

Zeitschrift: Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: - (2005)
Heft: 5

Artikel: La actualidad del Quijote
Autor: Tango, Cristina
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1047414>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

La actualidad del *Quijote*.

Cristina Tango

Université de Genève

Intentar decir algo nuevo sobre el *Quijote* es de partida una tarea abocada al fracaso tanto como difícil es hacer un análisis que haga honor a la variedad de temas y problemas literarios que esta obra maestra de Cervantes – primera novela realista de ficción en prosa – plantea y en la que campea una ironía universal a la vez que una infinita tristeza; obra dotada de distintos planos de ficción que hacen sutiles y problemáticas las fronteras entre lo verdadero y lo ficticio, en donde lo humano se funde con lo fantástico mediante el recurso de la locura literaria y selectiva de su desatinado héroe.

De acuerdo con la teoría de la recepción tal como ha sido formulada desde la Escuela de Costanza por H. R. Jauss, concebimos la obra literaria – obra cerrada en su forma y abierta en sus valores semánticos – como elemento de un proceso dinámico de producción y recepción, como parte de un proceso activo entre el autor empírico (emisor) y el lector empírico-extradiegético (receptor), con lo cual analizar una obra significa construir un sentido y concebirla no como emanación del autor sino como experiencia del lector, contradiciendo a Foucault cuando afirma que «*L'auteur est le propriétaire et le fixateur du sens...[le seul] qui rend possible une limitation de la prolifération cancérissante, dangereuse des significations [en tant que] principe d'économie dans la prolifération du sens*»¹.

El lector, por lo tanto, desde la perspectiva de su horizonte de

© Boletín Hispánico Helvético, volumen 5 (primavera 2005).

¹ Foucault, Michel, *Qu'est-ce qu'un auteur?* En *Dits et Ecrits*, Editions Gallimard, Paris, 1969, pág. 811

expectativas², es quien parte de su propia competencia (poder), conocimiento (saber) y voluntad (querer) como modalidades para leer un texto – lugar en el que se realiza un tipo de comunicación específicamente literaria – para crear su propio sentido y para «*le jouer, le défaire, le faire partir*»³.

En calidad de *Desocupada Lectora* y desde nuestro horizonte de expectativas, a lo largo de este trabajo intentaremos demostrar la actualidad y la «postmodernidad» del *Quijote*, obra que funda la novela moderna y que anuncia ya todas sus posibilidades futuras pese a estar por cumplir su cuatrocientos aniversario. Nuestra intención es la de analizar el *Quijote* como una obra del presente, como una obra que evoluciona y recibe nueva vida a cada lectura, como una obra que desde hace cuatro siglos da pie a un fenómeno de comunicación literaria extradiegética, más allá de las fronteras contingentes del tiempo y del espacio, a confirmación de la tesis de Bajtín cuando señala que: «*Le Roman est le seul genre en devenir et encore inachevé...[qui] crée une zone de contact entre le récit et le lecteur, mais également avec l'actualité, la contemporanéité...avec les forces élémentaires du présent non-achevé...Dans ce contexte de l'inachevé disparaît le caractère d'immuabilité sémantique de l'objet*»⁴.

Seis son los temas que harán de corolario a este análisis: 1) Teoría de la novela y aspectos revolucionarios del *Quijote*; 2) *Mise en abyme* de la autoría; 3) Dimensión metaficticia e intertextualidad; 4) Lenguaje; 5) Los dos planos ontológico y hermenéutico del fluir existencial de Don Quijote; 6) Don Quijote: síntesis ficcional y paródica del contraste realidad/ficción.

1. Teoría de la novela y aspectos revolucionarios del Quijote

Cervantes concibe su obra maestra en el umbral entre los siglos XVI y XVII, momento de culminación de la teoría literaria clasicista y de constitución de la teoría moderna europea; momento de transición de la estética renacentista a la estética barroca que, a la tradicional postura platónica que defendía el principio ciceroniano según el cual las cosas hechas por la naturaleza son mejores que las que el arte perfecciona, prefiere la posición neoaristotélica (defendida por Alonso López Pinciano,

² Conjunto de normas y valores estéticos, semánticos, literarios y culturales cambiantes en el tiempo entre el autor, la obra y el lector.

³ Barthes, Roland, *De l'oeuvre au texte*, En *Essais Critiques IV, Le brouissement de la langue*, Editions du Seuil, Paris, 1971, pág. 76

⁴ Bakhtine, Mikhail, *Récit épique et roman* En *Esthétique et théorie du roman*, Editions Gallimard, Paris, 1941, págs. 441-464

en *La poética*⁵1596) según la cual el arte al imitar la naturaleza la perfecciona porque le añade lo que le falta en perfección; momento que tras la invención de la imprenta (la más importante revolución tecnológica y cultural de los Tiempos Modernos) testimonia la eclosión de una cultura literaria que se propaga a partir del libro, es decir una cultura que de ser mimética (basada en la oralidad y en la memoria) pasa a ser creadora, ficticia (basada en la invención única e individual).

A pesar de lo que opina Walter Benjamin cuando afirma que «*La naissance et la vie littéraire du roman dépendent entièrement du livre car le roman [forme littéraire savante] ne peut exister ni se propager qu'à partir du moment où l'imprimerie est inventée*»⁶ y de la publicación de *La Poética* de Pinciano, en el momento en que Cervantes escribe el *Quijote* hay un vacío teórico y literario acerca de la novela, y es más, será justamente la aparición de su *verdadera historia* la que establecerá la creación de este nuevo género, género por excelencia de Occidente basado en el acercamiento de literatura e historia y producto de la reunión de elementos empíricos y ficticios.

Desde un punto de vista literario, Cervantes crea la novela moderna a través de un triple proceso de deconstrucción paródica, de reficcionalización realista y de síntesis de las distintas posibilidades narrativas de los múltiples universos estéticos e imaginarios de la literatura de su tiempo inaugurando lo que Félix Martínez Bonati define, con acierto, como *pluriregionalismo ficcional* y echando ya las bases a la teoría bajtiniana que siglos más tarde afirmará que: «*Le roman ne participe pas à l'harmonie des genres...Le roman ne vit pas en bonne intelligence avec les autres genres. Le roman parodie les autres genres...il dénonce leurs formes et leur langage conventionnels, élimine les uns, en intègre d'autres dans sa propre structure en les réinterprétant, en leur donnant une autre resonance...Le roman ne permet la stabilisation d'aucune de ses variantes. Au travers de toute son histoire, se déroule systématiquement une parodisation ou un travestissement des principales variétés du genre...Cette autocritique du roman est un de ses traits remarquables...*»⁷.

Al mismo tiempo, nuestro autor presencia el nacimiento de

⁵ Libro que proporcionará a nuestro autor las preocupaciones estéticas y la teoría literaria presente en su obra.

⁶ Benjamin, Walter, *Ecrits français par Walter Benjamin*, Bibliothèque des Idées, Editions Gallimard, Paris, 1991, pág. 209

⁷ Bakhtine, op. cit. págs. 442-444

una nueva literatura que, tras la genial metáfora del *loco entreverado*, sintetiza y parodia el conflicto antitético entre realidad y literatura, entre ser y aparecer, entre creer y conocer, ensartando la duda en el ser y en el mundo y marcando el inicio de la condición post-moderna, lugar donde la duda se afirma como única forma de conocimiento soslayando al *Cogito ergo sum* cartesiano.

Desde un punto de vista teórico, la novela nace, pues, al surgir de la conciencia del hombre, en un momento en que el hombre desde su *olvido del ser* (Husserl y Heidegger) empieza a pensar en la verdad de sí mismo, en la verdad de su *existencia*⁸, lanzándose en busca del enigma del ser en un mundo que ya no se le presenta como el reflejo de una realidad objetiva y absoluta sino como un conjunto de múltiples realidades relativas y subjetivas. En este sentido, dos son los aciertos de Cervantes: por un lado, logra crear la novela en tanto que forma narrativa interrogativa e hipotética y no dogmática que desde sus inicios apunta a la exploración del ser a la vez que intenta contestar a la pregunta «¿qué es la existencia humana?»; por otro lado, logra transformar la novela moderna en un territorio ficticio en el cual nadie es poseedor de la verdad y en un trampolín textual desde el cual todos pueden cuestionar y poner en tela de juicio la realidad porque «*Le fictionnel est, non pas ce qui s'exempte de la dicotomie faux ou vrai, mais ce qui permet la mise en perspective de la vérité, c'est-à-dire sa remise en question*»⁹.

De la misma manera acierta Milan Kundera cuando, al teorizar sobre el arte de la novela, señala que: «*Tous les romans de tous les temps se penchent sur l'enigme du moi: le roman n'examine pas la réalité mais l'existence, c'est-à-dire le champ de possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable... Le roman de Cervantes comprend le monde comme ambiguïté, décomposé en vérités relatives qui se contredisent (vérités incorporées dans des Ego imaginaires appelés personnages) et invente un grand art européen qui vise à l'exploration de l'être de l'homme oublié*»¹⁰.

Pasando ahora a analizar los aspectos revolucionarios del *Quijote*, ya sabemos que es la primera novela realista moderna que se estructura alrededor de un complejo mundo ficcional basado en la oscilación entre dos universos distintos: el universo

⁸ En términos heideggerianos, existencia como Ser-en-el-mundo (In-der-welt-sein).

⁹ Costa Lima, Luiz, *Le controle de l'imaginaire et la littérature comparée*, Universidade do Estado de Rio de Janeiro, Brasil, pág. 16

¹⁰ Kundera, Milan, *L'art du roman*, Editions Gallimard, Paris, 1986, págs. 14-15

ficcional realista, en el que se desarrolla la historia y el universo ficcional maravilloso de los libros de caballerías adoptado por Don Quijote al rechazar el sistema semiótico realista, estrategia narrativa de verosimilitud que, por contraste, realza *l'effet du réel* (guiño barthesiano *avant la lettre*) frente a la pluralidad y a la contaminación de los dos mundos ficcionales que, fundiéndose y confundiéndose, corren el riesgo de disgregar la ilusión de realidad y de desorientar al lector, vacilante entre una actitud de admiración y otra de incredulidad. Es precisamente esta estrategia la que produce en el lector un intenso efecto de realidad porque le induce a considerar el castillo, los gigantes, los encantadores, el Yelmo de Mambrino —y, desde luego, a Don Quijote— como ficcionales y la venta, los molinos de viento y los cueros de vino, el manteamiento de Sancho, la bacía del barbero y a Alonso Quijano como reales, cuando los dos son igualmente ficcionales.

Y otra cosa sabemos: que la aparición del *Quijote* marca un antes y un después en la historia de la literatura no sólo ibérica sino europea por diferenciarse y alejarse en todo punto de la producción literaria precedente. Antes que nada, en un nivel fenoménico y textual, se presenta como una narración realista en prosa de cierta extensión frente al cuento o novela corta que se viene llamando novela a raíz de la transformación semántica del término italiano *novella*; en un nivel del contenido rechaza una narración fantástica, maravillosa e inverosímil a beneficio de una narración prosaica, providencial y verosímil: a las pseudohistorias de los libros de caballerías opone la figura del sabio historiador Cide Hamete Benengeli; al tiempo mítico y a los lugares legendarios opone la España contemporánea; a las hazañas ejemplares opone los fracasos y los palos de Don Quijote; finalmente, en un nivel teórico, pone en tela de juicio la permeabilidad entre la vida y la literatura, entre la realidad y la ficción mediante una narración que juega y teoriza sobre esa dicotomía y que constantemente reflexiona sobre sí misma (metanovela) mediante su héroe que re-escribe, re-inventa su vida a base de literatura.

Antes de pasar al siguiente tema, nos queda por hacer hincapié en otros dos rasgos que evidencian una vez más la actualidad y la postmodernidad del *Quijote*: su carácter polifónico y dialógico, y la transformación del mecanismo ficcional maravilloso e inverosímil en un sistema semiótico realista mediante la parodia y la locura de su héroe.

En lo que atañe al primer rasgo, nos contentaremos con decir

que Cervantes, mediante un complejo mecanismo enunciativo de cajas chinas, a la voz y al lenguaje monocordes del autor empírico omnipresente y omnisciente opone «una explosión dialógica de voces y de lenguajes, de relatos y de discursos literarios o no literarios, ideológicos o estéticos, pastoriles y sentimentales»¹¹. Son, precisamente, estos diálogos funcionales tanto al desarrollo de la trama como a la estructura textual hasta tal punto que Ortega y Gasset acabará definiendo el *Quijote* como «un conjunto de diálogos»¹², uno de los puntos neurálgicos de la revolución llevada a cabo por Cervantes porque confirman que el control del narrador extradiegético sobre la narración cesa de ser autoritario y que los narratarios hablan con su propia voz y autonomía respecto a la instancia narratorial.

En lo que atañe al segundo rasgo, los dos procedimientos retórico-estéticos que permiten a Cervantes esta transformación son por un lado la parodia, como creación crítica y forma metaliteraria, y por otro la locura de su héroe. El primero porque le permite reficcionalizar el hipotexto parodiado (en este caso el *Amadís de Gaula*, de Garci Rodríguez de Montalvo, Zaragoza, 1508) distanciándose de él; el segundo porque le permite encajar en la trama de su obra lo maravilloso y lo inverosímil como producto de la monomanía imaginativa, cognoscitiva e interpretativa de Don Quijote y no como marco referencial y contextual de su verdadera historia.

2. Mise en abyme de la autoría

«Le narrateur [est] le locuteur fictif, l'alter ego [de l'auteur empirique] dont la distance à l'écrivain peut varier au cours même de l'oeuvre... Tous les discours [littéraires] qui sont pourvus de la fonction auteur comportent cette pluralité d'ego»¹³.

Esta aserción foucaultiana ha de ser, a lo largo de este apartado, el punto de partida del análisis y el soporte teórico del complejo sistema enunciativo del *Quijote*, a más de demostrar como Cervantes a principios del Barroco explota ya – teorizando sobre ellas – todas las posibilidades narrativas postmodernas.

De hecho, desde el Prólogo del *Quijote* de 1605 nuestro autor (empírico) presenta la obra como el producto de una colaboración

¹¹ Paz Gago, José María, *Semiótica del Quijote, teoría y práctica de la ficción narrativa*, Editions Rodopi B. V., Amsterdam – Atlanta, GA, 1995, pág. 376.

¹² *Ibíd.*, pág. 143.

¹³ Foucault, op. cit. pág. 803.

plural y de una transmisión narrativa por medio de intermediarios (ficcional) a la vez que se distancia de la misma autoproclamándose «padrastra de Don Quijote»¹⁴. Es decir, Cervantes no se presenta como el autor (empírico) aunque parezca padre de la obra, sino como la persona que contribuye a su transcripción y recopilación, con lo cual la obra le preexiste.

El segundo indicio que confirma esta estrategia narrativa de proliferación de la autoría a la vez que distancia al lector de la novela avisándole de estar leyendo una obra de ficción nos es revelado, en filigrana y a nivel lingüístico, desde el primer capítulo de la primera parte cuando al empezar se nos dice: «En un lugar de la Mancha de cuyo nombre [Yo] no quiero acordarme»¹⁵, con lo cual un narrador extradiegético y anónimo se confunde con el autor empírico.

Esta deducción inicial es desmentida por nuestro autor-narrador a renglón seguido cuando dice: «Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben...»¹⁶, es decir que el autor-narrador que antes hablaba en primera persona ahora se desdobra, triplica presentándose como narrador extradiegético siempre anónimo (sólo responsable del acto de narrar) distanciándose a la vez del autor empírico (responsable del acto de escribir) y de los muchos otros supuestos autores ficticios.

A continuación, la presencia de un narrador extradiegético-anónimo es confirmada al final del capítulo octavo (cuando la batalla entre Don Quijote y el vizcaíno) cuando éste confiesa no poder seguir con el relato de la batalla porque «...deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de Don Quijote de las que deja referidas»¹⁷ a la vez que es mentada la presencia de un Segundo Autor, nuestro narrador extradiegético y autor ficticio de la segunda parte: «Bien es verdad que el segundo autor desta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha, que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que deste famoso caballero tratasen; y así, con esta imaginación, no se desesperó de hallar el fin desta apacible

¹⁴ Cervantes, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1998, vol. I, pág. 79.

¹⁵ Cervantes, op. cit. pág. 97.

¹⁶ *Ibíd.*, vol. I, pág. 98.

¹⁷ *Ibíd.*, vol. I, pág. 153.

¹⁸ *Ibíd.*, vol. I, pág. 153.

historia...»¹⁸. Al llegar a este punto de la historia, el lector se enfrenta a un triple desdoblamiento autorial-ficcional sin saber, sin embargo, quién es quién.

El Capítulo IX servirá de norte explicativo a nuestro más bien *desorientado lector*: Cervantes, pasando bruscamente de la narración a lo narrado, de la historia al discurso, tras la máscara ficticia del Segundo Autor, explica la génesis ficticia de la obra atribuyendo al *sabio historiador arábigo*, Cide Hamete Benengeli, la propiedad intelectual de la misma en calidad de Primer Autor (propietario del sentido); explica el hallazgo del manuscrito original en árabe por parte del Segundo Autor en la Judería de Toledo (lo que implica que Cervantes compra su obra: otro síntoma de la modernidad del *Quijote* porque el manuscrito comprado a más de tener un valor literario adquiere un valor añadido comercial con lo cual el dinero entra en el mundo novelesco tal como la obra literaria, a la vez producto cultural y comercial, se presenta como el resultado de interacciones económicas e intelectuales a las cuales todo autor empírico ha de consentir), estratagema narrativa que, a más de transformar el narrador extradiegético en narrador intradieético, esto es en un personaje más de la diégesis, permite a Cervantes la introducción de un traductor morisco que, al traducir el texto, se transforma en co-productor del texto a la vez que le permite presentar su obra no sólo como el producto de un juego de intermediarios sino también como el producto de una traducción, es decir, presentar su obra como un texto móvil, no definitivo, «...*Pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique...mais un espace à dimensions multiples...fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation...*»¹⁹.

Este complejo mecanismo enunciativo, cuya función es la de enmascarar la presencia de un autor empírico tanto más omnipresente cuanto más invisible y de hacer dudar al lector avisado de encontrarse ante una traducción y ante un texto escrito por un autor mentiroso porque «...*su autor era moro, según aquel nombre de Cide, y de los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas*»²⁰ entraña distintas conclusiones que una vez más rematan la modernidad de la obra.

¹⁹ Barthes, Roland, *La mort de l'auteur*, Editions du Seuil, Paris, 1968, pág. 65

²⁰ Cervantes, op. cit. vol. II, pág. 45.

La primera, y más importante, es la subversión de los códigos autoriales la cual conlleva el replanteamiento de la noción moderna de autor como único propietario del sentido «...*placé dans le système de propriété qui caractérise notre société*»²¹ y la de la cultura en la que «...*l'image de la littérature est tyranniquement centrée sur l'auteur...*» y en la que «...*l'explication de l'oeuvre est toujours cherchée du côté de celui qui l'a produite...*»²² porque Cervantes, al encajar la diégesis en ese complejo sistema enunciativo de muñecas rusas no sólo logra simular su omnipresencia y omnisciencia detrás de múltiples máscaras ficcionales sino logra también liberar al mismo discurso diegético de la autoritaria presencia de su autor empírico y de su función ideológica de fijación, delimitación y selección del sentido.

A renglón seguido cabe destacar como esa estructura enunciativa pone en marcha lo que siglos más tarde se tildará de dialogismo, de perspectivismo y de novela polifónica, novedad asombradora para una época y una cultura literaria en las que la presencia de un autor monocorde era la regla. Para que no se quede en el tintero, cabe destacar que tanto la génesis ficticia y la otro tanto ficticia colaboración plural a más de hacer del *Quijote* una novela colectiva que circula misteriosamente más bien como un cuento folclórico, hace de Cervantes – en su proyección ficcional de Segundo Autor – el primer lector de la misma, nublando una vez más las ya permeables fronteras entre emisor y receptor empíricos. Finalmente, *the last but not the least*, si por un lado esa estructura plantea las relaciones problemáticas entre el autor empírico y su obra si es verdad que un texto pese a ser «...*multiple, irréductible, provenant de substances et de plans hétérogènes décrochés...*»²³ encuentra su unidad en un lugar que no es el autor sino el lector, es decir, si «...*l'unité d'un texte n'est pas dans son origine mais dans sa destination...*»²⁴, por otro lado confirma la actitud activa del lector en calidad de co-productor del sentido que, como Sancho, acabará siendo aquel *antiguo legislador*²⁵ donde «...*s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture...*» y «...*ce quelqu'un qui tient rassemblées dans un*

²¹ Foucault, op. cit. pág. 799.

²² Barthes, op. cit. 1968, pág. 62.

²³ Barthes, op. cit., 1971, pág. 73.

²⁴ Barthes, op. cit., 1968, págs. 66-67.

²⁵ Cervantes, op. cit. vol. I pág. 80.

²⁶ Barthes, op. cit., 1968, págs. 66-67.

même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit...»²⁶.

3. Dimensión metaficticia e intertextualidad

Quizás la mejor definición del *Quijote* como primera novela moderna en su dimensión metaficticia nos sea proporcionada por Marthe Robert cuando señala que : «*Le Don Quichotte est sans aucun doute le premier roman moderne, si on entend par modernité le mouvement d'une littérature qui, perpétuellement en quête d'elle même, s'interroge, se met en cause, fait de ses doutes le sujet même de ses récits*»²⁷.

A raíz de esta aserción inicial, cabe preguntarnos qué es la metaficción y de qué modo y manera el *Quijote* participa de esta dimensión.

Entre las muchas definiciones de metaficción, traemos a colación las dos que mejor nos parecen resumir y sintetizar ese procedimiento estético y teórico. La primera es la que nos proporciona Linda Hutcheon en su libro *Narcissistic Narrative* según la cual la metaficción es una «...ficción sobre ficción, esto es, la ficción que incluye dentro de sí misma un comentario sobre su propia identidad lingüística y/o narrativa»²⁸; la segunda es la señalada por Patricia Waugh en su libro *Metafiction* según la cual «...Metaficción es el término que define a aquellas obras de ficción que, de una forma autoconsciente y sistemática, llaman la atención sobre su propia forma de artificio creado para así plantear cuestiones en torno a las relaciones entre ficción y realidad»²⁹.

En resumidas cuentas, una novela metaficticia es la que, volviéndose hacia sí misma mediante diversos recursos estéticos y estrategias diegéticas, juega y teoriza sobre su condición de ficción (invención), se interroga constantemente sobre sí misma no sólo poniendo al descubierto las estrategias de la literatura en el proceso de creación sino borrando también los límites entre la realidad y la ficción, esto es entre la diégesis y el discurso crítico-teórico.

A continuación, partiendo de este soporte teórico, intentaremos hacer hincapié en algunos elementos que confirmarán el *Quijote* como la primera metanovela en la medida en que es una novela que reflexiona sobre sí misma, sobre su propio proceso de creación,

²⁷ Robert, Marthe, *L'ancien et le nouveau*, Editions Bernard Grasset, Paris, 1963, pág. 24.

²⁸ En Dotras, Ana M., *La novela española de metaficción*, Ediciones Júcar, Madrid, 1994, pág. 21.

²⁹ En Dotras, op. cit. pág. 23 .

cuestionando indirectamente las relaciones entre arte y vida, o mejor dicho, presentando como problemáticas las relaciones entre la realidad empírica y la realidad ficticia mediante la genial metáfora del *loco entreverado*.

Es, en seguida, a partir del Prólogo del *Quijote* de 1605 que el lector tiene la sensación de estar leyendo una novela que se estructura alrededor de dos planos distintos: por un lado, la historia de Don Quijote a base de aventuras andantescas y dialógicas entre amo y escudero, por el otro, la historia de la escritura del libro mediante la ficcionalización del discurso crítico y teórico.

Con lo cual, a pesar de que la intención inicial de Cervantes fuera la de «...*Derribar la máquina mal fundada destos caballerescos libros*» sacando «... *a la luz del mundo la historia del famoso Don Quijote de la Mancha...el más casto enamorado y el más valiente caballero...luz y espejo de toda la caballería andante*»³⁰, la obra trasciende este propósito indagando mediante el personaje literario de Don Quijote en una de las preocupaciones literarias más importantes, esto es en los confines entre la realidad y la ficción, e inaugurando una nueva ficción en prosa, una prosa que incluye en su desarrollo diegético una reflexión metaliteraria.

En nuestro análisis, hemos destacado siete elementos metaficcionales que enriquecen la dimensión diegética de la obra: la conciencia autorial; la autorreferencialidad; la autojustificación de la obra; la conciencia del lector empírico; la conciencia ficcional de la obra; la crítica de los libros de caballerías y finalmente la conciencia de los personajes como entes ficcionales.

Por *conciencia autorial* entendemos la presencia, en la diégesis, de un autor empírico consciente de estar escribiendo una obra de ficción. En el *Quijote*, la conciencia de Cervantes en calidad de autor se manifiesta ya en la frase inicial de la novela en la que él expone abiertamente su control sobre la diégesis al decir «*En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme*»³¹ porque, como señala Angel Rosenblat, al *no puedo acordarme* de los cuentos orientales sustituye el *no quiero acordarme* «...*trasmutando la anodina deficiencia de la memoria en un acto de voluntad...*»³². Esta primera manifestación de control autorial es reforzada al final del párrafo inicial cuando el autor-narrador (extradiegético y anónimo) afirma que toda la información dada sobre Alonso Quijano «...*importa*

³⁰ Cervantes, op. cit. vol. I, págs. 81-85.

³¹ *Ibíd.*, vol. I, pág. 97.

³² En Dotras, op. cit. pág. 36.

poco a nuestro cuento; basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad»³³.

De remate, es la frase final del *Quijote* de 1615 que confirma la voluntad de control de Cervantes sobre toda la obra cuando, ya muerto y cuerdo su héroe, afirma: «Para mí sola [la pluma de Cervantes] nació Don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir; solos los dos somos para en uno...»³⁴.

El asomo más llamativo de lo que hemos venido definiendo como **autorreferencialidad textual** es lo que nos proporcionan los capítulos VIII y IX del *Quijote* de 1605 cuando durante la aventura de Puerto Lápice nuestro narrador anónimo de repente interrumpe la narración dejando *pendiente desta historia esta batalla y al valeroso vizcaíno y al famoso Don Quijote con las espadas altas y desnudas por no hallar más escrito destas hazañas de Don Quijote de las que deja referidas*³⁵. Al parar y quedar *destroncada tan sabrosa historia*³⁶, el lector pasa bruscamente de la historia al discurso, es decir la reflexión teórica entra dentro del universo ficticio ensartando el discurso creativo y fundiéndose con el mismo.

La suspensión de la batalla y la consiguiente ficcionalización del discurso teórico, a más de introducir en la diégesis varias calas metaficticias, apunta a la desaparición de los límites entre la realidad y la ficción confirmando la tesis de Luiz Costa Lima cuando señala que «...s'il n'y a pas de marques propres à la littérature, elle n'en a pas moins depuis le Quichotte un territoire qui lui est propre: celui du fictionnel»³⁷.

La Autojustificación de la obra es la que abre y cierra la verdadera historia de nuestro hidalgo manchego poniendo de manifiesto las intenciones que llevaron a Cervantes a escribirla. En dos momentos distintos y cruciales Cervantes justifica su obra: en el Prólogo del *Quijote* de 1605 cuando afirma que lleva «...la mira puesta a derribar la máquina mal fundada destes caballerescos libros...»³⁸ y al final del *Quijote* de 1615 cuando al despedirse de sus lectores declara que: «... pues no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que por las de mi verdadero Don Quijote van ya tropezando, y han de caer del todo, sin duda alguna.»³⁹.

³³ Cervantes, op. cit. vol. I, pág. 98.

³⁴ Ibíd., vol. II, pág. 578.

³⁵ Ibíd., vol. I, págs. 153-155.

³⁶ Ibíd., pág. 155.

³⁷ Costa Lima, op. cit. pág. 16.

³⁸ Cervantes, op. cit. vol. I, pág. 85.

³⁹ Cervantes, op. cit. vol. II, pág. 578.

La *conciencia del lector* la encontramos, una vez más, en el Prólogo del *Quijote* de 1605 donde Cervantes inventa un lector intradieгético, ficticio e ideal, al cual dirige su *historia* y con el cual dialoga para justificar su obra y poner de manifiesto las distintas etapas y procedimientos literarios que lo han llevado a su escritura: el lector empírico anda avisado desde el principio del carácter ficticio del texto. Este diálogo activo con el lector presupone la adquisición por parte de Cervantes de dos nociones teóricas que siglos más tarde echarán las bases a la Teoría de la Recepción, es decir: el concebir la obra literaria no sólo como producción (el autor y su entorno) ni como producto acabado (la obra en sí) sino como parte de un proceso interactivo entre un emisor (autor) y un receptor (lector); y el concebir el lector como co-productor del sentido, *epifanía* del efecto *Feedback* de la Escuela de Costanza según el cual el lector (empírico) condiciona al autor a través de su horizonte de expectativas con lo cual no sólo el autor de la obra escribe teniendo presente al lector sino que el lector mismo participa activamente de la estructuración del texto (modelo circular del mensaje literario). El *Quijote*, pues, al moldear una nueva forma de ficción en prosa moldea también una nueva forma de lectura en tanto que medio de comunicación entre el texto, el autor y el lector a la vez que una nueva forma de literatura en tanto que comunicación verbal que, emitiendo signos lingüísticos, reclama una respuesta por parte del lector.

La *conciencia ficcional* de la obra es patente en dos planos distintos del libro: en la diégesis en la que Cervantes, situando a Don Quijote –hidalgo manchego extraído de un contexto realista– en un sistema referencial maravilloso basado en acciones fantásticas e inverosímiles, logra hacer obvio el carácter ficticio de su *historia*; y en lo que Genette llama el *paratexto*, es decir, esa zona intermedia entre el texto y lo exterior que, proporcionando informaciones inmediatas sobre la diégesis, invita al lector a establecer un pacto ficcional de lectura en virtud del cual se dispone a leer la obra.

En el *Quijote* ese paratexto se compone de los dos Prólogos y del título mismo de la obra. De hecho, son los dos Prólogos los que proporcionan las claves de lectura de la obra dirigiendo al lector hacia una correcta lectura de la misma y es el título el que orienta al lector hacia una transformación paródica de la ficción caballeresca por sugerirle «...la adhesión a un pacto genérico en virtud del cual [en calidad de receptor] se dispone a leer una narración ficcional con una base cómico-realista a la que se superponen otros sistemas ficcionales como el de caballerías, o el de los libros sentimentales

y pastoriles, transformados paródicamente desde la perspectiva realista...»⁴⁰.

Al analizar el título completo de la obra, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, nos damos cuenta en seguida de que todas las pistas de lectura están ahí reunidas en filigrana: de la polisemia del término *ingenio*, intuimos que será la capacidad imaginativa del protagonista la que guiará todas sus andanzas; el término *hidalgo* nos dice que el protagonista pertenece a un escalón inferior de la nobleza baja con lo cual carece de la condición social de los héroes caballerescos; el término *Quijote* introduce la dimensión realista y prosaica de la obra siendo una «...creación léxica compuesta del apellido ordinario – de localización rural y de sonoridad judaizante – Quijana o Quejana y del morfema despectivo – ote ... y cuyo significado referencial es la pieza de la armadura que protege el muslo»⁴¹; y finalmente el término *Mancha* – patria que nuestro héroe se otorga a imitación de *Amadís de Gaula* – introduce un marco espacial rural en contraste con las tierras fantásticas y lejanas de los libros de caballerías. En resumidas cuentas, a partir del título sabemos que el universo en que se desarrolla la historia es un universo ficcional realista que voluntariamente parodia el universo ficcional maravilloso e inverosímil de los libros de caballerías.

La crítica a los libros de caballerías por boca del Canónigo de Toledo (I, 47-48), vocero de Cervantes, y mediante la estructura paródica de la obra, ha de entenderse no como fin en sí sino más bien como un momento autoreflexivo en el que el Canónigo criticando mentados libros por sus tramas lascivas, violentas e inverosímiles, acusándolos de inverosimilitud y falta de unidad, clasificándolos de fábulas milesias, es decir, de *cuentos disparatadas que atienden solamente a deleitar y no a enseñar*⁴², describe la novedad del *Quijote* por ser «...una ingeniosa invención, que tir[a] lo más que [es] posible a la verdad...que consig[ue] el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente»⁴³.

Y finalmente llegamos al último elemento metaficticio que es lo de la conciencia de los personajes protagónicos como entes ficcionales en el *Quijote* de 1615. En Don Quijote y Sancho, al tener conocimiento de su protagonismo literario en la Primera Parte (II, 2: 43-44; II, 3: 46), se produce un desdoblamiento interior

⁴⁰ Paz Gago, op. cit. pág. 57.

⁴¹ Paz Gago, op. cit. pág. 58.

⁴² Cervantes, op. cit. vol. I, pág. 552.

⁴³ Ibíd., pág. 555.

que les hace asumir una doble existencia dentro de la obra de personajes «reales» y personajes literarios conscientes de formar parte de un mundo ficticio.

El último tema que nos atañe tratar antes de pasar al siguiente es lo de la intertextualidad y/o transtextualidad y su posible cabida en el *Quijote* a raíz de la aserción de R. Barthes cuando señala que: «*L'intertextuel...[est ce dont] est pris tout texte, puisqu'il est lui même l'entre-texte d'un autre texte*»⁴⁴.

Si es verdad que todo texto es, en el fondo, intertextual porque toda escritura es reescritura, que los textos se alimentan de otros textos y que todos los libros vienen de otros libros, el *Quijote* no puede soslayarse a esta dimensión sino, al contrario, la remata mediante una estructura paródica que, además de dialogar activamente con la literatura de su tiempo, nos proporciona un camino itinerante, siempre a la manera de su héroe literario, por las distintas regiones de la fantasía literaria y de los distintos universos estéticos de la época.

En calidad de hipertexto – texto en relación manifiesta y/o secreta con otros textos (hipotextos) – la obra de Cervantes se construye en su primera parte alrededor de una estructura narrativa concéntrica que, conforme a su progresión diegética, fagocita en su interior, transformándolos paródicamente, todos los géneros literarios de su tiempo a partir del *Amadís de Gaula*, hipotexto que por servirle de molde está constantemente presente en su reficcionalización realista-paródica.

La síntesis pluritextual que Cervantes lleva a cabo en el *Quijote* de 1605 se realiza a través de una reficcionalización realista-paródica de las novelas intercaladas en la diégesis andantesca de su héroe, es decir: la novela pastoril-bucólica (la historia de Marcela y Grisóstomo, I, 12-14); la novela sentimental (las historias de Luscinda-Cardenio; Dorotea-Don Fernando; Clara-Don Luis, I, 23-32); la novela ejemplar-italianizante (la novela del Curioso Impertinente, I, 33 y ss.); la novela morisco-bizantina (la historia del cautivo, I, 39 y ss.) y la novela picaresca (la aventura con los galeotes y Ginés de Pasamonte, I, 22).

La funcionalidad de estas novelas interpoladas es a la vez intertextual y ficcional porque si por un lado hacen de contrapunto a la diégesis principal realzando el *effet du réel* barthesiano, por otro estructuran el *Quijote* como novela dentro de la novela

⁴⁴ Barthes, op. cit., 1971, pág. 73.

actualizando ese camino itinerante de una esfera a otra del imaginario literario colectivo, camino que hace del libro de Cervantes una obra a base de aventuras y literatura que al mismo tiempo deleita y enseña.

4. La función del lenguaje

El *Quijote* empieza con la presentación de su personaje protagonista, Alonso Quijano, un cincuentón sin pena ni gloria, hidalgo soltero que, frente al vacío de una vida anodina, frente a la pequeñez de su ser y, sobre todo, frente al abismo que durante cincuenta años no ha cesado de ensancharse entre lo que hubiera podido ser y lo que es, decide fugarse mezquinamente de la realidad mediante el sueño y los libros de caballerías. Y de tanto enfrascarse en la lectura «...se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio...[y] rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo...[el] de hacerse caballero andante, e irse por todo el mundo con sus armas y a caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban...»⁴⁵.

Es decir, frente a la discrepancia y tensión entre la ficción (amena) y la realidad (cruel), frente al contraste entre una literatura idealizadora, por lo tanto inverosímil, y su vida mediocre, humilde, precaria y por lo tanto más verdadera, nuestro hidalgo acaba embutiéndose en otra personalidad, en la de un caballero errante y anacrónico para *deshacer agravios y cobrar eterno nombre y fama*.

Recién empezado el primer capítulo, la novela se nos presenta como la historia de un hombre que desde su extrema soledad y melancolía busca en los libros y en sus héroes caballerescos una compensación a su fracaso existencial; un hombre que desde su gusto libresco todo lo interpreta en clave literaria e ideal hasta tal punto que quiere cambiar el mundo haciéndolo corresponder a la visión idealizadora que él mismo tiene de la realidad; un hombre que desde su deseo mimético suscitado por el otro (los héroes andantes) y deseoso de alcanzar la fama y el amor consigue sutraerse durante algún tiempo a la realidad aldeana y realizar su programa de vida individual luchando contra una sociedad devoradora de sueños.

⁴⁵ Cervantes, op. cit. vol. I, págs. 100-101.

En el momento en que su *erótica del relato se convierte en neurosis del relato*⁴⁶, nuestro protagonista se convierte en una subjetividad creadora que no sólo pretende transformar a sí mismo en un personaje literario para ser mediante su *ingenio* lo que la realidad le impide ser sino que pretende también interpretar la realidad objetiva (extramundo) como reflejo de su realidad subjetiva (intramundo), interpretando deliberatamente de manera errata los signos que la realidad exterior constantemente le envía para que encajen perfectamente en su sistema referencial maravilloso y caballeril.

Con lo cual, de pronto, nuestro ocioso, triste y apasionado lector acaba convirtiéndose en un personaje de doble fondo que a la vez sufre un doble proceso de alienación/manipulación libresca y de introyección/proyección literaria, a confirmación de la tesis de M. Bajtín cuando señala que uno de los peligros inherentes a la zona de contacto que la novela establece con la contemporaneidad es que «*Nous pouvons participer aux aventures des personnages, nous identifier à eux...[ils peuvent] servir de substitutif à notre existence...nous pouvons nous introduire dans le roman...d'où les phénomènes de remplacement de la vie personnelle*»⁴⁷.

Si el punto de partida de su despersonalización y deconstrucción individual son las lecturas de los libros de caballerías, el punto de partida de su reconstrucción o más bien de ruptura biográfica es el lenguaje, un lenguaje que le hará marcar el paso de lo literal (prosaico) a lo ficcional (figurativo) y que llevará a cabo su palingenesia literaria transformándole en *Don Quijote de la Mancha*: Alonso Quijano ya no será quien es por medio de la palabra.

A partir del momento en que de ser Alonso Quijano pasa al querer ser un caballero andante, necesita dotarse de armas y caballo para dejar la realidad y pasar a formar parte del mundo novelesco (literatura), esto es, para dotarse de una nueva identidad, un nuevo estado, una nueva vida y una nueva esfera de acción.

Para las armas nuestro héroe no hace sino *limpiar unas armas que habían sido de sus bisabuelos* aderezándolas y construir mediante su *industria* una celada de encaje por suplir a su falta, mientras que para el caballo la situación se le presenta más espinosa puesto que él sólo posee un rocín con *más cuartos que un real y más manchas que el caballo de Gonela*⁴⁸ con lo cual, a pesar de su ingenio,

⁴⁶ Paz Gago, op. cit. pág. 124.

⁴⁷ Bakhtine, op. cit. pág. 466.

⁴⁸ Cervantes, op. cit. vol. I, pág. 101.

nada puede hacer para desagraviar su estado ni para curar su enfermedad.

Frente a este callejón sin salida, nuestro hidalgo manchego recurre al lenguaje – único medio de comunicación entre la realidad y la ficción – y confía en su virtud transformadora para que su rocín pueda llegar a ser *el primero de todos los rocines del mundo*⁴⁹.

Cuatro días pasará meditando sobre el futuro nombre de su caballo porque, existiendo para él una identidad mimética entre las palabras y las cosas, ese nombre tendrá que acomodar *quién había sido antes que fuese de caballero andante y lo que era entonces*⁵⁰, es decir tendrá que resumir su condición de miserable rocino y su futuro programa de vida.

Después de mucho pensar decidirá llamarlo *Roncinante*, nombre, a su parecer, alto, sonoro y significativo de lo que había sido cuando fue rocín, antes de lo que era ahora, que era antes y primero de todos los rocines del mundo a la par de Babieca (caballo del Cid) y de Bucéfalo (caballo de Alejandro Magno).

Tras poner nombre a su caballo y tras meditar ocho días en su futuro nombre decide autobautizarse *Don Quijote* y para perfeccionar su hallazgo, a imitación de *Amadís de Gaula*, decide añadir *de la Mancha*, para declarar *muy al vivo su linaje y su patria*.

Las primeras conclusiones que tenemos que sacar de esta sarta de bautizos lingüísticos es que, por un lado, Don Quijote se crea a sí mismo como personaje ficticio a partir del lenguaje y se convierte en autor de sí mismo cuya obra es su propia vida (ficcional) mereciéndose verdaderamente el título de *Hidalgo* (en el sentido de *Hijo de algo*) y volviéndose verdaderamente *hijo de sus obras*⁵¹; por otro es mediante un acto lingüístico como crea su propio *mundo transformado* en el cual vive solo, como héroe y como autor de sí mismo hasta la llegada de Sancho, en el momento de la segunda salida (I, 7).

Esta consideración final pone de relieve una de las paradojas que atañen a nuestro héroe, un héroe *con la más triste y melancólica figura que pudiera formar la tristeza misma*⁵² porque, autoconstruyéndose ficcionalmente en tanto que caballero andante desde su monomanía imaginativa, todo lo que hace, imagina y desea le

⁴⁹ Ibid., pág. 102.

⁵⁰ Ibid., pág. 102.

⁵¹ Ibid., pág. 119.

⁵² Ibid., vol. II, pág. 480.

pone en una esfera quijotesca *intramundana*, es decir en un espacio inviolable e incomprensible para los demás (extramundo) que sólo alcanzan al héroe fingiéndose lo que no son para burlarse de él, derribarle y anularle: Don Quijote acabará siendo el único habitante de un mundo en el que cree actuar, un mundo que él cree poblado por caballeros andantes, princesas y encantadores, un mundo en donde cree deshacer agravios siguiendo a la letra el código de la andante caballería mientras que en realidad no hace sino objetivar su drama interior.

La actividad onomástica de Don Quijote, la única que pueda conferir «linfa vital» a entes ficcionales, acabará con la invención de la dama de sus pensamientos, Dulcinea, dama que nace por mandato de la costumbre caballeresca, señora de irreales perfecciones que empuja a la acción a su enloquecido amante pero tan sólo corporeización de lo ideal y ente de ficción doblemente imaginario porque producto del *ingenio* de un ser ficcional.

A raíz de lo mencionado arriba, llegamos a la conclusión que, en un primer momento, estos bautizos lingüísticos son los medios que liberan a nuestro héroe del ser y lo lanzan hacia el *seerse* al mismo tiempo que le permiten moldear un nuevo mundo a partir de la literatura, una literatura que de pronto se convierte en su *raison d'être*.

En un segundo momento y desde otro punto de vista, la creación de un nuevo mundo y de nuevos yoes imaginarios mediante un lenguaje puramente libresco y figurativo pone de manifiesto la ambigüedad del lenguaje frente a la realidad objetiva y pone en tela de juicio la función del lenguaje como re-creador mimético de la realidad.

Don Quijote desafía la relación que a través del lenguaje establecemos entre nosotros y el mundo intentando sustituirla con otra, una que sale de la literatura. Sin embargo, acaba siendo víctima de una desilusión semántica porque las palabras no corresponden con lo que nombran igual que el signo (realidad) no coincide con el símbolo (sueño).

Por consiguiente, al interpretar la realidad a través de los ojos de un lector de libros de caballerías y a través del prisma de su delirio, Don Quijote, a más de transformarse en uno de los primeros intelectuales de nuestra era si aceptamos la definición de Karl Marx según la cual el intelectual es quien interpreta el mundo por falta de poderlo cambiar, abre un abismo entre las palabras y las cosas y pone en cuestión el lenguaje moderno como

medio mimético en condiciones de expresar lo real anticipando ya la condición postmoderna, condición que atestigua la escisión entre las palabras y las cosas (Foucault, *Las palabras y las cosas*) y en la que el lenguaje se transforma en el reflejo lingüístico-semántico de la ambigüedad de una realidad dividida en múltiples parcelas de verdades relativas.

Con lo cual, si por un lado al principio de la novela es el lenguaje el medio que permite a Don Quijote pasar de la realidad a la ficción y transformar su vida anodina en una epopeya novelable, al final de la misma será el mismo lenguaje que le hará dudar más de una vez de su sistema referencial maravilloso (en la segunda parte las ventas ya no son castillos) y que acabará demostrándole que la literatura puede tan sólo crear simulacros de la realidad.

5. Los dos planos ontológico y hermenéutico del fluir existencial de Don Quijote

Desde el Primer Capítulo de su obra Cervantes nos presenta a su héroe como un ser en tensión dialéctica entre lo que es «...un hidalgo de los de lanza en astillero, adarda antigua, rocín flaco y galgo corredor»⁵³ y lo que quiere ser, un caballero andante «...así para el aumento de su honra como para el servicio de su república...deshaciendo todo género de agravio, y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama»⁵⁴, es decir, entre la realidad de sí mismo y su introyección-proyección literaria e ideal.

Desde el principio, pues, el lector anda avisado de estar leyendo la historia de un hombre cuyo fluir existencial queda imbricado entre dos polos anitéticos y antagónicos – el de la realidad y de la vida y el de la literatura y de la ficción – y que vive simultáneamente en dos sistemas referenciales distintos: el sistema referencial realista en el que inicia y se desarrolla la historia y el sistema referencial maravilloso adoptado y reivindicado como único válido y verdadero al cual vincula su ser, su pensamientos, su lenguaje y sus acciones.

A raíz de lo dicho arriba, es nuestra intención proporcionar en este apartado dos lecturas distintas y, sin embargo, complementarias de la trayectoria vital de nuestro héroe: la primera intenta presentar a Don Quijote como un ser agónico que, mediante

⁵³ Cervantes, op. cit. vol. I, pág. 97.

⁵⁴ *Ibíd.*, pág. 101.

un doble proceso de sublimación literaria y despersonalización, se lanza hacia la construcción de su nuevo Yo embutiéndose en una alteridad paródica; la segunda pretende interpretar las aventuras de Don Quijote como genial metáfora del problema de la hermenéutica puesto que en el momento en que nuestro héroe sale de su casa, de su aldea, de su vida real ya no puede ni conocer ni interpretar el mundo tal como aparece ante sus ojos, y cuya mirada sólo ve lo que está preparada para ver.

En lo que atañe al primer tema, sabemos que Alonso Quijano tras pasar *las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio*⁵⁵ se imagina, se piensa y se constituye como otro mediante el verbo y mediante una locura selectiva que le proyectará hacia otro plano de la existencia en donde él sólo será el productor y protagonista de su propia epopeya.

Tal como en el apartado precedente hemos intentado demostrar que es en virtud de una sarta de bautizos lingüísticos que Alonso Quijano logra dotarse de una nueva personalidad, de un nuevo nombre, de una nueva esfera de acción, aquí intentaremos demostrar cómo el nuestro ya Don Quijote es un ser que, a partir de un acto voluntario de autodeterminación y autorrealización personal, se lanza en búsqueda de una nueva identidad, búsqueda que se concretiza e identidad que se alcanza a lo largo de su primera salida (I, 1-6), punto de partida de un camino sin retorno de despersonalización delirante y de superación del *dasein*.

A lo largo de los seis primeros capítulos, tras un doble movimiento antitético, sin ser antagónico, de introyección de un modelo literario y de proyección de una nueva personalidad literaria en la realidad objetiva de la diégesis, tras armarse caballero en la venta que a él parecía castillo, Don Quijote busca una nueva identidad y la encuentra en el momento en que dice «Yo sé quien soy...y sé que puedo ser no sólo lo que he dicho, sino todos los doce Pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama...»⁵⁶, confirmada y rematada más tarde cuando ya en compañía de Sancho durante la segunda salida le explica quién es y por qué ha nacido: «Sancho amigo, has de saber que yo nací, por querer del cielo, en nuestra edad de hierro, para resucitar en ella la de oro, o la dorada, como suele llamarse. Yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valerosos hechos. Yo soy, digo otra vez, quien ha de resucitar

⁵⁵ Ibíd., pág. 100.

⁵⁶ Cervantes, op. cit. vol. I, pág. 126.

los de la Tabla Redonda, los Doce de Francia y los nueve de la Fama, y el que ha de poner en olvido los Platires, los Tablantes, los Olivantes y Tirantes, los Febos y Belianises, con toda la caterva de los famosos caballeros andantes del pasado tiempo, haciendo en este en que me hallo tales grandezas, estrañezas y fechos de armas, que escurezcan las más claras que ellos hicieron»⁵⁷. Su nueva identidad es el resultado de una ósmosis paródico-literaria —cuyo modelo referencial es el proto-tipo de todos los caballeros andantes, *Amadís de Gaula*,— que se fragua a partir de un acto de imitación literaria.

No contento ni satisfecho de su palingenesis literaria, Don Quijote crea un universo de entradas y salidas para confirmarse caballero andante y para moldear el *extramundo* a su interpretación subjetiva e *intramundana*.

Tres son las secuencias que miden el compás de su fluir existencial, período vital-literario que se extiende desde que se ve afectando por su monomanía caballerescas hasta que recobra la razón y muere: las salidas, las aventuras y los regresos.

Las salidas de nuestro héroe marcan el paso de la realidad a la ficción y le llevan a abandonar su vida aldeana para buscar aventuras que le den eterno nombre y fama al modo de los caballeros andantes y a imitación de *Amadís de Gaula*, es decir, motivan su acción mediante un cambio espacial que le permite actualizar su proyecto individual y proceder hacia el lugar utópico.

Las aventuras, momentos de encuentros que estimulan a Don Quijote a la acción a la vez que provocan y confirman la convicción de nuestro héroe de vivir y existir en una realidad caballerescas, estructuran la diégesis y satisfacen la necesidad de Don Quijote de alcanzar la celebridad cumpliendo su misión caballerescas. Son las aventuras las que corroboran a lo largo de toda la primera parte su proyecto individual de existencia, le autoafirman en su delirio y transforman su monomanía imaginativa en *ilusiones catatímicas*, esto es en percepciones objetivas físicas y visuales deformadas de un objeto y/o situación real.

En cambio, en la segunda parte, en el momento en que Don Quijote no sólo manipulado por su lecturas sino manipulado también por el *extramundo* se vuelve más estacionario y reacio a la acción porque comienza a dudar de sí mismo y de su *intramundo* (sea prueba de ello el encuentro con Maese Pedro cuando decide preguntar al mono si fue verdad todo lo que pasó en la Cueva de

⁵⁷ *Ibíd.*, vol. I, pág. 246.

Montesinos, II, 25), las aventuras tienden a revelar el fracaso de sus ideales y a aumentar su desengaño. Es decir, que Don Quijote cada vez más producto de la manipulación de los demás y sumido a la voluntad del antisujeto (los Duques, Sansón Carrasco), ya no es el sujeto de la agresión, ya no anda en busca de aventuras para legitimar su misión conforme al código de la caballería andante, sino que es el objeto y la víctima de la burla y del engaño de los demás y son las aventuras que le salen al paso para alcanzarle y derrotarle.

El apogeo de la actitud activa de Don Quijote es la aventura de los leones (II, 24) porque a partir de ahí nuestro héroe lucirá cada vez más una cierta indiferencia y/o falta de aptitud cuando se enfrenta a los combates, es decir, ya no reacciona caballerescamente como sería de esperar (sea prueba de ello las aventuras de las Cortes de la Muerte, del rebuzno, del barco encantado) e, incluso, consigue la victoria sin siquiera entrar en combate (Sea prueba de ello la aventura de Clavileño contra el gigante Malambruno).

El regreso final de Don Quijote a su aldea natal coincide con su derrota, con la derrota de sus ilusiones y de sueños sin los cuales Don Quijote ya no puede ser Don Quijote sino vuelve a ser Alonso Quijano el Bueno y sin los cuales, desapareciendo su *intramundo* y volviendo a predominar el *extramundo*, su historia ya no puede ser novelable.

El final de la aventura del pensamiento de Don Quijote, una aventura que brota de la realidad y vuelve a esa misma realidad «*En un lugar de la Mancha*»⁵⁸, le transforma en un héroe del creer y del querer que cae víctima del conflicto entre ser y aparecer, entre creer y conocer; le transforma en un personaje literario tan real en quien todos podemos reconocernos por ser un hombre hecho de realidad y fantasía, de conocimiento e ilusión, de valor y dolor, de risas y lagrimas; le transforma en la gran metáfora de nuestros tiempos modernos en donde para existir se necesita tener una imagen; hace de él el héroe más trágico de una de las historias más tristes *que es aún más triste porque nos hace sonreír* (Byron) y finalmente muestra que la existencia humana – tan cargada de dudas, engaños y sueños – es en sí ilusoria.

En lo que toca al segundo tema, sabemos que en el momento en que Don Quijote sale de su casa, de su aldea, de su realidad y de su vida ya es incapaz de ver, de interpretar, de conocer el mundo

⁵⁸ Cervantes, op. cit. vol. I, pág. 97.

tal como se le presenta ante sus ojos porque todo lo que ve, lo ve a través del prisma de su delirio o, mejor dicho, ya no capta la realidad tal como es sino a través del filtro de su sistema semiótico maravilloso de referencia. Con lo cual queremos decir que si el punto de arranque de su ensimismamiento en el *seerse* y su complementaria enajenación de la realidad son las lecturas de los libros de caballerías (Acto de leer), el punto de partida de su anomalía cognoscitiva e interpretativa es la mirada, una mirada que viendo tan sólo lo que está preparada para ver cuestiona la percepción realista, es decir, la existencia de una realidad única y absoluta y expone la dialéctica entre apariencias y esencias.

Esta incapacidad y/o imposibilidad de Don Quijote de interpretar las cosas tal y como aparecen empíricamente anticipa ya de manera contundente una de las tesis de la semiótica literaria actual según la cual la mirada, preexistiendo a la realidad, es el único resorte que puede definirla como tal, es decir, la realidad sólo existe como producto y resultado de una interpretación subjetiva y no como hipóstasis inmanente o, dicho de otra manera, la realidad tan sólo existe en virtud de un sujeto contingente que la interpreta en función de su ser y existir en el mundo. De ahí que Don Quijote lo vea todo a través del filtro de su imaginación, una imaginación que «...llena de aquellas batallas, encantamientos, sucesos, desatinos, amores, desafíos, que en los libros de caballerías se cuentan» le hace ver «...todo lo que no veía ni había...»⁵⁹. Con lo cual sería más acertado afirmar que la incapacidad hermenéutica quijotesca es más bien el producto de una sublimación subjetiva y literaria de la realidad porque «...todo cuanto veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de que lo había leído...»⁶⁰, es decir, es su experiencia libresca que, reemplazando y compensando su inexperiencia vital, le proporciona las claves de lectura de una realidad incomprensible y impenetrable por pluridimensional y pluridicursiva.

Para glosar este breve análisis del fluir existencial de Don Quijote y comentar su experiencia vital-literaria enredada y destrozada entre la realidad y el sueño, dejamos la última palabra a un grande del teatro español del Siglo de Oro quien, por boca de una de sus creaturas ficticias, Sigismundo, al reflexionar sobre el sentido de la vida y la dicotomía intrínseca entre realidad y sueño que ésta conlleva declara que:

⁵⁹ Cervantes, op. cit. vol. I, págs. 228-229.

⁶⁰ *Ibíd.*, vol. I, pág. 107.

El vivir sólo es soñar;
y la experiencia me enseña
que el hombre que vive, sueña
lo que es hasta el despertar.
(...)
Y en el mundo, en conclusión,
todos sueñan lo que son
(...)
¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño
y los sueños sueños son⁶¹.

6. *Don Quijote: síntesis ficcional y paródica del contraste realidad/ficción*

Desde el primer capítulo de la novela Cervantes introduce la historia y la literatura, la vida y la ficción como los dos polos antitéticos de la trayectoria vital-literaria de nuestro *desatinado caballero andante* que, tras perder el juicio e imaginándose «...*que era verdad toda aquella máquina de aquellas sonadas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo*»⁶², se transforma en una personificación diegética y paródica del conflicto sistemático entre realidad y ficción.

Toda la historia de Don Quijote se centra, pues, en la interrelación y oposición entre dos mundos: el mundo real e histórico de la experiencia cotidiana y empírica y el mundo ideal y literario construido *ad hoc* a partir del «...*más extraño pensamiento que jamás dio loco en le mundo*»⁶³ como refugio literario para escaparse de una vida inútil por anodina y para realizar un sueño, el sueño de ser caballero andante y transformar su vida en algo novelable.

Don Quijote, por lo tanto, quiere crearse, y sobre todo cree haberlo logrado hasta la última batalla con el Caballero de la Blanca Luna, una vida a base de literatura o, mejor dicho, quiere transformar su vida en una forma de arte más.

⁶¹ Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1998, II, XIX, versos 2154-2187, págs. 164-65.

⁶² Cervantes, op. cit. vol. I, pág. 100.

⁶³ *Ibíd.*, vol. I, pág. 101.

El resorte que alimenta el sueño literario de nuestro *Caballero de la Triste Figura* a la vez que sienta las bases de la arquitectura diegética de la novela es su locura que, impidiéndole discriminar la frontera entre lo que es y lo que él imagina que sea, es el verdadero punto de arranque de la ficcionalización de su mundo interior, *el intramundo*, que a su vez segrega un *mundo transformado*, *mundo que funciona como una verdadera pantalla protectora entre el héroe con su intramundo a cuestas y el extramundo devorador de ensueños*⁶⁴, y el único dispositivo que permite a los libros de transformarse en vida.

Las salidas de Don Quijote de su aldea, momento crucial de la superación de su *dasein* y de su proceso de sublimación literaria, a más de marcar el inicio de un proceso ontológico y hermenéutico, son el punto de partida de un programa de vida literario, programa que enajenará a nuestro héroe de la realidad hasta ponerle al margen de la misma. Queriendo vivir su vida como caballero errante, queriendo descifrar la realidad como si fuera un libro, Don Quijote habla, actúa y piensa menos como persona que como libro y su fe en estos libros es tan ciega e intransigente que incluso rechaza la evidencia de la sensación a beneficio de su ideal. Sea prueba de ello el episodio del Yelmo de Mambrino⁶⁵ cuando Don Quijote niega la percepción del objeto sensible – la bacía de un barbero – a beneficio de un objeto ficticio cuya existencia es tan sólo mentada en un libro de caballería: este yelmo «...aquí representa un objeto típico de objeto ficcional inmigrante, objeto importado por Don Quijote del universo ficcional maravilloso al universo realista...»⁶⁶.

A lo largo de toda su aventura andantesca Don Quijote, vinculando su existencia a la epopeya de sí mismo e intentando hacer coincidir la realidad contingente con la imagen ideal que él tiene de la misma, no cesará de fundir y confundir constantemente realidad y ficción, sacrificando toda su vida en vista de la realización de su sueño.

Demasiado tarde y ya derrotado, triste y melancólico por verse vencido en sus sueños e ilusiones, Don Quijote se dará cuenta de la inviabilidad de su proyecto de vida individual y

⁶⁴ Ferreras, Ignacio, Juan, *La estructura paródica del Quijote*, Ediciones Taurus, S.A., Madrid, 1982, pág. 45.

⁶⁵ Objeto maravilloso perteneciente al universo caballeresco de los *romanzi* renacentistas: es el yelmo que, en el Orlando Furioso y *Orlando Innamorato* de Ariosto, Reinaldos arrebató al Rey moro Mambrino.

⁶⁶ Paz Gago, op. cit. pág. 195.

literario cuando declara, al salir de Barcelona y al mirar el sitio donde Sansón Carrasco le había vencido, «¡Aquí fue Troya! ¡Aquí mi desdicha, y no mi cobardía, se llevó mis alcanzadas glorias; aquí usó la fortuna conmigo de sus vueltas y revueltas; aquí se escurecieron mis hazañas; aquí, finalmente, cayó mi ventura para jamás levantarse»⁶⁷ y, cuando ya recobrado el juicio, reconoce las fingidas, mentirosas, inverosímiles y disparatadas historias de los libros de caballerías: «Yo tengo juicio ya, libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia, que sobre él me pusieron mi amarga y continua legenda de los detestables libros de caballerías. Ya conozco sus disparates y sus embelecocos, y no me pesa sino que este desengaño ha llegado tan tarde, que no me deja tiempo para hacer alguna recompensa, leyendo otros que sean luz del alma. Yo me siento, sobrina, a punto de muerte; querría hacerla de tal modo, que diese a entender que no había sido mi vida tan mala, que dejase renombre de loco; que puesto que lo he sido, no querría confirmar esta verdad con mi muerte... Yo fui loco, y ya soy cuerdo: fui Don Quijote de la Mancha, y soy ahora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno»⁶⁸.

La historia de Don Quijote, esto es, la de un hombre que vive toda su vida como un *entreverado loco*, lleno de *lúcidos intervalos*⁶⁹ (otra reminiscencia de Ariosto quien en el *Orlando Furioso* habla de su propia *pazzia* interrumpida por *lúcidos intervalos*, Prólogo al Canto XXIV, Octava tercera) y que muere cuerdo, es la historia de un fracaso, del fracaso de un sueño no realizable e inaccesible.

Ahora bien, ¿Por qué y de qué modo y medida Don Quijote fracasa? Don Quijote fracasa en el creer en la continuidad entre el mundo de su experiencia cotidiana, del que mediante un acto voluntario se excluye, y el de los libros de caballerías, en el que se imbuje alma y cuerpo, en el que se siente plenamente realizado y en donde ni los palos lo lastiman más que superficialmente, ni las burlas lo ofenden hasta cuando empieza a verlas como tales cuando durante su estadía en el palacio de los duques – máximos promotores de un programa lúdico para fingir el mundo caballeresco y de tal manera engañar y burlarse de Don Quijote – en su sistema maravilloso empiezan a abrirse grietas y su ciega fe en su *ingenio* empieza a vacilar. Sea prueba de ello cuando, al acabarse la aventura de Clavileño, Don Quijote dice a Sancho «Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en le cielo, yo

⁶⁷ Cervantes, op. cit. vol. II, pág. 526.

⁶⁸ *Ibíd.*, vol. II, págs. 573-575.

⁶⁹ *Ibíd.*, vol. II, pág. 160.

quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más»⁷⁰ o, cuando ya en Barcelona, en casa de Don Antonio Moreno, en la aventura de la cabeza encantada, le pregunta: «¿fue verdad o fue sueño lo que yo cuento que me pasó en la Cueva de Montesinos? ¿Serán ciertos los azotes de Sancho mi escudero? ¿Tendrá efecto el desencanto de Dulcinea?»⁷¹.

De su aventura literario-existencial podemos sacar distintas conclusiones: que la literatura, inventando un mundo que se presenta como histórico y verdadero no siéndolo, tan sólo crea simulacros de la realidad; que los libros, conjunto de signos lingüísticos que necesitan de una respuesta activa por parte del lector, no forjan ningún significado y tan sólo crean un espacio textual independiente e impermeable a la realidad y finalmente, quizás sea esta la conclusión más triste, que cualquier proyecto de vida y de libertad individual siempre chocará contra un *extramundo devorador de ensueños*.

Para glosar y resumir dignamente, sin querer correr el riesgo de simpleza y de perogrullada, el alcance del fluir existencial de un hombre, Don Quijote, que a través de su constante ir y venir de la realidad al sueño, del ser al aparecer, del conocer al creer, de la razón a *la razón de la sinrazón*, ha logrado desvelar los múltiples aspectos de la vida y del existir humano, es nuestra intención dejar la última palabra a un grande del cinema español actual quien, de gran conocedor del alma humana, en una película asombradora por su tristeza y su tajante ironía, por boca de uno de sus personajes más acertados – *La Agrado* – declara que : «... Cuesta mucho ser auténtic[o]...y un[o] es más auténtic[o] cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí mism[o]»⁷².

BIBLIOGRAFÍA

I. Teoría Literaria

- Bakhtine, Mikhail, *Récit épique et roman*, Editions Gallimard, Paris, 1941
 Barthes, Roland, *De l'oeuvre au texte dans Essais Critiques IV, Le brouissement de la langue*, Editions du Seuil, Paris, 1971.
 — *La mort de l'auteur*, Editions du Seuil, Paris, 1968.
 Benjamin, Walter, *Ecrits français par Walter Benjamin*, Editions Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1991.

⁷⁰ Cervantes, op. cit. vol. II, pág. 337.

⁷¹ Ibíd., vol. II, pág. 500.

⁷² Almodóvar, Pedro, *Todo sobre mi madre*, Producción El Deseo S.A. / Renn Productions/ France 2 Cinema, 1999.

Costa Lima, Luiz, *Le controle de l'imaginaire et la Littérature Comparée*, Universidade do Estado de Rio de Janeiro, 1982.

Foucault, Michel, *Qu'est-ce qu'un auteur?* Dans *Dits et Ecrits*, Editions Gallimard, Paris, 1969.

Kundera, Milan, *L'Art du roman*, Editions Gallimard, Paris, 1986.

II. Crítica Literaria

Bailón – Blancas, José Manuel, *Historia clínica del caballero Don Quijote*, Gráficas Cañizares, Fernando Plaza del Amo, S.L., Madrid, 1993.

Calderón, Héctor, *Conciencia y lenguaje en el Quijote y el obscuro pájaro de la noche*, Editorial Pliegos, Madrid, 1987.

Dotras, Ana M., *La novela española de metaficción*, Ediciones Júcar, Madrid, 1994.

Ferreras, Ignacio, Juan, *La estructura paródica del Quijote*, Ediciones Taurus S.A., Madrid, 1982.

García Alzola, Ernesto, *La literatura como arma*, Cuadernos Unión, Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 1986.

Güntert, Georges, *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado*, Puvill Libros S.A., Barcelona, 1994.

Karothy, Rolando, H. et al., *Las metamorfosis de la locura*, Ediciones de la Campana, Río de la Plata, Buenos Aires, 1994.

Martínez – Bonati, Félix, *El Quijote y la poética de la novela*, Ediciones del Centro de estudios cervantinos, Alcalá de Henares, Madrid, 1995.

Paz Gago, José María, *Semiótica del Quijote. Teoría y Práctica de la ficción narrativa*, Editions Rodopi B. V., Amsterdam – Atlanta, GA, 1995.

Reyes García, Ismael, *La actualidad del Quijote y otros ensayos*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, Puerto Rico, 1984.

Riley, E.C., *Introducción al Quijote*, Editorial Crítica, S.A., Barcelona, 1986.

Robert, Marthe, *L'ancien et le nouveau*, Editions Bernard Grasset, Paris, 1963.

Serrano Plaja, Arturo, *Realismo«mágico»en Cervantes*, Editorial Gredos, S.A., Madrid, 1967.

III. Obras de base

Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1998.

Cervantes, Miguel, *Don Quijote de la Mancha I y II*, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1998.

