

# EL QUIJOTE, NOVELA MODERNA

## (Algunas cuestiones de poética histórica)

JOSÉ M. CUESTA ABAD

*Universidad de Oviedo*

### I

§ 1. El problema de la filiación genérica, también **genética**, del *Quijote* y de su significado en el desarrollo histórico de lo que con el tiempo se llamaría «novela moderna» concierne de un modo directo a la **poética histórica**. Ciertamente la etiqueta «novela» (**romance, roman, romanzo**, etc.) reúne un tan diverso y heterogéneo conjunto de productos literarios, que no sería insensato suscribir la definición «poco ortodoxa» que de dicho modelo dio en 1927 E. M. Forster: «Cualquier obra de ficción con más de cincuenta mil palabras»<sup>1</sup>. La novela es un género proteico y multiforme, constituido en su evolución histórica por múltiples textos y discursos que hacen de cualquier obra novelesca un denso e intrincado palimpsesto.

Sería conveniente distinguir entre las *Naturformen*, que vendrían a coincidir con categorías de gran extensión aplicativa como Lírica, Narrativa y Dramática, y los *Dichtarten*, o «géneros literarios» en sentido estricto (tragedia, comedia, poema, épico, sátira...). Los géneros literarios —fragmentaciones artificiales de la unidad **intuición-expresión**, según B. Croce— se presentan como conformaciones históricamente variables y morfológicamente dispares de las «formas naturales», las cuales pueden a su vez manifestarse en concomitancia o hibridismo dentro de la estructura de un mismo texto. Como dice M. Corti: «In prospettiva diacronica un genere le-

---

<sup>1</sup> Vid. FORSTER, E. M.: *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1981, p. 12.

terario è il luogo delle opere scritte, sulle quali sono possibili alcune operazioni di natura induttiva: *a)* ricavare dal confronto della struttura delle opere i principi che generano e regolano la codificazione; *b)* indagare le regole di trasformazione di un genere letterario lungo le vie del tempo (...); *c)* studiare il processo di reinstaurazione di un genere dopo che nel sistema letterario gli è spettato per alquanto tempo il segno 0 (zero) (...); *d)* una volta chiarito come funziona la codificazione, estrarre, attraverso un processo di "riduzione", dei modelli, operare cioè una formalizzazione su un *corpus* che ovviamente sia omogeneo»<sup>2</sup>.

La definición de un género excluye los preceptos inoperantes derivados de una deontología literaria; elude además la simple descripción taxonómica, observa, en fin, comparativa y diacrónicamente la evolución de algunas creaciones literarias<sup>3</sup>. Sin embargo, este criterio no puede sustentarse sobre la tradicional concepción de la literatura comparada, que maneja nociones imprecisas como **fuentes** o **influencia**. Hemos de acudir, pues, a un concepto más riguroso, el de **intertextualidad**<sup>4</sup>, para observar cómo el desarrollo de un género no es sino un proceso paulatino de superposiciones textuales. La parodia representa la forma extrema de intertextualidad, puesto que su función generativa se funda en la exageración, en la hipérbole como recurso estructural. La comprensión de la parodia sólo será posible en la medida en que se explicita (bien sea en el texto, o bien en el proceso actualizador de la lectura) el intertexto deformado. Sin la percepción de que se asiste a la re-producción de un modelo, sin, el reconocimiento de los caracteres fundamentales del arquetipo, no existiría la parodia en las **concreciones** (R. Ingarden) del texto. En realidad una lectura del *Quijote* que no capte la intertextualidad que en su estructura se teje supone un acto hermenéutico fallido, por cuanto despoja de sus contenidos estables y objetivos a la novela.

La Teoría de la Recepción entiende el género como un repertorio de rasgos caracterizadores (estructuras, técnicas, *ornatus*, *topoi*...) dentro del ho-

---

<sup>2</sup> Vid. CORTI, M.: «I generi letterari in prospettiva semiologica», en *Strumenti Critici*, 17, 1972, pp. 1-18.

<sup>3</sup> Cfr. JAUSS, H. R.: «Littérature médiévale et théorie des genres», en *Poétique*, 1, 1970, pp. 824 y ss.

<sup>4</sup> Vid. KRISTEVA, J.: *Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974. Kristeva afirma que «de terme d'intertextualité désigne cette transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre; mais puisque ce terme a été souvent entendu dans le sens banal de "critique de sources" d'un texte, nous lui préférons celui de **transposition**» (p. 60). M. Bajtín había anticipado esta noción, si bien con mayor vaguedad, en su teoría de la interacción verbal y el dialogismo. Para el desarrollo histórico del concepto de intertextualidad véase: ANGENOT, M.: «L'intertextualité: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel», en *Revue des Sciences Humaines*, tomo LX, n.º 189, enero-marzo, 1983. GENETTE, G.: *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979; *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

**rizonte de expectativas** (*Erwartungshorizont*)<sup>5</sup> que se actualiza —satisfecho o defraudado— en los procesos de lectura de una obra. En el caso del *Quijote* nos enfrentamos a la plurivocidad de su recepción como género, pues sí se produce una *fusión de horizontes*<sup>6</sup>, en el sentido de que la obra reproduce los esquemas narrativos de las novelas de caballerías<sup>7</sup>, archiconocidos, bien que en irreversible decadencia, durante la recepción de la novela por los contemporáneos de Cervantes. Pero al mismo tiempo que fusión de horizontes, se da como efecto una ruptura de expectativas, porque los contenidos del modelo preexistente (la novela caballescica) son invertidos o transformados por la parodia. De este modo la lectura del *Quijote* se desarrolló, suponemos, en una ambivalencia hermenéutica que hace de la fusión y de la ruptura de horizontes fenómenos parciales e incompletos: a través de unos cauces estructurales familiares para el lector de la época se comunican unos contenidos insólitos e inhabituales que contrastan con el sistema de tópicos parodiado.

§ 2. Desde los tratadistas del Renacimiento —sobre todo desde los humanistas italianos— se cree que la novela, por entonces «romance», germina en unas narraciones más o menos fabulosas, míticas o legendarias que se desarrollan en la Plena y Baja Edad Media y que reciben el nombre de novelas de caballerías (*roman de chevalerie, romanzi cavallereschi*)<sup>8</sup>. En los tratados literarios del siglo XVI los autores coinciden en dar del género novela o romance definiciones muy similares, en la mayor parte de los casos basadas en los motivos temáticos más evidentes de esas obras. Así, G. Cinzio habla de las fingidas materias de caballeros llamados «errantes», G. Pigna se ocupa de paladines errantes como Lancelot, Tristán, Amadís u Orlando Furioso, e incluso Minturno se refiere a los relatos que narran los amores

---

<sup>5</sup> Vid. JAUSS, H. R.: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Constanza, Universitätsverlag, 1967. (Trad. esp. en Barcelona, Península, 1976).

<sup>6</sup> Este concepto procede de la hermenéutica de H. G. GADAMER, excelentemente sintetizada en su obra *Wahrheit und Methode*, Tubinga, J. C. B. Mohr, 1960. (Trad. esp. *Verdad y Método*, Salamanca, Sígueme, 1977). La fusión de horizontes consiste *grosso modo* en una correspondencia entre el horizonte de preguntas histórico del lector y de la obra, es decir, en una adecuación de las preguntas y respuestas que el texto y su receptor efectúan recíprocamente.

<sup>7</sup> La última novela de caballerías «seria» que se compone en España, *Don Policisne de Boecia*, de D. Juan de Silva y Toledo, data de 1602, fecha muy cercana a la publicación del primer *Quijote*.

<sup>8</sup> En 1554 aparecen el *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, de Giovambattista Giraldi Cinzio, e *I romanzi*, de Giovambattista Pigna. En estas obras los autores proponen curiosas etimologías —muy al sabor del erudito medieval— del término *romanzo*, al que relacionan con el étimo griego *romè* («fuerza»), de donde se derivaría **Roma** («la poderosa»), **Reims**, etc. En estas obras se destaca siempre el hecho de que la *Poética* de Aristóteles no dé razón de un tipo de creaciones que los humanistas se ven en la necesidad o el deseo de conocer y definir.

y las hazañas de los caballeros. Todos convienen en calificar al protagonista de tales narraciones de **caballero errantes**, el **errantes equites** de que también hablaría B. Arias Montano en su *Rhetorica* (1569)<sup>9</sup>. El estudioso renacentista entiende *grosso modo* por novela una narración cuyo personaje principal es un caballero andante que se debate entre sus amores cortesés y su viaje en busca de aventuras que le reporten fama y gloria imperecederas. Las investigaciones posteriores han demostrado sobradamente que la novela surge embrionariamente de unas narraciones relacionadas con las formas épico-heróicas de las literaturas románicas (y/o latinomedievales), de donde el género «absorberá», en su período constitutivo, los principales mecanismos —sintácticos y semánticos— de organización textual. E. O. Riley ha resumido los rasgos fundamentales del **romance**:

1. Un romance es una narración de aventuras y de amor.
2. Normalmente el relato se desarrolla en forma de una búsqueda, un viaje o unos «trabajos».
3. El romance participa más del mito que de la estructura novelesca.
4. No hay restricciones en lo concerniente a los elementos sobrenaturales: maravillas, milagros, magia, etc.
5. El tiempo y el espacio no se rigen por referencia a la realidad empírica.
6. Los personajes están psicológicamente simplificados.
7. Los motivos morales son también simplificados: frecuente triunfo de la Virtud, aunque el final no siempre puede preverse.
8. Estructura sucesiva de episodios que autónomamente pueden llegar a constituir una *nouvelle*.
9. El desenvolvimiento de la acción se produce mediante abundantes peripecias y anagnórisis que comúnmente remiten, en última instancia, al Destino o a la Divina Providencia.

---

<sup>9</sup> Vid. STANESCO, M.: «Premières théories du roman», en *Poétique*, 70, 1987, pp. 167-180.

10. Inclinación por lo ilusorio, el sueño y la fantasía onírica.
11. Tendencia estilística al ornato retórico y al retorcimiento expresivo.
12. Abundancia de descripciones, realistas unas veces, simbólicas, otras.
13. Relación directa del romance con la sociedad en que se manifiesta, en la que forma parte de una tendencia estético-ideológica<sup>10</sup>.

§ 3. P. Zumthor sostiene que la novela nace, a través de sucesivas transformaciones, en la convergencia de los poemas épicos y de la tradición, recuperada con el «Renacimiento del siglo XII», de la escritura historiográfica. De este modo el cantar de gesta y la novela coexisten aproximadamente durante un siglo (entre 1170 y 1250), al tiempo que manifiestan un conjunto de rasgos opuestos de manera correlativa<sup>11</sup>.

Un ejemplo de las relaciones entre las obras historiográficas, de mayor o menor veracidad (por lo común «de menor»), y las creaciones novelescas lo tenemos en la *Historia Regum Britanniae* (1130-1136), de Geoffrey de Monmouth, cuyos libros octavo, noveno y décimo se dedican a la historia del rey Artús o Arturo, creando textualmente las primeras células míticas que los novelistas cortesés recrearían más tarde incansablemente. Agentes o personajes míticos como Uther Pendragon, Merlín, el propio Arturo y Ginebra, objetos mágicos como la espada Excalibur o antihéroes como Mordred aparecen por vez primera —documentalmente hablando— en el texto de G. de Monmouth<sup>12</sup> en cuanto elementos básicos de la **materia de**

---

<sup>10</sup> Vid. RILEY, E. O.: «Cervantes: una cuestión de género», recogido en G. HALEY, (ed.): *El Quijote*, Madrid, Taurus, «El escritor y la crítica», 1980, pp. 167-180.

<sup>11</sup> Vid. ZUMTHOR, P.: *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972. Las oposiciones más generales entre la epopeya y la primitiva novela serían: Exaltación de la gesta colectiva / Aventura individual, Pluralidad de fórmulas que diseñan sucesivamente el tema / Desarrollo temático a la manera de una «estructura generativa», Tempo lento de la epopeya / Relativo dinamismo de la novela, etc. Consúltese el Cap. VIII del libro de Zumthor.

<sup>12</sup> Vid. GARCÍA GUAL, C.: *Primeras novelas europeas*, Barcelona, Istmo, 1988 (2.º); *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*, Madrid, Alianza Editorial, 1983. No podemos dejar de citar para el estudio de esta literatura a KÖHLER, E.: *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*, Tübingen, 1955.

**Bretaña**<sup>13</sup>. Sin embargo, y por encima de consideraciones de tipo histórico, es interesante observar las peculiaridades literarias de las obras adscritas a la llamada **novela artúrica**. En este tipo de narraciones surge una característica que perdurará en importantes novelas del período áureo e incluso tendrá continuación en épocas posteriores como elemento genérico. Nos referimos a la estructura espacial de la narración en forma de VIAJE.

Desde un punto de vista narratológico, puede concebirse el espacio como un **sintagma narrativo discontinuo** (A. J. Greimas) que se distribuye a lo largo de la narración situando las acciones y transformándose con el desenvolvimiento funcional de la historia. Hay espacios psicológicos, sociales, simbólicos, conjuntivos, disyuntivos<sup>14</sup>, etc. Ya en sus primeras formulaciones la novela de caballerías se organiza en la forma de un sucesivo y permanente desplazamiento espacial que da lugar a un sistema narrativo constituido por diversos episodios. En general, se da una tendencia al inicio de la acción mediante un **motivo centrífugo** respecto de un núcleo locativo al que se vincula el héroe (Lancelot / Camelot); pero también existe como correlato un movimiento **centripeto** que empuja al héroe hacia un «destino». El motivo funcional que genera la acción, el viaje, aparece en algunas hagiografías latinas de la Edad Media que creemos se han de relacionar con los relatos mitológicos celtas<sup>15</sup>. En cualquier caso, el viaje, por corto que sea su recorrido, implica un desplazamiento **horizontal** a lo largo de una geografía y, comúnmente, una movilidad **vertical** a través de distintos estratos socioculturales. Recuérdese al respecto los cambios de lugar y de entorno social que se producen en el *Quijote* como consecuencia de la adopción de los modelos novelescos medievales<sup>16</sup>. A este dinamismo espacial lo

---

<sup>13</sup> En los famosos versos de la *Chanson de Saisnes* (hacia 1200) Jean Bodel alude a las «tres materias» novelescas:

«Ne son que trois matieres a nul home antandant;  
De France et de Bretagne et de Rome la Grant;  
Et de ces trois matieres n'i a nule semblant;  
Li conte de Bretagne son si vain et plaisant;  
Cil de Rome son sage et de san aprenant;  
Cil de France sont voir chacun jor apparant».

(vv. 6-11)

<sup>14</sup> Vid. BOBES NAVES, M.ª del C.: *Teoría general de la novela*, Madrid, Gredos, 1985. Especialmente el capítulo dedicado al espacio como unidad sintáctica.

<sup>15</sup> Nos referimos a obras hagiográficas como el *Purgatorium Sancti Patricii* (alrededor de 1190) y, sobre todo, a la *Navigatio Sancti Brendani* (en torno al siglo x). Esta última aborda el tema, muy tratado en la tradición céltica, del *Inram* o viaje al Otro Mundo, en este caso a la Tierra de Promisión. Vid. PATCH, H. R.: *El Otro Mundo en la literatura medieval*, México, F.C.E., 1983, pp. 36-67.

<sup>16</sup> No sólo reproducen la estructura del viaje las novelas artúricas. Otras manifestaciones

llamaremos **estructura-trayectoria**, puesto que el espacio narrativo aparece segmentado en múltiples unidades a menudo sólo conectadas —lejanamente— por el motivo nuclear (el viaje). En las novelas artúricas la matriz estructural se fundamenta en la *quête* o *queste*, esto es, en la búsqueda, que no es sino un viaje de características muy concretas. Por ello los personajes se presentan como *quêteurs d'avantures*, son caballeros errantes que no poseen un espacio único asignado. Sus aspiraciones se reducen a la fama un tanto deportiva de la lid o el torneo y el amor de la dama, que responde a una esclerotizada imagen trovadoresca en la que el vínculo feudal hace del amador un siervo o vasallo sometido al desdén de la *midons* (= *meus dominus*).

§ 4. En la tipología histórica del **romance** la estructura del viaje es importante hasta el punto de que el *Quijote* puede caracterizarse en función de arquetipos recurrentes en las formas primerizas de la novela. Dos son los sistemas narrativos «emparentados» con el *Quijote*: la **novela de vagabundeo** y la **novela de pruebas**<sup>17</sup>. En la novela de vagabundeo el protagonista es «un punto que se mueve en el espacio» (p. e., un *errantes equites*) y permite mostrar la diversidad social y cultural de los espacios por los que se desplaza. Es fácil advertir que a este modelo se ajustan los protagonistas de las novelas latinas antiguas (deambular de Encolpio, viajes de Lucio el asno), y parece obvio que con él se corresponden las estructuras de la novela picaresca. Es cierto —como apunta Bajtín— que la novela de vagabundeo representa el mundo como **contigüidad** de espacios que se suceden, en los que alternan las situaciones de alegría y tristeza, éxito y fracaso, felicidad y desdicha. La temporalidad se compone de segmentos contiguos que se refieren a la **instantaneidad** de la aventura. La cronología avanza de un modo progresivo y rectilíneo marcado por una articulación múltiple: «en ese momento», «horas más tarde», «aquel día», «a la mañana siguiente», «esa misma noche», etc.<sup>18</sup>.

En lo concerniente a la novela de pruebas, algunos de cuyos rasgos son también propios del tipo anterior, su peculiaridad más importante radica

---

novelescas medievales organizan su materia del mismo modo. En nuestra literatura del **mester de clerecía** disponemos del ejemplo del *Libro de Apolonio* (siglo XIII) —procedente de la novela medieval *Historia Apollonii Regis Tyri* (siglos V-VI)—, donde la *fazienda* del protagonista consiste precisamente en un periplo (de resonancias bizantinas) causado por la mortal enemistad que le profesa el rey Antioco.

<sup>17</sup> Vid. BAJTÍN, M.: «La novela de educación y su importancia en la historia del realismo», en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982, pp. 200-247.

<sup>18</sup> Puede comprobarse cómo muchos capítulos del *Quijote* se inician con este tipo de elementos cronológicos que ubican a los personajes en la cadena de acontecimientos, cuyos eslabones están frecuentemente entrelazados por un nexo de contigüidad.

en la constitución de la narración mediante una serie de motivos funcionales —o pruebas— que llevan aparejadas unidades semánticas transferidas al héroe en virtud de un mecanismo metonímico elemental. Las acciones valientes, virtuosas, nobles o santas hacen del personaje un héroe cuyo perfil se compone de los mismos atributos de sus actos. El protagonista de estas novelas —en concreto de las novelas de caballerías— se presenta frecuentemente como un individuo completo y acabado desde el principio de la narración; la acción es demostración de las cualidades que desde el inicio se le adjudican o se atisban en él. En este sentido el *Quijote* transgrede abiertamente las pautas canónicas del género, puesto que el personaje se va configurando en un proceso de comportamientos sometido a evolución y a cambios muy notorios. Sin embargo, en general la novela de Cervantes mantiene una adecuación respecto de la novela de pruebas. La trama de estas narraciones se desarrolla a partir de una alteración de la realidad cotidiana (entiéndase lo que se entienda por ella) que lleva a una desviación en la vida del protagonista. La biografía del héroe es siempre azarosa por las intrincadas aventuras que habrá de superar, condenado, en parte, a ser víctima de un gran sistema de casualidades más o menos insólitas (así suele ocurrir en la novela bizantina y barroca).

En la estructura novelesca de pruebas caben un tiempo histórico y biográfico, y además a éstos puede añadirse un **tiempo fabuloso** que tuvo sus primeros paradigmas en los relatos orientales introducidos en Occidente por medio de las compilaciones sapienciales y fabulísticas, *exemplaria*, etc. La temporalidad fabulosa se manifiesta por lo común en una extraordinaria condensación del tiempo físico (varios años discurren en una noche), con preferencia por el *topos* del «sueño encantado» que se manifiesta poética y jocosamente en el *Quijote* en el episodio de la Cueva de Montesinos, cuando el tiempo calculado por Sancho («poco más de una hora») en absoluto coincide con los tres días que el Hidalgo asegura haber vivido en la caverna. La Cueva de Montesinos funciona como un **eje estructural** de cambio que da paso a una nueva actitud de D. Quijote ante la realidad inmediata. Como dice J. Casaldueiro: «El Caballero buscaba la Cueva de Montesinos y en ella hace realidad su experiencia histórico-moral —romancero, mitos, la necesidad—»<sup>19</sup>. M. Bajtín advierte con sagacidad que un gran logro de la novela de pruebas estriba en la plasmación del **tiempo psicológico** (la *durée* de Bergson), expresado como *tempo* subjetivo —en el sentido rítmico— lento o rápido en relación con las situaciones de peligro, los instantes apasionados o los estados anímicos del personaje.

Si la novela de vagabundeo incluía la estructura espacial propia de formas narrativas presentes en el *Quijote*, la novela de pruebas proporcionará

---

<sup>19</sup> Cfr. CASALDUERO, J.: *Sentido y forma del «Quijote»*, Madrid, Ínsula, 1970 (3.\*), p. 341.

a la novela cervantina la representación (*mímesis*) del mundo, aunque se trata en sus orígenes de una reproducción pobre y simplificadora. En la novela de pruebas no se plantea una interacción del héroe (sujeto) con el mundo circundante (objeto), es decir, una repercusión del uno sobre el otro y viceversa, sino que el mundo aparece como **decorado** o fondo estático y los personajes secundarios como «mobiliario» sobre el que el personaje ejercita ejemplarmente sus virtudes. El héroe caballeresco no modifica el mundo ni el mundo cambia en un ápice al héroe. Simplemente el uno pone a prueba al otro, y el resultado de dicho reto no consiste en la transformación de ese mundo, sino en un encadenamiento de accidentes ocurridos en él. La inmutabilidad de la realidad es, pues, característica de las novelas de caballerías, quizás debido a los códigos ideológicos respecto de los que esa literatura es emblemática. El *Quijote*, aunque burlescamente y con aspiraciones meditativas, repite esa situación estática del mundo fabuloso caballeresco: D. Quijote se ve incapaz de transformar las realidades (y la realidad sólo con el tiempo logrará cambiar al personaje). Con todo, el mundo del *Quijote* supera cualquier estatismo que inmovilice la actividad del mundo fictivo. El *Quijote* sigue siendo una novela de pruebas en la que el mundo apenas experimenta mutaciones reales (sí, por supuesto, fingidas). De qué índole sean las pruebas y cuál pueda ser su contenido exceden los límites estructurales que impusieron los géneros anteriores.

§ 5. Con anterioridad al *Quijote*, y reconocido como texto prefigurador de ciertos rasgos suyos, el *Lazarillo de Tormes* (en torno a 1554) —representante ya de una nueva manera de crear la narración, esto es, inscrito en la modernidad e innovador en relación con los cauces literarios medievales— evocaba claramente las características de la novela de vagabundeo, al modo de Petronio o Apuleyo, y renovaba a un tiempo la concepción estético-literaria, tanto técnica cuanto ideológica, de la obra narrativa<sup>20</sup>. «Novela de caballerías» y «novela picaresca» son denominaciones en las que cada modalidad narrativa queda definida por una actividad **calificada** (ser caballero = realizar hazañas/ser pícaro = engañar y delinquir) que se asigna al héroe o al protagonista de tales relatos. Evidentemente esas actividades se contraponen —si nos empeñamos en ello— por sus contenidos y por su calificación axiológica, esto es, por su diseño semántico y por su proyección

---

<sup>20</sup> Vid. *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1987, ed. de F. Rico, con eruditas y sustanciosas notas e Introducción. Sobre la picaresca como género literario véase: LÁZARO CARRETER, F.: «Construcción y sentido en el *Lazarillo de Tormes*», en *Abaco*, I, 1969, pp. 45-134; «*Lazarillo de Tormes*» en la *picaresca*, Barcelona, Ariel, 1972. RICO, F.: *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1982 (3.ª corregida); *Problemas del Lazarillo*, Madrid, Cátedra, 1987.

pragmática. Pero a decir verdad el caballero y el pícaro, así como sus respectivas acciones, pertenecen a sistemas literarios distintos que, si bien se interrelacionan, presentan distintos valores literarios, ideológicos e históricos en virtud de la organización textual a la que pertenezcan.

La novela de caballerías dinamiza unos **ideologemas**<sup>21</sup> sólo comprensibles dentro de la sociedad feudal cuya ideología está, en palabras de J. Huizinga, embebida de las aspiraciones caballerescas —estéticas unas veces, morales otras— dominantes en las esferas cortesanas y aristocráticas<sup>22</sup>. Contrariamente, la picaresca configura un conjunto de ideologemas que hace de ella una novela moderna, puesto que abandona los mundos exóticos, el escapismo cortés y el sofisticado sentimentalismo trovadoresco e instituye la **contemporaneidad** (el *hic et nunc*) como tema. La novela picaresca es la «nueva novela» —fórmula llena de redundancia— de lo cotidiano, «realista» *lato sensu*, siempre cercana a lo verosímil y en íntima relación con la sociedad que en cuanto producto la consume. Con razón afirma F. Rico que «la suprema originalidad del *Lazarillo* está en haber urdido una extensa narración en prosa con un sostenido diseño realista. En nuestros días, estimamos más la habilidad de la construcción autobiográfica, la gracia inagotable de la expresión, o el relativismo, la intrigante ambigüedad que la obra destila línea a línea (...); pero la gran novedad no reside ahí, sino en haber ganado para la ficción narrativa un dominio que hasta entonces le era ajeno y que luego resultaría el más característicamente suyo»<sup>23</sup>.

En la novela moderna la expresión y el contenido diegéticos son inextricablemente solidarios, puesto que la **estructura egocéntrica** del estilo autobiográfico determina, por imperativos del «decoro», que la narración remita en su forma al mundo espaciotemporal, psicológico e imaginario del YO.

El *Lazarillo de Tormes*, grotesco *Bildungsroman* que narra las vicisitudes de un muchacho misero y errabundo, retoma aún algunos rasgos de los géneros precedentes. El pícaro, de un modo similar al caballero andante, es un *quêteur*, no del Graal divino o de otros objetos maravillosos, sino de algo más vulgar, tanto como real y perentorio: el sustento físico. El mundo quimérico se desvanece sustituido por un espacio reconocido como real por

---

<sup>21</sup> La noción de **ideologema** fue creada por el crítico ruso N. P. Medvedev y posteriormente desarrollada por J. KRISTEVA: *Semiótica, I y II*, Madrid, Fundamentos, 1981; *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1974. En esta última obra dice Kristeva: «El encuentro de una organización textual (de una práctica semiótica) dada, con los enunciados (secuencias) que asimila en su espacio o a los que remite en el espacio de los textos (prácticas semióticas) exteriores, será llamado IDEOLOGEMA» (p. 15).

<sup>22</sup> Cfr. HUIZINGA, J.: *El Otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, Madrid, Alianza Universidad, 1978 (1.ª ed. esp. 1930), cap. 4.º

<sup>23</sup> Cfr. su ed. crítica (1987), **Introducción**, p. 47.

el lector coetáneo y reconocible como verosímil por el lector histórico, el YO sucede al ÉL referido por un legendario cronista. Esta novedosa particularidad del *Lazarillo* prosigue, quizá potenciada, en el entreverado mundo narrativo del *Quijote*, donde la cotidianidad prevalece sobre los *mirabilia* y el exotismo fabuloso. Los gigantes de grotesco nombre<sup>24</sup> se convierten en molinos manchegos. Los lugares lejanos y desconocidos, existentes o imaginarios (Constantinopla, Niquea, Trapisonda, California, etc.), se transforman en itinerario de ciudades y pueblos próximos y familiares. En este tránsito hacia la novela moderna se reducen los elementos legendarios y se integra el mundo real (con el sentido que una colectividad histórica dé a ese término) en el universo de la ficción narrativa. Desde el punto de vista de las modalidades lógicas, el *Quijote* instaura una variación **alética** que excluye lo imposible en beneficio de la «normalidad empírica» que promueve un peculiar escepticismo.

§ 6. La parodia del *Quijote* es la prueba más relevante de su modernidad. La distorsión del sistema literario e ideológico medieval implica una exaltación *sui generis* de dicho modelo<sup>25</sup>, por lo que conviene estudiar la novela de Cervantes a la luz de la tradición paródica paneuropea que encuentra su más expresiva representación antropológica en los **ritos sincréticos** del carnaval. Consideraremos el carnaval como el conjunto de textos más importante de un discurso cultural (una práctica significativa) **deconstructivo**. La Edad Moderna se gestaba al tiempo que decaían las estructuras tradicionales de la sociedad medieval debido al surgimiento de nuevos miembros socioeconómicos que socavan los cimientos del sistema estamental. En su complejo y paradójico criticismo, la burla carnavalesca se erige en símbolo de la evolución histórica (burguesía *versus* nobleza) y de la ironía con que los pujantes sectores gremiales contemplan el ocaso inexorable del *ancien régime*.

La cultura popular y festiva —de la que el *Quijote* es indudable deudor— desarrolló un discurso social que degrada el modelo idealista desde los mismos presupuestos que hace suyos la realidad degradada. El carnaval es una práctica de la inversión, por cuanto propugna un *monde à l'envers* profanador, sacrilego y obsceno, pero en el fondo es también respetuoso, a su modo, para con los ideales que rebaja<sup>26</sup>. La *deconstrucción* que realiza el

---

<sup>24</sup> Por ejemplo: Fierastón de Chipre, Nabón el Negro, Astrobaudo de Tartaria, Buzarangedro, Famongomadán del Lago Ferviente...

<sup>25</sup> Conviene recordar el paradójico destino de Cervantes: desmitificar el género caballeresco por excelencia, en aquel tiempo hipertrofiado, siendo simultáneamente admirador y defensor de ciertos ideales («medievalizantes») heroicos de la España imperial.

<sup>26</sup> Vid. BAJTÍN, M. M.: *L'oeuvre de F. Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Seuil, 1970. (Trad. esp. en Barcelona, Barral, 1974; últimamente en Madrid, Alianza Universidad, 1987).

carnaval 'consiste en la penetración en la jerarquía axiológica del sistema de ideas oficiales y, una vez dentro de ella, en la inversión, desde la inmanencia, de las oposiciones de dicha estructura. En *Positions* (1972) declaraba J. Derrida que «en una oposición filosófica tradicional no encontramos una coexistencia pacífica de términos contrapuestos, sino una violenta jerarquía. Uno de los términos domina al otro (axiológicamente, lógicamente, etc.), ocupa la posición dominante. Deconstruir la oposición es ante todo, en un momento dado, invertir la jerarquía». Como sugiere J. Culler, «la deconstrucción no busca un principio lógico más elevado o una razón superior sino que utiliza el mismo principio que deconstruye»<sup>27</sup>. Esto es lo que hace Cervantes en el *Quijote*: deconstruir el discurso de la novela de caballerías —invirtiendo sus valores estilísticos, sus sentidos simbólicos, ideológicos...—, deconstruir el sistema de valores de una cultura (la aristocrático-feudal) en proceso indefectible de agotamiento. Si en la sociedad oficial la «seriedad» constituía el valor inamovible que regía todas las acciones humanas, ubicado en la **topografía moral** en LO ALTO, la cultura popular y carnavalesca entroniza la risa y la comicidad como modos de ser y de pensar que pertenecen, dentro de la axiología dominante, a LO BAJO. La novela de caballerías era el texto unívoco que representaba a la sociedad caballeresca, la cual instituyó el predominio de una sola voz social, es decir, el **monologismo**. El *Quijote* introduce en su estructura los textos de la parodia carnavalesca, que por su naturaleza cultural impugnan el mundo monológico de la novela de caballerías (donde realidad y héroe son entes estáticos) y proponen su sustitución por el **plurivocalismo** estético e ideológico. El héroe y el mundo degradados de Lukács abren un universo más rico por la permanente posibilidad dialéctica en que se fundan. **Con Cervantes el perspectivismo se convierte en principio estructural y la ambivalencia en forma semántica de la novela.** La restricción interpretativa que imponía la cultura del Medioevo da paso a la ambigüedad y el relativismo de la época Moderna, en la que el mundo se percibe, no como una construcción perfecta, sino como un universo dinámico, mudable y heteróclito. En el *Quijote* el «ser» y el «parecer» coexisten como fundamentos de la realidad, de tal modo que a medida que avanza la acción se admite la estructura de ambivalencias y el dialogismo como caracteres esenciales al mundo de ficción, donde las acciones y los personajes se muestran en una fluctuación constante entre la apariencia y la realidad. De la *Weltanschauung* teocéntrica medieval —en la que el Universo se concibe al modo de una inmutable geometría que tiene la *forma pyramidis*— se evoluciona al antropocentrismo moderno, que consagra la cosmovisión de la cultura popular, antes subversiva, ahora hege-

---

<sup>27</sup> Cfr. CULLER, J.: *Sobre la Deconstrucción*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 81.

mónica en la realidad cotidiana. La **regularidad** de la cultura medieval tiene su correlato en la **irregularidad** total del mundo carnavalesco.

§ 7. «Por su misma naturaleza, el género literario refleja las tendencias seculares más estables del desarrollo literario. En él siempre se conservan los imperecederos elementos del **arcaísmo**. Ciertamente, éste se conserva en aquél tan sólo debido a una permanente **renovación** o actualización. El género es siempre el mismo y otro simultáneamente, siempre es viejo y nuevo, renace y se renueva en cada nueva etapa del desarrollo literario y en cada obra individual de un género determinado»<sup>28</sup>. De estas palabras de M. Bajtín se deduce la dialéctica implícita en la estructura de la obra literaria, reiteración de un esquema previo y anuncio de nuevas posibilidades expresivas. El *Quijote* como género histórico plantea una tensión entre **arcaísmo** e **innovación** que supera mediante un peculiar procedimiento conciliador de las nociones en contraste. El uso de unas estructuras genéricas no impone un asentimiento ante sus valores; también puede darse el caso (el de Cervantes) de que una obra tome como punto de referencia un paradigma estético **en contra** del cual se desarrollará estéticamente. El *Quijote* constituye una prueba fehaciente de que el modo más efectivo de invalidar un género arcaizante se logra utilizando sus propias estructuras para ir contra ellas o, cuando menos, para ponerlas en el entredicho del relativismo (**deconstrucción**).

Sostendremos, inspirados en Bajtín, que el *Quijote* —«género moderno», obra innovadora o comoquiera que se califique— pertenece a la **literatura carnavalizada**, esto es, a un tipo de creaciones que incorporó a sus estructuras, directa o tangencialmente, los textos del folclore carnavalesco (antiguo o medieval), produciéndose así una tendencia de la obra hacia lo cómico-serio. El proyecto de una **poética histórica** será útil en la medida en que describa y analice el conjunto amplio y dispar de creaciones literarias entre las que se encuentra la novela cervantina. El *Quijote* inaugura, si se quiere incipientemente, la «novela polifónica», prolongando cualitativamente el enriquecimiento narrativo que había tenido un magnífico representante en F. Rabelais, cuya obra constituye el máximo paradigma de lo que se entiende por literatura carnavalizada, pero aún no alcanza la pluri-voicidad de la novela de Cervantes.

La importancia de los géneros cómico-serios en la historia de la literatura europea ha sido grande y ha perdurado incluso reflejada en múltiples as-

---

<sup>28</sup> Vid. BAJTÍN, M. M.: *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, F. C. E., 1986, p. 150. A partir de este momento citaremos las páginas por esta edición, incluyéndolas entre paréntesis dentro del texto para así evitar al lector la molestia de las llamadas y las notas a pie de página.

pectos de la poliforme estética contemporánea. Partiremos de tres caracteres para el análisis de la intertextualidad de la literatura cómico-seria en el *Quijote*:

1. La primera peculiaridad de los géneros cómico-serios consiste en una nueva actitud ante la realidad, pues el punto de partida para su comprensión, valoración y tratamiento literario es la **actualidad**, el *hic et nunc* al que antes aludíamos como circunstancia temática que introduce la novela moderna (Bajtín, 152). Frente al pasado mítico y legendario de las historias epopéyicas («la edad heroica»), la acción del *Quijote* se sitúa en el «presente» (para sus coetáneos), en la inmediatez espaciotemporal, y para el lector posterior en una época histórica real.
2. Los géneros cómico-serios no se fundan en la tradición más que para denostarla o mostrarla de una manera rebajada. Este tipo de literatura manifiesta una actitud, por así decir, **iconoclasta**, propugna la libertad de invención y el libre uso de la «experiencia». Particularidad del *Quijote*, distintiva en relación con el canon cómico-serio, es su fundamentación en modelos tradicionales, utilizados sólo en virtud de su degradación paródica.
3. La tercera característica de la literatura carnavalizada estriba en su deliberada y consciente heterogeneidad de estilos y voces. Se niega rotundamente las unidades de estilo de la epopeya, la tragedia, la alta retórica o la lírica, y se ofrece como sustitutivos la pluralidad de acentos y lo ridículo (Bajtín, 153). Predomina en las obras cómico-serias el procedimiento de los **géneros intercalados** (pluriestilismo): cartas, manuscritos de cronistas, diálogos, parodias de los géneros altos, citas cómicas, etc. Sobra señalar que el *Quijote* es un claro ejemplo de interpolación genérica (así, el ensartado de *nouvelles* sentimentales, pastoriles, moriscas, picarescas...) que la crítica ha atribuido a menudo a una estética manierista, aún cuando ese rasgo aparece ya en obras latinas clásicas, alto-y bajomedievales.

§ 8. En la teoría de Bajtín el género novelesco tiene su origen en tres tipos de textos: **epopeya**, **retórica** y **carnaval**. Según domine uno u otro, tendremos literatura épica, literatura retórica y literatura carnavalizada. La hipótesis

propuesta se basa, pues, en la posibilidad de que la incipiente novela moderna (la picaresca, el *Quijote*) se haya originado —en parte, claro está— en las poéticas narrativas que se observan realizadas en determinadas obras de la literatura occidental. Por ser más exactos, diremos que el *Quijote* está inscrito en una de las más largas tradiciones literarias de Europa que abreviadamente designaremos con el nombre de MENIPEA<sup>29</sup>. Entendida recatemente, la menipea no es un género, no representa un repertorio técnico y estético delimitado, sino que constituye una **escritura** literaria que puede integrarse en diversas poéticas y surge esporádicamente, en cuanto función estructural preeminente o subsidiaria, en gran cantidad de obras literarias.

Esencial a la menipea es el énfasis puesto sobre los elementos cómicos y risibles de la narración, y simultáneamente su **seriedad** carnalesca, es decir, su reflexión un tanto subversiva acerca de la realidad. Desde un punto de vista literario, las obras carnavalizadas se distinguen por su excepcional libertad temática y formal: las únicas restricciones son immanentes a la propia conformación de la obra, pero no impuestas por imperativos externos. No es exacto pensar que este carácter no pertenece al *Quijote*, puesto que en realidad Cervantes combinó de un modo libérrimo cuantos géneros literarios y discursos quiso, y, por supuesto, no escatimó tampoco en recursos temáticos, uno de los pilares de la riqueza que históricamente se atribuye a la novela.

La menipea concede una importancia singular a la fantasía y a las aventuras inauditas que generan **situaciones excepcionales** (Bajtín, 161). A través de estas situaciones poco comunes se pone a prueba, no sólo la entidad humana o heroica del protagonista, sino también la verdad o la consistencia filosófica de una idea. El *Quijote* revisa la vigencia de un tipo de moral idealista y quimérica, confronta simbólicamente lo alto y lo bajo, de modo que del enfrentamiento ideológico se siga una regeneración tanto del idealismo como del materialismo.

Un aspecto fundamental de la menipea radica en la combinación or-

---

<sup>29</sup> El término «menipea» procede el nombre del filósofo Menipo de Gádara (siglo III a. C.), autor de sátiras que se han perdido, pero cuyo testimonio de existencia ha llegado hasta hoy a través de Diógenes Laercio. Este «género» fue cultivado en el siglo I a. C. por Varrón en sus *Satirae menippeae*. El *Apocolocyntosis* (o «la conversión en calabaza») de Séneca, el *Satyricon* de Petronio, las *Metamorfosis* de Ovidio, la *Novela* de Hipócrates, la sátira *Icaromenippo* de Lucano, etc., serían formas diversas de menipea en el seno de la literatura antigua. Esta tradición se manifestó continuada en la Edad Media y el Renacimiento por medio de los debates, las diatribas, las disputas, los géneros aretológicos, etc. La menipea absorbe, como ha señalado Bajtín, diversos tipos de discurso que habían tenido gran cultivo en la Antigüedad; hereda ciertos aspectos del **diálogo socrático** y de otros sistemas internamente dialogizados, cuales son la diatriba o el simposio. En la Antigüedad se creía a Bión de Boristenes el creador de la diatriba y de la menipea misma, se establecían muchas coincidencias entre esos dos tipos de plurivocidad. El soliloquio se consideraba un «diálogo con uno mismo» en el que se establece una como autotensión o autodialéctica que enfrenta al hablante con sus propios enunciados.

gánica de la fantasía, el simbolismo, e incluso cierto misticismo, con un **naturalismo de bajos fondos** (Bajtín, 162) que aparece representado radical y groseramente. La IDEA se enfrenta a la MATERIA (ambivalentemente considerada, degradante y regeneradora a la vez), pero no por ello declina la fuerza de ninguna de ambas categorías. La significación carnavalesca de la pareja D. Quijote-Sancho se establece en el contraste, en la dinámica dualidad que relaciona a los personajes. La degradación de uno garantiza la efectividad grotesca del otro en su pretensión de evitar cualquier forma de rebajación (Sancho PANZA/D. Quijote CABEZA). Las escenas escandalosas y ridículas, las luchas cómicas son un correlato moderno de la antigua gesta épica, llena de colosalismo heroico, de conflicto dramático y de exaltación bélica.

En la menipea aparecen personajes afectados por estados psicológicos anormales (**temática maniaca**): desdoblamiento de personalidad, ilusiones vehementes, sueños extraños, pasiones demenciales, etc. La locura tiene una función narrativa como factor de profundización psicológica y motivo cómico-serio que permite la observación desde un punto de vista inusitado y subjetivo. El foco de perspectiva se diversifica y llega a establecer vínculos antagónicos entre los observadores y, por tanto, entre las formas de observación. D. Quijote no percibe la realidad en cuanto tal, sino como **universo posible** al que su locura da efectividad «ontológica». Pero el punto de vista insólito del Hidalgo fragmenta la coherencia de la realidad y establece una **heterodoxia** (una «otra-creencia») respecto del sistema de convenciones social. De modo semejante, los estados psicológicos extraordinarios evidencian la destrucción de la integridad (monolítica) épica y trágica del héroe y su destino. La ambivalencia y la práctica sistemática del contraste remiten a una estética grotesca que domina en el *Quijote* sobre cualquier otra, en el sentido de que el personaje tiene la posibilidad de **ser-otro** sin que su unidad caracterológica se vea por ello quebrantada. La locura y la cordura que alternativamente se manifiestan en D. Quijote hacen que el personaje genere, en términos bajtinianos, **una actividad dialógica para consigo mismo**. En la unidad personal conviven la pluralidad de situaciones y las conciencias, por lo que la estructura psicológica de D. Quijote es fundamentalmente dialógica, muestra la existencia de polifonía —ideológica— en el interior de un mismo personaje. Lo mismo ocurre con Sancho, tanto en su paulatina aproximación al idealismo de su amo cuanto en la oscilación paradójica de su personalidad (crédulo-incrédulo, pasivo-activo...). La menipea instituye estéticamente el *oximoron* como técnica expresiva: cuerdo-loco, tonto-listo, rey-bufón, etc. Desde una perspectiva pragmática, la ambigüedad que promueven el dialogismo y el discurso pluriestilístico evocan una cultura cambiante que eventualmente medita sobre los valores de toda índole que sustentan a la sociedad.

El héroe de la novela moderna —desde Lázaro de Tormes, Gargantúa y Pantagruel, pasando por D. Quijote y el Buscón, hasta Raskólnikov, Ana

Ozores o Leopold Bloom— actúa al modo de un ideólogo que transmite sus propias contradicciones y, por medio de ellas, las contradicciones de su mundo. Por el contrario, el héroe épico-caballeresco era un símbolo —o un emblema— **cosificado** y sin voz. Los ideogramas épicos tienden a la monosemia, al cierre semántico, mientras que los ideogramas de la novela moderna (la menipea) se caracterizan por su plurisignificación, por su ambivalencia y apertura. Aun suponiendo que se pudieran reconstruir todos los códigos sociohistóricos que intervinieron en la elaboración y recepción del *Quijote*, ¿acaso obtendríamos con ello las «claves» interpretativas de la novela? ¿Obedece el *Quijote* a una sola ideología o se reduce su polisemia a las perspectivas de los personajes **objetualizadas por un foco monológico predominante**? Creemos que no. Como metanovela el *Quijote* ejemplifica ilustrativa y tempranamente la estructura de una **novela polifónica**, en la que el personaje deja de ser marioneta en manos del narrador demiúrgico y se convierte en voz que dialoga con los demás, esto es, irreductible a una visión monologizada del mundo narrativo. La importancia que Cervantes dio a los diálogos entre D. Quijote y Sancho indica su confianza **epistemológica** en el perspectivismo del binomio Pregunta-Respuesta o Tesis-Antítesis. El diálogo no sólo sirve como riquísimo marco de auto y heterocaracterización psicológica, sino también como enclave de voces autónomas que, lejos de ser ellas mismas coherentes, introducen con su disputa la contradicción en la realidad. La propia novela configura en voz al **autor implícito no-representado** (aparte del convencional y paródico autor implícito representado: Cide Hamete Benengeli), descrito en el *Quijote* como quien «pinta los pensamientos, descubre las imaginaciones, responde a las tácitas preguntas, aclara las dudas, resuelve los argumentos; finalmente los átomos del más curioso deseo manifiesta» (II, 40).

La intertextualidad que se establece entre las primeras formas novelescas de la modernidad y la creación novelística posterior se expresa nítidamente en lo que atañe al héroe. Los personajes de la novela decimonónica y contemporánea recogen el paradigma psicológico y existencial propio de la menipea, cuya característica más destacable consiste en su **ejemplaridad negativa**. Se trata de personajes «problemáticos» (recordemos las teorías lukacsianas), patológicos, criminales, desclasados, marginados, etc. Con todo, el lector ha tendido a concederles su simpatía —más bien su distanciada *eleos*— de un modo similar a como el público de la tragedia compadecía catárticamente las aberraciones y los conflictos de Edipo, Electra, Antígona, Clitemnestra, etc.

La novela, tal como hoy la entendemos, muestra una tensión de discursos unificada por la instancia enunciativa del narrador. La polifonía novelesca del *Quijote* se advierte en la pluralidad de opciones que a cada paso se nos presenta como resultado de las voces también múltiples que concurren en el texto. Rabelais, Cervantes, Swift, Dostoyevski, Joyce, Kafka, Céline, etc., han creado históricamente la novela polifónica atendiendo a

los rasgos estructurales (y escriturales) representativos de la tradición menipea<sup>30</sup>. Este sería, unido al resto de caracteres, un factor definitorio de esa creación desbordante que habitualmente, y para entendernos, llamamos **novela moderna**. Un fenómeno literario como el que hemos estudiado se constituye diacrónicamente en las obras de autores dispares. La desmitificación de los géneros épico-caballerescos —necesaria para la «modernización» de la creación narrativa— se realiza con la novela picaresca y, como ejemplo de **carnavalización**, con la obra de F. Rabelais. Cervantes consume ese proceso e introduce en la novela un «coro vocal» que fragmenta definitivamente la compacta unidad del mundo representado y propugna una poética narrativa fundamentada en el pluriestilismo y en la interacción de discursos. La riqueza del *Quijote* consiste, en última instancia, en una densa concurrencia de voces.

---

<sup>30</sup> Según J. KRISTEVA: «Se podría demostrar a través de la palabra y la estructura narrativa novelesca del siglo XX cómo transgrede el pensamiento europeo sus características constitutivas: la identidad, la sustancia, la causalidad, la definición, para adoptar otras: la analogía, la oposición y por lo tanto el dialogismo y la ambivalencia menipea». Cfr. KRISTEVA, J.: *Semiótica, I*. Madrid, Fundamentos, 1981, p. 220.