

Tras las huellas de Don Quijote

Actas de la Jornada dedicada

a *Don Quijote de la Mancha*



Ponencia:

Don Quijote
y la parodia

Hans-Werner am Zehnhoff

Amberes, Lessius Hogeschool, 9 de diciembre de 2005

Edición y traducción a cargo de Lieve Behiels

Don Quijote y la parodia

Hans-Werner am Zehnboff

Lessius Hogeschool de Amberes

La teoría literaria nos enseña que las parodias aumentan fuertemente en número en épocas de grandes transformaciones culturales y revoluciones sociales. Las parodias, por así decirlo, marcan la línea de separación de la evolución literaria o las líneas de falla de la tectónica literaria e indican dónde se encuentra el epicentro de la evolución, para expresarnos en términos volcánicos.

Resulta que en tales casos las normas literarias tradicionales pierden su autoridad, formas líricas y épicas centenarias se ven desfasadas, el canon de temas, motivos, materias se hace irrelevante para la recepción por un público amplio. Autores y poetas populares, que durante generaciones habían ocupado una posición indiscutida en la literatura y que dominaban de modo autoritario el gusto literario, se encuentran de repente superados, envejecidos, irritantes, ridículos. Autores y poetas nuevos, más jóvenes, luchan por ser reconocidos, contra la tradición, lo viejo, lo superado. Son los primeros en notar que las normas literarias tradicionales envejecen de pronto, que pasan de moda, que ya no concuerdan con los nuevos tiempos. (Karrer 1997: 30-32)

El gran público no se da cuenta de inmediato de modo que hay que informarlo, instruirlo, despertarlo. De esto se encarga naturalmente la crítica literaria tradicional, las reseñas, los métodos de investigación literaria. Además, es típico de la literatura moderna que los autores y su producción estén en contacto y practiquen un diálogo permanente. Los conceptos teórico-literarios que describen estas facetas de la literatura moderna son la dialogicidad y la intertextualidad. Me parece, pues, importante señalar que en la teoría literaria contemporánea el factor 'lector' desempeña un papel importante; la teoría de la recepción habla del lector implícito, necesariamente presente en una obra de arte literaria, ya que la literatura sin lector no es literatura. Lo ideal es, evidentemente, el 'lector ideal', alguien que entienda perfectamente las intenciones, los medios, las creaciones – los trucos – del autor y complete su realización; así se convierte en el participante necesario e íntimo en un procedimiento literario.

O para decirlo de otro modo: ahí donde se producen parodias, algo pasa en la literatura – y, por consiguiente, en la cultura –, algo está cambiando. Es lo que ocurrió, por ejemplo, en los “los locos años veinte” del siglo XX. Pero también hay que decir que sin parodia no pasa nada en la literatura – como ahora mismo –, con lo cual quiero decir que no se produce una crítica literaria divertida, satírica, juguetona. No es que falten objetos de una crítica semejante. Me limito a un ejemplo: la ‘Pottermanía’. No puede ser que un libro tan malo tenga tanto éxito, corrompa las almas de nuestros hijos con magia diabólica, etc. etc. – esto sí que sería un motivo auténtico para la escritura de una parodia de las novelas sobre Harry Potter. Pero esto y no otra cosa es lo que quiere el gran público y el autor con talento se amarga y se hace perspicaz y clarividente. Es que entiende en qué consisten los trucos de la autora de *Harry Potter* y él sabe hacer otro tanto, o casi. Y entonces empieza a imitarla, a contrahacerla, esta imitación crítica se hace satírica y entonces tenemos una parodia.

Ha llegado, pues, el momento para definir qué es una parodia. ‘Parodia’ es originariamente un término musical de origen griego¹ que se refiere a la canción que entona el coro de la tragedia antigua en su primera entrada al escenario. En general, una ‘parodia’ es la imitación de una obra literaria conocida²; exagera, se mofa, ridiculiza, caricaturiza, emborriona la obra con intención crítica, quiere comprometer y explicar lo inaceptable, moraliza y tiene tendencias satíricas. La parodia crea entonces un contraste con respecto a la obra original criticada, por lo cual surge en general una tensión cómica. Las parodias resultan, pues, divertidas y de agradable lectura y constituyen un método muy eficaz y convincente de crítica entre los lectores. Es que el lector no podrá leer nunca más la obra original como antes. La recepción se hace impropia e irreversible.

Pero el problema es que el lector de una parodia sólo se convierte en receptor adecuado – o ‘lector ideal’ – si dispone de una competencia literaria comparable a la del autor, es decir si conoce a fondo la obra original parodiada. Y si está de acuerdo con la crítica del parodista. La parodia necesita, por consiguiente, de lectores inteligentes; constituye un juego intelectual para ratones de biblioteca dotados de sentido crítico y de una memoria excelente. Son los que más disfrutan de las parodias pero también es posible gozar de la lectura paródica en un nivel más humilde, lo que nos demuestra *Don Quijote*, como veremos a continuación.

¹ Esto constituye una prueba muy temprana de la dimensión multimedia de la parodia.

² Las parodias tienen de hecho un carácter multimedia, ya que no sólo pueden presentarse en el modo textual, sino también en el visual (foto, pintura, dibujo) y el musical; además existen óperas, películas y obras de teatro paródicas.

La parodia ya se conocía en la Edad Media, pero su forma definitiva no surgió antes de la literatura barroca española, italiana y francesa. (No entro en la definición del pastiche pero hay elementos suficientes para distinguirlo de la parodia)³.

La teoría actual parte, además, del principio de que la parodia significa no solo la persecución de una sola obra literaria, sino también la de un género entero. Hay que interesarse, pues, por los menores detalles tales como los nombres, gestos, comportamientos, actitudes, frases, actitudes lingüísticas, alusiones a la historia y a las normas sociales de entonces, etc., todos elementos que contribuyen a construir el contraste entre un original complejo y su parodia. En el caso de Cervantes el género parodiado original es indudablemente el de la novela de caballerías, es decir las novelas tempranas del ciclo carolingio y las posteriores novelas artúricas, aunque el autor cita títulos concretos como *Amadís de Gaula*⁴, *Palmerín de Inglaterra* y *Tirant lo Blanc*⁵. Cervantes hace esto para que al lector no le queden dudas sobre qué es lo que está parodiando. Hay que darse cuenta del hecho de que durante generaciones no se prestó atención a la cuestión de saber si el *Quijote* tenía intención paródica. Cervantes había escrito un libro divertido, burlesco incluso, que tenía un éxito tremendo, pero se tardó mucho en descubrir que el autor imitaba las estructuras, la lengua y el contenido de la novela de caballerías clásica. De repente – probablemente debido al éxito del *Quijote* – la novela de caballerías clásica se encontró superada en toda Europa y fue olvidada durante largo tiempo. Fueron los pensadores románticos de principios del siglo XIX los que redescubrieron la Edad Media y la novela de caballerías y que empezaron a leer también el *Quijote* de otro modo.

Para la imitación paródica, Cervantes se concentra en el contenido, la forma y la lengua de la novela de caballerías clásica.

³ Karrer 1997 constituye una excelente guía para reconocer esta problemática.

⁴ En el fondo, el *Amadís de Gaula* (1508) no es una novela sola, sino una serie de una decena de novelas de autores diferentes, lo que demuestra la reputación y popularidad enormes del libro entre el público del siglo XVI.

⁵ *Tirant lo Blanc* (1490) constituye una excepción, ya que Cervantes indica que para él, se trata del “mejor libro del mundo”. Esta opinión es compartida, aún hoy en día, por muchos teóricos de la literatura. Además, era un libro excepcionalmente popular. La crítica paródica de Cervantes resulta, pues, relativamente suave y parece ser más bien una especie de ‘homenaje’ a los autores Joannot Martorell y Marti Joan de Galba.

Contenido

En la novela de caballerías hay un héroe que ocupa la posición central. Vive numerosas aventuras y sale de ellas vencedor. Lucha contra la injusticia y los abusos sociales, contra monstruos, magos, encantadores, bandoleros, y libera princesas y otras personas en dificultades. Le asiste un fiel escudero al que recompensa espléndidamente por sus servicios. Además, el caballero rinde homenaje a una dama elegida a la que venera y realiza hazañas para conquistar su corazón. Pero el encantador también es un personaje que se presenta con frecuencia en las novelas de caballerías: magos buenos y malos influyen en la vida y la locura de don Quijote. Hay otro lugar común que no puede faltar: la vuelta del héroe al lugar en que nació, donde lo celebran como un héroe. La referencia de Cervantes a las novelas de caballerías clásicas es directa.

Forma

Las novelas de caballerías funcionan según un esquema fijo: el caballero abandona su lugar de nacimiento para salir a la aventura y vuelve a él después de haber cumplido numerosas hazañas. Los capítulos que refieren la ida y la vuelta forman un marco establecido. Las aventuras sin cuenta constituyen el núcleo del conjunto y tienen título propio, a veces prolijo. Estos episodios no están necesariamente relacionados, aunque suele haber un orden local y cronológico.

Lenguaje

Las novelas de caballerías están escritas en un lenguaje bastante elaborado y elevado, comparable con el lenguaje del amor cortés. El caballero usa este estilo grandilocuente y su modo de hablar contrasta con el lenguaje sencillo y campechano de su escudero. Cervantes sabe aprovechar este contraste. La novela de caballerías suele utilizar con mucha frecuencia unas frases hechas que tienen que apoyar la verdad, histórica o no, como por ejemplo: “dice la historia”, “cuenta la historia”, “como en las antiguas crónicas se puede ver”. Además se utilizan vocablos arcaicos y raros que se vuelven banales debido a su utilización impropia, como la “rosada aurora”. (I, 2, 35) Basándonos en estos datos podemos describir la técnica paródica de Cervantes.

Técnica paródica

Primer paso. Se eligen materias, motivos, temas estandarizados como los que conocemos de la novela de caballerías: el héroe, la dama, las hazañas, las aventuras, el escudero, el gigante, el mago, etc., además del carácter filantrópico de la misión del héroe. Finalmente la salida y la vuelta triunfal del héroe desempeñan un papel importante como estructura marco convencional de la novela de caballerías.

Segundo paso. En la parodia estos motivos quedan alienados debido a su aplicación impropia. Ejemplo: don Quijote ve en la lejanía dos ejércitos de caballeros mientras se trata de rebaños de ovejas y carneros (I, 18). Los terribles gigantes solo resultan ser molinos de viento. Muy pronto y de modo explícito, Cervantes prepara a sus lectores a esta alienación por confusión: en el segundo capítulo de la primera parte, el narrador explica que la venta no es un castillo, el porquero no es un heraldo, la trucha no es más que bacallao, las doncellas, mozas de partido, el supuesto castellano, ventero y el pan, incomedible. Así es como si Cervantes entregara al lector un manual de instrucciones, explicando que no todo es como lo ve Don Quijote. A partir de ahora, su locura típica es un filtro paródico que enajena la realidad.

Tercer paso. Se instala un contraste drástico con los motivos conocidos de las novelas de caballerías, en un nivel bajo y catastrófico. Las supuestas hazañas de don Quijote acaban en desastre: tropieza y muerde el polvo o queda malherido. Tampoco consigue gratitud –contrariamente al auténtico héroe – sino que es molido a palos o insultado por la persona a la que había querido salvar.

Competencia y efectos cómicos de la parodia

La parodia llega a funcionar gracias a la aniquilación cómica de las expectativas de los lectores, que se suponen al tanto del funcionamiento propio de los motivos caballerescos. El lector competente sabe, por ejemplo, que el héroe proviene de un determinado lugar de origen presentado muy positivamente. Cervantes menciona y describe repetidamente la Gaula de Amadís y la Inglaterra de Palmerín como países hermosos, prósperos y poderosos y todas estas cualidades quedan reflejadas en los héroes respectivos. Cervantes parodia el motivo copiando la estructura onomasiológica pero llenándola de un contenido insignificante y ridículo: pasamos de Amadís de ‘Gaula’ y Palmerín de ‘Inglaterra’ a Don Quijote de ‘la Mancha’. Don Quijote se ve en el mismo papel y la misma función que Amadís, lo que en la novela resulta totalmente antirrealista, equivocado y ridículo. La

pretensión de que ‘la Mancha’ figure en un mismo nivel que la ‘Gaula’ e ‘Inglaterra’ es absurda y vuelve a subrayar la locura típica de nuestro héroe.

Para el lector español, ‘la Mancha’ tiene mayores implicaciones que para el lector europeo corriente. Durante siglos la región manchega fue una zona pobre, una planicie árida, apenas apta para la agricultura. Y, además, el nombre es significativo, la ‘mancha’ implica el descrédito y perjudica el honor y la reputación de la persona si forma parte de su nombre. Estas asociaciones forman parte de la conciencia popular y así los niños dicen: “Don Quijote de la Mancha come un huevo y no se mancha”.

***Detractio* o la opción cero paródica**

Cervantes utiliza otro artificio paródico: deja de mencionar algo importante. Contrariamente a lo que pasa en las novelas de caballerías, omite el lugar de nacimiento de su héroe. En términos técnicos se trata de una *detractio*, una omisión mediante la cual, según la retórica clásica de Quintiliano, se consigue un determinado efecto retórico (cómico, polémico...). Al final de la segunda parte aprendemos que, en realidad, don Quijote se llama Alonso el Bueno, pero nunca de qué pueblo manchego es originario. (Con las consabidas consecuencias grotescas: existe una disputa entre una serie de pueblos manchegos que pretenden ser el lugar de nacimiento de don Quijote. Se han emprendido complejas argumentaciones, con fines de lucro para la economía local, pero la cuestión no está dirimida aún).

Los atributos, un sistema de signos paródico

Cervantes construye adrede la figura de Don Quijote como un personaje en nada predispuesto al papel de héroe. Le asigna los atributos por metonimia y están estructurados de modo contrastivo. El efecto paródico se crea de todos modos, incluso si el lector no es especialista de la novela de caballerías. El lector implícito sabe, evidentemente, que toda imitación malograda mueve a risa y que la burla está plenamente justificada. Veamos estos atributos.

El héroe auténtico es joven, Don Quijote tiene más de cincuenta años, de modo que para el siglo XVII es un hombre de edad, casi un anciano. El verdadero héroe es fuerte, musculoso, atlético, impresionante, Don Quijote es flaco, desnutrido, débil, torpe, poco atractivo, ridículo. El héroe de verdad posee armas espléndidas de calidad superior y es un maestro en el manejo del armamento; Don Quijote es patoso hasta la peligrosidad, se cae encima de sus armas, no sabe servirse

de ellas y causa ‘daños colaterales’ en amigos y enemigos. También utiliza materiales impropios para sustituir a sus armas, por ejemplo una rama después de que las aspas del molino han roto su lanza. El héroe como Dios manda venera a las mujeres y es admirado, amado, venerado por ellas. Si es cierto que don Quijote venera de lejos a una dama, Dulcinea, resulta que ella no está al tanto; por lo demás, ninguna mujer le dedica la menor atención sino para burlarse de él. El héroe legítimo tiene un caballo espléndido, un animal llamativo por su hermosura, inteligencia y fidelidad; Don Quijote vaga por el mundo encima de un rocín muerto de hambre, feo, más bien tonto, un peligro para el caballero porque puede caerse, resbalar o tropezar en un ataque que siempre termina en debacle humillante. El héroe de veras tiene un escudero fiel, listo y presentable, que se ha ganado la recompensa generosa que le espera en el momento de la vuelta; Cervantes ha entendido este rasgo de modo genial al ampliar todavía el contraste entre el héroe verdadero y Don Quijote, uniendo a este último un escudero impropio, Sancho Panza, un campesino gordo, perezoso y astuto sentado en un asno. El contraste no sólo funciona en cuanto al aspecto físico como ocurre en otras parejas del tipo ‘el gordo y el flaco’⁶ de suerte que no hay manera de tomar en serio a esta pareja, incluso antes de que hayan dicho o hecho nada ya provocan la risa, debido a su estatura. Pero en cuanto a los caracteres se trata de la única constelación posible, lo ‘flaco’ simboliza la locura valiente, decidida e inmaterial, mientras que lo ‘gordo’ representa un realismo cobarde, plañidero y materialista.

Contingencia vs. providencia

Es sobre todo en la figura de don Quijote en que el héroe de la novela de caballerías tradicional resulta parodiado, lo que es evidente para cualquier lector y sobre todo para el lector de principios del siglo XVII. Las estructuras externas de los capítulos marco y la dimensión arbitraria de la parte épica corresponden con la novela de caballerías.

Pero el enfrentamiento paródico se puede comprobar en un nivel más profundo, por lo cual la novela adquiere la hondura de una obra maestra filosófica y literaria. Don Quijote se encuentra a menudo en una situación en la que no puede ejecutar un acto libre de voluntad, porque ‘debe’ imitar el gran ideal de Amadís de Gaula; imitando a Amadís, él mismo deja de ser original. La imitación está relacionada con la contingencia (el azar), es decir, algo ni necesario ni imposible.

⁶ Cervantes consiguió crear nuevos tipos literario-narrativos que se producen en numerosas variantes: Lamme Goedzak y Ulenspiegel en la novela de Charles De Coster, Stan Laurel y Oliver Hardy (el gordo y el flaco), Zorro y Pancho, etcétera.

Lo contrario es la providencia (la previsibilidad) y ésta garantiza la realidad de la novela paródica. Amadís se encuentra, pues, en un mundo determinado por la providencia, pero Don Quijote vive en un mundo contingente, sin papeles predeterminados. Su libertad de acción está limitada, porque tiene que imitar sin parar a Amadís (y otros) y parece perder la conciencia de la realidad.

Esta imitación compulsiva de Amadís (la contingencia) parece muy clara en la figura de la amada de Don Quijote. Resulta ser una campesina más bien fea, pero es como si Don Quijote se forzara a preguntarse cómo habría actuado Amadís: “[...] venid a mi memoria, cosas de Amadís, y enseñadme por donde tengo de comenzar a imitaros. Mas ya sé que lo mas que él hizo fue rezar y encomendarse a Dios”. (I, 25, 250) A continuación fabrica un rosario de cuentas de bellotas, pero con el único fin de imitar a Amadís, no para rezar. Don Quijote se sirve de su locura para poder ser caballero andante él mismo y la fijación constante en Amadís le permite serlo, con todos los atributos (signos) como una amada lejana, un escudero, armas, un caballo, etc. (véase también Piva & Heitzmann 2005).

El sistema de signos (significante y significado) que subyace a la novela de caballerías hace que todo tenga carácter de signo: la lanza que recibe Amadís (“la traía para el mejor caballero del mundo” AG I, 13) es de excelente calidad (significante) y garantiza una feliz unión entre el caballero y el mundo (significado). En el *Quijote* existe ya una separación entre el lado fónico del signo y el significado. Su sistema de signos es arbitrario, individual y anárquico, ya que los significantes tienen un significado arbitrario, Don Quijote los saca de su contexto original y los redefine. Así pone en tela de juicio el universo subyacente. Al romper la lanza en la aventura de los molinos de viento, se hace una nueva rompiendo una rama. Esto significa que para él la posesión de una buena lanza no equivale al hecho de ser un buen caballero. Lee los signos de otro modo, utiliza otro código personal y por eso los demás no lo entienden. Es, pues, loco, demente, ¿no es cierto? Pero ¿no es igualmente loco Sancho Panza cuando expresa la esperanza de que Don Quijote le dé en feudo una ínsula? Así queda relativizada la locura de don Quijote. En el capítulo 25 de la primera parte, Don Quijote desnudado haciendo volteretas es la personificación de la locura. Sancho Panza no quiere ver aquello y no permite que ni siquiera Rocinante vea así a su dueño. Pero ¿qué significa todo aquello? La realidad está puesta patas arriba, todo lo que parecía seguro resulta cuestionado. Para don Quijote, la realidad no es un sistema de vigencia universal, sus ilusiones le sirven de verdad: el yelmo de Mambrino no es la bacía de un barbero, etc. Y a veces su ilusión es tan seductora que hasta Sancho Panza y el mismo lector sucumben a ella.

Finalmente, en el *Quijote* no sólo se parodian las novelas de caballerías. En los capítulos relativos a la gobernación de Sancho Panza (II, 42-47; 49, 51, 53), Cervantes se burla paródicamente de la falta de celo en el desempeño de sus funciones y de la poca inteligencia de mayordomos y otros funcionarios. Parodia además un científicismo erróneo y una erudición exagerada que se ocupa de cosas absolutamente superfluas. (I, 38; II, 32) Tampoco tiene reparos en atacar de manera satírica el personal doméstico y las dueñas, lo que constituía ya un lugar común casi obligatorio en la literatura española anterior a Cervantes. En la segunda parte, capítulos 36 y 48, fulmina contra estas fetichistas de la etiqueta, mojigatas, intrigantes e hipócritas y parodia su manera de expresarse artificial, ampulosa, envanecida y carente profundamente de autenticidad.

Cervantes confirma *avant la lettre* las teorías de Tynjanov y Bajtín (la escuela soviética de teoría literaria, hablando en breve) según las cuales las parodias no constituyen solamente un fenómeno literario sino que dan una imagen más amplia y profunda de la situación de una sociedad concreta en una fase histórica determinada.

Bibliografía

- Bachtin, Michail M. 1979. *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Piva, Beatrice & Heitzmann, Christine. 2005. 'Don Quijote in der Sierra Morena. Imitation und Kontingenz'.
<http://www.romanistik.uni-muenchen.de/cervantes/SDQpivHei>
- Karrer, Wolfgang. 1977. *Parodie, Travestie, Pastiche*. München: UTB.
- Neuschäfer, Hans-Jörg. 1960. *Die Parodie der Ritterromane durch Cervantes*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- Ruegg, August. 1949. *Miguel de Cervantes und sein Don Quijote*. Bern: Francke.
- Sabor de Cortazar, Celina de. 1984. 'El *Quijote*, parodia anti-humanista. Sobre literatura paródica en la España barroca'. *Anales Cervantinos*. 22. 59-75.
- Stolz, Christiane. 1980. *Die Ironie im Roman des Siglo de oro*. Frankfurt a.M.: Lang.
- Striedter, J. (ed.). 1971. *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München: UTB.
- Tynjanov, J. 1971. 'Dostoevskij und Gogol. (Zur Theorie der Parodie)' in Striedter 1971. 301-371.

