

LA PARODIA ENTRE LA FICCIÓN Y LA REALIDAD  
EN *EL INGENIOSO HIDALGO*  
*DON QUIJOTE DE LA MANCHA*

*Nora González Gandiaga*  
Universidad Nacional del Litoral  
República Argentina

Trabajar con las obras de Cervantes es entrar en un mundo que no tiene límites, es esta vastedad un espacio de escritura en el que el propio Cervantes genera su novela y simultáneamente conforma su Poética. Como inicio abordaremos en forma sucinta entre otras problemáticas, cómo la parodia y también la ironía son estrategias fundamentales para leer la concepción novelesca y permitir al lector avieso adentrarse en la Poética cervantina en *El Quijote de La Mancha*<sup>1</sup>. La obra póstuma de Cervantes fue *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* y él mismo profetizó con respecto de esta obra un éxito mayor que el de *El Quijote*. *El Persiles* es la novela de un novelista cabal que se insinuó ampliamente en *El Quijote*.

Como todo texto, *El Quijote* se constituye como un espacio escriturario invadido por otros textos y/o fragmentos de textos. *Don Quijote de La Mancha* está conformado en su propia materia modelada por *intertextos* e incluso *intratextos* de su propia creación y la *transtextualidad* contribuye a armar la materia textual. La novela del caballero don Quijote tiene dos partes gráfica y literalmente distinguibles: la primera publicada en 1605, la segunda en 1615. Entre estos diez años aparecen las *Novelas ejemplares*.

<sup>1</sup> Cervantes Saavedra, Miguel (1962), *Obras Completas, tomo I, El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*. Anotaciones de Martín de Riquer, Barcelona: Editorial Planeta, 1967.

IncurSIONAMOS en un primer momento en algunos conceptos teóricos de “parodia”. ¿Por qué nos preocupa la parodia entre los diversos campos de abordaje de esta novela? Justamente porque *El Quijote* se estructura sobre la base de la parodia, aseveración de amplia divulgación respecto de la misma.

Tanto G. Genette<sup>2</sup> como Julia Kristeva<sup>3</sup> reconocen en la literatura variados tipos de parodia; sobre estos criterios reconocemos que en *El Quijote* hay parodia, ironía y tono burlesco, y que está inscripto un tópico que se aborda en forma solapada: el influjo de los libros en el hombre. La literatura se ha hecho regir por unas convenciones y una razón que hacen por supuesto más rica y cargada de matices la discusión científica, teórica y filosófica, pero también denuncian en algún caso como extraña a sus propósitos. Sabemos que la literatura ha tenido una manera de relacionarse con la ficción, de imponer los límites mismos de lo real y verdadero y en los casos extremos de grandes autores, entre ellos Cervantes, de ironizar sobre esos límites.

Podemos encontrar una profusa bibliografía sobre la parodia, pero los textos más significativos y al alcance de todos son *Palimpsestos* de G. Genette y el tomo I de la *Semiótica* de Julia Kristeva. Por otra parte, G. Genette reconoce la *transtextualidad* que implica varios tipos de relaciones *transtextuales*, entre éstas, una es la parodia.

En un texto paródico advertimos un texto A (hipotexto para Genette) y un texto B (hipertexto para el mismo autor). El modelo A está en el texto B de modo referencial. Desde ya que si no conocemos el texto A, es probable que no leamos la parodia. La obra parodiada opera en función constructiva en el hipertexto. Al respecto sostiene Genette que “...la parodia modifica el tema sin modificar el estilo”<sup>4</sup>.

La crítica sostiene que fundamentalmente el texto parodiado en *El Quijote* es el *Amadís de Gaula*, y otra línea de lectura agrega que también ha aportado al texto *El Entremés de los romances*, argumentación en la que se dice que Bartolo es recluido finalmente en su casa porque enloquece por

<sup>2</sup> Genette, G. (1982), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

<sup>3</sup> Kristeva, Julia (1974), *Teoría de la novela*. Barcelona: Lumen, 1981.

<sup>4</sup> Genette, G., ob. cit., p. 33.

tanta lectura de romances. Mas, como la estructura de la obra quijotesca es análoga a la del *Amadís de Gaula*, la gran masa crítica tiene como hipotexto de *El Quijote* fundamentalmente la conocida novela de caballería mencionada.

Las novelas de caballería viven en el novelar de *El Quijote*, y tengamos presente cómo sus personajes centrales: Don Quijote y Sancho Panza permiten que la historia avance aun en medio de unos seiscientos personajes entre mayores y menores con sus historias paralelas. Este hipotexto de las novelas de caballería de *El Quijote* y el hidalgo manchego es parodiado voluntariamente en sus esfuerzos por darles vida propia con la parodización de sus aventuras y de esta manera en lo que se cuenta en *El Quijote* se vive la literatura caballeresca con fuertes impugnaciones discursivas a sus estructuras y a su desmañada *poética*.

*.....No he visto ningún libro de caballería que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros, de manera que el medio corresponda al principio, y el fin al principio y al medio; sino que los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura desproporcionada. Fuera desto, son en el estilo duros; en las hazañas, increíbles; en los amores, lascivos; en las cortesías, mal mirados; largos en las batallas, necios en las razones, disparatados en los viajes, y, finalmente, ajenos de todo discreto artificio, y por eso dignos de ser desterrados de la república cristiana, como a gente inútil ( p. 519).*

Todo esto se arma en el entramado textual, en un mundo ficcional y lo interesante es advertir que Don Quijote es el primer personaje hasta ese momento en la historia literaria que se reconoce de papel. Una marca fundamental de la obra y que trasciende el tema paródico, está señalando la constitución de un texto por múltiples *yoes* con sus disímiles perspectivas de captación y de lectura de la realidad, y la importancia de la aparición de la imprenta de Gutenberg. Ese armado de un texto por *yoes* diferentes, es aún más posible de entender por lo que la crítica del siglo XX ha dado en llamar la problemática de los narradores de ficción en *El Quijote*, es decir, por preguntarse acerca de quién narra en *El Quijote de la Mancha*: ¿un narrador o el propio autor o ambos en alternancia y la suma de otros que permiten componer la novela? Esta cuestión será abordada más adelante.

La parodia, dijimos, recorre sintagmática y paradigmáticamente todo el discurso de *El Quijote*. Leemos el ‘entre’: espacio de mediaciones denso de heterogeneidad que se configura *desde* el texto parodiado al texto parodiante y, desde el mismo texto parodiante, se conforma y se lee además, un discurso único, sostenido en la heterogeneidad de discursos.

Atendiendo a los paratextos<sup>5</sup>, en el proceso de enunciación de la dedicatoria al duque de Béjar (evidente mecenas), reconocemos que al Duque le gustan *los libros*; se dice que *la literatura es arte* y leemos que es un arte poco productivo ya en esos siglos. No la lee el vulgo para el que están destinadas las novelas de caballería, y el sujeto enunciador (que firma el enunciado) agrega que *El Quijote* es texto para la lectura de una determinada clase social.

El “desocupado lector” es advertido en el prólogo (discurso prologal parodiante) que el deseo de don Miguel de Cervantes, enunciador que se insta en el enunciado, hubiera sido que *Don Quijote* fuera el libro más hermoso, y agrega que, como no se pueden contradecir las leyes de la naturaleza, la historia del hijo (Don Quijote) es como pudo ser inventada por el padre (autor) por la estrategia del distanciamiento, *antojadiza, seca y llena de pensamientos varios*. Tono éste de modestia asumido ante el “producto” que ya aparece en prólogos de otros textos hispánicos anteriores.

El yo –autor prologal identificable con Miguel de Cervantes– se dice no padre sino padrastro de *Don Quijote*. ¿Será acaso que el narrador del relato de base termina contando lo que halló en un cartapacio en una tienda en Toledo y que otro contó antes? ¿Será quizás el padre Cide Hamete Benengeli? Ya se lee la parodia y hasta el discurso metaliterario desde el mismísimo prólogo.

La imprenta permitió la divulgación en serie de un sistema literario de un enunciador. Este enunciador dijimos que ya se hace escuchar en el Prólogo de *Don Quijote* (Iª parte) e interactúa con “el desocupado lector”. El montaje de los diferentes discursos en ese encadenamiento suprasegmental (en el que se incluye también el prólogo primero) debe ser recorrido por la mirada del lector que selecciona sintagmática y paradigmáticamente las múltiples lecturas y llena ‘el entre’ con los aportes ‘del afuera’. En el epílogo ‘desocupado’ que se le atribuye al lector, registramos la marca sémica

<sup>5</sup> El concepto de paratextos se toma de G. Genette del texto citado en nota 2, p. 33.

de la problemática del libre albedrío (anárquico camino de Don Quijote y Sancho). Nos adelantamos a afirmar que el sujeto de la enunciación y del enunciado, desde el inicio, deja en manos del lector el ejercicio del libre albedrío para que el receptor ejercite, recree, goce, juzgue, construya ‘el entre’ en cada proceso lectural *en y desde su libre albedrío*. La lectura placentera aquí se acerca a las antiguas postulaciones horacianas, como en *El Buscón* de Quevedo entre otras obras. También la máquina textual construye su propio lector, éste será el interpretante pero interpretante desde ‘el afuera’, en ‘el entre’, y desde ahí lee la parodia que recorre todo el texto.

Damos por supuesto que se ha entendido que cuando hablamos de texto paródico incluimos, además de las dos partes con sus capítulos que cuentan la historia de Don Quijote y Sancho Panza, algunos “documentos” antepuestos, los paratextos: Dedicatoria al Duque de Béjar –a quien también Góngora dedica sus *Soledades*– y los poemas. El estatuto paródico de la novela y la ironía que instala se registra también en estos tipos de discursos preliminares, si se atiende a la interacción entre la serie literaria de *El Quijote* y otras series vecinas; ejemplo: la cultural y el criterio del derecho de propiedad intelectual que conlleva y que se instaura desde la jurisprudencia más tarde. La sociedad de la época es una sociedad precapitalista y en esta sociedad *se estatuye* el texto literario de *El Quijote*. Por otra parte Tasa, Testimonio de Erratas, Disposición Real marca el ingreso del código legal, de lo reglamentado y que no debe faltar, y como consecuencia de la imprenta y de la idea de ‘transgresión’, se imbrican en un macroenunciado precedente a las andanzas de Don Quijote-Sancho. Con estas andanzas los textos preliminares se encadenan e instalan el macrodiscurso.

En la edición de Editorial Planeta anotada por Martín de Riquer, cuando éste llega a apuntar datos sobre la Dedicatoria al Duque de Béjar “escrita” por Miguel de Cervantes Saavedra, el erudito Riquer sostiene que hay plagio en gran parte y “...al pie de la letra, de la que escribió Fernando de Herrera al Marqués de Ayamonte” en la edición de las obras de Garcilaso. Termina la nota apuntando que también hay *copias* de las dedicatorias de algunas novelas de caballería. Consideramos que no se puede hablar de *plagio*, hoy, y en este caso de *Don Quijote de La Mancha, sin leer desde la actitud paródica* que emerge ya en el comienzo de la obra, en el armado total que conforman discursos documentales de registros variables. La referida actitud paródica actúa desde esos discursos como *disparador* de la gran parodia que se inscribe después a modo de simulacro (valga la redundancia) en todos los capítulos de la Iª y IIª partes de la obra.....¡Vaya

parodia esa *fe de erratas!*: “Este libro no tiene cosa digna que no corresponda a su original [...]”.

Cabe preguntarnos cuando seguimos la línea de la lectura de los sucesos de Don Quijote y Sancho Panza, qué enunciado, qué formación discursiva, qué versión es el o la original de todos los que se leen y que ofrecen al “desocupado lector” una diferente, borrosa perspectiva de la realidad, de *la cosa*, en *el hacer*, en los fructíferos diálogos de los personajes. Por supuesto que ahora –en el tiempo de *El Quijote*– se puede elegir, optar entre las posibles formaciones discursivas, no antes, en el mundo medieval. Ahora, en el tiempo de *El Quijote*, la verdad no es unívoca y lo escrito, escrito está por la imprenta y conviene distinguir lo que es yerro y no se borra por el prodigio de una de las grandes creaciones de la modernidad, de lo que es en cambio en la novela materia opinable. Materia opinable de las instancias de discurso que genera el discurso sobre el discurso de los saberes y de las invenciones de la modernidad; discurso éste inherente, propio, específico que, a modo de fábula, se profiere en *El Quijote*; porque la modernidad se enrosca en el discurso sobre sí misma buscando desde el final, el inicio, el comienzo. La modernidad de *El Quijote* repliega el papel escrito de la IIª parte sobre la Iª parte, y así la IIª parte existe en razón del discurso que, como caracoleando, busca su principio. De este modo, el discurso de la obra se dice y se desdice en la IIª parte acerca de lo acontecido en la Iª parte, y así *se sigue haciendo el discurso de la novela*.

Volvamos a la “Dedicatoria al Duque de Béjar”. Desde nuestro “entre” leemos que por el papel, Miguel de Cervantes *se inscribe* en la “Dedicatoria” por su firma, y ya va garantizando su propia gloria y fama, fama a la que aspirará después el mismísimo Don Quijote desde la Iª parte de la fábula. Miguel de Cervantes no hubiera pasado de ser pálidamente recordado como el Manco de Lepanto, si no se hubiera podido volver a nombrar como se lo puede hacer ahora en un sinfín de lecturas. Gracias a la modernidad, a la imprenta, Cervantes quedó atrapado en el libraco, privado de existencia independiente.

Hemos aludido a que la parodia está ya en los “documentos” que preceden a las aventuras de las dos partes de la obra. En el prólogo dice el firmante Miguel de Cervantes que no hay ningún autor famoso que se preste a prologar, como se acostumbraba en la época. Por esto, Cervantes asume la “prefación” de su novela, discurso que le demanda –según leemos– más trabajo que todo el texto. Al lector lo deja en entero ejercicio de su libre albedrío para llenar el blanco del ‘entre’. Cabe recordar que Martín

de Riquer ya apunta en sus notas que esta tendencia a parodiar el prólogo (incluso tipos de discursos previos) aparece y permanece intensa en la serie de la novela picaresca: *El Lazarillo de Tormes*, *El Buscón*, y pasa a ser una estrategia en toda la literatura española y en el medioevo europeo.

En la obra que nos ocupa, con la aparición ocasional de “un amigo” del “autor” (desdoblamiento de Cervantes que autoprologa su obra), se instaura en el diálogo y por la parodia el metadiscurso literario: función poética. La función fática del lenguaje aparece en las reiteradas marcas operacionales de persuasión que, en segunda persona, se hacen al lector, instalado en el horizonte de expectativa desde donde lee ‘el entre’. De este modo, como destinatario del prólogo y sabedor de las modas literarias por su coetaneidad con el texto (en cada instancia lectural), el lector es persuadido y casi se le implora que obvie, perdone las limitaciones de la novela. Se inscriben registros disímiles a los de los prólogos ortodoxos escritos por terceros, de tono fuertemente laudatorio. Al mismo tiempo, adjudica al lector la alternativa del ejercicio del libre albedrío: puede hasta censurar la historia. En *El Libro de Buen Amor* también se le permite al lector modificar el discurso.

El prólogo a la segunda parte de la obra que nos ocupa parodia la “estoria” que se ofrece en la estructura de cada Exiemplo de *El Conde Lucanor* y además, le encarga al lector que cuente esa historia, si es que llega a encontrar al apócrifo autor de la segunda parte de *El Quijote*: Avellaneda. Ese desplazamiento de la voz enunciadora es muy importante para vincularla con la conciencia de escritura, la existencia del personaje por el papel y la idea de un texto en tanto productividad, en el cual el lector construye el texto; anotamos que en el mismo libro de *El Conde Lucanor*, Patronio ejerce una “autoridad” absoluta sobre lo dicho, cuestión que reconocemos también en el prólogo segundo de *El Quijote*.

La ‘firma’ de Cervantes<sup>6</sup> surge diferenciada, privilegiada respecto de la de los narradores ficticios que aparecerán en las dos partes de la obra. Sin embargo, desde el comienzo de la fábula, los narradores ficcionalizados están sometidos a las decisiones últimas de la rúbrica cervantina, desde el primer ofrecimiento al lector respecto del ejercicio del libre albedrío

<sup>6</sup> Este trabajo recupera en parte otro presentado por la autora y publicado en *Cervantes II*, Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo, año 1994.

mediante la elección de *una* de entre las distintas perspectivas desde la que se ‘lee’ la realidad. Queda ya prácticamente obliterada la facultad de Cervantes de manejar la historia a su antojo. A pesar de que don Miguel quiere entregar la historia desnuda: sin prólogo, poemas, elogio de autores y personajes ficticios reconocidos (textos en los que Martín de Riquer encuentra *plagio*), decide responder al “uso”. E insistimos, con estos discursos se inicia el gran simulacro que amalgama, construye toda la materia textual. Queda atrás el contar por el contar mismo. Ahora “leemos” en *El Quijote* como que todo va en serio... en la estructura de superficie...; más, si hacemos una incisión paradigmática en el espesor del texto, lo que parece serio es corroído por la parodia, por la humorada de un enunciador-autor que, queriendo escribirse el prólogo a su propia obra, encadena enunciados que nos remiten a un antiprólogo, según nuestros parámetros referenciales. Tengamos en cuenta, por otra parte, que a esta altura de la teoría de los géneros<sup>7</sup> el prólogo puede considerarse un género específico.

La operación paródica se centra justamente allí donde todo debe asemejarse a los libros: el discurso de la modernidad, la Ilustración. Anotamos que Don Quijote es el primer personaje que se reconoce solo existiendo impreso en el papel. Si son los libros de caballería a los que se asemejan las aventuras que emprende *para desfacen agravios y entuertos*, tanto mejor. He aquí el problema de la semejanza. El Quijote debe asemejarse a libros anteriores para poder negarlos.

Augusto Roa Bastos<sup>8</sup> reseña el despuntar de una nueva vertiente de la crítica literaria: la escritura sin tachaduras, atendiendo a la importancia de los manuscritos que se van corrigiendo, de lo que se excluye, tacha. *El Quijote de la Mancha*, por todas sus voces ficcionales y sus paródicos ‘documentos’ primeros, aspiraría a ser *el texto sin tachaduras*, porque todo lo que se da en forma difusa, imprecisa, ambigua, emerge en el discurso porque se hacen cargo los narradores y personajes ficcionales en el juego contrapuntístico de enunciados. El sujeto se disemina, se dispersa, hasta muta por la plurivocidad, hasta que finalmente se recupera en los momentos últimos de la fábula. Don Quijote profiere:

<sup>7</sup> En lo referente a teoría de los géneros y la aceptación de “los prólogos” como un género literario más, es un concepto reciente de la teoría literaria.

<sup>8</sup> Roa Bastos, A., “La escritura secreta de las tachaduras”. Buenos Aires, *La Nación*, Suplemento Cultural, 28 de abril de 1991.

*Dadme albricias, buenos señores, de que ya yo no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de **Bueno***<sup>9</sup>.

Se construye la autonomía del sujeto que parecía haber sido saboteada. Otros personajes soportan también la visión plurívoca y la mismísima realidad extra-texto que se inscribe en el discurso por la escritura.

Leo Spitzer<sup>10</sup> arriba a la conclusión de que los juegos lingüísticos nos permiten leer en *El Quijote* la propuesta cervantina de la libertad del artista, y nosotros agregamos la libertad del lector. En una primera dimensión del acto lector, sin atender a todos los enunciados preexistentes al capítulo primero de la Iª parte de la novela, creemos que la propuesta spitzeriana apunta certeramente al sentido del texto. Pero con anterioridad advertimos que la obra se inicia con los paratextos. Y, en la lectura a un nivel suprasegmental, en el ‘entre’, el blanco que se instala allí, donde están los límites del ‘adentro’ y del ‘afuera’, las múltiples y virtuales lecturas las hace el “lector” cuando con su actividad llena el hueco, el blanco. Desde ahí, desde el ‘entre’, se lee que también –acaso consciente o inconscientemente– el autor (la voz) queda atrapado en el “adentro” pese a que él jugó o quiso jugar desde el “afuera”. En la materia textual se hacen borrosos, se esfuman, se difuminan los límites de que lo que se lee es irrefutable en términos de verdad, de realidad. Pero el mismo sujeto del enunciado y de la enunciación, al quedar subsumido en la escritura, pierde el libre albedrío que solo ejerce desde el ‘entre’ cada lector desde 1605 y 1615 en las infinitas posibles lecturas.

Volvamos al prólogo de la primera parte destinado al “desocupado lector” a quien se lo habilita para quedarse con uno u otro de los tantos enunciados disímiles, imprecisos, en tanto que todos aluden a lo “real” en constante desplazamiento. Enunciados leídos como opuestos se encadenan por el contrapunto, la disimilitud, y traman la red textual. Para el amigo de Cervantes, el acto de escribir un prólogo en la época se soluciona con la yuxtaposición de citas y enunciados referidos eruditos (en el espacio de circulación textual se hacen imprescindibles), fragmentos de crítica a

<sup>9</sup> Cfr. Capítulo LXXIV de *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de La Mancha*, pp. 1133.

<sup>10</sup> Spitzer, Leo (1961), “El perspectivismo lingüístico en *El Quijote*”, en *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1965.

creaciones literarias de la época, sin solución de continuidad. Desde otro ángulo de lectura, en la inscripción de citas –en claro ademán anticipatorio– se encadenan por el diálogo Cervantes/amigo, los tópicos fundamentales estatuidos en la encrucijada de la escritura que abarcará el resto de la novela: la fábula. En el decurso del prólogo se advierte que importa la *imitatio*, pero se privilegia la *inventio* y la *admiratio*.

En el engranaje del discurso, el “desocupado” lector pasa a ser en la segunda parte “lector amigo”, “lector suave”, a quien Cervantes pide reconocimiento para la figura del escudero Sancho Panza, así se le asigna al lector la función crítica. El prólogo se cierra con la confianza de que por el buen producto, *Don Quijote de la Mancha*, Dios no olvide a Miguel de Cervantes: inmortalidad por la escritura, propuesta que la hereda y retoma muy bien don Miguel de Unamuno<sup>11</sup>.

Se suceden poemas en los que desfilan voces “autorales” (ficcional de la serie parodiada): la de Urganda, la de Don Belianís de Grecia. Con la enumeración de personajes de la literatura de la época, se evidencia la marca paródica intertextual de la literatura y de la historia coetáneas. El humor, la ironía, la sátira aparecen en la traza que dejan los versos de *cabo roto*. En los sonetos: uno de Amadís de Gaula y otro de Don Belianís se instaura en la superficie textual el tópico de la Fama. Fama que alcanzará el autor-sujeto del enunciado a consecuencia del texto que circula y se acepta.

Cada unidad “poética” es configurada en enunciados de lírica parodiantes, en contrapuntos estructurales. Endecasílabos encadenados por antítesis y retruécanos, dejan filtrar un deje quevedesco en el Soneto de Oriana.

La parodia se acrecienta en los paratextos, tira indicios hacia distintos niveles textuales de la obra. Parodia de la novela de caballería, de circulación fluida en la época de Don Quijote.

En este espacio de textos plurales que se anteponen a las aventuras de Quijote, los entes de ficción parodiantes (Q/S) de las dos partes de la novela se desvanecen en su dimensión paródica con el devenir de la escritura. Y a propósito de la heterogeneidad de discursos referida, cierra la serie de enunciados el paródico poema *Diálogo entre Babieca y Rocinante*, soneto

<sup>11</sup> También en *Niebla*, Unamuno estatuye el desdoblamiento que advertimos antes en *El Quijote*, entre el prologuista-autor y un amigo: Víctor Goti. Registros textuales que sin esfuerzo nos remiten a *La Celestina*.

que concluye el encadenamiento de discursos “impuestos” por el uso y que preceden a las dos partes de la novela. En este ámbito de textos plurales, la personificación burlesca del soneto aludido cobra valor estético y logra –reiteramos– disparar hacia la fábula de doble estructura, el sentido que se satura, desde estos prolegómenos, al final de la obra.

Filosofar y escribir palabras, ingreso en la modernidad. Roa Bastos citando a Marshall McLuhan habla de la “galaxia de Gutenberg”. El libro censura, congela los vaivenes de los manuscritos, de las reescrituras provisorias y “aparece” después como una escritura sin tachaduras. Lo borroso, ilimitado, relativo, opinable en el recorrido de lo contado por la mano hasta la imprenta, desaparece por ésta. Hasta aquí Roa Bastos. *El Quijote*, en cambio, logra ser el texto sin tachaduras por las distintas perspectivas de “ver”, de “hacer” de los personajes, por las operaciones que imprimen los juegos de lenguaje, por los narradores ficticios. También por el autor extratextual, en ese juego de péndulo. Aunque pregone la libertad del artista, queda atrapado, entrampado en la obra que permitirá su inmortalidad hasta el sinfín de los tiempos. Inmortalidad que se actualizará en las infinitas, libres lecturas que hace y hará el “desocupado” lector y también el lector “suave”. Lector crítico que deberá optar, porque está ante un texto íntegro que hace ambiguo lo que parece no serlo y desambigua lo ambiguo. En la opción de ejercer su libertad, se define como lector activo. Cervantes ofreció la obra asumiendo la entera libertad del artista, libertad cervantina que queda paralizada en la letra precisamente porque es un texto sin tachaduras. Fuera del espacio de la escritura solo queda el lector. No obstante lo expuesto, Gerard Genette habla de *El Quijote* como texto *palimpsesto*. Creemos que las dos lecturas son posibles en la obra que nos ocupa.

Desde las unidades autónomas, casi yuxtapuestas para una primera lectura: Fe de erratas, prólogo, poemas, juegan, ya disparan indicios de la gran parodia del viaje, del cronotopo del viaje, de la recorrida itinerante de Quijote y Sancho sin atender a que cada enunciado, cada segmento se descifra en función del encadenamiento suprasegmental de los discursos primeros, porque al fin de cuenta estos enunciados previos también son la parodia de la “galaxia de Gutenberg” en su ingreso en la modernidad, que pautó, normativizó, dio visos de legalidad e inventó el discurso sobre los discursos de los descubrimientos de los saberes y de las invenciones de la modernidad.

Volvamos a la problemática de los narradores ficcionales que están perfectamente intervinculados con la parodia<sup>12</sup>. Cuando se lee la obra, hay importantes marcas de escritura respecto de la problemática del narrador. Al inicio del cuerpo de las aventuras, capítulo I de la Iª parte:

“*En un lugar de La Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme...*” se advierte que la narración está en una primera persona que refiere a una tercera: “... *el hidalgo de los de lanza en ristre...*”<sup>13</sup>. Este hidalgo es don Quijote de La Mancha, es decir que no es el narrador de estos capítulos sino que el narrador de base ha tomado el relato de las crónicas. El pronombre enclítico *me* indica un narrador en primera persona que andando la letra es el único narrador “real” de toda la novela y que aparece como narrador de base. Este narrador va otorgando voz a distintos narradores ficticios que aparecen en el discurso, lo que posibilita la mirada metapoética de la obra por la parodia:

*Estando yo un día en el Alcaná de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero; y como yo soy aficionado a leer, aunque sean los papeles rotos de la calle ... ..*

*... ..vile con caracteres que conocía ser arábigos. Y puesto que aunque los conocía no los sabía leer, anduve mirando si parecía por allí algún morisco aljamiado que los leyese, y no fue muy dificultoso hallar intérprete semejante, pues aunque le buscara de otra mejor y más antigua lengua, le hallara. En fin, la suerte me deparó uno que, diciéndole mi deseo y poniéndole el libro en las manos, le abrió por medio, y leyendo un poco en él, se comenzó a reir.*

*Preguntéle yo que de que se reía, y respondiome que de una cosa que tenía aquel libro escrita en el margen por anotación. Díjele que me la dijese, y él, sin dejar la risa, dijo:*

*-Ésta, como he dicho, aquí en el margen escrito esto: “Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha....”*<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Cfr. citas 2 y 3.

<sup>13</sup> Cfr. Capítulo I de la Iª parte de *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de La Mancha*.

<sup>14</sup> Cfr. Capítulo IX de la Primera parte de *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de La Mancha*.

Según Torrente Ballester<sup>15</sup> en estas instancias, en el texto se apela a la *referencia* no a la *presencia*. Los paratextos iniciales de esta primera parte de la novela, Cervantes autor, pero también personaje ficcional en el texto impreso, enuncian que es el creador de la novela, sobre todo en el Prólogo de esa primera parte. En cambio el narrador del primer capítulo dice haber tomado la historia de Don Quijote de documentos de cronistas. Llegando el lector al capítulo IX de la primera parte, en el devenir de la novela, el narrador de base que cuenta la historia según los cronistas, recorriendo el Alcaná de Toledo como dice la cita, encuentra unos cartapacios con papeles escritos en caracteres árabigos y sospecha escrita en esos papeles la historia de don Quijote. Se decide a buscar un traductor que traduzca del árabe al castellano. Es muy acertado ubicar este episodio de hallar un manuscrito árabe en Toledo, porque ese lugar y más aún en ese tiempo histórico convergían tres religiones: cristiana, musulmana y hebrea. A esto debemos tener en cuenta que Toledo desde el reinado de Alfonso X fue centro no solo de estas tres religiones sino de la traducción y producción de diversos saberes, consecuencia de la creación por el Rey de la Escuela de Traductores Toledanos. La “presencia” va a comenzar a instalarse en la página.

Bien puntual en este sentido es la cita 14 que leemos más arriba de este texto.

El narrador, que hasta ahora había contado “hechos” narrados por los cronistas, sobre todo en alusión al proceso de transformación del hidalgo en caballero andante, encuentra rápidamente ese traductor; este encuentro no significa la desaparición del proceso de la escritura por la que el narrador de base sostendrá la voz hasta el final de la novela. El traductor aljamiado transpone al castellano el relato y dice que es la historia original de *Don Quijote de La Mancha* contada por un tal Cide Hamete Benengeli (Señor Hamet aberenjenado). Este narrador primero tiene ya nombre propio en el texto. No es el narrador de base, no son los cronistas que dan primero material a quien narra y que reaparecerán en otros momentos en la voluminosa novela, ni el traductor: es Cide Hamete Benengeli, repito, historiador árabe.

<sup>15</sup> Torrente Ballester, G., *El Quijote como juego*. Madrid: Ediciones Guadarrama, Punto Omega, 1975.

En la segunda parte de la obra dada a luz después de diez años, más que en la primera parte, este juego de los distintos narradores ficcionales que pasan el relato de uno a otro, permite la introducción no solo del registro paródico sino de lo que en teoría literaria llamamos *metanovela*. La obra alternará los episodios narrativos con un juego crítico-reflexivo sobre el narrar, sobre los equívocos de la materia narrada, sobre las novelas de caballería y la ortodoxia aristotélica de la epicidad, la concepción de la historia como menos verdadera que la literatura, la función riesgosa del traductor que se permite hasta corregir el original. Decimos entonces que descubrimos la Poética cervantina.

Estas instancias de escritura admiten que el narrador de base reflexione y haga reflexionar al lector. La inscripción de narradores de papel permite al autor de carne y hueso, Don Miguel de Cervantes Saavedra, ampliar, corregir *sin tachar*, porque nada de lo ya escrito se enmienda, aunque se reconozcan omisiones y/o errores. Sería un texto *sin tachaduras*, tal como lo reconoció Augusto Roa Bastos. No obstante, como ya dijimos más arriba, nos encontramos con apreciaciones críticas que refieren a la obra como un texto palimpsesto, lo que a la par es totalmente aceptado por críticos.

El narrador no es un narrador reconocido tradicionalmente como omnisciente, que parece esconderse en la obra, situación narrativa que no es nueva en la historia de la literatura, ya que advertimos que apela a dispositivos de la retórica tradicional. Más cercano en el tiempo de *El Quijote*, Ariosto va a ser inscripto en la página, sobre todo en los paratextos de la primera parte. Y de esta manera reconocemos que la novela tiene otros hipotextos menores, no solo las novelas de caballería y *El Entremés de los romances*.

Juzgar, opinar, lo permite la actitud inclusiva de narradores ficticios que, por la posición de algunos estudiosos de *El Quijote*, se llega hasta reconocer entre estos narradores la presencia del mismo Cervantes en el lecho de muerte de Quijote.

De esa huella crítico-reflexiva que leemos sobre todo en la segunda parte de la obra vemos que para Cervantes la vida es una cosa y el arte otra. Estas líneas de lectura provocan la confusión en el personaje Quijote, de la que no va a ser ajeno el lector en su instancia lectora.

La apelación al lector para que colabore en la ilusión novelesca comienza ya en el prólogo de la primera parte, según hemos dicho. De esta manera se lanza a la letra escrita el espacio de diversos géneros literarios que *El Quijote* recupera y parodia, haciendo del texto un todo intrincado

que maneja distintos géneros y, por consiguiente, códigos de otros géneros: novela pastoril, novela sentimental, novela morisca, novela histórica, la picaresca, por citar algunos, y pone al lector en situación de leer un texto complejo, una trama singularmente nueva que hace que podamos inscribir *El Quijote* como “la novela moderna”, al par que por ser un texto polifónico, exige un lector atento para poder avanzar en la ideología que vehiculiza la letra cervantina.

Varios capítulos de la segunda parte de la obra se organizan temáticamente sobre la primera. Se puede hablar de la primera parte como hipotexto, en parte, de la segunda. Y advertimos que en *El Quijote*, la literatura nunca es materia de reflexión ajena a la poetización de la experiencia. El prólogo ofrece materia de poetización del tópico literario de la escritura de un prólogo reconocido verdaderamente como tal. Aquí también está la parodia. El mundo literario de la obra pasa a ser para el lector fundamentalmente signo. La *no verdad* de *El Quijote* no se escribe teóricamente sino poéticamente en el papel y es ofrecida a la mirada crítica del receptor. Se poetiza la experiencia y se piensa poetizando la propia actitud sobre la literatura, y entramos aquí en el espacio de la metatextualidad.

En relación con la noción de experiencia a la que aludimos en el párrafo anterior, es interesante decir con Stephen Gilman<sup>16</sup> que además

*“...Cervantes entendió ese atributo de la conciencia como un inesperado del abandono y la manifestación...”. Y sigue sosteniendo Gilman que “... la experiencia fue para él una dimensión existencial que permanecía virtualmente inexplorada a la vez que emocionalmente vulnerable. Atractiva, cómica y peligrosa era la precipitación consciente de súbitas interrupciones, el lamentable resultado de tratar de dar sentido a la vida y no vivir de manera convencional en un siglo y en una sociedad que veneraban lo convencional y se inclinaban a eliminar, con rapidez, la conducta desviada merced a una piedra, una antorcha. El Quijote mismo constituye nada menos que una interrupción irónica –que se extiende a lo largo de todos los volúmenes–, de aquella versión heroica de una historia nacional que los españoles insistían en seguir narrando”.*

<sup>16</sup> Gilman, Stephen, *La novela según Cervantes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 66-67.

Aquí agregamos que en relación con la ficción, el mayor aporte que *El Quijote* ha hecho a la teoría de la ficción literaria se da en el texto por el vacío, la ruptura que remite al signo como espacio de realidad. En el horizonte abierto de las interpretaciones semánticas se agrega la crítica que ha estado siempre bajo el dominio del autor porque la ortodoxia de la crítica no tiene acceso. Y puntualmente, como novela paródica es un libro, haciéndose con la escritura, pero también es un producto hecho, acabado.

La clave novelesca de *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de La Mancha* es dilucidar en las huellas de la escritura el debate ficción-realidad, de gran valor para su propia poética y para la poética en general, para el juicio estético-literario del signo artístico en la captación de quienes lo leen: los lectores.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, M., *Estética de la creación verbal*. Trad. T. Bubovna. México: Siglo XXI, 1982.
- Castro, Américo, *El pensamiento de Cervantes* (edición nueva ampliada). Barcelona-Madrid: Noguer, 1972.
- Ferreras, Juan I., *La estructura paródica de El Quijote*. Madrid: Taurus, 1982.
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI, 1986.
- Genette, Gerard (1982), *Palimpsesto*. Madrid: Taurus, 1989.
- Gilman, Stephen, *La novela según Cervantes*. México: Fondo de Cultura Económica de México, 1993.
- Márquez Villanueva, Francisco, *Fuentes literarias cervantinas*. Madrid: Gredos, 1982.
- Martínez Bonati, Félix, *La unidad de El Quijote*, en *El Quijote de Cervantes*. Edición de G. Haley. Madrid: Taurus, 1980.
- Parodi, Alicia y Juan Diego Vila (editores), *Para leer el Quijote*. Buenos Aires: Eudeba, Universidad de Buenos Aires, 2001.
- Pozuelo Yvancos, José Ma., *La mirada cervantina sobre la ficción*, en *Poética de la ficción*. Madrid: Editorial Síntesis, 1993.
- Riley, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes*. Trad. Carlos Sahagún. Madrid: Taurus, 1966.
- Rosenblat, Ángel, *La lengua del Quijote*. Madrid: Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1971.
- Segre, Cesare, *Construcciones rectilíneas y construcciones en espiral en el Quijote, Las estructuras y el tiempo real*. Trad. M. Arizmendi y M. Hernández Esteban. Barcelona: Planeta, 1976.

Spitzer, Leo (1961), "El perspectivismo lingüístico en El Quijote", en *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos. Biblioteca Románica Hispánica, 1965.

Torrente Ballester, Gonzalo, *El Quijote como juego*. Madrid: Guadarrama, 1993.

#### RESUMEN / ABSTRACT

En este trabajo se aborda la problemática de la ficción y de la realidad intermediada por la operación paródica en *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de La Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra. Se asedia el texto para ver cómo la parodia y la ironía son estrategias fundamentales para leer la concepción novelesca y cómo se permite al lector avieso adentrarse en la Poética cervantina, partiendo de los paratextos: prólogo, sonetos iniciales antes de adentrarnos en el cuerpo de la novela para luego calar en éste.

En todo este cometido colaboran los narradores ficticios para "leer" la novela moderna que postula Cervantes en el libro e incluso se advierte que los distintos narradores dejan al descubierto la parodia y al mismo tiempo permiten un juego crítico-reflexivo en la materia textual.

**PALABRAS CLAVE:** Parodia. Ironía. Ficción. Realidad. Lector. Autor. Cervantes.

*This paper examines the problematic of fiction and reality as mediated by parody in Cervantes' Don Quijote de la Mancha. The approach to the text is meant to see how parody and irony become fundamental strategies to understand the novelistic concept, and how the perceptive reader is permitted to enter into the Cervantine poetic, starting from the paratexts: the Prologue; the opening sonnets, before getting into the core of the work discriminatingly.*

*In all this procedure fictitious narrators collaborate in the reading of the modernistic novel which Cervantes postulated. It may also be noticed how the different narrators disclose the parodic while allowing a critical-reflexive play in the text.*

**KEY WORDS:** Parody. Irony. Fiction. Reality. Reader. Author. Cervantes.