbs Vitrea* (Glastonbury, «la ciudad de cristal»).¹⁸⁷ Para García Gual, el *Meleagante* de Chrétien puede ser una variante de este Melvas (*Maelwas*) «príncipe de la juventud» o de *Maheloas* «señor de la isla de vidrio».¹⁸⁸

La construcción de este personaje fue un poco distinta, pues lo determiné, no solo a partir de su referente literario, sino también a través de una persona real: Iván Archivaldo Guzmán Salazar¹⁸⁹, uno de los varios hijos del narcotraficante Chapo Guzmán. Esta idea del “narco

¹⁸⁷ Carlos García Gual, “Introducción”, en Chrétien de Troyes, *op.cit.*, p. 23.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 35.

¹⁸⁹ Nacido en 1983, es hijo de Joaquín Guzmán y Alejandrina Salazar, la tercera esposa del narcotraficante. Fue arrestado en 2005 por lavado de dinero y liberado en 2008 por falta de pruebas.
<http://www.eluniversal.com.mx/articulo/nacion/seguridad/2016/12/9/perfil-ivan-archivaldo-guzman-salazar>

junior” embonaba perfectamente con la figura del villano de la obra parodiada, pues Chrétien lo perfila como el hijo rebelde de un rey compasivo. Y es que los llamados “narcomillennials” no son más que los herederos del poder criminal en nuestro país, y se caracterizan por presumir su opulencia en las redes sociales y llevar una vida excéntrica, así como por seguir los pasos de sus padres, administrando el negocio.¹⁹⁰ Por eso mi versión de *Maleagante* se transforma en Male Ante, que es la contracción de un nombre sacado de mi inventiva: Maleno Anteaguillas, para hacer notar su esencia criminal como ‘maleante’ de primer nivel. Es a partir de este nombre como empieza la parodia de este personaje medieval, que después continuó individualizando como un joven fornido que, bajo la máscara de extrema villanía, no es más que el típico niño de mamá resentido con un padre muy ocupado y autoritario. Otro de los rasgos distintivos de Male Ante es la intención de tener una granja para criar conejos; aspecto que se refuerza burlonamente en el tatuaje de un adorable conejo que luce en su musculoso brazo izquierdo, situación que lo humaniza, pero que de ninguna manera le impide mostrar su lado más oscuro, sobre todo con Ginebra Enebro.

Baudemagus / El Chaparro Loera (Benigno Anteaguillas)

REY BAUDEMAGUS	EL CHAPARRO LOERA (Benigno Anteaguillas)	Función actancial y/o literaria
Rey de Gorre (reino de vidrio o de cristal) Padre de Meleagante y de Enora Señor maduro Es un rey bueno a diferencia de su hijo. En todo momento trata de persuadirlo para que entregue a la reina. Protege a la reina Ginebra y a Keu de Meleagante Admira a Lanzarote por sus habilidades y valentía Cuando Meleagante se enfrenta a Lanzarote suplica por el perdón de la vida de su hijo a la reina Ginebra en dos ocasiones.	El mayor capo del narcotráfico en México Vive en La Montaña de Cristal, en el Triángulo Dorado Papá de Male Ante y de Leonora Señor cincuentón Carismático, inteligente, enamorado. Cuida a Ginebra de su hijo Admira a Lanzarote por sus cualidades Cuando su Male Ante se enfrenta a Lanzarote suplica por el perdón de la vida de su hijo a Ginebra.	Es una figura que representa madurez, poder y experiencia. En la obra de Chrétien es un hombre pacífico y compasivo. En mi novela, a pesar de ser “malo” por ser narcotraficante, su comportamiento es honorable.

¹⁹⁰ David Ordaz, “Así son los ‘narco juniors’, la nueva generación de capos mexicanos”, RT news, 28 agosto, 2016, <https://actualidad.rt.com/actualidad/217304-narcojuniors-nueva-generacion-capos-mexicanos>

El *Baudemagus* de *El caballero de la carreta* es el honorable rey de Gorre y padre de *Meleagante*. Funge como protector de *Ginebra* durante su cautiverio y su bondad sirve, mediante el contraste, para poner en evidencia la maldad de su hijo. Debo confesar que el nombre de este personaje no me fue tan sencillo de reemplazar como los otros; afortunadamente, la persona de la vida real en la que me basé me ofreció por sí solo un buen nombre del cual sacar provecho. Al ser Male Ante un narco junior basado en uno de los hijos de Joaquín Guzmán Loera, mejor conocido como “El Chapo Guzmán”; era evidente que su padre tenía que ser este capo del narcotráfico. Resolví inventar el nombre de Beningo Anteguillas para no perder la bondad que caracterizaba a *Baudemagus*; pero al mismo tiempo ligarlo también con su referente real al ponerle el mote de “El Chaparro Loera”, pues en Sinaloa la palabra «chapo» se utiliza para nombrar a las personas de baja estatura o a los niños muy inquietos. Mi intención fue conservar este sentido de la palabra y burlarme al utilizar el segundo apellido del narcotraficante para hacer notar que, aunque en una época fue muy chaparrito, luego creció y él mismo le puso el “Lo-era” a su apodo para demostrar que la “pequeñez” había quedado en el pasado: ahora era grande y poderoso. El cambio del rey bueno de Chrétien por el narcotraficante “malo” en mi novela, es una clara transformación paródica que me permitió mostrar el lado amable y carismático del mayor capo de nuestro país.

Después de determinar estos parentescos retóricos, me pareció importante continuar con los geográficos y ubicar a padre e hijo en la Montaña de Cristal; territorio derivado del reino de Gorre, que en opinión de García Gual es una modificación fonética de “Voirre” ‘vidrio’; clara alusión al «cristalino» orbe de ultratumba que Chrétien ha denominado en su obra como ‘la tierra de donde nadie regresa’.¹⁹¹ Esta fuerte insinuación al peligro, al Más Allá, empató perfectamente con la idea de que Lanzadote tuviera que viajar hasta el mero corazón del narcotráfico; un lugar

¹⁹¹ Carlos García Gual, “Introducción”, en Chrétien de Troyes, *op. cit.*, p. 35.

montañoso y de ‘cristal’, en obvia referencia a la droga también conocida como ‘*speed, meth, hielo, vidrio o tiza*’, y que en realidad nombra a las metanfetaminas que allí se fabrican.

Aunque Male Ante y El Chaparro Loera están basados en referentes tanto literarios como en personas de la vida actual, estoy de acuerdo con Miraux cuando dice que la realidad no provee por sí sola a los personajes; pero puede ser “el trampolín que permite elaborarlos e instaurar seres posibles en devenir, a partir de una suerte de revelamiento realizado en la vida cotidiana contingente [...] Es función del novelista ver más lejos, trasponer, crear, en la medida que es un ladrón de lo real, un escultor de palabras”.¹⁹²

El Chaparro Loera también es padre de Leonora, media hermana de Male Ante, quien rescata a Lanzadote de la muerte en una coladera; lo mismo que *Enora*, hermana de *Meleagante*, rescata a *Lanzarote* de morir en una torre. Ambas doncellas tienen este gesto de bondadoso agradecimiento, pues ambas le debían un favor al héroe.

Merlín / El hijo del Diablo

MERLÍN	EL HIJO DEL DIABLO	Función actancial y/o literaria
<p>Consejero del padre de Arturo y padre espiritual de éste cuando se queda huérfano.</p> <p>Es un gran mago y, según la tradición, es hijo de un demonio íncubo que preñó a su madre.</p> <p>Desaparece un poco antes de que Lanzarote del Lago entre en escena en el ciclo artúrico.</p> <p>Se cree que vive internado en el bosque junto con su lobo gris o que su amante Viviana lo hechizó y encerró para siempre en una cueva.</p>	<p>La chamana de la sierra de Jalisco es un desdoblamiento del mago Merlín. Ella es quien hace que Lanzadote vaya a la aventura al mandarlo a buscar a Ginebra.</p> <p>El hijo del Diablo es una especie de padre adoptivo (padrino) y maestro de Lanzadote.</p> <p>Es un hombre de más de sesenta años, pero vigoroso, colmado de sabiduría y misterio.</p> <p>Es amante de la Doña del Lago.</p> <p>Es quien le cuenta la historia a la autora</p>	<p>El viejo mago sabio</p> <p>El guía</p> <p>Es padre y maestro</p> <p>Representa sabiduría y gran experiencia</p> <p>Tiene el don de la transfiguración.</p>

Merlín no figura dentro de la historia de *El caballero de la carreta*, y en el ciclo en prosa desaparece del mundo visible cuando entra en escena *Lanzarote*; sin embargo, es un personaje

¹⁹² Jean Philippe Miraux, *El personaje en la novela. Génesis, continuidad y ruptura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005, p. 67.

fundamental de la literatura artúrica, pues es el padre espiritual del *rey Arturo* y el maestro de *Morgana* y *La Dama del Lago*. A decir de Paul Fetan, la filiación que une a *Lanzarote del Lago* con este sabio mago es muy real, pues será bajo la responsabilidad discreta de *Merlín* que *La Dama del Lago*, sea su madre adoptiva y, de iniciación en iniciación, lo conduzcan a su perfección máxima.¹⁹³ En mi novela, esta relación es evidente y de suma importancia, puesto que propongo a *Merlín* no solo como el mentor directo de Lanzarote, sino además como el narrador y, más que eso, como el “provocador” de la aventura de este chico. Y es que tanto *Merlín* como El hijo del Diablo son una especie de «deus otiosus»,¹⁹⁴ que preparan los caminos escabrosos de la historia; pero que confían sus poderes a los humanos que han aleccionado, para que ellos prosigan su creación hasta haberla concluido.

Para adaptar a la época actual a este viejo mago, decidí mantener su halo de misterio al no otorgarle un nombre específico, sino dejando que su apodo hablara por sí mismo, ligándolo de esta manera con su pasado literario, que lo perfila como el hijo de un demonio íncubo que engañó a una inocente mujer:

Y el niño dixo: «Yo te lo diré, e mas por tu amor que por tu miedo; e jo quiero que tu creas e sepas que yo so hijo del diablo que engaño a mi madre, e a nombre Enquibedos, y es de vna compañía que anda en el ayre, e Dios quiso que yo vuiesse seso e memoria e de las cosas hechas, e de las dichas, e de las por uenir».¹⁹⁵

El hijo del Diablo de mi novela es, entonces, un hombre entrado en años, pero colmado de sabiduría y fortaleza física; que aparece y desaparece en el momento preciso, pero que siempre está presente y puede tomar la forma que requiera de acuerdo con sus propósitos. La chamana

¹⁹³ Paul Fetan, “Introducción”, en Jean Markale, *op. cit.*, p. 19.

¹⁹⁴ El «dios ocioso» o «dios oculto», es un concepto teológico empleado para describir la creencia en un dios creador que se retira del mundo y deja de involucrarse en sus ocupaciones, lo que constituye un principio central del deísmo. Suele referirse a un dios que se ha cansado de su participación en este mundo y que ha sido sustituido por dioses más jóvenes y activos; también hace referencia a un dios que ha abandonado este mundo conscientemente para esconderse en otro lugar. <https://www.britannica.com/topic/deus-otiosus>

¹⁹⁵ *Baladro del sabio Merlín, primera parte de la Demanda del Sancto Grial (1535)*, ed. Adolfo Bonilla y San Martín, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012, p. 10. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgh9s8>

que manda a Lanzadote hacia Ginebra Enebro, es una muestra de este poder de transfiguración; lo mismo que el guiño del propio Arturo Reyes cuando menciona, en su discurso final, que fue el viejo mayordomo de la familia quien en verdad lo educó. Así, El hijo del Diablo es una entidad demoniaca inmortal y juguetona que gusta de llevar las riendas del destino; justo como lo haría un escritor con sus personajes. Por eso es que lo configuro también como el verdadero narrador de la historia, dotándolo con esto de un sentido literario que me permitió aprovechar las ventajas de su omnipresencia y onmisapiencia.

El hijo del Diablo fue uno de los personajes que más disfruté concebir, pues al igual que Male Ante o El Chaparro, también tiene su referente en la vida real. Así podemos encontrar, dentro de sus muchas características, una mezcla entre David Carradine, en su papel como *Kwai Chang Caine*, en la serie de televisión titulada *Kung Fu* y uno de mis escritores favoritos, Ernest Hemingway. Del primero toma la apariencia física del actor y algunas de las cualidades del monje shaolin que representaba en la pantalla: es un extraordinario guerrero con bases espirituales budistas; pero, al mismo tiempo, es ‘un viejo lobo de mar’ que ha vivido en varios lugares del mundo; tenido muchas esposas; practicado distintas artes y deportes; que gusta de la lectura lo mismo que de la pesca y cuya predilección por el alcohol y los puros cubanos es evidente. Muy parecido al estilo de vida de Hemingway (o de cualquier otro hombre de aventuras).

Decía Vargas Llosa que el narrador es el principal personaje de una obra, “un ser de ficción, al igual que los otros, aquellos a los que él cuenta; pero más importante que ellos, pues de la manera cómo actúa —mostrándose u ocultándose; demorándose o precipitándose; siendo explícito o alusivo, gárrulo o sobrio— depende que nos persuada con su verdad o que nos

disuada de ella”.¹⁹⁶ Con esto en mente, decidí que lo más importante en la caracterización de El hijo del Diablo era mostrarlo; hacer evidente su función narrativa con el objetivo de que el lector percibiera el juego irónico entre alguien que es narrador omnisciente y personaje al mismo tiempo, dado que aparece mencionado tanto en la historia de Lanzadote, como en el relato de la autora. Y eso solo era posible crearlo a partir de una figura tan literariamente mágica como la de *Merlín*.

Gandalín / Gandallín

GANDALÍN	GANDALLÍN	Función actancial y/o literaria
Se tomó como referencia el nombre del escudero del Amadís de Gaula.	Chico vago y mil usos de Tepito. 20 años. Guitarrista de camión y boxeador experimentado. Fan de Rodrigo González y la música urbana. Es peleonero y gandalla, pero de buen corazón. Descubre su verdadera orientación sexual al enamorarse de Gaby.	Ayudante Escudero Representa amistad, lealtad y astucia. Es una especie de complemento de la personalidad del héroe.

El personaje en el que me basé para darle vida al amigo de Lanzadote no proviene ni de la obra de Chrétien ni del *Lanzarote en prosa*, sino de otra magnífica obra de tema caballaresco: *El Amadís de Gaula*, cuyo escudero era su hermano de leche y tenía por nombre Gandalín, hijo del buen caballero Gandales.¹⁹⁷

Aunque *Lanzarote del Lago* nunca tuvo un ayudante que lo acompañara a lo largo de sus aventuras me pareció buena idea que mi protagonista sí lo tuviera, pues la figura del escudero en la tradición medieval es de suma relevancia. Se trataba, en su mayoría, de jóvenes nobles que se ponían al servicio de un caballero para acompañarlo en sus empresas militares con el fin de algún día armarse caballeros; aunque también podían ser peones de armas, generalmente de origen

¹⁹⁶ Mario Vargas Llosa, *Cartas a un joven novelista*, Barcelona, Planeta, 1997, p.33.

¹⁹⁷ Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula II*, Barcelona, Red Ediciones, 2017, p. 90.

inferior al que servían. Fungían principalmente como sirvientes y buenos amigos del caballero, ayudándolo en todos los menesteres caballerescos y personales.

Retomando la idea de que *nomen est omen* (nombre es destino) o que por lo menos define en gran medida la personalidad propietario, Gandallín es buena muestra de esto. Es el estereotipo del chavo “gandalla” oriundo de Tepito. El término “gandalla” es un mexicanismo usado, sobre todo en la ciudad, para referirse a un pillo, a un bribón, alguien que tiene tendencia a abusar de su fuerza física o que es aprovechado. La RAE registra dos acepciones de esta palabra escrita con “y”, «gandaya» se refiere a alguien que no tiene ocupación fija y que anda de vago; la segunda acepción designa el nombre de una redcilla del pelo y proviene de la palabra catalana «gandalla». Algunos estudiosos de la lengua piensan que de aquí nace el “gandalla” que nosotros conocemos con doble ele, pues lo abusivos y rufianes usaban este tipo de malla en la cabeza:

[...] probablemente porque los bandoleros catalanes de los siglos XVI y XVII llevaban el cabello recogido con gandall o gandalla, una especie de cofia de uso frecuente desde el siglo XV y que Fabra definió como “prenda para la cabeza, hecha de malla de seda, con una borla en la punta”...En el teatro catalán suele representarse al antiguo bandolero cubierto con gandalla, pues esta precaución le era muy útil a quien tenía que andar huyendo o desplazándose rápidamente entre bosques o maleza.¹⁹⁸

Ambas acepciones de “gandalla”, aun con su cambio de letra, dan cuenta de la personalidad de este moderno escudero mexicano, quien además es un excelente boxeador y admirador apasionado de Rockdrigo González¹⁹⁹. Este referente del rock mexicano fue inspiración para construir a mi personaje y pedirle prestadas las características de un muchacho inteligente, creativo, consciente de su realidad social y buen “valedor”. El aspecto que termina por definirlo como un personaje más actualizado a estos tiempos, es que de manera muy sutil, a lo largo de la

¹⁹⁸ Carlos Montemayor, “Sobre los mexicanismos gandalla y agandallar”, La Jornada 7 enero 2009.
<http://www.jornada.unam.mx/2009/01/07/index.php?section=opinion&article=a07a1cul>

¹⁹⁹ Rodrigo González fue un cantautor mexicano nacido en 1950 en Tampico, Tamaulipas. Fundó el Colectivo Rupestre y escribió canciones de carácter crítico y rasposo, que hoy se consideran emblema del rock urbano, y que definen gran parte de la identidad del chilango. Murió a los 35 años en el temblor de 1985.
http://www.rockdrigo.com.mx/biografia_rockdrigo.html

trama, acepta su orientación homosexual al entablar una relación amorosa con su amigo Gabriel (Gaby).

Al contrario de Lanzadote, cuya terminación con el sufijo “ote” refiere una exageración del adjetivo ‘lanzado’, en Gadallín el nombre es usado con el sufijo diminutivo “in” para dar a entender que solo es “un poquito gandalla”, digamos lo necesario para seguir formando parte del bando de los buenos.

Hasta aquí la poética de la novela *Lanzadote* de Ierisabel Eduwigis Campos Alva: Ileri Finn.

CONCLUSIONES

Pero ya es hora de concluir. Estaba por olvidar que Dios ríe cuando me ve pensar

Milan Kundera

La parodia es una excelente herramienta de creación literaria y una de las más completas, pues permite, en primer lugar, un análisis deconstructivo del modelo, género o estilo a parodiar (hipotexto) y en segundo término una ardua tarea constructiva que se traducirá en una nueva identidad artística (hipertexto).

La parodia admite en su creador el préstamo de ideas, personajes, temas o estructuras de otros grandes literatos, ya sea para recordarlos, reescribirlos, actualizarlos o incluso destronarlos; por ello es que la parodia es el motor que mantiene viva y funcionando la maquinaria evolutiva de la literatura.

La parodia me parece una manera eficaz de promover la lectura consciente y analítica, así como suscitar el interés por escribir con un sentido crítico-creativo, para entablar un diálogo con la historia literaria y la estética de una determinada época, género, estilo o autor.

Para llegar a una creación paródica es necesario el uso de procesos intelectuales tales como: análisis, comparación, síntesis, deconstrucción, abstracción, reconstrucción, entre otros; por eso considero que el uso de la parodia debería de ser obligatorio para las nuevas generaciones de escritores, tanto en talleres, como en escuelas formales.

La parodia es una excelente herramienta como primer acercamiento a la creación de una novela, pues permite una extensa libertad creativa; pero al mismo tiempo funciona como un eje al cual asirse continuamente.

La parodia exige un lector experimentado que tenga los recursos necesarios para descifrar el mensaje paródico. En este sentido si la parodia formara parte fundamental de la enseñanza de la literatura, sería una excelente manera de crear receptores cada vez más capacitados.

La parodia me permitió unirme a las diversas voces de autores que, a través de los siglos, han tratado el tema artúrico, por lo que me sentí en todo momento acompañada y sustentada, con firmes cimientos donde poder construir una nueva edificación retórica adaptada a mi tiempo.

Para conservar lo que vale la pena hay que adaptarlo. Tanto en literatura como en la evolución, no sobrevive el mejor ni el más fuerte, sino el que mejor se adapta, el que es capaz de vestirse con distintos ropajes de acuerdo con las particularidades de la época en la que se inscribe.

Para hacer parodia en *Lanzadote* tomé algunos elementos de mi realidad contemporánea: temas, objetos o prototipos de personas con potencial caricaturizable, que al mismo tiempo tuvieran un aspecto sombrío al cual criticar por medio de la ironía y el humor.

El humor paródico es un ejercicio creativo que requiere de ciertas habilidades para jugar con la intertextualidad a través de la correlación de historias, temáticas o personajes, que, en principio, no parecen guardar relación alguna.

El artista que se expresa a través del humor y la risa sirve como contrapunto al caos cotidiano del mundo, unifica todas las piezas y destruye el poder irracional que el hombre le confiere a las cosas y a las ideas.

La aventura como modelo de estructura narrativa se centra en las acciones del héroe, quien debe ser esforzado e infatigable ante las peripecias y los cambios de suerte. La trama debe ser de ritmo rápido y estar definida rigurosamente.

Los personajes de la narración de aventuras generalmente deben ser planos y movidos por un objetivo específico; el extenso abordaje psicológico o los cambios bruscos de carácter no entran en este tipo de narraciones.

A través de la lectura de distintas obras del mismo género (caballeresco, romántico, policiaco, gótico, etc.), se pueden identificar ciertas plantillas informativas en cuanto a temas y funciones de los personajes, lo que permite la caracterización de estos con base en la interacción de dichas funciones. Estas plantillas, además, actúan como respaldo y ayudan para el adecuado desarrollo de las acciones de la trama.

Los personajes se construyen en la constante relación (o *collage*) entre los referentes reales y ficticios. Asimismo, es de vital importancia para un escritor construir la identidad de su personaje narrador, pues dependerá de este que el mundo ficcional sea aceptado como verosímil para el lector.

El proceso de caracterización de personajes, en *Lanzadote*, ocupó una búsqueda activa en internet, bibliográfica y hasta de campo; pues encontrar el tono pretendido (el específico modo de hablar) fue una de las cosas más difíciles de conseguir, pero totalmente necesaria si se quieren crear personajes creíbles.

Mi principal herramienta de caracterización de personajes fue a partir de los nombres propios, pues la franca correspondencia entre alguna cualidad o defecto que los define, y el epíteto que los nombra, funciona como sustento psicológico, moral o físico, y además permite jugar con el tono paródico de la historia.

Escribir es empatar la emoción con la acción a través del lenguaje. La elección de determinada frase, palabra o modo de decir las cosas es responsabilidad de nuestra visión estética, de cómo percibimos el mundo; pero también, en mayor medida, de la técnica aprendida y corregida.

Tanto escribir como analizar lo escrito nos ayuda a comprendernos como especie y como individuos; además, cumple con una función catártica personal que abre las ventanas para que circule el aire estancado en nuestro inconsciente.

Deconstruir la obra propia le funciona al autor para conocerse y ubicarse dentro de la etapa estética que le ha tocado vivir, pues al igual que historiadores o periodistas, el escritor es un cronista de la identidad artística de su época.

Es fundamental que todo creador literario haga caso de sus destellos de inspiración; pero que a través del escrutinio de sus escritos, afine la técnica hasta vislumbrar su estilo.

Si el escritor hiciera un análisis de cada obra que escribe, incrementaría la calidad de sus subsecuentes creaciones, a través de la identificación de errores y fortalezas. Este método crearía una personalidad artística más sólida, así como nuevas y mejores técnicas o estilos de escritura.

En *Lanzadote*, mi expresión estética a través de la parodia, la ironía y el humor no es más que un asomo de vida y esperanza. Una lucidez creativa que, por ser mi primera aventura novelesca, quizá pueda ser ingenua o experimental, pero nunca pesimista. Es, ante todo, una invitación a la acción, a no temer, a un pensamiento combativo, rebelde y liberador.

Para mí la vida es un acto artístico y la tarea del creador literario es asirlo en palabras para otorgarle su visión estética. Mi visión ante lo que sucede en el mundo, si bien es crítica, al mismo tiempo es burlona; no me tomo nada tan “en serio”, y no en el sentido irresponsable de la frase, sino en el que permite tomar una sana distancia de los hechos para reflexionarlos y dotarlos de cualidades literarias.

Todo es juego y artificio.

REFERENCIAS

- ALVAR, Carlos, “Introducción”, en Chrétien de Troyes, *Erec y Enide*, Madrid, Editora Nacional, 1982, pp. 9-42.
- , “Introducción”, en Chrétien de Troyes, *El libro de Perceval (o el cuento de Grial)*, Madrid, Gredos, 2000, pp. 7-63.
- , “Introducción”, en *Historia de Lanzarote del Lago. 1. La reina del gran sufrimiento*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 9-12.
- AMÉNDOLLA, Espíndola, Diego Carlo, *Chrétien de Troyes y la Francia del siglo XII: una aproximación a las estructuras del Feudalismo a través de la literatura cortesana*, México, UNAM, 2009.
- ANÓNIMO, *Baladro del Sabio Merlín, primera parte de la Demanda del Sancto Grial* (1535), Adolfo Bonilla San Martín ed., Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgh9s8> [última consulta 23/10/2017].
- , *Lanzarote del Lago*. trad. e intr. Carlos Alvar, Madrid, Alianza, 1988, 7 volúmenes.
- ARISTÓTELES, *El arte poética*, trad. José Goya y Muniain, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- BAJTÍN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1998.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2004.
- BOOTH, Wayne C., *Retórica de la ironía*, Taurus, Madrid, 1986.
- BOUTRUCHE, Robert, *Señorío y Feudalismo, los vínculos de la dependencia: primera época*, Argentina, Siglo XXI, 1972.
- ESTÉBANEZ, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 2004.
- CIRLOT, Victoria, *La novela artúrica: orígenes de la ficción en la cultura europea*, Barcelona, Montesinos, 1987.

- COLLADO, María del Carmen, *La burguesía mexicana: el emporio Braniff y su participación política, 1865-1920*, México, Siglo XXI, 1987.
- CUETO, Alonso, *La piel de un escritor. Contar, leer y escribir historias*, México, FCE, 2014.
- DEMURGER, Alain, *Caballeros y caballería explicados a mis nietos*, Barcelona, Paidós, 2011.
- DOTRAS, Ana María, *La novela española de metaficción*, Barcelona, Jucar, 1994.
- FETAN, Paul, "Introducción. El que había de venir", en Jean Markale, *Lanzarote del Lago*, México, Martínez Roca, 2000, pp. 9-20.
- FLORI, Jean, *Caballeros y caballería en la Edad Media*, Barcelona, Paidós, 2001.
- FORSTER, Morgan Edward, *Aspectos de la novela*, Barcelona, Debate, 1995.
- GADAMER, Hans George, *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*, Paidós, Barcelona, 1991.
- GANSHOF, Francois L., *El Feudalismo*, Barcelona, Ariel, 1985.
- GARCÍA GUAL, Carlos, "Introducción", en Chrétien de Troyes, *El caballero de la carreta*, Madrid, Siruela, 2000, pp. 9-36.
- , Carlos, *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*, Madrid, Alianza, 2003.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, María José. "De la parodia como intergénero." *Tonos Digital* núm. 28, 2015: 26. DIGITUM Biblioteca Universitaria. Universidad de Murcia, enero 2017, <https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/42896> [última consulta 23/10/2017].
- GENETTE, Gerard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- GONZÁLEZ, Aurelio, "De amor y matrimonio en la Europa medieval. Aproximaciones al amor cortés", Concepción Company (ed.), en *Amor y cultura en la Edad Media*, México, UNAM, 1991, pp. 29-42.
- GORDON, Samuel, *El tiempo en el cuento hispanoamericano*, México, UNAM, 1989.

HERRERO OLAIZOLA, Alejandro, *Narrativas híbridas: parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*, Verbum, Madrid, 2000.

HUERTA CALVO, Javier, “La teoría literaria de Mijail Bajtín (Apuntes y textos para su introducción en España)” *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, núm. 1, 1982: 16. Universidad Complutense Madrid. Junio, 2016, pp. 143-158.
<http://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE8282110143A/13522> [última consulta 23/10/2017].

HUTCHEON, Linda, “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, *De la ironía a lo grotesco: en algunos textos literarios hispanoamericanos*, UAM- Iztapalapa, México, 1990, pp. 173-193.

-----, “La política de la parodia postmoderna”, en *Criterios*, La Habana, edición especial de homenaje a Bajtín, julio 1993, pp. 187- 203, pp. 187-203.
<https://www.yumpu.com/es/document/view/14145442/hutcheon-la-politica-de-la-parodia-postmodernapmd-criterios> [última consulta 23/10/2017].

IVANOV Mollov, Peter, "Problemas teóricos en torno a la parodia."
Revista Electrónica de Estudios Filológicos, núm. 11 julio, 2006: 13. Tonosdigital.com., diciembre 2016, <https://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/12-parodia.htm> [última consulta 23/10/2017].

JITRIK, Noé, “Rehabilitación de la parodia”, en Roberto Ferro (ed.) *Literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires/ Instituto de Literatura Hispanoamericana, 1993, pp. 14-30.

KRISTEVA, Julia, *Semiótica I*, Madrid, Fundamentos, 1981.

LE GOFF, Jaques, *Hombres y mujeres de la Edad Media*, México, FCE, 2013.

-----, *La baja Edad Media*, trad. Lourdes Ortíz, México, Siglo XXI, 1992.

- , *La Edad Media explicada a los jóvenes*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2007.
- MIRAUX, Jean Philippe, *El personaje en la novela. Génesis, continuidad y ruptura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005.
- MARCHESE, A. y FORRADELLAS, J. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2007.
- MARKALE, Jean, *El ciclo del Grial: Lanzarote del Lago*, México, Martínez Roca, 2000.
- MARKUS, Sasa, *La parodia en el cine posmoderno*, Barcelona, UOC, 2011.
- MONTAIGNE, Michael de, Ensayos, Capítulo L, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ensayos-de-montaigne--0/html/febf17e2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_166.html#I_63_ [última consulta 23/10/2017].
- MONTEMAYOR, Carlos, “Sobre los mexicanismos gandalla y agandallar”, La Jornada 7 enero 2009. <http://www.jornada.unam.mx/2009/01/07/index.php?section=opinion&article=a07a1cul> [última consulta 23/10/2017].
- OREJAS, Francisco G., *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco Libros, 2003.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI, 2002.
- PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 2011.
- RODRIGUEZ, de Montalvo, Garci, *Amadís de Gaula II*, Barcelona, Red Ediciones, 2017.
- ROS AGUIRRE, Carmen Teresa, “De la mirada de críticos, teóricos y creadores, la novela al desnudo: sus partes esenciales”, tesis de doctorado, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2015.

SAVATER, Fernando, “Esplendor y tarea del héroe”, en *La tarea del héroe (elementos para una ética trágica)*, Madrid, Taurus, s.a., pp. 111- 135.

-----, “El humor expresa el coraje ante la vida y exige mucha más inteligencia”,
laprovincia.es, 17 de septiembre, 2012,
[http://www.laprovincia.es/sociedad/2012/09/17/fernando-savater-humor-expresa-coraje-
vida-exige-inteligencia/483765.html](http://www.laprovincia.es/sociedad/2012/09/17/fernando-savater-humor-expresa-coraje-vida-exige-inteligencia/483765.html) [última consulta 23/10/2017].

TROYES de, Chrétien, *Cligés*, trad. Joaquín Rubio Tovar, Madrid, Alianza, 1993.

-----, *El caballero de la carreta*, Madrid, Siruela, 2000.

-----, *Erec y Enide*, Madrid, Editora Nacional, 1982.

-----, *El libro de Perceval (o el cuento de Grial)*, Madrid, Gredos, 2000.

UNAMUNO, Miguel de, *Alrededor del estilo*, intr., ed., y notas Laureano Robles, Salamanca,
Universidad de Salamanca, 1998.

VARGAS LLOSA, Mario, *Cartas a un joven novelista*, Barcelona, Planeta, 1997.

ZAVALA, Lauro, *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*, México, UACM,
2007.

ANEXOS

ANEXO 1

Resumen de *El caballero de la carreta* de Chrétien de Troyes

Se celebraba la fiesta de la Ascensión en la corte de rey Arturo cuando un caballero imponente se presenta ante el rey y le informa que tiene cautiva a mucha de su gente, y que sólo la liberará si algún caballero de su confianza puede conducir a la reina por el bosque y luchar contra él, para después traerla de nuevo a la corte con toda su gente liberada. Keu, senescal de la corte, ofrece ser el caballero que peleó por Ginebra y pueda salvar a sus compatriotas. El rey accede, pero los hace seguir también por su sobrino Galván.

Galván, sale en pos de la reina tan sólo para confirmar los temores del rey: Keu fue vencido y Ginebra ha sido raptada. Siguiendo la huella de los secuestradores Galván encuentra a un caballero desconocido que también está tras los pasos de Ginebra y quien le pide le pide prestado un caballo pues el suyo está moribundo. Galván se lo presta y lo sigue de lejos. Más adelante se encuentra muerto el caballo prestado y restos de una gran batalla. Ve nuevamente al caballero, pero esta vez a pie.

Ignorante del destino de la reina el caballero a pie le pregunta a un enano por su paradero y éste le dice que lo llevará hasta donde está la reina, pero deberá subir a la carreta que conduce a los condenados al patíbulo, haciéndose así merecedor del desprecio público. El héroe duda un instante, pero es más grande su amor por Ginebra.

Galván los alcanza y se limita a acompañar al caballero en su deshonroso viaje rumbo a un castillo cercano en donde ambos se enterarán de que el raptor de Ginebra responde al nombre de Meleagante y de que es señor en el reino de Gorre, "la tierra de donde nadie regresa". Sólo mediante dos caminos se puede llegar a ese lugar: el que desemboca en el puente bajo el agua y el que conduce al puente de la espada, Galván tomará el primero y el caballero de la carreta el segundo.

El caballero de la carreta va tan empeñado y presuroso que no puede detenerse en cada lugar donde le ofrecen hospedaje por más de una noche; en su recorrido triunfa en numerosas batallas y evade con gusto las tentaciones amorosas. Más adelante encuentra una fuente con un peine que se le había caído a Ginebra; el caballero lo contempla extasiado y guarda amorosamente los cabellos de la reina cerca de su pecho. Luego llega a un monasterio y entra para rezar; un monje lo conduce hasta un bello cementerio rodeado de tumbas que esperan los restos de los hombres más importantes. Al centro descubre la más grande y hermosa de todas las tumbas con una lápida de mármol muy pesada y cuyos secretos están reservados para "el mejor de los caballeros". El caballero pregunta que para quién esa tumba y el monje le dice que según la inscripción será para aquel que pueda quitar la pesada losa y liberar a aquellos que yacen cautivos en la tierra de donde nadie retorna. El protagonista, levanta la losa con facilidad y el monje, sorprendido, le pregunta su nombre, pero el caballero solo le dice que pertenece al reino de Logres.

Prosigue su andar y en el camino se entera de que la gente de Logres ya ha empezado a rebelarse pues han oído el rumor de su llegada. Por donde pasa, sus paisanos lo reconocen, lo alaban y quieren darle hospedaje, pero el caballero no quiere demorarse más. Rumbo al puente de la espada, se encuentra a un arrogante caballero que lo ridiculiza por haberse subido a una carreta, entonces se enfrentan con él una fuerte lucha; cuando el "carretero" está apunto de matarlo, el caballero vencido suplica merced, entonces Lanzarote le dice que solo lo perdonará si sube a una carreta, pero aquél no lo acepta. En ese momento llega una doncella montada en una mula y le suplica le dé la cabeza de aquel caballero felón a cambio de un favor cuando lo necesite. Después de una reflexión moral por parte del héroe, y luego de una segunda batalla, le entrega la cabeza del caballero a la doncella.

Superado el obstáculo el protagonista finalmente llega al puente buscado donde una enorme y filosa espada atraviesa unas oscuras aguas. El caballero de la carreta cruza el puente, descalzo y sin armadura por lo que se lastima gravemente sus manos y pies. También utiliza un anillo mágico para ver que los dos fieros leones que supuestamente lo esperaban en la otra orilla en realidad no estaban ahí. Desde la torre del castillo el rey Baudemagus y su hijo Meleagante ven cruzar el puente al caballero. El rey de Gorres queda impresionado de la hazaña del caballero y le pide a su hijo honrarlo y devolverle a Ginebra, pero Meleagante no acepta.

Ya en el castillo de Gorre el Caballero de la Carreta es recibido por el rey Baudemagus quien hasta el momento ha protegido a Ginebra de la lujuria de su hijo. El soberano, advirtiendo la valía del recién llegado, pone a su disposición cuidados y un lugar donde sanar sus heridas hasta que esté completamente recuperado, pero el caballero de la carreta lo único que desea es liberar a Ginebra sin demora alguna.

Al día siguiente Meleagante combate con el Caballero de la Carreta por la posesión de la reina con tal furia que parece que lo va a derrotar, pero Ginebra, desde una torre, reconoce al héroe y no puede evitar pronunciar su nombre: Lanzarote. El caballero, al oír el nombre en la voz de su amada, recupera fuerzas y rápidamente doblega a su adversario, y es tal su superioridad que si no hubiera sido porque Baudemagus le suplicó a la reina parase la pelea, Meleagante habría muerto ahí. El perdedor, herido más en el orgullo que en el cuerpo, pacta un nuevo enfrentamiento, dentro de un año en la corte de Arturo.

Baudemagus conduce a Lanzarote con Ginebra, pero ésta lo rechaza; el caballero no sabe cuál es el motivo y se entristece mucho. El senescal Keu le dice a Lanzarote que se siente deshonrado porque no pudo hacer lo que él hizo. También le cuenta lo bien que el rey los ha tratado a él y a la reina, y le dice no saber por qué Ginebra se comportó así con él.

Lanzarote parte de aquel reino en busca de Galván ya con su gente liberada, pero lleva el corazón lastimado por la actitud de su dama. En el trayecto es apresado nuevamente por los pobladores del reino de Gorre. Le llegan noticias a Ginebra de que lo han matado; arrepentida de su conducta, pronuncia un monólogo en donde confiesa sus culpas y su amor por Lanzarote. Luego deja de comer y dormir y es tal su decaimiento que muchos la dan por muerta. El héroe, al enterarse de que su amada ya no está viva, profiere también un monólogo y luego intenta suicidarse.

Cuando se enteran de la falsedad de ambas noticias, Lanzarote es liberado por órdenes de Baudemagus y regresa nuevamente al reino de Gorre. Reina y caballero platican y ella le confiesa que su desprecio anterior se debió a que él había viajado en una carreta, pero decide perdonarlo. Quedan de verse en la noche en la habitación de ella para consumir su amor. Sin embargo, al romper los barrotes de la ventana, Lanzarote sangra y mancha las sábanas de la reina. Cuando Meleagante se da cuenta, culpa a Keu de haber abusado de ella y lo reta a

combate, no obstante Lanzarote es quien pelea en lugar de Keu. Nuevamente por intercesión de Baudemagus ante Ginebra, Lanzarote le perdona la vida a Meleagante.

Lanzarote pide licencia a Baudemagus para continuar con la búsqueda de Galván y parte acompañado de un grupo de caballeros, pero en el camino aparece un enano y le pide a Lanzarote con engaños lo acompañe solo. Los otros caballeros encuentran a Galván y le platican todo lo que hizo Lanzarote, pero que ahora está desaparecido. Después le llega una carta al rey de Gorres de parte de Lanzarote diciendo que está a salvo en la corte de Arturo y que ya pueden liberar a Ginebra y a Keu, pero cuando llegan allá se dan cuenta que la carta era falsa.

Las doncellas de la corte del rey Arturo organizan un torneo para buscar marido e invitan a Ginebra para que esté presente en las justas. La noticia del torneo llega a oídos de Lanzarote, que está preso en casa de un senescal de Meleagante y le pide a la mujer que lo vigila, lo deje ir allá para celebrar ese torneo con la promesa de regresar en cuanto termine. La mujer acepta, pero le hace prometer que al regresar también le dará su amor.

El primer día del torneo, por su manera de pelear Ginebra cree reconocer a Lanzarote y para probarlo le manda decir con una doncella que se comporte lo peor posible. Él obedece, pero el pueblo está sorprendido de ese cambio. Ahora es el "peor de los caballeros". Al día siguiente sucede lo mismo, pero cuando Ginebra se convence de que ese "caballero de las armas bermejas" es Lanzarote, le pide a la doncella que le diga se comparte lo mejor posible y éste obedece. Lanzarote combate tan magníficamente que las doncellas no se sienten dignas de él y deciden aplazar la elección de marido.

Lanzarote regresa a la casa del senescal para cumplir con su promesa y como Meleagante se había enterado de que regresaría manda construir una torre en medio del mar para encerrarlo ahí.

Termina Chrétien de Troyes el relato y continúa Godefroi de Leigni

Al cumplirse el año Meleagante se apersona en la corte de Arturo exigiendo el duelo prometido, pues sabe que su adversario está lejos, enclaustrado en una torre de la que nadie tiene noticias. Aun así, les da un plazo para que lo encuentren y pacta otro encuentro, en doce meses, convienen en que si Lanzarote no se presenta cruzará lanzas con Galván. Meleagante vuelve muy orgulloso a su tierra y en el cumpleaños de su padre le hace saber a todos lo que acordó con Arturo. La hermana de Meleagante estaba ahí presente junto con muchos otros invitados.

A punto de cumplirse la fecha límite la hermana de Meleagante sale en busca de Lanzarote y pasa un mes hasta que divisa una torre en medio de un vado; lo ayuda a escapar de la torre y le confiesa ser la doncella que le pidió la cabeza de aquel caballero felón, por lo que le debía el favor. Ella lo cuida hasta que Lanzarote está listo para partir a su tierra.

Meleagante regresa donde Arturo para cumplir el trato y Galván solicita ser armado inmediatamente. En ese momento llega Lanzarote a la corte del rey Arturo justo a tiempo para enfrentar al villano y finalmente darle muerte cortándole la cabeza.

ANEXO 2

Resumen de *Lanzarote del Lago*, edición de Jean Markale

CAP 1 El gran miedo

Desaparición física de Merlín del reino de Arturo. Habita en el bosque con su lobo gris.

Historia del joven Even y Leonor.

Historia de los dos reyes de la Bretaña armoricana: Bohort de Gunes y Ban de Benoit, y su enemigo Claudás, rey de la tierra desierta.

El rey Ban y su esposa Elaine, con su hijo Galaz (Lanzarote) en brazos van en busca de ayuda con el rey Arturo para salvar su reino. En el camino muere el rey Ban y Lanzarote es robado de los brazos de Elaine por la Dama del Lago.

CAP 2 La Dama del Lago

Claudás se apodera de las tierras de Bohort y Benoit. Encierra en un monasterio a Elaine; a la esposa de Bohort y le entrega a sus hijos (Lionel y Bohort) a su senescal Ferien.

Claudás y la esposa de Ferien se hacen amantes y ella le confiesa que su esposo cuida en secreto a los niños del rey Bohort. Claudás encierra en una torre a Ferien junto con los niños y su sobrino Lambegue.

Descripción de las Hadas. Viviana y Merlín. Lago-tierra-fortaleza.

Descripción y educación de Lanzarote: "el bien hallado", "el hijo de Rey".

Lanzarote muestra su inteligencia y bondad en cada una de sus acciones, sin embargo golpea a su maestro pues no permite que maltrate a su perro, le pide a Viviana que lo despida.

Viviana envía a Soraida con Claudás para liberar a Lionel y a Bohort.

Lionel y Bohort llegan al lago con Lanzarote.

Lanzarote quiere saber de dónde viene y le pide a Viviana que se lo diga, pero ella le dice que no puede. Entonces él le pide salir en busca de su nombre y la Dama del Lago se lo concede. Le pide que libere a su hermano Mabuz del encantamiento de Iweret, que está en la fortaleza del bosque Dodone.

Lanzarote con solo 16 años parte para cumplir el encargo de Viviana y así ganarse su nombre.

CAP 3 Las aventuras incomparables.

Un enano se burla de Lanzarote porque no sabe usar la espada, pero más adelante se encuentra con un caballero llamado Goeffroy de Liesse, quien lo enseña a usarla.

La hija de Galagan se les ofrece sexualmente a los tres y por temor a Galagan los otros dos caballeros la rechazan, solo Lanzarote se acuesta con ella.

Lanzarote mata a Galagan y se convierte en el nuevo señor de Moreiz.

Después parte para seguir buscando a Iweret que tiene bajo encantamiento al hermano de Viviana, pero se encuentra con Ada, sobrina de Linier gobernador de Limors. Allí debe vencer a un gigante, dos leones y al mismo Linier a mano limpia. Los vence y se convierte en señor de Limors.

Finalmente llega a Chatelmor donde se encuentra Mabuz, el hermano de Viviana y al que Iweret había convertido en el mayor de los cobardes. Sin embargo todo el castillo también está bajo encantamiento de manera que todo el que entre allí se vuelve cobarde. Lanzarote entra y se convierte en un cobarde, pero después sale detrás de Iweret y se le pasa el encantamiento.

Un ermitaño le advierte de los peligros de enfrentarse a Iweret. Le dice que tiene una hermosa hija llamada Iblis por la que tiene que luchar contra él para desposarla.

Iblis, por su parte, había soñado con un caballero y juró casarse con él, era Lanzarote. Ella también trata de convencerlo de no enfrentar a su padre, pero él está decidido. Lanzarote vence al padre de Iblis y se queda con ella y con la fortaleza de Dodone.

Saraida llega para revelarles su nombre: Lanzarote del Lago, hijo del rey Ban de Benoic. Aunque también le dice que su verdadero nombre (el que le habían puesto sus padres) es Galaz.

Luego de un tiempo decide ir a visitar a Viviana, pero en el camino decide pasar por el castillo en donde el enano se había burlado de él. Allí lo recibe la reina de Pluris en la entrada y le dice que para poder pasar debe enfrentarse a 100 caballeros y vencerlos, así lo hace y entonces lo deja pasar. Cuando decide partir, la reina le dice que eso no es posible pues debe casarse con ella y proteger el castillo. Lanzarote, haciendo uso de su astucia, cuando llega un grupo de caballeros al castillo, sale para enfrentarse con ellos, pero en realidad aprovecha para huir y continuar con su camino.

CAP 4 El caballero blanco.

La Dama del Lago llega a Camelot con un gran cortejo blanco para entregarle al rey Arturo a Lanzarote con el fin de que lo arme caballero. No deben saber su nombre pues aún debe ganárselo, por ello es simplemente llamado el Caballero Blanco.

La Dama del Lago le da un anillo a Lanzarote.

Morgana, la hermana de Arturo, le advierte de la llegada de ese muchacho.

Ginebra y Lanzarote se ven por primera vez y quedan profundamente prendados de amor.

Sin embargo, Morgana también lo quiere para ella. Merlín la regaña a través de un anillo que porta y le advierte que lo deje tranquilo.

Lanzarote le pide permiso a Arturo para ir a defender el reino de la Dama de Nohat. Arturo le dice que sí, pero luego le pide a Ginebra que no lo deje ir.

Lanzarote le ruega a Ginebra dejarlo partir y ella se lo concede. Él le jura ser su caballero para siempre y ella acepta.

No trae espada, debe alcanzar a La Dama de Lago para que se la dé y ella le dice que solo podrá usarla si se la manda ceñir otra mujer (Ginebra).

Lanzarote está en su camino hacia Nohat, no come, ni bebe, está muy enamorado.

Llega con la Dama de Nohat y ella al creerlo un principiante lo rechaza y no le da un buen recibimiento. Lanzarote se molesta y se va a donde le habían ofrecido morada y hace una fiesta.

El senescal advierte a la Dama de su mala actitud y van a pedirle disculpas a Lanzarote.

La Dama de Nohat se queda enamorada de Lanzarote.

Llega Kai, hermano y senescal de Arturo, también a defender Nohat, pero se hace de palabras con Lanzarote.

La Dama les pide a ambos que luchen

Kai se queda impresionado con el desempeño de Lanzarote y lo cuenta en la corte del rey Arturo.

Lanzarote lucha solo con una lanza pues aún no tiene la espada ceñida por la reina, pero cuando regresa a la corte Ginebra le ordena se ciña la espada.

Luego se va al bosque y se encuentra con un caballero negro llamado Urbano, quien no lo deja cruzar un vado.

Se enfrenta con él y para ayudar al caballero negro llega una parvada de mujeres-pájaro. Aun así Lanzarote lo derrota y le pide que se dirija a Camelot a ponerse al servicio del rey Arturo.

CAP. 5 Los sortilegios de la Dolorosa Guardia

Saraida le comunica a Lanzarote que será mañana cuando podrá hacer saber al mundo su nombre. Para eso deberá ir a la fortaleza de la Dolorosa Guardia, en la que un sortilegio pesa sobre la región.

Le da 3 escudos para que pueda defenderse de los caballeros de la entrada; los vence.

Después debe enfrentarse con un caballero montado armado con un hacha, también lo vence Lanzarote y el caballero huye. La gente se alegra mucho, pues era el malvado señor de la Dolorosa Guardia.

Llevar a Lanzarote al cementerio y después de ver varias tumbas que esperan los cuerpos de gente conocida suya, debe descifrar una losa para poder levantarla. Cuando lo hace debajo de la losa se puede leer su nombre.

Cuando Arturo y Ginebra se enteran de su hazaña van a visitarlo para honrarlo, pero Lanzarote al ver a Ginebra se queda paralizado y ni siquiera les abre a puerta. Cuando recobra el sentido, está tan avergonzado que decide huir.

Los habitantes le piden al rey haga algo para detener a Lanzarote, pues es el único que puede liberarlos del sortilegio, pero Lanzarote ya se había ido al bosque.

Kai va en busca de él para alcanzarlo, pero en el camino se topa con una casa de mujeres que lo hacen combatir a cambio de promesa de sexo, pero lo engañan.

Un criado alcanza a Lanzarote para decirle que han apresado a Ginebra a menos que regrese para liberarlos.

Regresa y es encerrado en una celda donde deberá permanecer encerrado 40 días o salir a buscar la llave que rompa el sortilegio. Decide ir por la llave.

Lo llevan al cementerio y baja un subterráneo donde se enfrenta primero a dos hombres de cobre y luego a una especie de demonio. Una mujer le entrega dos llaves y con ellas abre un cofre y libera del encantamiento a la gente del pueblo. El cementerio se convierte vergel y luego de las celebraciones, Lanzarote decide cambiarle el nombre a Alegre Guardia y luego vuelve a partir.

CAP. 6 El señor de las islas lejanas

Lanzarote ve a lo lejos en un edificio de piedra a Ginebra acompañada de una doncella. Se queda totalmente hipnotizado, no se mueve. No se da cuenta de que un caballero bermejo se le acerca y le habla. Lanzarote se molesta que lo haya sacado de su hermoso trance.

Su caballo se hunde con él encima en el lago Lanzarote ni siquiera se da cuenta hasta que Yvain lo saca. Vuelve en sí y parte en busca del caballero bermejo para enfrentarlo. Combate con el caballero y lo mata. Lo detienen porque era el hijo del senescal de una ciudad llamada Puy de Malehaut.

La Dama de Malehaut lo retiene prisionero.

Le anuncian al rey Arturo que hombres de Galahot el gigante, señor de las Islas Lejanas, quieren ocupar el reino de Bretaña.

Arturo hacer reunir a sus mejores hombres para combatir, pero le preocupa que no esté Lanzarote, lo manda a buscar.

Esa noche llega a Camelot un gran caballero llamado Nascien, que regaña a Arturo porque no ha sabido ser buen rey, pues ha despreciado a los pobres y débiles. Le da consejos de cómo gobernar con justicia y equidad. También le pide confiese sus pecados y le rinda honores a Lanzarote, pues es el mejor de los caballeros.

Lanzarote se entera del peligro que corren las tierras del rey Arturo y le pide a la Dama de Malehaut lo deje ir a combatir a cambio de su palabra de que regresará. Ella accede y le da un caballo y armas bermejas.

Cuando ve a Ginebra en el estrado vuelve a su estado de contemplación, pero luego lo incitan a la batalla y pelea tan bien como siempre.

Regresa a Malehaut como prometió, muy lastimado de la batalla, la Dama lo va a contemplar mientras descansa y confiesa que está enamorada de él.

La semana siguiente vuelve a darle permiso de ir a la batalla y esta vez lo arma de negro y lo acompaña.

Nuevamente Lanzarote se ensimisma hasta que la Dama de Malehaut le manda decir que combata por el amor de la reina. Así lo hace, encarnizadamente, como nunca antes.

Galahot se asombra de su desempeño y al finalizar la justa lo invita a su casa Después de dudarlo mucho, Lanzarote acepta a cambio de una merced. Galahot lo colma de grandes lujos y comodidades y duermen juntos en la misma cama. Al otro día Lanzarote le pide cumplir con la merced prometida que consiste en hacer las paces con Arturo. Galahot acepta y así lo hace; busca a Arturo y se dan el beso de la paz.

Galahot se entera que Lanzarote estuvo llorando y sospecha que es por amor.

(Descripción de Ginebra)

Galahot la hace de Celestino, busca a Ginebra y ella también le confiesa su gusto por Lanzarote. Pactan una cita en el bosque a la que acuden

Galahot, Ginebra, Lanzarote y la Dama de Malehaut.

Lanzarote y Ginebra se encuentran, él le declara su amor. Ginebra está celosa de la Dama de Malehaut.

Cuando Ginebra duda del amor de Lanzarote éste se desmaya y Galahot interviene por él. Lanzarote está en trance y Ginebra es la que lo besa y le confiesa su amor también.

Ginebra le pide a Galahot ser el garante de su amor y éste a su vez le pide ella ser el garante de su amistad con Lanzarote. Ginebra los une.

La Dama de Malehaut busca a Ginebra y se ofrece como su confidente y amiga, esa noche se quedan en el mismo lecho. Luego Ginebra también la une sentimentalmente con Galahot.

CAP 7 La carreta de la infamia

Igual que en El Caballero de la Carreta de Chrétien, pero aquí cuando entra al cementerio, no solo quita la loza de la tumba de mármol, además el ermitaño le dice que tiene que bajar y enfrentarse a otra prueba. Una voz dentro de una losa de fuego le dice que él no es el indicado, que el buen caballero será quien lo libere; está hablando del hijo de Lanzarote: Galaz. Aun así decide hacer el intento de quitar la losa de fuego, pero no lo consigue.

CAP 8 El puente de la espada

Igual que en El Caballero de la Carreta, pero faltan los monólogos.

CAP 9 La revancha de Lanzarote

Igual que en El Caballero de la Carreta, pero al final llega el primo de Meleagante a desafiarlo para vengar la muerte de su primo, dentro de 6 meses en la corte de Baudemagus. Se lleva el cuerpo de Meleagante.

Lanzarote les cuenta a todos sus aventuras y el rey Arturo hace que las escriban.

CAP 10 El reino sin nombre

Llega una doncella a Camelot a invitarlos a sus tierras para que en verdad comprueben su valentía como caballeros.

Lanzarote pide permiso para ir y alcanzarla pues la doncella no les dijo el nombre de aquellas tierras.

En el camino, muchos de los que se encuentra le previenen de no ir.

Llega a una morada de saqueadores donde le quitan las armas y caballo y lo tratan muy mal.

Defiende a la hija del vizconde por su honor contra el líder de los saqueadores y lo mata.

El vizconde le ofrece tierras y desposar a su hija, pero Lanzarote decide continuar en busca del reino sin nombre. El vizconde lo previene de aquel lugar maldito que se llama Rigomer de donde ningún caballero, por más valiente que sea ha regresado.

Parte y en el camino se encuentra con un caballero herido que regresa de Rigomer y le anuncia el vaticinio de un caballero que derrotará al dragón que habita en Rigomer.

Otro caballero lo invita a albergarse en su morada y le advierte de la reina que habita Rigomer. Le dice que debe olvidar esa hazaña y mejor defender a una viuda conocida suya a la que un sobrino quería quitarle todo. Así lo hace, pero no abandona su objetivo.

Más adelante se encuentra en medio del bosque oscuro con una casa donde hay una cama y un féretro vigilado por gatos cervales. Los vence y quema el féretro y se acuesta a dormir en la cama.

Llegan por él dos doncellas que lo conducen hasta una hermosa dama que quién sabe por qué la conoce y ella le dice que si conseguirá llegar a Rigomer, pero que no será él quien ponga fin a las maravillas de ese lugar.

Llega luego a una gran casa donde vive un rey que está muy herido y que es el hermano gemelo del vizconde. Tiene una herida hechizada por Rigomer que no sana hasta que lo visite un caballero extranjero.

Le advierte también del dragón guardián del puente de cobre y le dice que aunque sea el mejor de los caballeros, no cree que él pueda ser el elegido. Aun así Lanzarote decide que intentará la prueba.

CAP 11 Las maravillas de Rigomer

Lanzarote pregunta por el puente y un caballero lo advierte.

Llega hasta una casa donde habita una mujer bestia-monstruo-bruja que le da asilo, pero que lo critica por ser caballero, ya que según ella son solo unos matones. Hace llamar a su sobrina para que lo atienda.

Se encuentra a otro caballero que también lo advierte y le dice que a Rigomer solo podrá entrar desarmado. Cuando está a punto de quitarse las armas recuerda a Ginebra y decide dejárselas, pues de lo contrario sería un cobarde.

Luego se enfrenta con un caballero blanco en una carrera y Lanzarote lo vence si dificultad.

Al enterarse de tal proeza, la Dama de Rigomer quiere conocerlo, pero también un "imponente caballero" desea enfrentarlo. Lanzarote lo vence, pero le perdona la vida.

Lanzarote va hacia el puente donde está el dragón, lucha con él y lo vence con una enorme clava.

Al llegar a la orilla se encuentra con una doncella vestida de rojo y con una manzana de oro que lo conduce hasta un caballero negro que lo lleva a una gruta.

Lo apresan y la Dama de Rigomer le nada un anillo para que se lo ponga y le pide que se desarme. Lanzarote duda por un momento, pero luego acepta.

En cuanto se pone el anillo cae en un profundo hechizo. Ya no supo quién era, pasó a formar parte de uno más de los caballeros hechizados de Rigomer que servían como obreros y campesinos del reino.

Ginebra lo espera impaciente y por eso Gauvain le pide permiso para ir en su búsqueda.

Gauvain llega al puente y se da cuenta de que el dragón no existía que solo era una ilusión, entra y también ve a la doncella de rojo, pero ella no lo toma en cuenta, sigue caminando hasta llegar a la gruta que conduce a un campo donde se encuentra con Lanzarote limpiando unas legumbres y algo subido de peso.

Lanzarote no lo reconoce, pero le ofrece comida y viandas. Gauvain se da cuenta de que en el dedo meñique su amigo porta otro anillo aparte del que le había dado la Dama del Lago y sabe que de ahí viene el hechizo, pues todos los otros caballeros también lo tienen puesto.

Gauvain le quita el anillo a Lanzarote y luego entre los dos le quitan el anillo a los demás.

La doncella vestida de rojo les dice que es a Gauvain a quien estaban esperando para que venciera al caballero negro, pero cuando Gauvain decide hacerlo, se da cuenta de que la armadura de su adversario está vacía.

CAP 12 La hija de rey pescador

Luego de dejar a Gauvain en Rigomer para que cumpliera con su destino, Lanzarote vaga por el bosque pues no quiere regresar a la corte de Arturo y Ginebra después de su fracaso en Rigomer. Por lo que se propone llevar a cabo alguna hazaña que lo haga redimirse.

En el camino se encuentra con una doncella y ella le dice que es a causa de Enora (la hermanastra de Meleagante y quien lo salvó de la torre) pues ha sido sentenciada a muerte por la traición hacía su hermano y necesita que algún caballero la defienda. Va en busca de ella.

En el camino se encuentra con una tumba maravillosa que vigilan 4 caballeros, ellos le dicen que esperan la llegada de un caballero que querrá llevarse el cuerpo que está adentro. Lanzarote lee la inscripción de la lápida y se entera que ahí yace su amigo Galahot, que murió por él.

Lanzarote se lamenta amargamente y no soporta el dolor, al grado de que quiere quitarse la vida él mismo con su espada.

Entonces una enviada de la Dama del Lago lo detiene y le dice que debe llevar el cuerpo de Galahot a la Dolorosa Guardia para dejarlo en la tumba que más tarde él también ocupará.

Lanzarote se enfrenta con los 4 caballeros por el cuerpo de su amigo, mata a tres de ellos y el cuarto le pide que lleve a Galahot a la Dolorosa Guardia y que lo vele ahí hasta que él llegue.

Lanzarote continúa con su camino para salvar a Enora de la hoguera. Así lo hace y luego la cuida un tiempo.

Luego se enfrenta con el primo de Meleagante que lo había retado en otro tiempo. Lo vence y lo manda a la corte de Arturo para que se ponga a su servicio.

El rey Baudemagus recibe a Lanzarote muy bien, no tiene rencores.

Luego llega a la Dolorosa Guardia y manda buscar la tumba a la que se refería la doncella enviada por la Dama del Lago. Estaba en efecto bajo la capilla principal; era una lápida magnífica hecha con materiales de otro mundo y adornada con joyas preciosas.

Galahot había muerto de tristeza y amor por él, pues no había sabido nada de su amigo por mucho tiempo. Lanzarote está devastado y se pregunta a sí mismo quién es, monólogo pequeño.

Por andar vagando entra al llamado Bosque Peligroso en donde defiende a un hombre de un feroz oso y más tarde se encuentra con un ciervo blanco que tiene un collar de oro y al que 4 leones custodian. El criado le dice que ese milagro solo podrá ser explicado por el Buen Caballero, el Caballero Celestial (Galaz), al que esperan llegue pronto.

Lanzarote le confiesa al hombre de lo de su relación con Ginebra y éste lo reprende demasiado y le dice que debe renunciar a ella, pero Lanzarote le dice que no lo hará y que prefiere cumplir la penitencia de su pecado sea cual sea.

Se encamina para la corte de Arturo para ver a Ginebra, pero en el camino una doncella le ofrece hospedaje; lo prodiga de cuidados y luego le dice que lo llevará a un lugar llamado Cobernic para mostrarle a la criatura más bella de este mundo.

En el camino la gente le dice a la doncella que por qué lo lleva ahí donde solo recibirá oprobio y daño. Algunos le gritaban: "la carreta te espera"

En el camino rescata a una doncella de una tina de agua caliente a la que ningún otro caballero había podido salvar. Las gentes del pueblo lo alaban y lo conducen a una capilla donde en una tumba había una inscripción donde se habla del leopardo del que nacerá el gran león, engendrado por la hija del rey de la Tierra Foránea.

Lanzarote debía levantar la lápida como en otras ocasiones y al hacerlo tuvo que luchar con una enorme serpiente que lanzaba fuego, hasta que la vence.

Luego llega un rey que alaba su presencia y lo invita a su casa; allí se pone de acuerdo con una anciana para que le ayude a que despose a su hija. El rey se llamaba Plés de la Tierra Foránea.

En la cena hace su aparición la hija del rey y Lanzarote en verdad reconoce su belleza, pero no le deslumbra tanto como la de Ginebra. Más tarde, la anciana lo engaña diciéndole que ha visto hospedarse a Ginebra en una mansión cercana y que lo llevará hasta ella. Prepara un brebaje para hechizarlo y hacerle creer que la hija del rey es Ginebra y así pueda acostarse con ella. Se da la unión del mejor caballero con la más bella de las vírgenes. Engendran esa noche a Galaz.

Al amanecer Lanzarote se da cuenta del engaño y a punto estuvo de asesinar a la doncella, pero se compadece de ella y los dos lloran por el engaño, pero que era acción necesaria para que se cumpliera la aventura.

Lanzarote se va errante de nuevo al bosque, cansado y maltrecho se duerme sobre el musgo y es encontrado por la reina de Soreslán que iba acompañada por Sybil y Morgana. Se pelean por él y lo apresan. Lo llevan al castillo de La Carreta y cuando se despierta en su celda de pronto aparece Morgana quien no deja de contemplarlo y sonreír extrañamente.

ANEXO 3

DOSSIERES DE PERSONAJES

EL CABALLERO DE LA CARRETA – LANZADOTE

KEU	KYLE	Función actancial y/o literaria
Hermano de leche y senescal del rey Arturo. Hombre maduro. Es el primero en ofrecerse para rescatar a la reina, pero lo retienen junto con ella y fracasa.	Mano derecha y guarura de Arturo Reyes. 45 años. Arturo lo manda a que entregue el dinero de la extorsión con la esperanza de que regresen a Ginebra, pero aunque entrega el dinero lo golpean y fracasa.	Caballero guerrero fiel al servicio del rey. Personaje que sirve para evidenciar por contraste la superioridad del héroe.
GALVÁN	IVÁN	Función actancial y/o literaria
Sobrino del rey Arturo y uno de los mejores caballeros de la mesa redonda. Va en busca también de la reina Ginebra, pero Lanzarote le gana.	Sobrino de Arturo Reyes y guarura de Ginebra. 21 años. Arturo lo manda a ayudar a Lanzadote pero fracasa.	Caballero guerrero fiel al servicio del rey. Personaje que sirve para evidenciar por contraste la superioridad del héroe.
ENANOS	ENANO MARGARITO	Función actancial y/o literaria
El primer enano hace que Lanzarote suba a la carreta para llevarlo hasta donde tienen en ese momento a Ginebra, sin embargo este hecho provoca que Lanzarote sea vilipendiado por subirse a ese tipo de carruaje.	Malandro de Tepito, vecino de Gandallín. Les provee las armas y chalecos antibalas. Les presta también la julia en la que por subirse Lanzadote será motivo de burlas por parte de la prensa, pero que le servirá para llegar a Xochimilco en el primer intento de	Oponentes. Personajes que se cruzan en el camino del héroe para evitar que consiga su objetivo, generalmente son bribones y tramposos.

El segundo enano, lo convence de que lo siga pero solo es para secuestrarlo por órdenes de Meleagante.	rescatar a Ginebra. Sin embargo a Lanzadote le da una pistola que no sirve, pues trabaja para Male Ante. Está inspirado en el famoso comediante y actor mexicano Margarito Esparza Nevarez.	
ENORA	LEONORA	Función actancial y/o literaria
Hermana de Meleagante. Le pide a Lanzarote la cabeza de un caballero que la había deshonrado. Ayuda a salir a Lanzarote de la torre donde lo había apresado Meleagante.	Media hermana de Male Ante. Male Ante se la entrega a Lanzadote a cambio de Ginebra. Ayuda a sacar a Lanzadote de la coladera donde lo había metido Drago, quien tiempo atrás había abusado de ella con permiso de su hermano Maleno.	Ayudante Princesa Representa nobleza, inteligencia y astucia.
DONCELLAS / PRINCESAS	1.-GABY, ROSA ELVIRA Y LA CHANTAL. 2.-PAMELA. 3.-PRINCESA TIBETANA	Función actancial y/o literaria
Ofrecen hospedaje y favores sexuales a Lanzarote, algunas también lo ayudan o acompañan en un trayecto de su aventura y la mayoría se enamora perdidamente de él.	1.- Amigas homosexuales de Lanzadote y Gandallín. 2.- Hermana adolescente de Gandallín. 3.- Estrella porno.	Ayudantes Figuras femeninas que resaltan las virtudes del héroe y que ayudan a evidenciar que él solo le es fiel a su dama.

LANZAROTE EN PROSA - LANZADOTE

LA DAMA DEL LAGO (hada Viviana)	LA DOÑA DEL LAGO (nana Viviana)	Función actancial y/o literaria
Personaje femenino que vive en un mundo debajo del agua. El hada blanca También se le conoce como Nimue, Nynive o Viviana Fue alumna y amante de Merlín Le entregó la espada Excalibur a Arturo Rapta a Lanzarote de manos de su madre, la reina Elaine, para educarlo en su reino acuático.	Rescata a Lanzadote del Lago de Chapala. Cria a Lanzadote como su hijo Amante del Hijo del Diablo Señora sesentona, sencilla, amorosa e inteligente.	Figura maternal que representa sabiduría y protección.
MORGANA	MORLANA	Función actancial y/o literaria
Una de las tres medias hermanas del rey Arturo (Morgana, Morgan Le Fay y Elaine). Fue discípula de Merlín. Se siente atraída por Lanzarote. Sospecha del romance entre Lanzarote y la reina Ginebra y le advierte al rey Arturo. Mujer sensual y provocativa, pero sombría. Morgana la envidia porque también se siente atraída por Lanzarote.	Hermana de Arturo Reyes y contadora de Ferrari México. Se siente atraída por Lanzadote y está celosa de Ginebra. Le advierte a su hermano que entre Lanzadote y Ginebra puede haber algo. Es una mujer hermosa, inteligente y seductora, pero de mal corazón. No entrega a tiempo el dinero de la extorsión y por eso secuestran a Ginebra.	Oponente En la tradición artúrica hay muchas versiones sobre Morgana, pero generalmente representa el lado oscuro de Merlín y la contraparte de La Dama del Lago. Es una de las tres hermanas de Arturo, todas ellas hechiceras. Se dice que Arturo tuvo una relación incestuosa con Morgan Le Fay, y que fruto de ese encuentro nació Mordred, quien más adelante daría la muerte a su propio padre, poniendo fin al ciclo artúrico.
GALAHOT	LA CHANTAL	Función actancial y/o literaria
Gigante que en un principio es enemigo del rey Arturo, pero que gracias a Lanzarote logran hacer las paces.	Transexual enamorado de Lanzadote. Le regala un anillo especial a Lanzadote como símbolo de su amistad.	Ayudante Representa amistad y lealtad

<p>Se hace muy amigo y confidente de Lanzarote y le ayuda a conquistar a Ginebra. Ginebra hace una ceremonia en la que los une como amigos. Se muere de tristeza cuando no sabe nada de Lanzarote por largo tiempo. Lanzarote visita su tumba.</p>	<p>Se suicida cuando cree que Lanzarote ha muerto. Lanzarote visita su tumba.</p>	
MUJERES PÁJARO Y DAMA DE RIGOMER	AMAZONAS	Función actancial y/o literaria
<p>Lanzarote se enfrenta con una parvada de mujeres pájaro que socorren a un caballero al que estaba a punto de vencer. La Dama de Rigomer lo apresa en su castillo en donde también habitan otros muchos caballeros valientes a los que al colocarles un anillo en el dedo olvidan por completo su personalidad y quedan cautivos al servicio de ella y sus doncellas.</p>	<p>Mujeres muy hermosas e inteligentes, pero malandras Tienen un club de <i>table dance</i> en Azcapotzalco donde despojan a los hombres más poderosos del país de su conciencia y de todas sus pertenencias. Evandra es una de las jefas amazónicas, quien además es muy amiga de Male Ante. Despojan a Lanzarote de su auto y lo acosan sexualmente.</p>	<p>Oponentes Las amazonas son mujeres guerreras en la mitología griega que se enfrentaban con los hombres y conquistaban ciudades enteras. Entre otras cosas, se decía que habitaban una isla habitada únicamente por mujeres.</p>
DRAGÓN	DRAGO	Función actancial y/o literaria
<p>Lanzarote cruza un puente donde lucha con un Dragón y lo vence con una enorme clava de madera. Gauvain, quien estaba en búsqueda de Lanzarote, llega al mismo puente y se da cuenta de que el Dragón solo era una ilusión.</p>	<p>Tragafuegos de semáforo de la Ciudad de México. Trabaja para Male Ante y tiene órdenes de matar a Lanzarote. Es muy feo y sanguinario. Se vale de la corrupta policía para apresar a Lanzarote en una profunda coladera.</p>	<p>Figura literaria medieval que casi siempre representa contienda y peligro. El héroe debe enfrentarlo para hacerse valer como caballero.</p>

OTROS PERSONAJES TOMADOS DE LA TRADICIÓN LITERARIA MEDIEVAL

	MONJAS / PAPA	Función actancial y/o literaria
	<p>Hacen regalos importantes al héroe.</p>	<p>Ayudantes Representantes de los valores de la Iglesia. Fe, Esperanza, Caridad.</p>

ANEXO 4

Estructura de *El caballero de la carreta*

ESTRUCTURA EXTERNA: Preámbulo del narrador / Historia del caballero de la carreta /Epílogo del narrador.

ESTRUCTURA INTERNA LINEAL O CLÁSICA: Los hechos de la historia acontecen cronológicamente.

Prólogo de Chrétien de Troyes	
Meleagante llega a la corte del rey Arturo a retar a sus caballeros a liberar a mucha de su gente que tiene cautiva en su reino y se lleva a Ginebra.	INICIO PLANTEAMIENTO DEL CONFLICTO
<p>*Caballero anónimo en busca de la reina Ginebra. Primero pide prestado un caballo, luego va a pie y después se sube en una carreta que es conducida por un enano.</p> <p>*En su trayecto varias personas le ofrecen hospedaje.</p> <p>*Pasa por diferentes pruebas de fidelidad y valentía: ofrecimiento de amor o sexo por parte de doncellas y batallas con caballeros.</p> <p>*Un monje lo conduce hasta una ermita donde en una tumba ve una inscripción reveladora de su destino.</p> <p>*Es ridiculizado por la gente por haberse subido a la carreta.</p> <p>*Se encuentra con Galván, quien también va en busca de la reina y ambos toman diferentes caminos.</p> <p>*El caballero anónimo logra cruzar El Puente de la Espada para llegar al reino donde Meleagante llevó a Ginebra.</p> <p>*El rey Baudemagus, padre de Meleagante, admira al caballero por su valentía y lo protege durante su estancia en su reino.</p> <p>*Primera batalla con Meleagante y revelación del nombre del caballero por parte de Ginebra.</p> <p>*El rey suplica por la vida de su hijo a Ginebra.</p> <p>*Ginebra rechaza a Lanzarote y él no sabe por qué.</p> <p>*Lanzarote es apresado por la gente del pueblo y le llegan noticias a Ginebra de que ha muerto. Monólogo de Ginebra.</p> <p>*Igualmente a Lanzarote le llegan noticias de que Ginebra ha muerto, mientras está preso. Monólogo de Lanzarote.</p> <p>*Cuando Lanzarote es liberado y regresa al castillo de Baudemagus, la reina Ginebra le hace saber que su rechazo se debió a que dudó en subirse a la carreta, pero lo perdona y luego quedan de verse esa misma noche para hacer el amor.</p> <p>*Segunda batalla de Lanzarote y Meleagante por el honor de Ginebra y Keu, quien es acusado de haber deshonrado a la reina. Nuevamente el rey Baudemagus le suplica a Ginebra le diga a Lanzarote le perdone la vida a Meleagante.</p> <p>*De regreso a Camelot con la reina y la gente de Arturo liberada, Lanzarote es engañado por un enano y apresado por un senescal de Meleagante.</p> <p>*Las doncellas de Ginebra organizan un torneo y Lanzarote consigue ir con tal de ver a Ginebra. La reina lo reconoce y le pide que combata lo peor posible, luego le pide que combata lo mejor posible, en ambos casos Lanzarote obedece.</p> <p>*Regresa con sus captores y Meleagante hace construir una torre en medio del mar con una sola ventana en donde lo encierra.</p> <p>*La hermana de Meleagante lo busca y finalmente le ayuda a salir para que pueda ir a cumplir con la promesa de enfrentarse con Meleagante en la corte de Arturo.</p>	DESARROLLO PERIPECIAS DEL HÉROE
Tercera y última batalla, Lanzarote le corta el brazo y la cabeza a Meleagante. Fin de la historia.	CLIMAX Y DESENLACE
Epílogo de Geodefroi de Leigni	

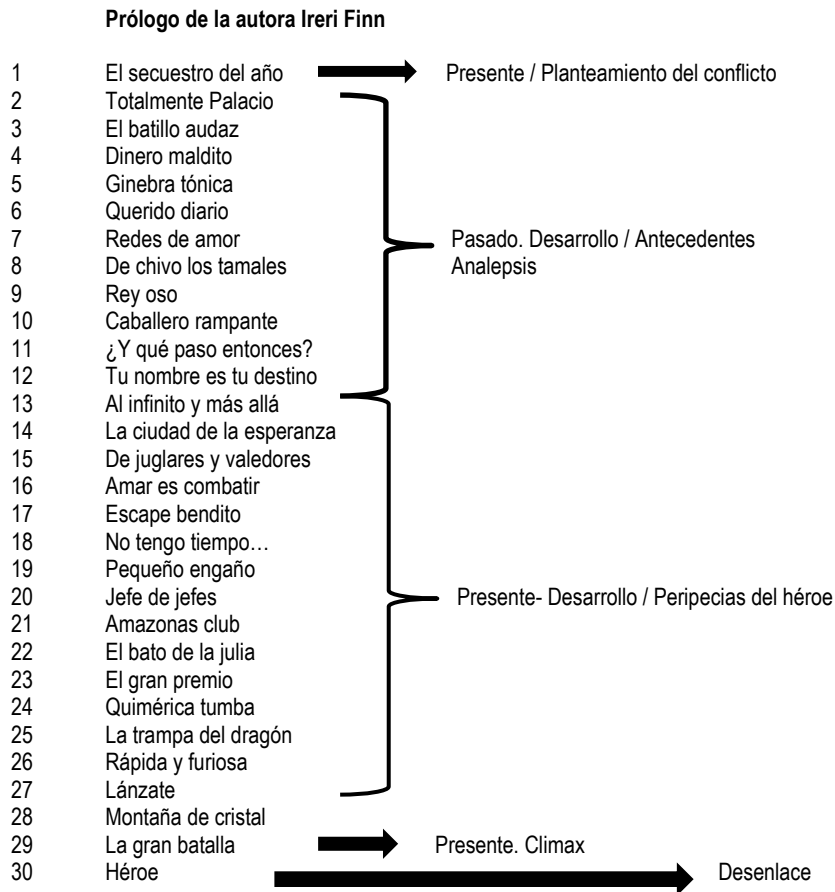
ANEXO 5

ESTRUCTURA de LANZADOTE

ESTRUCTURA EXTERNA: dividida en un prólogo de la autora y 30 capítulos.

ESTRUCTURA INTERNA: IN MEDIA RES: Comienza en el planteamiento del conflicto, vuelve atrás para narrar antecedentes y presentar algunos personajes; cuando llega al mismo punto donde comenzó continúa cronológicamente hasta el final.

CAPÍTULO



ANEXO 6

Tabla de símiles y transformaciones

ELEMENTOS LITERARIOS <i>El caballero de la carreta</i> <i>Lanzarote del Lago</i>	ELEMENTOS CONTEMPORÁNEOS <i>Lanzadote</i>
Carreta	Julia
<p>“Por aquél entonces las carretas servían como los cadalsos de ahora [...] para los asesinos y traidores, para los condenados en justicia, y para los ladrones [...] El que era cogido en delito era puesto sobre la carreta y llevado por todas las calles. De tal modo que quedaba con el honor perdido, y ya no era más escuchado en cortes, ni honrado, ni saludado. Por dicha razón, tales y tan crueles eran las carretas en aquel tiempo que vino a decirse por primera vez lo de: «Cuando veas una carreta y te salga al paso, santiguarte y acuérdate de Dios, para que no te ocurra un mal» (1) Chrétien, p. 52.</p>	<p><i>1.f.coloq. Méx.</i> <i>Furgón de la Policía para transportar detenidos.</i> RAE</p> <p>Lanzadote se sube en dos ocasiones a la Julia. Capítulo 19, p. 55 y capítulo 22, p. 73.</p>
Caballos	Automóviles
<p>Los caballos eran utilizados en todos los estratos sociales ya fuera para el trabajo diario o como medio de transporte: “[...] el palafrén, un caballo manso y confortable que montaban los viajeros, las damas y los monjes [...] el rocín, pesado, lento, pero robusto, bueno para la labor [...] el caballo de guerra, al que se llamaba “destrero” porque el lacayo o escudero que lo manejaba, antes que el caballero lo montara en el momento del combate, lo mantenía a “diestra” (del latín <i>dextra</i>, mano derecha). Era muy caro, y muchos de los caballeros que no tenían suficiente dinero para comprarse uno, montaban un palafrén, un rocín o incluso una mula”. El caballo era una de las partes esenciales de un caballero, de alto valor no solo comercial, sino moral y hasta mágico. (2) Demurger, pp. 18 -20</p>	<p>Mustang (El hijo del Diablo) LaFerrari (Lanzadote) Moto Harley (Lanzadote) Mazda convertible (Ginebra) Caballo (policía montada) Camioneta Ford Lobo (El Chaparro) Auto F1(Lanzadote) Hummer (Male Ante) Ferraris (Iván / Male Ante) Vochos y Chevys (Rápidos y Furiosos)</p>
Mesa redonda	Mesa en forma de volante
<p>“Fue Robert Wace quien introdujo en la historia de Arturo el personaje del encantador Merlín e hizo de él en cierto modo, el creador de la Mesa Redonda. La mesa fue a parar luego a Leodegrance, padre de Ginebra, quien se la ofreció a su yerno, el rey Arturo, como regalo de bodas”. (2) Demurger, p. 102.</p>	<p>Regalo del Papa a la Escudería Ferrari Capítulo 10, p. 25.</p>
Préstamo de caballo	Préstamo de auto F1
<p>“Bien lejos en delantera a lo largo del camino caminaba mi señor Galván. Sin mucho tardar, vio a un caballero que avanzaba al paso sobre un caballo renqueante y fatigado, jadeante y cubierto de sudor [...] —Señor, bien veis cómo está cubierto de sudor y tan derrengado que de nada me sirve. Me parece que esos dos corceles so vuestros. Así que querría pedirlos, con la promesa e devolveros el servicio y el galardón, que vos en préstamo o como don me dejéis uno, el que sea. —Escoged, pues, entre los dos el que más os plazca —contestó. El otro, como que estaba en gran necesidad, no fue a escoger el mejor, ni el más hermoso, ni el más grande, sino que montó al punto el que encontró más cerca de él.” (1) Chrétien, p. 51.</p>	<p>Lanzadote toma prestado el carro de carreras de su coequipero de Ferrari, pues el suyo había quedado destrozado. Capítulo 23, p. 81.</p>

<p style="text-align: center;">Defensa de doncellas</p> <p>En la sociedad medieval, la misión del caballero era proteger a los pobres, quienes no podían defenderse solos, por ejemplo, los integrantes de la Iglesia, los campesinos y las mujeres. “Pobre” se oponía “poderoso”, no a “rico”. Y así, las damas, incluso las nobles, eran pobres. (2) Demurger, pp. 80-81. El caballero de la carreta se encuentra con una doncella que le ofrece albergue a cambio de acostarse con ella. Lanzarote después de mucho pensarlo acepta de mala gana y ella lo lleva hasta un castillo muy lujoso. La doncella es tacada por unos caballeros que quieren violarla y el caballero de la carreta la salva, enfrentándose contra ellos con gran valentía. Se acuestan juntos, pero al sentir el rechazo, la doncella ya no lo obliga a cumplir su palabra, así que se va de la habitación. (1) Chrétien, pp. 62-67.</p>	<p style="text-align: center;">Defensa de la Princesa Tibetana</p> <p>Lanzarote defiende a una estrella porno de tres rufianes. Ella le ofrece sexo y trabajo, pero él la rechaza amablemente. Capítulo 14, p. 34.</p>
<p style="text-align: center;">Reino de Gorre</p> <p>La leyenda del rapto de Ginebra cuenta que “la mujer del rey Arturo, fue raptada por Melvas, soberano de la <i>estiva regio</i>, que se la llevó a <i>Urbs Vitrea</i> (Glastonbury, (la ciudad de cristal)”. Para García Gual, la referencia al otro mundo, de donde nadie retorna, y el nombre son variantes de temas ya divulgados por las leyendas celtas donde el cristal es el material de la ciudad de los muertos. Así mismo, el reino de Gorre, podría ser simplemente una modificación fonética de “Voirre”(vidrio). “—Entonces os lo diré —contesta ella—. Por mi fe, señores, fue Meleagante, un caballero muy fuerte y tremendo, hijo del rey de Gorre, quien la apresó; y se ha la ha llevado al reino de donde ningún extranjero retorna, sino que por fuerza mora en el país, en la servidumbre y el exilio”. (1) Chrétien, pp. 24 y 57.</p>	<p style="text-align: center;">Montaña de Cristal</p> <p>Hace referencia al lugar donde Male Ante se llevó a Ginebra. A ese otro mundo alejado y peligroso del narcotráfico, de donde muy pocos logran entrar y mucho menos salir con vida. El nombre, además, tiene que ver con la droga <i>cristal</i>, una de las formas como se le conoce a la <i>metanfetamina</i>, también llamada <i>hielo</i>, <i>tiza</i> o <i>vidrio</i>. Capítulo 28.</p>
<p style="text-align: center;">Anillo mágico</p> <p>“Como Lanzarote parecía triste de abandonar a aquella que tantos cuidados se había tomado por él, ella se quitó entonces de un dedo un anillo que puso en otro de su protegido”. (3) Markale, p. 105.</p> <p>“Pero aquel de quien os relato la historia tenía en su dedo un anillo, cuya piedra tenía la virtud mágica de vencer la prisión de cualquier encantamiento, una vez que el caballero la mirase. Pone el anillo ante sus ojos, mira la piedra y dice: —¡Dama, dama, así Dios me proteja, ahora tendría gran necesidad, si podéis, de vuestra ayuda! Aquella dama era un hada que le había dado el anillo y le había criado en su niñez”. (2) Chrétien, p. 84.</p>	<p style="text-align: center;">Objetos mágicos</p> <p>Las monjas dominicas le entregan una llave bendita que lo ayuda a escapar de la cárcel. Capítulo 13, p. 31.</p> <p>Anillo de oro blanco que le obsequia en sueños la Doña del Lago y en la vida real La Chantal. Capítulo 21, p. 67.</p>
<p style="text-align: center;">Lanza</p> <p>“La lanza mágica es un tema muy difundido en la mitología irlandesa. Por ejemplo la lanza de Assal, que era propiedad del dios Lug, quien jamás sería vencido al empuñarla”. (4) Molloy, p. 160. La lanza, como casi cualquier instrumento de guerra, es símbolo fálico y de gran poder, simboliza la fortaleza debido a que es recia y no debe vencerse, ni atemorizarse ante el enemigo. La lanza de Lug, también llamada “Lanza de Assal” es llevada a Irlanda por los Tuatha Dé Danann, según los antiguos relatos en lengua gaélica. Esta lanza tiene la particularidad de ser flamígera y solo pierde su fuego si es mojada en sangre humana. http://universo-celta-leyendas.blogspot.mx/2007/11/la-lanza-de-lug.htm</p>	<p style="text-align: center;">Lanza</p> <p>La Doña del Lago le entrega a Lanzarote una lanza especial fabricada solo para él. Capítulo 27, p. 99.</p>

<p style="text-align: center;">Armadura</p> <p>La armadura de los caballeros se fue fortaleciendo a lo largo de la Edad Media: "La jacerina de los carolingios, era una chaqueta rellena reforzada con placas de metal o de cuero, que solo cubría la parte superior del cuerpo [...] Fue en los siglos XI y XII cuando el caballero abandonó la jacerina por un <i>haubert</i> o cota de malla. Era una especie de túnica compuesta por pequeños anillos de acero roblados unos con otros, como un tejido de punto, que cubría el cuerpo desde el cuello hasta las rodillas". (2) Demurger, p. 27.</p>	<p style="text-align: center;">Chaleco antibalas y traje de piloto F1</p> <p>El enano Margarito les vende a Lanzadote y Gandallín dos chalecos antibalas de la más alta tecnología. Capítulo 18, p. 49.</p> <p>Lanzadote se coloca su traje de piloto de F1. Capítulo 23, p. 76.</p>
<p style="text-align: center;">Torneo</p> <p>"En sus inicios, el torneo se parecía a la guerra. Nació en el mundo normando a mediados del siglo XI [...] el torneo oponía a dos bandos de caballeros que habían sido contratados por un mentor experimentado [...] Los jugadores eran reclutados como se recluta actualmente a los jugadores de alto nivel: ¡se disputaba a los mejores pagándoles mucho! [...] se buscaba, ante todo, capturar al adversario para apoderarse de sus armas y de su caballo [...] era también un espectáculo [...] Se organizaban ciclos, un poco como el calendario de las actuales pruebas deportivas". Además del botín del equipo perdedor, que consistía principalmente en las armas y los caballos, los caballeros también ganaban bastante dinero y fama, pero sobre todo la atención de las damas. (2) Demurger, p. 35- 38.</p> <p>"Mientras la reina estuvo fuera del país, celebraron consejo las damas y doncellas privadas de protección, y decidieron que querían casarse lo antes posible. Para ello, la asamblea creyó oportuno organizar un gran torneo". (1) Chrétien, p. 130.</p>	<p style="text-align: center;">Carrera F1</p> <p>Lanzadote compite en El Gran Premio de México, en el Autódromo Hermanos Rodríguez. Capítulo 23.</p>
<p style="text-align: center;">Justas</p> <p>"De la confusa pelea del siglo XII donde se jugaba a la guerra, se pasó a continuación al deporte con la justa [...] Los dos caballeros se enfrentaban exclusivamente con la lanza, en un espacio delimitado por palenques o cercado, dividido en dos por una barrera, en sentido longitudinal: cada uno se lanzaba a lo largo, por una parte y otra de la barrera [...] Las tribunas acogían a los espectadores a lo largo del campo cerrado [...] En realidad la justa y el torneo coexistieron durante mucho tiempo. Chrétien de Troyes [...] casi siempre los asociaba. Antes de la pelea, en la que los caballeros se batían con grandes golpes de espada, los campeones de los dos campos se enfrentaban con la lanza; era una especie de prelude. En latín, <i>juxtare</i> quiere decir, <i>unir, añadir</i>. La justa era, pues, un añadido al combate principal, el torneo. Después adquirió autonomía". (2) Demurger, p. 38-44.</p>	<p style="text-align: center;">Justa</p> <p>Enfrentamiento entre Lanzadote y Male Ante, cada uno sobre su Ferrari con las armas en la ventanilla. Capítulo 29, p. 110.</p>
<p style="text-align: center;">Torre-cárcel</p> <p>"Se hizo traer a los mejores del país y les dijo que hiciesen una torre [...] De piedra había de ser y situada a la orilla del mar [...] de este modo la construyeron, y allí hizo conducir el felón a Lanzarote" (1) Chretien, p. 142.</p>	<p style="text-align: center;">Coladera Alameda</p> <p>Por órdenes de Male Ante, Drago encierra en una coladera (torre invertida) a Lanzadote. Capítulo 25, p. 90.</p>

REFERENCIAS

- (1) Chrétien de Troyes, *El caballero de la carreta*, Madrid, Siruela, 2000.
- (2) Alain Demurger, *Caballeros y caballería explicados a mis nietos*, Barcelona, Paidós, 2011.
- (3) Jean Markale, *El ciclo del Grial: Lanzarote del Lago*, México, Martínez Roca, 2000.
- (4) Guillermo Echavarría Molloy, *Una vida de héroe. Función y significado del mito*, Buenos Aires, Biblos, 2001. <https://books.google.com.mx>

ANEXO 7

MAPAS





ANEXO 8

Lista de canciones Lanzadote

- 1 *Yo no soy esa mujer*
- 2 *Tijuana sound machine*
- 3 *Rueda mi mente*
- 4 *Entrega de amor*
- 5 *El listón de tu pelo*
- 6 *Jealous gay*
- 7 *Don't let me down*
- 8 *Asalto chido*
- 9 *No tengo tiempo de cambiar mi vida*
- 10 *Cuando yo quería ser grande*
- 11 *Esclavo y amo*
- 12 *Jefe de jefes*
- 13 *Regresa a mí*
- 14 *I always love you*
- 15 *La leyenda*
- 16 *El ansioso*
- 17 *El jinete*
- 18 *Ruega por nosotros*
- 19 *We are the champions*
- 20 *Héroe*

- Paulina Rubio
- Nortec Collective
- Sasha
- Ángeles Azules
- Ángeles Azules
- Jonh Lennon
- The Beatles
- Rockdrigo González
- Rockdrigo González
- Vicente Fernández
- Javier Solís
- Los Tigres del Norte
- Thalia
- Whitney Houston
- Sasha
- Grupo Marrano
- José Alfredo Jiménez
- Pedro Infante
- Queen
- Enrique Iglesias

Bonus tracks

El muchacho chicho de la película gacha
¿Qué es el amor?

El TRI
Gandallín