

AULAS
DE
VERANO

Instituto
Superior de
Formación del
Profesorado

Artículo:

El Quijote
y la novela moderna

Pedro Javier Pardo García

LA FICCIÓN
NOVELESCA
EN LOS SIGLOS
DE ORO Y LA
LITERATURA EUROPEA



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN
Y CIENCIA

EL QUIJOTE Y LA NOVELA MODERNA

Pedro Javier Pardo
Universidad de Salamanca

1. REALISMO

2. AUTOCONCIENCIA

BIBLIOGRAFÍA

La afirmación de que el *Quijote* es la primera novela moderna se ha convertido en un tópico que no por manido deja de ser cierto, pero que no por cierto deja de ser un tópico. En otras palabras, es una de esas verdades que encontramos enunciada y proclamada por todas partes pero demostrada y fundamentada en ninguna. El carácter novedoso —o lo que es lo mismo novelesco— del *Quijote* se ha repetido hasta la saciedad, pero se ha explicado poco, al menos de forma rigurosa y convincente, si exceptuamos los libros de Riley o Gilman y algunos otros que se mencionarán a su debido tiempo. Todos reconocemos un parentesco entre la novela de Cervantes y la novela como género narrativo característico de la modernidad literaria, un aire de familia, pero otra cosa es reducirlo a unos rasgos fisonómicos precisos, que la distingan de formas o géneros narrativos previos, de otras familias, y que puedan luego rastrearse en su progenie, trazar líneas de filiación con novelas posteriores. Lo segundo es tan importante como lo primero, y de hecho, en contra de lo que pudiera pensarse a priori, lo determina en gran medida, pues nada mejor para reconocer la modernidad del *Quijote* que mirarlo con los ojos de sus descendientes. Pero, aunque para definir la quintaesencia novelesca del *Quijote* tengamos que leerlo desde una o varias novelas modernas, que en este caso serán inglesas, conviene dar prioridad a la metodología sobre la epistemología y, una vez más, comenzar por el principio.

Y el principio es una definición muy simple de novela como género narrativo extenso que se configura en los albores de la Edad Moderna como un tipo de representación de la realidad —de *mímesis*— diferente a las existentes hasta entonces y características de la Edad Antigua o Media —categorizadas por los ingleses con el término *romance*— y que se ha caracterizado con el escurridizo término de *realismo*. Dicho planteamiento tiene la virtud de obviar la extendida pero en el fondo arrogante asunción de que la novela moderna es realista porque representa la realidad, frente a las formas narrativas previas que supuestamente no lo hacen, sustituyéndola por otra que me

parece preferible: que no conviene identificar realismo con realidad porque, en última instancia, todo depende de cómo concebamos la realidad. Lo que hay que explicar *realmente*, y la redundancia aquí vale el doble, es en qué consiste el modo de representación *realista* de la realidad, es decir, cómo concibe la realidad el realismo, por oposición a modos de representación previos, fundamentalmente el *romance*, y en particular el realismo cervantino por oposición a otros tipos de realismo, por ejemplo el picaresco. A ello hay que añadir que la novela cervantina no sólo se define por un tipo de representación de la realidad, sino por la forma en que exhibe los límites de dicha representación, es decir por su carácter auto-consciente. O, en otras palabras, la obra de Cervantes se interesa no sólo por la realidad sino también por la representación, es decir, por sí misma como representación. El *Quijote* lleva a cabo un reflexión –en el doble sentido de reflexionar y de reflejar– sobre la realidad pero también sobre la ficción. Al hacerlo funda no sólo un tipo de novela realista que llegará a su apogeo durante el siglo XIX sino también el tipo de novela auto-consciente característica del siglo XX.

1. REALISMO

Cuando hablamos de *romance* nos referimos al tipo de representación idealista de realidad que podemos encontrar en los libros de caballerías, pero no sólo en ellos: también en la llamada novela bizantina o en la pastoril, por citar sólo las formas narrativas dominantes en la época de Cervantes. Por eso el término *romance* es tremendamente útil, porque designa un modo de representación de la realidad común a diferentes géneros y al que el realismo (de la picaresca, del *Quijote*, etc.) se presenta como alternativa. Este tipo de representación, tal y como he intentado explicar con detalle en otro lugar, puede caracterizarse por lo que podríamos caracterizar como una DOBLE PERSPECTIVA VERTICAL. Efectivamente el *romance* se caracteriza por su presentación de dos mundos contrapuestos y de raigambre mítica, uno idílico superior y otro demoníaco inferior, situados por encima y por debajo del mundo de la experiencia ordinaria, *extraordinarios*, que configuran lo que Northrop Frye ha denominado "vertical perspective". Esta perspectiva vertical se expresa tanto en la caracterización de los personajes como en la acción narrativa: existe una nítida separación entre los personajes del mundo superior positivo frente a las del mundo inferior negativo, quienes son no sólo buenos o malos de forma maniquea, héroes y villanos, sino que lo son en grado superlativo; la acción está siempre basada en una transición entre estos dos mundos contrapuestos, y asume por ello forma cíclica como un descenso al mundo demoníaco y retorno final al mundo idílico. Este descenso suele implicar movimiento físico, un *viaje* o *búsqueda* (aunque no necesariamente, ya que puede tratarse de *trabajos* en un sentido más amplio), y en cualquier caso

una alienación o extrañamiento (voluntario o impuesto) del héroe o heroína de su mundo, de un estado inicial de felicidad, seguridad y paz, para afrontar una serie de aventuras y pruebas que implican separación, soledad y sufrimiento, tras las que recuperan su estado original —a veces su identidad perdida— y retornan a su mundo. En la acción del *romance* se observa también otra dualidad, la existente entre un mundo inferior sensible, material, fenomenológico, y uno superior inteligible, espiritual, trascendente, que es donde radica la verdadera realidad. El mundo superior determina y dirige el inferior porque todo lo que ocurre en él es resultado de un designio superior que ordena y dispone y al que son ajenos la voluntad de los personajes de ese mundo inferior o las circunstancias físicas del mismo, por lo que la acción se presenta como una sucesión de acontecimientos imprevistos e inesperados, de aventuras que vienen como llovidas del cielo, como una cadena de coincidencias. La segunda perspectiva vertical también influye en la caracterización de los personajes, pues éstos son concebidos en términos de lo esencial o permanente, que es lo que se considera *real*, y no de lo accidental y variable, externo o empírico, por lo que son básicamente tipos, una expresión estilizada y simplificada de ideas o cualidades.

El realismo cervantino —también el picaresco— se basa en una representación horizontal de la realidad frente a la vertical del *romance*. Quiere ello decir, en primer lugar, que los personajes dejan de ser tipos universales maniqueos y superlativos que representan mundos antagónicos, para convertirse en individuos particulares y ordinarios con luces y sombras; y, en segundo lugar, la acción deja de estar sometida a un principio superior que rige los destinos de los personajes y ordena sus vidas a través de una sucesión de casualidades, para depender de los propios personajes, de sus personalidades y las relaciones entre ellos. El universo novelesco deja de estar escindido en dos mundos antagónicos —de ser bipolar— y de depender de un mundo superior al que apunta —de ser trascendente— y por tanto deja de estar organizado verticalmente, como en el *romance*, para ser el mundo horizontal de la experiencia ordinaria y particular, del realismo. Sin embargo decir eso no es suficiente, pues no nos permite diferenciar la novela cervantina del otro tipo de ficción realista de la época, la novela picaresca. Los rasgos más distintivos y característicos de la novela cervantina derivan de la intervención en este realismo de lo que podemos denominar siguiendo a Mijail Bajtín el PRINCIPIO DIALÓGICO, que mediatiza las relaciones de la novela tanto con la literatura como con la realidad, y la forma que tal principio toma en Cervantes. Bajtín caracteriza la novela por su naturaleza dialógica, es decir, por ser el género que pone a diferentes lenguajes o discursos —así como a las visiones de mundo o formas de concebir la realidad implícitas en ellos— en contacto dialógico, que no simplemente *dialogal* o *dialéctico*. Un diálogo no es dialógico en el sentido bajtiniano del término si en última instancia es utilizado para la

demostración de una verdad monológica, es decir expresable o reductible a un solo lenguaje o discurso, y, a la inversa, un discurso no dialogal puede ser dialógico porque en él laten diferentes voces, otros lenguajes y visiones de mundo ajenos que son citados o incorporados en el propio y con el que establecen un conflicto dialógico. Tampoco hay dialogismo, sino simplemente dialéctica, cuando se expresa una verdad a través de ideas discrepantes o contrapuestas pero no encarnadas en lenguajes o voces diferentes, en la heterogeneidad y *heteroglosia* de la vida. Finalmente, Bajtín deja claro que el dialogismo de la novela puede incorporar los lenguajes y visiones de mundo de la literatura previa, de hecho investiga la parodia como un instrumento fundamental en lo que denomina la "prehistoria de la palabra novelesca", en cuanto que en ella se cita un discurso y concepción de la realidad de forma crítica, es decir desde otro alternativo o abiertamente hostil, y por tanto se produce un conflicto dialógico entre ellos. En la novela puede por tanto producirse una dialogización no sólo de (a) la realidad, sino también de (b) la literatura, y ello es particularmente evidente en el *Quijote*. La intención explícita de Cervantes, tal como la declaró en el prólogo de la novela, fue parodiar los libros de caballerías, pero su gran hallazgo fue llevar a cabo tal parodia a través de un lector de los mismos, es decir encarnando el lenguaje y la visión de mundo de tales libros en un personaje que percibe e interpreta la realidad según tales modelos literarios, de modo que cuando la realidad pone de manifiesto su inadecuación quedan desacreditados. De ahí se derivan las características esenciales del realismo cervantino, a saber, su carácter (a) dialógico y (b) anti-literario.

(a) Cervantes convierte la representación romántica de la realidad caracterizada por la doble perspectiva vertical en una visión de la realidad, la de don Quijote, en conflicto tanto con una realidad representada de forma realista, es decir horizontal, como con otras visiones más acordes con ésta. El carácter romántico de la visión quijotesca pasa bastante desapercibido a causa de su locura, que le hace alucinar y transformar la realidad, pero precisamente por ello es en aquellas aventuras en las que no hay alucinación donde la doble perspectiva vertical que da forma a su visión es perfectamente apreciable. Por poner sólo un par de ejemplos, cuando don Quijote se encuentra con los galeotes no los convierte en lo que no son sino que simplemente los hace beneficiarios de su acción heroica aplicando la primera perspectiva vertical que divide a los personajes con que se encuentra en buenos y malos, víctimas y victimarios, y que no admite de sutilezas o estadios intermedios como el representado por la figura de un delincuente cargado de cadenas. Las expectativas de don Quijote de que apenas salga a los caminos le lloverán aventuras o su evocación en diferentes ocasiones del motivo de la aventura guardada, es decir su convencimiento de que ciertas aventuras están reservadas para él mientras que otras no lo están, revela su creencia en un ordenamiento pro-

videncial de la acción que remite a la segunda perspectiva vertical. Naturalmente frente a esta visión romántica –y no simplemente alucinada– de la realidad, la visión de Sancho se erige en correctivo epistemológico, con su percepción más acertada de la realidad basada en los sentidos, aunque no siempre: en ocasiones porque los sentidos le engañan (la aventura de los cueros de vino), lo que revela los límites del empirismo, en ocasiones por propio interés (la aventura del yelmo de Mambrino), lo que revela su degradación como materialismo. En este último terreno podríamos decir que de hecho es la visión quijotesca la que actúa de correctivo moral de la visión de Sancho, produciéndose así una iluminación mutua de ambas visiones articuladas en sus lenguajes respectivos, un permanente diálogo entre el idealismo romántico quijotesco y el realismo degradado panzaico que no necesita comentario pues ha sido ya ampliamente comentado por la crítica cervantina, y de ello resulta lo que podemos denominar REALISMO DIALÓGICO. La intervención del principio dialógico en la novela se hace sentir en el hecho de que ésta presenta una realidad escindida en o filtrada por una serie de perspectivas sobre la misma, de visiones de mundo que no coinciden plenamente con el mundo porque son limitadas y no pueden atraparlo por completo, que se critican mutuamente y dialogan entre sí (incluso dentro de sí, aunque no hay tiempo de ocuparse de ello), y de cuyo diálogo emerge una verdad dialógica, es decir no reductible a un discurso monológico. Este diálogo gira en torno a la visión romántica de don Quijote y adopta una forma dual, contrastiva, pues se basa en la pareja conformada por don Quijote y Sancho, de modo que aparece como un contrapunto o contraste continuo. Pero, más allá de estos rasgos particulares, que pueden rastrearse en un gran número de novelas posteriores, se esconde algo más general y esencial, el relativismo y el escepticismo en el tratamiento de la realidad que caracteriza a la novela moderna por oposición a las formas narrativas previas, en el que novelistas contemporáneos como Carlos Fuentes y Milan Kundera cifran el carácter fundacional del *Quijote*.

(b) El principio dialógico sustituye así al vertical como mediador en la representación de la realidad, pero también de la literatura. A través del carácter explícitamente literario de la visión quijotesca, la novela cervantina establece también un diálogo con la literatura previa, con el *romance*, y en particular con los libros de caballerías, cuyo tono predominante –aunque no exclusivo, como veremos– es anti-romántico, pues es ante todo una refutación paródica de los mismos. Para ello superpone la visión o representación idealizada de la realidad característica de este tipo de ficción que da forma a la visión quijotesca, con una realidad no sólo no idealizada sino degradada. A la visión quijotesca no sólo se opone el correctivo de la visión panzaica sino también de la propia realidad, que no sólo está representada de forma horizontal sino deliberadamente anti-romántica, en muchos momentos con contornos incluso picarescos. Ello se observa perfectamente en el episodio de los

galeotes antes comentado (delincuentes y pícaros, como el caso de Ginés de Pasamonte, que se cuenta entre ellos, pone de manifiesto): éstos no sólo representan una realidad cuya ambigüedad y complejidad se escapa a las polaridades románticas quijotescas (son víctimas y victimarios, van "forzados" porque antes ellos han hecho "fuerza" a otros, su situación es resultado tanto de sus delitos como de la corrupción e inhumanidad del sistema), sino que al final apedrean a su liberador. Frente a la creencia quijotesca de que un orden providencial le irá enviando aventuras conducentes a su apoteosis final, vemos que no sólo las aventuras son de hecho creadas por el propio don Quijote a través de su imaginación literaria, sino que éstas conducen a su fracaso final. Lo interesante, sin embargo, de esta estrategia anti-romántica cervantina, es que no sólo resulta en una refutación paródica del *romance* por la realidad, sino también en un reforzamiento de las pretensiones miméticas de su novela: ésta parece más real porque se apoya en la revelación del carácter literario, ficticio y en última instancia mentiroso de la literatura previa. Cervantes llega al *realismo* a través de la parodia del *romance*, y ello lo caracteriza por su afán de presentar una realidad no literaria ni literaturizada por oposición a las visiones o distorsiones de la misma en la literatura previa que tiene la virtud de reforzar la ilusión de realidad. En este sentido el de Cervantes es un REALISMO ANTI-LITERARIO, como han explicado Harry Levin o Walter Reed al analizar el legado cervantino en otros novelistas posteriores. Cervantes, además, no se conforma con utilizar la literatura previa en este juego anti-literario, sino que se sirve de su propia novela como literatura. Al principio de la segunda parte del *Quijote* sus personajes principales comentan la primera parte que acaba de aparecer y que Sansón Carrasco ha leído, realizando una serie de objeciones y correcciones a la misma. El efecto más evidente de dicha conversación (aunque hay otros de los que me ocuparé más adelante) es crear una ilusión de autonomía de la vida frente a la literatura, de realidad más allá de la literatura. El realismo cervantino se sirve así de la visión literaria que de la realidad nos da la misma obra que leemos, a la que contrapone una realidad que la supera y desborda, haciéndolo así doblemente anti-literario: la realidad no sólo frente al romance caballeresco sino también frente a la propia novela que estamos leyendo y que intenta contárnosla.

Pero el realismo anti-literario cervantino no puede explicarse simplemente como realismo anti-romántico, porque Cervantes muestra también las posibilidades románticas de la realidad, si bien es cierto que circunscritas a la visión y la imaginación de un personaje, don Quijote, y a las historias entrelazadas de una serie de personajes secundarios. Me estoy refiriendo especialmente a las historias de Cardenio y Luscinda, Dorotea y don Fernando, cuyos contenidos de índole sentimental e incluso pastoril y cuyo desenlace romántico y providencial tiene lugar en la venta de Juan Palomeque, donde se juxtaponen con el universo y la trama anti-romántica de don Quijote. De esta

manera la horizontalidad realista se abre a la verticalidad romántica, el *romance* queda incluido en el *realismo* no sólo como visión individual subjetiva aunque inadecuada sino también como realidad objetiva aunque secundaria, y acaba por tanto formando parte de la realidad que describe la obra. Si el realismo cervantino por una parte se construye sobre la negación de un tipo de *romance*, por otra parece no querer renunciar al idealismo romántico, especialmente el de otros tipos diferentes de *romance*. De ello resulta que el realismo cervantino es anti-literario pero es también romántico, es decir, incorpora el *romance* desde o en el realismo adoptando diferentes distancias respecto a él, dialogando con él de diferentes maneras. Esta ambivalencia en el diálogo de la novela cervantina con el *romance* es similar a la que observábamos en el de Sancho con la visión romántica de don Quijote, se trata de la misma combinación de distancia y complicidad, refutación y afirmación, el resultado de trasladar a la dialogización de la literatura la misma complejidad que se aprecia en la dialogización de la realidad. Y ahí precisamente radica la diferencia fundamental entre el *Quijote* y la picaresca en cuanto a su representación de la realidad: en la picaresca ésta no es ni romántica ni dialógica, pues excluye radicalmente el *romance* y otras visiones alternativas aunque no del todo, pues en las obras maestras del género el dialogismo es desplazado del plano intradieгético al extradieгético, de la historia a la narración. A ello podríamos añadir que la picaresca es anti-literaria sólo de forma implícita y que carece de la dimensión auto-consciente del *Quijote* de la que me voy a ocupar a continuación.

2. AUTO-CONCIENCIA

No hay que esperar mucho para ver cómo esta dimensión auto-consciente o metaficcional aparece en el *Quijote*. Apenas hemos leído ocho capítulos escritos por un cronista que utiliza diferentes fuentes de información (otros autores, archivos) como si de una historia verdadera se tratara, cuando el relato se interrumpe abruptamente en mitad del combate entre el vizcaíno y don Quijote porque su autor no ha encontrado nada más escrito sobre la vida del hidalgo. Las riendas de la narración pasan entonces a un segundo autor que nos cuenta en primera persona a principios del capítulo 9 cómo gracias a una serie de increíbles casualidades encontró en un mercado de Toledo un manuscrito escrito por el historiador Cide Hamete Benengeli, en una de cuyas primeras páginas aparecía representada precisamente la escena del combate en que se interrumpía el relato. A partir de este momento conviven dentro de la novela dos niveles o planos, el intradieгético de la historia, al que pertenecen los personajes don Quijote, Sancho Panza y demás, y el extradieгético de su narración, al que pertenecen los personajes del autor Cide Hamete, el morisco que traduce su manuscrito del árabe, y el segundo autor que lo hace

traducir y nos da la versión final, y que es por ello de hecho su editor y narrador, aunque ha sido generalmente identificado como Cervantes, de forma errónea a mi modo de ver. Aunque no tenemos tiempo para detenernos en ello, baste decir que su perspectiva difiere claramente de la del Cervantes autor por cuanto aquél es un narrador que transcribe un documento histórico y que además es un entusiasta de los libros de caballerías, y no un novelista que inventa una ficción para parodiar los libros de caballerías. Si es Cervantes, es un Cervantes como personaje del *Quijote*, diferente del Cervantes novelista cuya voz oímos en el prólogo cuando declara su propósito paródico y al final de la primera parte, cuando se cuela en el discurso del narrador para pedir que se dé a su libro el mismo crédito que a los de caballerías (aunque la afirmación podría ser también del propio narrador sin percibir la ironía de la misma), y de la segunda parte, cuando se cuela en el discurso de la pluma de Cide Hamete para poner punto final al relato declarando cómo los libros de caballerías van tropezando por el mundo gracias a "mi verdadero don Quijote". Este Cervantes novelista podría estar también detrás de esa voz que al final del capítulo 8 anuncia que el primer autor no encontró información alguna sobre la continuación de la historia pero que a la postre lo hizo un segundo autor del modo que se verá en el capítulo siguiente, enlazando así el relato de los primeros ocho capítulos del primer autor con el restante del segundo autor o narrador-editor (aunque de nuevo esa voz podría ser la del narrador hablando de sí mismo como segundo autor en tercera persona). En cualquier caso no es tanto esta interrupción y el entramado de voces a que da lugar, magníficamente analizado ya por Ruth El Saffar, lo que nos interesa, como la forma en que Cervantes lo utiliza para articular la dimensión auto-consciente de su novela, para explorar su carácter tanto de (a) representación como de (b) ficción.

(a) En primera lugar, la presencia de este plano de la narración junto a la historia tiene naturalmente la virtud de recordarnos la naturaleza libresca de lo que leemos, y por tanto su carácter de representación, que es subrayado por la descripción de ese dibujo en que están representados don Quijote, el vizcaíno y Sancho Panza. La perspectiva de pronto cambia y somos empujados fuera de la historia para que la veamos como lo que es, un manuscrito, escritura, un dibujo, para que comprendamos que sus protagonistas son figuras de tinta y papel, personajes literarios. Además los tres agentes de la narración (autor, traductor y editor) dejan su huella en la historia a través de los comentarios que sobre la misma realizan desde ese plano de la narración al que pertenecen, y estos comentarios, especialmente los del traductor y el editor, que versan sobre la obra misma y la labor de Cide Hamete, son un recordatorio continuo del carácter literario de lo que leemos y las limitaciones que de ello se derivan. Estas limitaciones son básicamente dos, y aparecen ya en esta interrupción de los capítulos 8 y 9. La primera se refiere al carácter o la personalidad de su autor, a la influencia que su idiosincrasia o su perspectiva ha de

tener necesariamente en la obra, a las distorsiones que esta intervención subjetiva puede generar, tal y como apunta el editor:

Si a ésta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos; aunque, por ser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado falto en ella que demasiado. Y así me parece a mí, pues cuando pudiera y debiera estender la pluma en las alabanzas de tan buen caballero, parece que de industria las pasa en silencio; cosa mal hecha y peor pensada, habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y no nada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rencor ni la afición, no les haga torcer del camino de la verdad, cuya madre es la historia... En esta sé que se hallará todo lo que se acertare a desear en la más apacible; y si algo bueno en ella faltare, para mí tengo que fue por culpa del galgo de su autor, antes que por falta del sujeto. (I.9)

Aunque las críticas puedan no estar justificadas, el recelo del editor nos hace muy conscientes de la representación y sus limitaciones. También vemos los celos del traductor, por ejemplo cuando menciona el carácter inverosímil de un capítulo, que hace que lo tenga por apócrifo (II.5). La segunda de estas limitaciones es sugerida por el hecho de que, al encontrar el manuscrito, el morisco traduce al editor en voz alta un comentario escrito en los márgenes del mismo: "Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer en la Mancha" (142). La escritura en los márgenes, de la que aparecerán otros ejemplos más adelante (el caso más evidente son las anotaciones de Cide Hamete sobre la retractación de don Quijote antes de morir de sus declaraciones sobre el carácter verdadero de lo acaecido en la cueva de Montesinos (II.24), es decir, la presencia de cierta información sobre los personajes que no se incluye en el cuerpo principal del texto, apunta a una realidad que no cabe en la linealidad de la representación literaria, que la sobrepasa y desborda por los márgenes, y a un proceso de selección que relega ciertos aspectos de esa realidad a los márgenes y que posiblemente relega otros aspectos incluso fuera de ellos, es decir, fuera de la obra; revela una realidad mucho más amplia que la literatura es incapaz de aprehender en su totalidad. Además, cuando, más adelante, notemos que el comentario marginal que lee el traductor en voz alta no aparece por ninguna parte en el libro que leemos, es decir, que ha sido eliminado del mismo (lo mismo que la retractación de don Quijote sobre la cueva de Montesinos), seremos conscientes de que este proceso de selección es doble, o tal vez triple, pues además de la información excluida por Cide Hamete hay también información que ha sido excluida por el traductor o tal vez el editor, tal y como ocurre con ese comentario sobre Dulcinea. De esta manera la inte-

rupción de la historia por la narración nos recuerda las limitaciones impuestas a la misma tanto por los diferentes agentes narrativos como por su carácter literario —o, lo que es lo mismo, por el carácter inabarcable de la realidad—, es decir, las diferencias entre la realidad y la representación que de la misma leemos. Y ello es la característica esencial de la novela auto-consciente tal y como ha sido analizada por Robert Alter en su recorrido histórico por la misma que comienza con *Don Quijote*.

(b) Esta interrupción del capítulo 8, en segundo lugar, tiene la virtud de equiparar el texto que estamos leyendo con los libros de caballerías cuya falsedad y carácter mentiroso dicho texto denuncia, lo que equivale a reconocer que no es historia, como pretenden los agentes narrativos y como parece confirmar el mundo realista que se nos presenta, sino, como esos libros mentirosos, ficción. Dicha equiparación aparece ya en la serie de casualidades que permiten el hallazgo del manuscrito en lengua extranjera, un subterfugio narrativo tomado de los libros de caballerías (como el del hallazgo de los papeles en una caja de plomo enterrada en una ermita al final de la primera parte). Pero es sobre todo la autoría de Cide Hamete la que equipara al libro con los de caballerías. Don Quijote hace alusión nada más abandonar la aldea en su primera salida (y posteriormente en otras ocasiones) al sabio que escribirá su historia. Naturalmente el lector no cree en la existencia de ese sabio, al que considera una más de las quimeras caballescadas del hidalgo. Sin embargo, en el capítulo 9 el lector se da de bruces con la existencia de Cide Hamete, con el hecho de que realmente había un sabio encantador (como lo llama el segundo autor) escribiendo su historia en ese momento en que el personaje pensaba en él. Es más, Cide Hamete no será solo el historiador que dice ser, sino que su omnisciencia, su capacidad para revelarnos pensamientos o acciones de los personajes cuando se encuentran solos, delata que es además sabio o mago, tal y como piensan don Quijote y el segundo autor. Se produce así la paradoja de que la narración de la historia que leemos confirma la creencia de don Quijote en los sabios encantadores, lo que es una imposibilidad de acuerdo con los términos realistas de dicha historia. Esta paradoja es una tácita formulación de la paradoja metaficcional enunciada por Linda Hutcheon: una historia realista, que niega la posibilidad de los encantadores y del mundo irreal de los libros de caballerías, es presentada en un envoltorio irreal, el de una narración de tipo caballescado, realizada por un sabio encantador en un manuscrito hallado por casualidad, lo que la equipara con estos libros y revela su carácter igualmente ficticio. La narración de la historia se convierte así no en un recurso de historicidad, como han interpretado muchos lectores y críticos, sino de ficcionalidad, y por tanto en un índice del carácter auto-consciente más que realista de la novela.

Esta paradoja metaficcional latente será explicitada cuando al final de la primera parte se pida para la obra el mismo crédito que se da a los libros de

caballerías, pero se hará evidente al principio de la segunda parte, cuando don Quijote y Sancho se enteran de la publicación de la primera parte a través de Sansón Carrasco:

—...Bien haya Cide Hamete Benengeli, que la historia de vuestras grandezas dejó escrita, y rebién haya el curioso que tuvo cuidado de hacerlas traducir de arábigo en nuestro vulgar castellano...

—Destá manera, ¿verdad es que hay historia mía, y que fue moro y sabio el que la compuso?

—Es tan verdad, señor-dijo Sansón-, que tengo para mí que al día de hoy están impresos más de doce mil libros de la tal historia... (II.3)

En el momento en que el bachiller Carrasco (y después los demás personajes de la segunda parte que han leído la primera) admite la existencia de Cide Hamete, éste cobra realidad ya no sólo en el nivel de la narración, sólo accesible al lector, sino en el de la historia, se hace real también en el mundo de los personajes que, con la excepción de don Quijote, no creen en encantadores, pero que sin embargo lo aceptan como parte del mismo. Incorporar a los encantadores como parte integrante de una realidad en la que éstos son pura ficción es declarar el carácter ficticio de esa realidad; situar a Cide Hamete en el mundo de los personajes de la historia, en su mismo nivel, es decir que estos personajes son tan ficticios como aquél. A partir de este momento, desde la propia historia se acepta como realidad algo que de acuerdo con las normas empíricas de esa realidad es una ficción, y ello da lugar a una contradicción irresoluble que deconstruye el pretendido carácter histórico del texto y muestra que todo es mentira, juego. La revelación del carácter ficticio de lo que leemos no se queda así en el envoltorio, en la narración, sino que se hace desde la historia.

Y lo mismo ocurre con la revelación de su carácter de representación y las limitaciones que se derivan del mismo, de las diferencias entre la realidad y la literatura que sobre ella hemos leído. Don Quijote apunta a esas limitaciones resultantes de la perspectiva o idiosincrasia del autor al mostrar sus celos, exactamente igual que hacía el editor, ante su carácter de moro y el carácter mentiroso de los mismos (II.3). Don Quijote pondrá otros reparos a la intervención de ese autor tal y como es descrita por Sansón Carrasco, y lo mismo hará Sancho Panza, aunque los comentarios de éste ponen de relieve especialmente la otra limitación importante de toda representación literaria. Sancho, a petición del bachiller Carrasco, subsana algunos olvidos de Cide Hamete: el del robo de su asno en la Sierra Morena (del que no se nos informa, sólo se infiere por referencias posteriores), el de la aparición de Sancho a lomos de ese mismo asno antes de que se nos informe de que ha sido recuperado, y el del destino de los cien escudos que encuentra Sancho en la misma

sierra. Sancho contará que el asno fue robado por Ginés de Pasamonte y cómo lo hizo, que los escudos los dio a su mujer (II.4) y de la inexplicada aparición del asno sólo puede decir que debió de ser un descuido del impresor o que el historiador se engañó (II.4). Esta incorporación de información adicional que no aparecía en el libro que hemos leído, que ha sido dejada fuera, nos recuerda el proceso de selección y manipulación de la realidad que media el trasvase de la misma a la literatura y al que obliga su amplitud y múltiples ramificaciones. La diferencia de medio y la mediación de un autor hacen imposible la correspondencia total entre literatura y vida; ésta nunca puede ser atrapada del todo, siempre se escapará bien por omisión voluntaria, porque no cabe todo y hay que seleccionar, bien involuntaria, como las omisiones que subsana Sancho ponen de manifiesto.

En resumen, la aparición de Cide Hamete como autor en la historia (como antes en la narración) y los comentarios de los personajes sobre la misma (como antes los de editor y traductor), muestran cómo la literatura que se nos presenta es un artefacto construido por un autor, y no la realidad, representación y, aún más, ficción. Y no son éstos los únicos recursos que utiliza Cervantes a tal efecto. Si hubiera tiempo podríamos detenernos en la forma en que se sirve también del retablo de títeres de Maese Pedro, tejiendo una serie de paralelismos tanto entre sus contenidos como entre la enunciación de los mismos con el *Quijote* en su conjunto, perfectamente explicados por George Haley, que lo convierten no sólo en un espejo de la novela dentro de la novela sino en un espejo metaficcional. Ello es así por la forma en que tales paralelismos sirven en última instancia para hacernos conscientes del proceso de construcción de la propia novela, de su carácter de representación y de las diferencias entre la realidad y la ficción, subrayadas por el ejemplo negativo de don Quijote, que como en la novela de la que es protagonista las confunde y acaba dejándose arrastrar por la ficción del retablo y atacando a las marionetas para defender a sus protagonistas. En resumen, Cervantes introduce otras historias en planos narrativos por encima y por debajo de la historia del hidalgo —la historia de su enunciación en el nivel extradiegético así como una historia enunciada dentro de ella, en el nivel metadieético— que duplican o se hacen eco de su tema fundamental, las relaciones entre literatura y vida, realidad y ficción, pero que hacen de su obra misma, y no los libros de caballerías, el polo literario y ficticio. El propósito de Cervantes es naturalmente mostrar que todo es un juego que no hay que confundir con la realidad, como hace don Quijote (como lector de libros de caballerías y como espectador de retablos de marionetas). Cervantes no quiere que seamos Quijotes, no quiere crear la misma confusión que los libros de caballerías, y por eso nos hace conscientes del carácter literario y ficticio de lo que leemos. Con ello, además, nos ofrece una definición de la novela como una mezcla o síntesis de historia y de ficción: la novela es ficción, como los libros de caballerías, pero, a dife-

rencia de ellos, no es mentira, porque representa el mundo histórico; o, a la inversa, es historia, pero de un tipo diferente, contada por un narrador imposible que habla de personajes que nunca existieron, pero que son verdaderos. Hay una visión de la novela implícita en la dimensión metaficcional del *Quijote* que redondea la implícita en su forma de representar la realidad. Si las combinamos resulta una teoría completa del realismo cervantino, una definición de la novela según Cervantes.

* * * * *

En efecto podemos entender esta dimensión auto-consciente como el último rasgo del realismo cervantino, y como una derivación del carácter dialógico y anti-literario del mismo: es el resultado de esa tendencia dialógica que define lo cervantino, que no se conforma con dialogizar la realidad, sino que lo hace también con la literatura, y no se conforma tampoco con la literatura ajena, sino que lo hace también con la propia, la obra misma que leemos y que es incorporada al juego anti-literario. El realismo anti-literario utiliza tanto el nivel intradieгético como el extradieгético, es decir, se sirve de los comentarios que sobre la propia obra realizan tanto los personajes de la narración (el traductor y el narrador-editor) como de los personajes de la historia (comentando la primera parte desde la segunda) para reforzar la ilusión de que nos cuenta una realidad existente más allá de su representación, no literaria. Pero al hacerlo Cervantes descubre también las limitaciones de la propia novela y su representación de la realidad, el hecho de que la obra que leemos no sólo es un artefacto literario sino también que es tan ficticia-aunque no tan mentirosa-como la literatura previa que pretende desacreditar. De la dialogización de la realidad (realismo dialógico) hemos pasado a la de la literatura (realismo anti-literario), y, dentro de ésta, de la literatura previa, el *romance*, a la propia novela (realismo auto-consciente).

De esta forma el principio dialógico sustituye al de verticalidad como principio rector en la representación de la realidad (y también en la asimilación de la literatura) característico de la novela cervantina, pues de él se deducen sus características básicas. La novela según Cervantes se caracteriza por su relación dialógica tanto con la realidad como con la literatura, y tanto con el *romance* como con el realismo. En el *Quijote* tenemos una realidad representada horizontalmente –realismo– en diálogo con la representación vertical característica de la literatura anterior y con la de la propia novela. La realidad queda así dialogizada tanto por esas representaciones o visiones literarias –realismo anti-literario– como por el diálogo que éstas, especialmente la romántica, establecen con visiones discrepantes, especialmente la realista o meramente escéptica –realismo dialógico–. Y, a la inversa, la literatura queda dialogizada por la realidad y estas visiones no literarias. Pero la dialogización

de la literatura, tanto del *romance* como de la propia novela, no está exclusivamente al servicio de la representación de una realidad dialógica y anti-literaria, sino que deja ese realismo teñido de la verticalidad idealista del *romance* y de conciencia de su carácter literario y ficticio, lo que le da una coloración romántica y auto-consciente características.

Es fácil observar cómo del principio dialógico se deriva la que es tal vez la característica más distintiva del universo literario cervantino: su inclusividad. Sobre el concepto de diálogo Cervantes crea ese mundo de ficción en que pueden convivir principios o actitudes opuestas, en el que dialogan los extremos, y en el que la paradoja, el diálogo de contrarios, es principio constructivo fundamental. Y de la paradoja nace esa riqueza y complejidad, ambivalencia y polivalencia, que es el sello inconfundible de la novela cervantina. El realismo del *Quijote* rechaza el *romance* al tiempo que lo incluye, es antiromántico y romántico a un tiempo; en él la visión romántica quijotesca es criticada y corregida por la visión realista panzaica al tiempo que aquélla critica y corrige a su vez a ésta; para crear la ilusión de realidad, no sólo se critica el *romance* sino también la propia novela, pero la crítica de la propia novela no sólo sirve para afirmar su carácter mimético sino también para socavarlo; y finalmente, en línea con esto, se afirma continuamente que lo que leemos es historia, al tiempo que se demuestra que es ficción. Es precisamente esta inclusividad cervantina, en la que hay toda una filosofía y una actitud vital característica de la modernidad literaria, la que ha hecho del *Quijote* el paradigma de la novela moderna, la novela arquetípica o ejemplar, como la han calificado diferentes críticos, en la que están todas las novelas posteriores. Tal vez esto sea una exageración, pero a veces la hipérbole es la forma más efectiva de comunicar una verdad. Digamos que, si no están todas, sí al menos muchas, y desde luego las más decisivas e influyentes del siglo XVIII al XX, como espero poder ilustrar al hablar del *Quijote* en la novela inglesa.

BIBLIOGRAFÍA

ALTER, Robert. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. University of California Press. Berkeley y Los Ángeles, 1975.

BAJTÍN, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Taurus. Madrid, 1989.

EL SAFFAR, Ruth S. *Distance and Control in "Don Quixote": A Study in Narrative Technique*. University of North Carolina Press. Chapel Hill, 1974.

FRYE, Northrop. *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*. Harvard University Press. Cambridge, 1976.

FUENTES, Carlos. *Cervantes o la crítica de la lectura*. Centro de Estudios Cervantinos. Alcalá de Henares, 1994.

GILMAN, Stephen. *The Novel According to Cervantes*. Berkeley: University of California Press, 1989. Traducción: *La novela según Cervantes*. Fondo de Cultura Económica. México, 1993.

HALEY, George. "El narrador en Don Quijote: el retablo de Maese Pedro". *El Quijote*. Ed. George Haley. Taurus. Madrid, 1980. 269-87

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Routledge. Londres, 1991.

LEVIN, Harry. "The Quixotic Principle: Cervantes and other Novelists". *The Interpretation of Narrative: Theory and Practice*. Ed. Morton W. Bloomfield. Harvard University Press. Cambridge, 1970. 45-66. Traducción: "Cervantes, el quijotismo y la posteridad". *Suma Cervantina*. Ed. J.B. Avalle-Arece y E.C. Riley. Támesis. Londres, 1973. 377-96.

KUNDERA, Milan. "La desprestigiada herencia de Cervantes". *El arte de la novela*. Tusquets. Barcelona, 1987.

PARDO, Pedro Javier. *La tradición cervantina en la novela inglesa del siglo XVIII*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca, 1997.

REED, Walter. *An Exemplary History of the Novel: The Quixotic versus the Picaresque*. University of Chicago Press. Chicago, 1981.

RILEY, Edward C. *Cervantes's Theory of the Novel*. Calrendom Press. Oxford, 1962. Traducción: *Teoría de la novela en Cervantes*. Taurus. Madrid, 1966.

