

La novela moderna en el *Quijote*'

JOSÉ MANUEL MARTÍN MORÁN

“**T**ODO ESTÁ YA EN EL *Quijote*,” dicen que dijo Francisco Ayala en 1991 en una entrevista publicada en *Ínsula*. Algo parecido habían afirmado antes Friedrich von Schlegel, Flaubert, Valera, Dostoievski, Trilling, Girard, Kundera, Madariaga, Dámaso Alonso, Ortega y Gasset, Fuentes, Vargas Llosa, etc. Legión de lectores calificados; razón por la cual deja de ser importante la asignación de un padre responsable a hijo tan deseado; lo importante es que la idea parece no tener opositores. Si luego paramos mientes en la enorme teoría de autores a los que se les reconoce, o se reconocen a sí mismos, la ascendencia cervantina (la lista comprendería a Galdós, Pereda, Valera, Clarín, Unamuno, Ayala, Martín Santos, Juan Goytisolo, Landero, Vázquez Montalbán, y un largo etcétera), no podemos sino concluir que efectivamente todo debía estar ya en el *Quijote*, para dar cabida a semejante caterva de autores y tendencias narrativas. Y eso sin salirnos del ámbito español, porque si incluimos la novela europea, no quedaría prácticamente ningún autor de renombre de los siglos XVIII, XIX y XX que no pudiera ser incluido en la lista; si el vasto contenedor de los cervanteadores se limitara a los autores que reconocen explícitamente la ascendencia cervantina, habría de incluir cuando menos a Sorel, Rousseau, Lesage, Swift, Fielding, Smollet, Defoe, Sterne, Stendhal, Dickens, Flaubert, Dostoievski, Kafka, Mann, Kundera, etc.

Aparte la legitimidad de la descendencia, de lo que no cabe ninguna duda es de que en el *Quijote* encontramos una serie de técnicas narrativas que serán explotadas convenientemente con el desarrollo de la novela moderna. Este hecho consiente trazar una línea que desde las tendencias más recientes se remonta hasta el *Quijote*, pasando por los realistas del

XIX, los prerrealistas ingleses y franceses del XVIII y la parodia de Sorel en el XVII; línea que justifica otra idea muy difundida entre los hispanistas: la que reconoce en el *Quijote* la primera novela moderna. Porque no se trata solo de una cuestión de técnicas narrativas; se trata también de una nueva concepción del mundo que halla el vehículo adecuado en un nuevo género literario. Es lo que viene a decir Lukacs (124-26), cuando afirma que el *Quijote* narra la primera gran lucha de la interioridad con la banalidad de la vida en el mundo. En un mundo sin sentido trascendente, demoniaco, sin orden divino que integre sus significados, el hombre vive la distancia entre sus aspiraciones interiores y la realización exterior de las mismas. Cervantes parece haber intuido una de las claves de la modernidad, si no incluso el aspecto central de la relación del hombre con el mundo, tal y como lo presenta la novela realista decimonónica, que es para mí el prototipo de novela moderna del que descienden todas las variaciones posteriores.

A continuación trataré de pasar revista a la herencia del *Quijote*, comenzando por sopesar su grado de modernidad a través de la presencia de elementos de la novela moderna en él, en particular modo de la novela realista. No se me esconde el alto índice de anacronismo de una operación que raya en la ucronía; por eso, para tan comprometido viaje me van a servir de virgиліos los más afamados teóricos del realismo en la novela: Auerbach, ante todo, pero también Bajtín, Barthes, Lukacs, Hammon, Jakobson. Todos me ayudarán a poner puertas al campo de la definición de la novela moderna.

LA ÉPICA DE LO COTIDIANO

La gran revolución de la literatura moderna, a partir del Renacimiento—lo dijo Auerbach hace más de medio siglo (238), la determina la invasión de lo cotidiano en el parnaso de lo historiable. En una novela de nuestro tiempo no esperamos que ocurran grandes aventuras, ni que aparezcan personajes de dimensiones sobrehumanas; esperamos que el relato sea interesante, que mantenga en vilo nuestra atención a la espera de los próximos acontecimientos. Raramente la novedad de la acción viene dada por un evento extraordinario, sino más bien por una acción nimia, un matiz en la voz de un personaje, los términos de una conversación trivial,

la expresión de una sensación, el cambio de percepción en una relación humana, etc.

Arrieros, venteros, mozas del partido, cuadrilleros, molinos de viento, rebaños, grupos de viandantes, galeotes, moriscos... la vida cotidiana de la España de Cervantes late en cada página del *Quijote*. Al fin y al cabo no narra más que la historia de un pobre loco de aldea que se cree caballero andante y recorre la España de su tiempo; nada trascendente, nada que implique valores fundamentales, escatologías alternativas, revisiones de periodos históricos, héroes, mitos, etc. Claro que, bajo este punto de vista, no encontramos en la obra de Cervantes elementos de novedad respecto a la novela picaresca, la cual también cuenta historias cotidianas, insignificantes; tanto que han de ser contadas por el propio protagonista, pues ningún autor digno osaría hacerlo.

En el *Quijote* no nos hallamos aún ante la épica de lo cotidiano, entendida como la exaltación de los pequeños gestos, pero ya la aventura ha perdido importancia hasta convertirse en un remedo de sí misma. Cualitativamente la aventura ha pasado a ser la parodia de una aventura; cuantitativamente va perdiendo terreno a medida que avanzamos en la lectura del libro, a favor del diálogo entre los protagonistas. Un dato: antes del capítulo 23 de la Primera Parte, donde comienza la interpolación de historias ajenas, en los primeros veintidós capítulos hay doce aventuras de don Quijote; lo cual quiere decir que, aun descontando los tres capítulos dedicados a la historia de Grisóstomo y Marcela, el espacio dedicado al diálogo y, por tanto, a la exposición de la visión del mundo de los personajes es muy amplio ya en el *Quijote* de 1605. En el *Quijote* de 1615 el diálogo entre los personajes se convierte en el verdadero armazón del relato; en los primeros veintidós capítulos de la Segunda Parte, la misma porción de texto que hemos considerado para valorar el peso de la aventura en la Primera Parte, el número de ellas se ha reducido a la mitad: seis. La importancia que adquiere la vivencia de los personajes, en detrimento de la acción, representa una novedad respecto a la novela idealista y a la picaresca; una novedad que señala el camino a la novela realista.

EL REALISMO ATMOSFÉRICO

La rebelión de lo cotidiano sitúa en primer plano los objetos; así se va

configurando una atmósfera envolvente que explica y origina las acciones del protagonista. Auerbach (244) identifica en las novelas de Balzac ese realismo atmosférico característico de la novela moderna, con sus descripciones minuciosas y su atención por los detalles. Las descripciones se hallan prácticamente ausentes de la novela de Cervantes;¹ alcanzamos a escudriñar el aspecto de don Quijote y Sancho sólo a través de la imagen que ilumina el manuscrito de Cide Hamete. En cambio, percibimos la calidad de los ambientes por alusiones (la sordidez de la venta de Palomeque), referencias indirectas (el antifaz de viaje de don Fernando y Luscinnda evoca el polvo del camino), elipsis (el silencio de la casa del Caballero del Verde Gabán como síntoma de su aduŕtez). Ese poder evocativo de la palabra cervantina es lo que le permitía a Flaubert contemplar los caminos de la Mancha y exclamar: “comme on voit ces routes d’Eŕpaigne qui ne sont nulle part dŕcrites!”

La novedad introducida por Balzac respecto a Stendhal en la línea de la novela realista es, en opinión de Auerbach (243), el vínculo de necesidad que establece entre las cosas descritas y los comportamientos de las personas. El espacio en Balzac se convierte en una atmósfera moral y sensible que impregna los objetos, y el sentir y el hacer de los personajes. Algo parecido es lo que percibimos en el *Quijote* entre, por ejemplo, los cabreros del discurso de la Edad de Oro y los andurriales montaŕeses en que pernoctan (I, 10-11), o los personajes de la venta de Palomeque y el espacio que los alberga (I, 16-18), o entre Diego de Miranda y su casa (II, 18), y, si se me apura, entre Alonso Quijano y su monótono entorno físico y vital (I, 1). Los comportamientos de los cabreros, Maritornes, el Caballero del Verde Gabán y Alonso Quijano se diría que surgen de su espacio familiar. Pero no podríamos decir lo mismo, al menos en mi opinión, en lo referente al cura y el barbero, los duques o Antonio Moreno, por poner solo los ejemplos más significativos de personajes desligados de un ambiente moral: sus acciones podrían haberse enmarcado en cualquier otro contexto espacial. Tampoco se reconoce el vínculo entre el espacio y las acciones de los viandantes que don Quijote encuentra en su camino— los mercaderes toledanos (I, 4), el vizcaíno (I, 8-9), los frailes del cuerpo

1 Ver Américo Castro, “La estructura del *Quijote*” (252); Guillermo Díaz-Plaja (4); Peter E. Russell, (105).

muerto (I, 19), etc.—, ni, por supuesto, entre el espacio y los protagonistas de las historias secundarias—Dorotea, Cardenio, el cautivo, etc. No encontramos una línea uniforme en todo el *Quijote* respecto al realismo atmosférico a lo Balzac, y cuando lo identificamos parece más atmósfera literaria que realista, en el sentido de que la relación entre el espacio y las acciones de los personajes que lo habitan se diría más fruto de una pre-determinación de género literario—égloga o comedia rústica, picaresca, costumbrismo aldeano—que relación generativa entre el espacio y los personajes. Tanto los cabreros, como los personajes de la venta, o los dos hidalgos de aldea, parecen elementos constitutivos del fondo del escenario que se va describiendo, objetos esquemáticos sin personalidad propia; a excepción, claro está, de don Quijote, el cual, en cambio, adquiere su individualidad precisamente en el desarraigo de su ambiente.

En las aventuras de don Quijote percibimos algo parecido a ese realismo atmosférico determinista en la relación de necesidad que se establece entre la acción del hidalgo loco y los elementos de la vida cotidiana: sin ventas, prostitutas, molinos, rebaños, etc. no existirían castillos, damas, gigantes, ejércitos, etc. y don Quijote no sentiría el impulso de actuar. Pero es una relación de necesidad del objeto con la acción del protagonista, no con el protagonista en sí, su personalidad, su evolución. Los objetos no significan la personalidad de don Quijote, no se impregnan del mismo ambiente moral que los actos del protagonista, no son la extensión de su psique, como quería Balzac; en opinión de Bajtín (28), los objetos de la vida cotidiana en el *Quijote* han perdido el poder regenerador de la cultura carnavalesca, sin haber adquirido aún la capacidad determinista de las cosas del realismo moderno; los objetos del *Quijote*, es aún Bajtín quien habla, son, más que nada, un obstáculo contra las tensiones ideales, o bien objetos privados del deseo y de la posesión egoísta, como podría ser el caso del yelmo de Mambrino, o la albarda de Sancho. Nos hallamos en el principio de un largo proceso que llevará a la novela realista.

LA INTENSIFICACIÓN DE LA ACCIÓN

Decía Auerbach (331-32), con referencia a la novelística de Virginia Woolf y por extensión a la novela realista moderna, que el predominio de hechos insignificantes, cotidianos, va adensando la narración y preparando la cri-

sis resolutoria. En la novela realista, según él, se atribuye menos importancia a los grandes eventos que a un momento cualquiera de la vida, en el que se puede encerrar la suma de las repercusiones de los grandes acontecimientos, el destino de un personaje. Los autores tienen mayor confianza en la síntesis que agota los significados de un hecho cotidiano que en el tratamiento completo de una historia por riguroso orden cronológico de los sucesos. Esa intensificación de la acción por acumulación de significados en un determinado momento se traduce normalmente en formación, en crecimiento del personaje. En el *Quijote* hallamos algo parecido a la intensificación de la acción en las series rememorativas de Sancho, cuando amalgama toda una serie de episodios en el efecto producido, que suelen ser los palos recibidos; pero de ahí no se deriva su crecimiento ni tampoco el de su interlocutor, don Quijote.

En el *Quijote* no cabe duda de que el orden cronológico no es fundamental: los episodios podrían ser cambiados de lugar en el relato sin que sufriera la coherencia global; de hecho, el episodio de Grisóstomo y Marcela, según la convincente argumentación de Stagg (5-33), probablemente tuviera una colocación diferente en el texto original del *Quijote*. Tampoco podemos decir que el relato se rija por la ley del *crescendo*. No asistimos a la resolución de un conflicto por la adición de pequeños hechos que terminan transformando la situación inicial, ni tampoco se puede decir que los personajes depuren sus cualidades originarias en su contacto con el mundo: loco estaba al inicio don Quijote y loco sigue estando al final. A veces la crítica ha querido ver en el *Quijote* una especie de novela de formación, en la que los protagonistas, gracias al continuo diálogo y a sus experiencias en el mundo, van decantando sus defectos y terminando por asemejarse, en lo que se ha dado en llamar *quijotización* de Sancho y *sanchificación* de don Quijote. En otro lugar² he analizado todo ese complejo proceso de acercamiento recíproco y me ha parecido ver que no depende de la asimilación de nuevas características, ni de la depuración de las viejas, sino de transformaciones súbitas debidas a factores externos a la acción de los personajes. La falta de una fuerte concatenación lógica entre las acciones y la ausencia de una dinámica de intensificación semántica de

2 Ver "Don Quijote está sanchificado...", 75-118.

los atributos de los personajes o de la acción hacen que el *Quijote* nos parezca una obra alejada del realismo moderno. Su característica estructural básica parece ser, más bien, la acumulación de episodios en serie enumerativa; lo que, por más que nos pese lo emparenta con la novela picaresca y los libros de caballerías.

Bien es verdad que Cervantes ha conseguido mitigar los efectos de la acumulación con la variación, obtenida no por intensificación de los significados de los episodios (no hay aventuras más peligrosas que otras, ni grados de iniciación en la vida caballeresca, ni glorificaciones progresivas), sino por disimilación, es decir por medio de la inclusión de un elemento nuevo, como el escudero en el paso de la primera a la segunda salida, la publicación de la Primera Parte en el comienzo de la Segunda, o la ambientación cortesana o urbana en dos diferentes momentos de la Segunda Parte. En todos los casos, el contexto modificado por el nuevo elemento obliga a actitudes diferentes del protagonista: don Quijote será más comedido después de la llegada de Sancho, más autoconsciente cuando se sepa protagonista de un libro, más sentencioso y ceremonioso ante las burlas cortesanas, y en Barcelona será admirado contemplador de la vida ciudadana. De ese modo el autor escapa a la reiteración de la serie de aventuras y contribuye a la formación del efecto de saturación característico de la novela moderna.

LA SATURACIÓN DEL MUNDO

Una novela moderna no puede contar un solo caso, una sola anécdota; para la narración que se limita a ello reservamos otros nombres: cuento, novela corta, etc. La novela debe aspirar a la totalidad, según Ayala (*Cervantes*, 125)—pero ya antes lo había sugerido Auerbach (II, 252)—; a la novela le pedimos que nos hable de todo, de un ambiente, una atmósfera, que ocupe una extensión social o temporal, a través de la narración de una serie de pequeños sucesos. Tal vez por eso, en una novela moderna más que las *funciones cardinales* de Barthes (14-17), es decir, las acciones que abren disyuntivas y repercuten de modo determinante en la historia, encontramos las *catálisis*, las acciones de relleno, y los *indicios*, las informaciones sobre el carácter del personaje, el ambiente, etc. Lo importante, paradójicamente, es el relleno, esa especie de pulvíscolo de sucesos que

acaba por determinar el desarrollo de la trama, por el efecto “alas de mariposa” de sobresaturación del mundo.

No hay funciones cardinales en el *Quijote*, si no son las tres salidas y sus respectivos retornos. Se podría objetar que el encantamiento de Dulcinea (II,10) es una función cardinal, visto que tiene repercusiones en el desarrollo de la historia; en efecto, es un tema que vuelve a aparecer en numerosas ocasiones: en la cueva de Montesinos (II, 23-24), en su reconversión maliciosa por parte de la duquesa en verdadero encantamiento en perjuicio de Sancho (II,33), en la cacería de los duques bajo forma de azotes de Sancho (II, 34-35), en la lucha cuerpo a cuerpo entre don Quijote y su escudero (II,71). Pero se trata en general de reiteraciones de un motivo narrativo en los diálogos de los personajes, con la excepción de la escena del combate entre caballero y escudero, verdadero colofón tragicómico del argumento. La huida a Sierra Morena de la Santa Hermandad (I,23) se podría interpretar como un efecto del ataque a los guardias de la cadena de galeotes (I, 22), pero ya antes don Quijote había atacado a representantes de las instituciones (hombres de iglesia, por más señas), sin que eso lo obligara a comportarse en consecuencia, a pesar del buen consejo que en su momento le había dado Sancho (I, 19).

Claro que si no se ven funciones cardinales en el *Quijote*, difícilmente se coligen las catálisis, a causa probablemente del modelo narrativo caballeresco subyacente, que impone una serie de pruebas en sucesión como vía de acendramiento de las cualidades del caballero; es decir, una serie de funciones cardinales concatenadas entre sí, sin casi eventos secundarios, que conducen a la prueba glorificante final. En el caso de don Quijote su carrera no está formada por una cadena en *crescendo* hacia un clímax, sino por una serie de pruebas sin concatenación, que no llevan a un final glorificante, y que tampoco podemos considerar como evento secundario, pues en cada una de ellas don Quijote demuestra su valor o su necedad, depende del punto de vista. De ahí que no podamos decir que en el *Quijote*, al menos en su historia principal, se venga a formar el pulvíscolo de eventos secundarios suficiente para configurar una atmósfera.

No creo, por consiguiente, que en lo referente al *Quijote* podamos hablar de novela que aspira a la totalidad, o de realismo atmosférico, o de efecto de saturación del mundo y ni siquiera de intensificación de la

acción. Es cierto que hay una serie de personajes secundarios que podrían colmar el espacio vacío de la acción principal y suplir a la necesidad de saturación del ambiente, pero son personajes heterónomos, sin vida propia, usados por el narrador como prismas de refracción de la personalidad de los protagonistas. Se limitan a intervenir en apoyo de la trama principal y se les presenta casi como estereotipos sociales, sin individualidad alguna; baste pensar que el cura Pero Pérez no dice una oración en todo el libro, ni el barbero rapa barbas, ni los duques administran sus tierras, etc. y a ninguno se le conocen otras actividades sino las relacionadas directamente con don Quijote. Palomeque y Maritornes, por muy identificables que resulten en la historia de los personajes literarios, no dejan de reproducir sendos arquetipos humanos presentes en otras obras del periodo.

Otros personajes secundarios parecen llegar a la narración cargados de su propia vicisitud humana. No me refiero a los personajes de los relatos interpolados—dotados, en cuanto protagonistas de sus propias historias, de una razonable autonomía—, sino a la dama vizcaína que ve interrumpido su viaje a Sevilla y América por un loco a caballo (I, 8-9), a los encamisados que trasladan un cuerpo muerto (I, 19), a los condenados a galeras (I, 22), etc. Pero a ninguno se le concede capacidad de acción en relación con su historia, ni manifiestan en sus actuaciones con el caballero el peso de sus experiencias personales; están captados en un intervalo forzoso de su trayecto humano, una foto fija que el narrador cuelga como fondo de escenario. Por otro lado, ese es el estado en que se nos presenta la sociedad española del periodo, en un limbo extrahistórico en que no vemos rastro de los problemas políticos, económicos y sociales del momento³. Se me objetará que Ruy Pérez de Viedma introduce el problema de los cautivos (I, 39-42), Ricote el de la expulsión de los moriscos (II, 54 y 65) y Roque Guinart el del bandolerismo catalán (II, 60-61); y habré de conceder la candente actualidad de esas cuestiones, pero argumentaré, a mi vez, que están tratadas de un modo ahistórico, descontextualizado y desde un punto de vista exclusivamente humano. Cervantes extrapola de los episodios mencionados los valores universales y, sin entrar en el

³ Ver Paul Hazard (131); Auerbach (II, 114-15); Francisco Márquez Villanueva (229 ss.); Félix Martínez Bonati, "El *Quijote*: juego y significación" (315-36). Para el punto de vista opuesto, ver Ricardo del Arco y Garay; Enrique Moreno Báez (62 ss.).

análisis de la política mediterránea de la monarquía española, la política interna y sus ribetes raciales o de limpieza étnica—que diríamos hoy—, y la pervivencia de formas feudales en algunas zonas del estado, convierte a los protagonistas de las historias en sendos paladines de la libertad y la defensa de la fe, el amor a la patria, y la caballería. Por este camino se hace difícil sostener el realismo del *Quijote*, su modernidad, habituados como estamos a valorar en la novela su capacidad de representación del dinamismo histórico y su repercusión en la vida de los personajes. Al comparar a Flaubert con Stendhal y Balzac, Auerbach identifica en la inmersión de los hechos narrados en un contexto histórico determinado una característica fundamental del realismo moderno, al mismo nivel de importancia que la revolución de la cotidianidad (II, 259). En cambio, por ese mismo camino, o sea la extrahistoricidad de la narración y el énfasis en el problema humano, podremos comprender por qué el *Quijote* ha llegado a ser un clásico que no teme el paso del tiempo en cualquier cultura.

Con todo, no quisiera haber liquidado demasiado apresuradamente la cuestión de la saturación ambiental, por lo que me permitiré volver sobre ella, para hablar de cierta nebulosa pulviscular que me parece haber detectado en la Segunda Parte del *Quijote*. Pero antes he de hacer una consideración general sobre otra característica que normalmente le reconocemos a la novela realista: la de mantener una sola línea argumental, con desarrollo lento y progresivo hacia la resolución final de los conflictos. Diré enseguida que, a mi modo de ver, la estructura episódica del *Quijote* excluye la unidad de acción, por un lado, y por el otro, hace imposible el crecimiento de los personajes, pues si aprendieran de sus experiencias uno de los motores del vector que mueve el relato, la locura de don Quijote y la simplicidad de Sancho, quedaría desactivado. Y, en efecto, en el final de la Segunda Parte, a pesar de los engaños que ha sufrido, don Quijote permanece fiel a su vocación caballeresca y solo en punto de muerte se arrepiente, como buen cristiano, de sus andanzas. Ni él ni Sancho evolucionan en contacto con el mundo, como impone el canon moderno de la novela; sus cambios, innegables, son motivados por factores ajenos a sus vicisitudes, como hemos visto hace un momento: don Quijote adquiere una mayor adustez de carácter con la aparición de Sancho Panza, y en la

Segunda Parte acentúa sus rasgos de cordura (ya no ve alucinaciones caballerescas, usa de las armas dialécticas más que de las bélicas, no persigue reinos, etc.), porque paga tributo a la publicación que lo ha hecho famoso y a su autor que quiere diferenciarlo de la versión pedestre del falsario. Lo mismo le sucede a Sancho, en un afán autoconsciente de distinción del Sancho de Avellaneda, borracho y sucio.

Por otro lado, la trabazón lógica de los hechos parece quebrada en muchas partes del relato: el yelmo de don Quijote ha sido roto por los galeotes (I, 22), pero luego aparece extrañamente entero (I, 25); a don Quijote le han robado la espada, pero nadie se lo ha contado al lector (I,30); el asno de Sancho desaparece y vuelve a aparecer sin saber cómo ni por qué (I, 25 y 42), etc. Además ninguno de los dos finales del *Quijote* parece derivar de las acciones del protagonista. Tanto es así que en la Primera Parte el narrador reconoce implícitamente que la historia queda incompleta, al prometer la tercera salida de don Quijote, y en la segunda los dos protagonistas manifiestan su intención de perseverar en su destino andantesco, después del intervalo obligado de un año, en que se harán pastores. Desgraciadamente sobreviene la muerte del caballero, pero no a consecuencia de sus correrías, sino por los intereses editoriales de su autor. No obstante, en los finales de las dos partes se asiste a una especie de entrelazamiento indirecto de los elementos, con la reaparición de algunos personajes, como el barbero de la bacía, Andrés, el oidor hermano del cautivo, Ricote, Altisidora, Sansón Carrasco, etc., los cuales, después de vagar por los caminos de España, han vuelto a cruzar sus destinos con el de don Quijote. El relato presupone, por tanto, la existencia de un mundo heterólogo respecto a la historia del caballero que puede confluir en ella. Un cuadrillero de la venta de Palomeque extrae un pasquín de la faltriquera y reconoce a don Quijote (I, 45); la reverberación de las acciones del caballero aún perdura en el mundo, como una de esas motas de polvo a las que aludía antes. Las motas se concentran en una pequeña nebulosa en la Segunda Parte, donde por todas partes don Quijote percibe la huella de sus acciones, bajo forma de reconocimiento de los lectores de la Primera Parte, que son casi todos los personajes que encuentra en su tercera salida.

Don Quijote adquiere fama por ser protagonista de un libro, no por

ser caballero; pero eso no es óbice para que le reconozcamos que sus acciones han intervenido en la sobresaturación de un sistema social, que ha determinado la consecución de su objetivo primario: alcanzar fama por sus hechos. No ha sido la acción única del personaje, sino el sistema en que se produce, la sociedad y sus códigos culturales, lo que facilita la adquisición del merecido premio. La posibilidad de la cotidianidad ha provocado una modificación de la historia, sin que haya habido una sucesión lógica de eventos. Como en el realismo, donde los objetivos se consiguen, no por la acción de un personaje, sino por la concurrencia de una serie de circunstancias y por la recaída indirecta que una determinada acción ha podido tener en una cadena de pequeños sucesos: el efecto “alas de mariposa” de que hablaba unas páginas más arriba.

Así, pues, ese pulvíscolo de la Segunda Parte es un efecto insuficiente para la determinación del desarrollo del relato, pero suficiente para condicionar la personalidad del protagonista y la de los personajes que entran en relación con él. Nada comparable, de todos modos, con lo que puede suceder en *La regenta*, por poner un ejemplo arquetípico, novela en la que la repercusión de las acciones de los personajes en la consideración de los demás será el elemento determinante, así sea de modo indirecto, de la resolución de la trama. En suma, el pulvíscolo de la Segunda Parte es un efecto insuficiente para determinar la acción, pero es en cambio suficiente para que empecemos a adivinar el camino que la novela seguirá un par de siglos más tarde.

Y sin embargo, la sensación de totalidad, de saturación del mundo, parece constante en el *Quijote*, y es uno de los argumentos para defender su realismo. A mi entender procede, a parte de la evidente saturación de aventuras—las novelas interpoladas ayudan en esto—y tipos humanos, así sean heterónomos, de la inclusión de la crítica y la teoría del relato dentro del relato. De tal modo, el lector recupera el excedente de sentido que en toda saturación se produce, a través de la crítica al relato, el cual podría ser más completo y ordenado de lo que es, y analiza la pertinencia del caso narrado y la norma que deductivamente se podría derivar de él, con la que en teoría se podría explicar una parte del mundo.

RELACIÓN ACCIÓN-DIÁLOGO

A ese efecto de saturación contribuyen también, como no, los diálogos entre don Quijote y Sancho, que analizan todas las recaídas de la aventura recién vivida y sus conexiones con las anteriores. Al igual que en la novela moderna, también en el *Quijote* para obtener el pálpito de lo inesperado en esta presentación de personajes y objetos de la vida de todos los días, es necesario insuflar en la escena la vivencia de los personajes, sus expectativas, sus emociones, sus intercambios de sensaciones, etc. ¿Qué sería el *Quijote* si solo contara los encontronazos con el mundo de un loco que se cree un caballero andante? Sería poco más que una farsa, parecida a la novelita de Sacchetti sobre el viejo que se cree caballero, o al *Entremés de los romances*, los dos textos de los que Cervantes pudo tomar la idea, según Menéndez Pidal (179-211). Tal vez la primera salida de don Quijote, la que ocupa los seis primeros capítulos de la Primera Parte, corresponda a ese patrón conductista de acción-reacción en los encuentros y en los diálogos, con efectos inmediatos en la trama, que podemos encontrar en la base de un libro de caballerías o de un entremés. Pero a partir de la segunda salida el efectismo de la acción o de la situación deja espacio al intercambio de opiniones entre caballero y escudero sobre su experiencia personal de lo ocurrido. Claro que, bien mirado, éste es el quid de la cuestión: para que haya confrontación de personalidades se necesita un evento sobre el que confrontarse. Aquí tenemos una diferencia con la novela moderna, donde no es estrictamente necesario que ocurra algo extraordinario para que los personajes intercambien opiniones. En el *Quijote* aún el diálogo precisa el enganche con el suceso imprevisto; he aquí un ejemplo: el diálogo entre don Quijote y Sancho Panza que ocupa todo el capítulo I,10 nace de la batalla con el vizcaíno, concretamente de la petición de su parte del botín por parte de Sancho, a lo que don Quijote responde con la clasificación de las aventuras en “de ínsulas” y “de encrucijadas” (I, 10; 112).⁴ Sancho se deja llevar de nuevo por las consecuencias de la agresión al viandante y sugiere que se acojan a sagrado para huir de la justicia; don Quijote argumenta que nunca los caballeros andantes han sido puestos ante la justicia y pide su opinión al escudero acerca de su arrojo en la batalla. Sancho lo

4 Con la numeración entre paréntesis haré referencia a la parte, el capítulo y la página correspondiente de la edición del *Quijote*, dirigida por Francisco Rico (Barcelona, 1998).

concede, pero sigue apegado a las consecuencias de la misma y por tanto no puede evitar señalarle la oreja herida, lo que trae a la mente de don Quijote el bálsamo de Fierabrás y a la de Sancho el trueque de la ínsula por tan prodigioso bálsamo. El dolor de la oreja clama venganza, dice don Quijote, y Sancho le recuerda que al vizcaíno no se le puede exigir más que la prometida pleitesía a Dulcinea, y por la misma senda llegan a la revalidación de la promesa de la ínsula y a hablar de la condición errante y la dificultad de encontrar aventuras en descampado. Es de notar el continuo retorno del diálogo al recuerdo del suceso, para terminar de analizar sus aspectos e intentar compaginarlos con el sistema de valores del personaje que toma la palabra.

La conversación entre amo y criado contribuye al efecto de saturación, sistematiza lo inaudito de la acción caballeresca, reduce la anomalía a la norma, a la doble norma en contraste. Don Quijote y Sancho Panza domestican la fortuna en el vaivén del diálogo continuo, con avances hacia un futuro caballeresco róseo y con retrocesos hacia la base material de la que ha salido todo. De modo que con el diálogo entre los personajes el narrador del *Quijote* consigue la intensificación de la acción, en algunos casos, aunque no recupera eventos excepcionales en preparación de una crisis resolutoria, como, según Auerbach, hace Woolf en sus novelas (II, 322). El del *Quijote* es un diálogo, eso sí, que amplía el espacio íntimo de cada uno de los personajes, les otorga cierto grado de autoconsciencia, por medio de la continua elaboración de lo vivido y su puesta en relación con sucesos anteriores y con la enciclopedia del personaje. Es frecuente oír de Sancho una retahíla de episodios ordenados por el motivo conductor de los palos, o proyectar sobre el reciente pasado la luz de sus refranes. El diálogo dota a los personajes de una profundidad que, sin llegar a las complejidades del personaje moderno, anuncia ya, al menos en su capacidad de instalarse en la vivencia de un presente inconcluso, las potencialidades del héroe moderno.

EL TIEMPO DE LA NOVELA MODERNA EN EL *QUIJOTE*

Y aquí nos es dado reconocer otro elemento de modernidad del *Quijote*, una de las joyas de la herencia cervantina: la estratificación de los tiempos, que Auerbach identifica en la narrativa de Proust y sobre todo de

Joyce (II, 325-28) como estrategia de construcción de la atemporalidad con la que el narrador engarza las experiencias de un personaje en torno a una misma línea de significado para construir su vivencia personal. A Sancho no le interesa situar el momento preciso en que sucedieron sus vapulamientos y construir un orden cronológico, sino acumular en una vivencia única todos los momentos en que paga en sus carnes las sandeces de su amo. Es decir, Sancho es capaz de distinguir el tiempo exterior, objetivo, del tiempo interior, en que los sucesos siguen sucediendo mientras la memoria los mantenga vivos. Otro buen ejemplo de la distinción entre tiempo interior y tiempo exterior, otra clave de la modernidad en opinión de Auerbach (II, 322), lo tenemos en el episodio de la cueva de Montecosinos, en que a la experiencia temporal de cada personaje se asocia una interpretación de lo vivido por don Quijote: para él, los tres días pasados en la cueva le enriquecieron con vivencias reales; para el primo, en la hora en que el hidalgo estuvo en la cueva los encantadores le metieron en el majín sus experiencias; para Sancho, la hora es el tiempo de arriba y los tres días el de abajo, y don Quijote vio de verdad a los encantadores, que le embutieron en la mollera todas aquellas ensoñaciones.

EL DIALOGISMO

La novela moderna se caracteriza, en opinión de Bajtín, por ofrecer multitud de perspectivas sobre el mundo, fruto de diferentes predisposiciones ideológicas, sin que el contraste se resuelva en una síntesis superior. En principio en el *Quijote* asistimos al pluriperspectivismo sobre las cosas del mundo, no solo por lo que respecta a la verdadera esencia de lo aparente—y aquí el contraste es neto, pues de gigantes a molinos, de castillos a ventas, de princesas a prostitutas, media un buen trecho—, sino incluso en lo relativo al análisis del dato de realidad a partir de uno u otro sistema de valores.

Conviene dejar sentado que el pluriperspectivismo, tal como lo encontramos en la obra de Cervantes, con todas las matizaciones que enunciaré seguidamente, no lo encontramos en la narrativa precedente. Podría pensarse que la visión doble, paródica, de la picaresca encierra en sí una forma de dialogismo, por cuanto en la voz paródica resuena la voz parodiada; en realidad, este mismo hecho excluye la autonomía de la voz

dominada y, por tanto, propone ya una síntesis deformante del punto de vista ajeno. Por si fuera poco, la voz de la picaresca es la de un narrador único, supuestamente autobiográfico, que filtra su experiencia pasada y la enjuicia monológicamente desde un lejano tiempo presente. Tampoco encontramos dialogismo, al menos en la acepción que le da Bajtín, en los diálogos renacentistas, como el *Crotalón*, el *Viaje de Turquía*, *La lozana andaluza*, etc., pues no hay en ellos dos visiones del mundo, sino solamente una, la que queda reafirmada en la síntesis final de las dos voces artificialmente disimiladas para que una pueda prevalecer sobre la otra. Esa visión dialógica, sin síntesis final, solamente la encontramos en el *Quijote* y luego en la novela realista. Y ahora nos toca calibrar la profundidad de la confrontación de esas diferentes perspectivas; una profundidad, que, como era fácil de imaginar, no puede ser igualada a la que obtiene un novelista del siglo XIX.

Durante toda la Primera Parte de la obra la contraposición entre los sistemas de valores de don Quijote y Sancho resulta palmaria; lo es un poco menos en muchos momentos de la Segunda Parte, cuando Sancho parece poseído por la misma visión caballerescas de don Quijote, como en el diálogo con su mujer, en II, 5. Pero el conflicto sigue latente y presto a manifestarse a la primera ocasión, como en el encuentro con el Caballero del Bosque y su horripilante escudero (II, 12-14), en que a la visión despreñida y audaz del caballero le corresponde la interesada y temerosa del escudero.

Hay momentos en que Sancho parece hacer propia la visión de don Quijote, como en la pendencia por la bacía en la venta de Palomeque (I, 44), con la solución de compromiso del “baciuelmo,” neologismo híbrido de las dos interpretaciones. En realidad, Sancho no renuncia a su punto de vista: para él la bacía sigue siendo tal; simplemente usa las posibilidades de la lengua para establecer una complicidad de acción con su señor en contra del legítimo propietario del objeto. Lo mismo sucede en el encantamiento de Dulcinea (II, 10); también ahí Sancho demuestra su dominio de la jerga petrarquista-caballerescas de su amo, para esconderle su verdadera visión de las cosas. No hay, pues, conciliación de perspectivas; simplemente Sancho da crédito a su amo porque le conviene.

Las dos visiones del mundo corresponden a dos modos de vida, que

se hacen patentes en multitud de ocasiones: en la aventura de los batanes (I,20), Sancho se deja dominar por sus pulsiones físicas, mientras don Quijote es arrastrado por su ímpetu ideal; lo mismo sucede en la aventura de los leones (II, 17), las bodas de Camacho (II, 19-21), o la cueva de Montesinos (II, 22-24), por poner solo los ejemplos más evidentes. Claro que tal vez sea conveniente no confundir el fondo ideológico del que amo y criado toman prestados los contenidos de su personalidad con los principios que rigen su actuación en el mundo. Los contenidos provienen de su extracción social y su cultura, y delimitan esferas de expresión propias de cada uno, con pequeños segmentos de intersección; los principios de acción derivan de los atributos caracteriales de ambos personajes y delimitan sus posibilidades de actuación; o mejor, el límite a esos campos de acción lo pone la autoconciencia que deriva de la voluntad de ser, mucho más marcada en el don Quijote de la Primera Parte que en Sancho, aunque en su variante de la segunda parte éste no le vaya a la zaga a aquél. Al ser tan vastos como el espacio semántico comprendido en los dos oxímoros que los caracterizan (loco/cuerdo, tonto/liesto), muchas acciones tienen cabida en los respectivos campos, si son compatibles con sus esferas de expresión. Las esferas de expresión configuran los límites del decoro exigible a cada personaje en sus dichos, y los principios de acción derivados de sus atributos caracteriales determinan la verosimilitud de sus hechos. Dicho en otras palabras, las de Huarte de San Juan: don Quijote no logra compensar su gran imaginativa con el entendimiento, porque tiene perturbado el juicio; de ese modo, el sentido común debilitado no puede refrenar el continuo caudal de reminiscencias y memorias voluntarias que alimentan su ingenio. En el Sancho de la Primera Parte, el equilibrio entre las cinco potencias del alma está descompensado en el sentido opuesto: un exceso de sentido común y entendimiento embotan la imaginativa, por más que también ella esté bien proveída de reminiscencias y memorias voluntarias. La base de partida de las dos memorias y las dos reminiscencias es diferente, y es con ella con la que tienen que echar cuentas los dos personajes en sus diálogos.

Empieza a ser difícil de aceptar, a la luz de la caracteriología que sustenta las personalidades de la pareja, la atribución a la visión del mundo de los personajes de comportamientos o parlamentos que derivan directa-

mente de sus principios de acción. Y así, la cobardía de Sancho tiene que ver con la preponderancia del juicio sobre el ingenio, y la generosidad de don Quijote descende del predominio del ingenio sobre el juicio, que le hace imaginar la nueva Edad de Oro. Ese determinismo de las actuaciones de Sancho y don Quijote parece en contraste abierto con la idea de dialogismo, al no ser sus ideas o acciones expresión de una visión autónoma del mundo, sino fruto de un condicionamiento de su naturaleza.

Por otro lado, conviene no olvidar que el hidalgo de aldea que es Alonso Quijano no debía de ver el mundo de modo muy diferente al de Sancho, a juzgar por ciertas salidas de tono de don Quijote, en las que yo creo ver la manifestación de la campechanía del hidalgo de aldea, capaz de comparar a la excelsa Dulcinea con el mozo motilón, objeto sexual de una viuda alegre (I, 25), o recordar a Belerma con el mal mensil (II, 22), o antes aún, en la primera solitaria salida, dejarse arrastrar por el hambre y la mentalidad cazorra en la escena de la cena en la primera venta (I, 2), etc. Y sin embargo le atribuimos un estar en el mundo antitético al destripaterrones solo porque abreva en la verbosidad de los libros de caballerías. De modo que a Huarte lo que es de Huarte y a Bajtín lo que es de Bajtín: el dialogismo del *Quijote* resulta limitado en comparación con sus desarrollos futuros, a causa del determinismo caracterial que impone la teoría que lo inspira.

Lo que sucede es que, en el paso de la Primera Parte a la Segunda, don Quijote ha adquirido la conciencia de ser un protagonista de un libro publicado, como ya dije antes, y esa autoconciencia le permite desatender a sus obligaciones para con la acción caballeresca y dedicarse a la auscultación del mundo; de esta nueva propensión brota un discreto enciclopedismo en sus parlamentos, en el que se puede ver un adelanto de la aspiración a la totalidad de la novela moderna. Habrá que poner las cosas en su justa dimensión y recordar que en el *Quijote*, aun cuando el protagonista sea capaz de hablar de todo lo cognoscible, raramente se confronta al personaje con las realidades aludidas por él en su discurso; don Quijote y Sancho Panza siguen un programa de vida monolítico, que excluye la apertura a experiencias ajenas al proyecto caballeresco. Cuando Sancho se independiza y adquiere su ínsula, el autor lo coloca en situaciones derivadas del acervo folklórico, sin darle la autonomía suficiente para

que trace un sendero fuera del espacio acotado por su principio de acción y su esfera de expresión. Claro que, todo eso cuenta poco en la percepción deshistorizada del lector; solamente en la perspectiva de la historia de la novela moderna estamos autorizados a comparar los recursos cervantinos con los que desde nuestra impenitente modernidad consideramos como puntos de llegada.

EL PRESENTE IMPERFECTO

En el *Quijote*, como en la novela realista, el relato se instala en un presente imperfecto, en perspectiva abierta sobre la vida y el tiempo, aun cuando se trate de una narración ulterior. Para Bajtín, el salto cualitativo entre la novela idealista y la novela realista moderna lo determina el paso de una perspectiva autorial extralocal, con una línea de la trama que encierra el pasado y proyecta un futuro contenido en una línea de significados predecible, sin que a los personajes se les conceda autonomía de acción y pensamiento respecto al código del género, a una perspectiva intralocal, con un narrador que pasa en segundo plano a favor de las múltiples perspectivas de los personajes (*L'autore e l'eroe*, 14 ss.). En la obra de Cervantes la sensación de apertura a la vida viene dada por el enorme espacio concedido al diálogo en relación con las intervenciones del narrador, la desautorización de la voz narrante—otra de las claves de la novela realista, según Auerbach (II, 317 ss.), y también por la inexistencia de un proyecto de acciones verificable en la historia, pues hay siempre una gran distancia entre lo planeado por don Quijote y lo que después realmente sucede. Al futuro indefinido se añade un pasado inexistente; ninguno de los dos protagonistas posee una historia: de la vida de Sancho antes de su nuevo curso sabemos que un verano fue a segar a El Tembleque (II, 31), que sirvió al padre de Sansón Carrasco (II, 28), que fue muñidor en la cofradía de su pueblo (I, 21), pastor de puercos, gansos (II, 42) y cabras (II, 52), y poco más; de don Quijote, o mejor de Alonso Quijano, solo sabemos la parte más rutinaria de su vida, sus comidas, sus lecturas, sus hábitos semanales y diarios, que tuvo una pendencia con un vecino (II, 31), que padecía de los riñones (II, 18)... Como se puede apreciar, apenas lo suficiente para constatar su existencia antes de que el relato se interesara por ellos.

En más de una ocasión el relato se abre a la imperfección del presente;

un personaje se acomoda en la vivencia del momento actual y observa el futuro sin las anteojeras de un proyecto definido. Escuchemos cómo ve Sancho el presente, en la encrucijada del encantamiento de Dulcinea:

—Digo, señor—replicó Sancho—, que ... si es que ella a solo vuesa merced se encubre, la desgracia más será de vuesa merced que suya; pero, como la señora Dulcinea tenga salud y contento, nosotros por acá nos avendremos y lo pasaremos lo mejor que pudiéremos, buscando nuestras aventuras y dejando al tiempo que haga de las suyas, que él es el mejor médico destas y de otras mayores enfermedades. (II, 11; 713)

Sancho hace el punto de la situación y comprueba la apertura del tiempo presente a todas las posibilidades de desarrollo. Esa vivencia del presente desde dentro del personaje, en su visión intralocal, será característica de la experiencia de los personajes de la novela moderna; según Bajtín (*Problemas*, 395-97), el primero en dar espacio a la visión intralocal de los personajes fue Dostoievski, en cuyas obras la expresión de la inconclusión del ser es la base para el dialogismo, al no ser reducibles a una las varias visiones de los personajes y al no entorpecer el autor con su presencia la libre expresión de sus criaturas. Como vemos, en más de una ocasión el *Quijote* propone esa misma disposición estructural del relato; claro que para ello se sirve de personajes limitados en sus esferas de acción y desarrollo por los tabiques de una personalidad concebida desde las perspectivas de su tiempo.

LA CRÍTICA DEL PRINCIPIO DE AUTORIDAD

Mientras la novela no se liberó de la autoridad del narrador omnisciente, con ínfulas de historiador, no pudo nacer la novela moderna, que necesita, como ya he dicho que decía Bajtín, de la indeterminación de la línea de sentido para poder confrontar diferentes visiones del mundo. Uno de los presupuestos del realismo, según Philippe Hamon (422), es que el narrador puede enunciar un discurso ordenado sobre un mundo caótico; es decir, puede contraponer al discurso oficial el suyo como alternativa de orden, sustituir una autoridad reconocida con la de la palabra que se

constituye en texto. El *Quijote* nace como parodia de la autoridad de los narradores de los libros de caballerías; desde el prólogo el autor sitúa su texto en el cauce del antiautoritarismo, en general, haciendo visajes al argumento de autoridad, tanto si se apoya en la palabra de las autoridades, como si lo hace en la del propio autor como experto de un determinado argumento. Ya en la narración, la voz que relata los hechos no es la de un testigo, sino la de un investigador que ha consultado los anales de la Mancha y ha oído las versiones discordantes de la tradición oral; la segunda voz, que retoma la narración después de que la primera se quedara sin documentos de apoyo, es la de un simple editor de una traducción de un texto árabe, hecha por un morisco, y por tanto doblemente mentirosa; de ahí que el segundo narrador pida para la historia el mismo crédito que dan los discretos a los libros de caballerías. Y en efecto, la versión del autor árabe es desmentida por los hechos, cuando asegura en el final de la primera parte que don Quijote está muerto en el momento en que se publica el libro y luego reaparece vivo en la Segunda Parte publicada diez años más tarde, o cuando don Quijote decide no ir a Zaragoza, en contra de lo anunciado por Cide Hamete en el final de la Primera Parte. Cide Hamete asegura que don Quijote poco antes de morir se retractó de la aventura de la cueva de Montesinos, sin que tal retractación aparezca por ningún lado, etc.

Por si esto fuera poco, el narrador desaparece casi por completo del relato, después de la epifanía de Sancho. En los primeros capítulos sus comentarios sobre don Quijote ofrecían el contraste necesario a sus locuras; con Sancho en acción, el narrador prescinde de su función ideológica porque ya no es necesaria. Sus intervenciones se limitan a poco más que a situar a los personajes en el lugar y el tiempo oportunos, mientras va adquiriendo preponderancia el diálogo. La realidad, por tanto, es presentada a través del doble prisma de Sancho y don Quijote, o mejor aún, a través del reflejo recíproco de sus vivencias en sus conciencias. Esta capacidad de representar el mundo a través de su refracción en las conciencias de los personajes, sin que una voz autorizada superior convalide lo dicho—cualidad que tanto Auerbach (317) como Bajtín (*Teoría*, 77, 97 ss.) consideran fundamentales para la novela—, también forma parte de la dote que la novela moderna recibe de manos de su padre Cervantes.

LA METATEXTUALIDAD

La continua puesta en discusión de la palabra autorizada nos conduce a otra característica de la novela moderna, la metatextualidad, la conciencia del texto de sí mismo, que está en la base de la autoridad del narrador, como nueva forma de pacto narrativo. En la literatura española ya existían precedentes de obras que se contienen a sí mismas, o que hablan de sí mismas: *Las cantigas de Santa María*, *El libro de buen amor*, *La lozana andaluza*, etc.; pero en ninguno de estos casos la metatextualidad conduce a la autoconsciencia y de ahí a la búsqueda de un nuevo pacto narrativo. En el *Quijote* la autoconsciencia del texto, al combinarse con la desautorización del narrador, lleva a exponer la crítica del relato, sus defectos de estructuración, su falta de autoridad y credibilidad, y a partir de ahí a la instauración de un nuevo contrato con el lector, en el que está implícito el reconocimiento de la falsedad de lo narrado, ya sin máscara pseudohistórica, pero también sin la máscara de la verosimilitud, pues el autor renuncia también a la búsqueda del universal subyacente en lo real. La nueva propuesta contamina al texto de la fuerza de veridicidad de las cosas del mundo, al hacer que el protagonista del libro esté al mismo nivel que éste y sus lectores. Esa desenvoltura en reconocerse falso, pero a la vez con la misma potencia existencial que el hombre de la calle, acerca el *Quijote* a la novela moderna.

COROLARIO

A modo de corolario de mi argumentación, quiero proponer el ejercicio contrario al que daba fundamento a las páginas anteriores: en vez de buscar en el *Quijote* lo que tiene de novela realista, subrayaré lo que hay en él de opuesto al código realista:

- a) Los críticos anglosajones no hispanistas suelen negar al *Quijote* el primado en el género de la novela moderna, porque su carácter episódico lo relaciona más con la picaresca y los libros de caballerías que con la novela moderna.
- b) En el *Quijote* encontramos una mezcla de subgéneros narrativos que no es propia de la novela actual; Cervantes concede espacio al lado

de las aventuras del hidalgo loco a, según la definición de Martínez Bonati,⁵ toda una serie de regiones de la imaginación.

- c) Los personajes no evolucionan paulatinamente, en contacto con el mundo, como impone el canon moderno de la novela.
- d) No hay descripciones en el *Quijote*. Contamos con una somera relación de los rasgos físicos salientes del caballero y su escudero, pero no hay descripciones de los otros personajes, sus casas, la venta, los paisajes.
- e) Todo está aludido rápidamente, porque en realidad los personajes secundarios, el espacio y el tiempo están tratados de modo técnico, es decir, en función del realce de las figuras primarias, igual que acontece con los relatos medievales y la novela idealista en general.⁶ En el episodio de la ganancia del yelmo de Mambrino, en pleno verano, en la Mancha, se pone a llover para que la bacía se transforme en casco protector y relumbre como si fuera de oro; en la venta de Palomeque los parroquianos cenan dos veces y dos veces se pone el sol, para que los personajes recién llegados hallen ocasión propicia de contar sus aventuras. Cuando es necesario, don Quijote y Sancho recorren largos trayectos, durante días enteros sin que les ocurra nada, como cuando el narrador los traslada en un par de renglones desde la Mancha al Ebro. No hay lugares concretos, si no son los que acabo de mencionar y El Toboso, por obvias razones, y Barcelona para excluir a Zaragoza.
- f) No hay hipotaxis. Para Auerbach el realismo moderno se caracteriza por el recurso a la hipotaxis (I, 79-86, 110-35), es decir, el énfasis en los elementos subordinados en rango para significar, o al menos aludir, a los principales; y así un individuo significa en realidad una clase social, un caso toda una problemática moral, un detalle todo un complejo de vivencias, etc. Jakobson exponía la misma idea unos años antes hablando de tendencia a la significación sinecdótica en el realismo⁷. En el *Quijote*, aun cuando ciertas interpretaciones ideológicas hayan querido recurrir a esos modos de significación para encontrar la lectura que buscaban, me parece que no hay una ordenación de los significados según el criterio expuesto, pues ya se encarga Sancho

⁵ Ver "Cervantes y las regiones de la imaginación."

⁶ Ver Bajtín, *Teoría*, 244 ss.

⁷ Ver Roman Jakobson, "Il realismo nell'arte."

de explicitar, cada vez que sus espaldas pagan las locuras de su amo, todas las conexiones con la temática principal del detalle narrativo concreto.

- g) A todo esto habría que añadir que en la caracterización de los personajes está muy presente el folklore, como tantas veces ha sido señalado por la crítica, en la concepción de ciertas escenas se aprecia la huella de los géneros dramáticos, el primero de todos el entremés, y otros episodios tienen un innegable sabor picaresco. Cervantes, además, se ha servido del acervo oral para confeccionar ciertas situaciones, como la colección de refranes, o los dichos apotegmáticos de don Quijote, etc.

En fin, todo esto me lleva a sugerir una notable diferencia entre los modos de representación de la realidad de la obra maestra cervantina y los de la novela realista, por lo que tal vez la herencia del *Quijote* para la novela moderna habría que buscarla más en los mecanismos de la representación que en la calidad de la misma. La realidad de la España del momento queda un tanto desenfocada en la obra de Cervantes, o mejor, aparece captada externamente y como en una imagen fija. El relato se sirve de los objetos y las personas de la vida cotidiana, pero aún no poseen autonomía, no forman parte de un mundo, no connotan un espacio, ni ayudan a significar sinecdóticamente un personaje, su psique. Del mismo modo, como acabamos de ver, el tiempo y el espacio están tratados desde un punto de vista exclusivamente técnico, en función de lo que el relato necesita en ese momento. Tampoco los personajes secundarios gozan de vida propia; no son más que comparsas de los personajes principales.

El corolario no quedaría completo, si no recogiera ahora, después de haber pasado revista a los modos de representación realista ausentes del *Quijote*, los mecanismos de representación realista presentes en el *Quijote*, tal y como han ido surgiendo a lo largo de mi razonamiento y que configuran una deuda técnica de diversos rubros:

La novela moderna debe al *Quijote* la pretensión de contar vidas en desarrollo, desde una perspectiva intralocal, en diálogo abierto con otras conciencias; le debe, por tanto, el mecanismo del dialogismo, aunque no haya sido desarrollado hasta el fondo por Cervantes, a causa de la limitación de

sus personajes; le debe la ampliación del espacio íntimo de la conciencia de los personajes; le debe la máquina de fabricación de la vivencia personal a partir de la estratificación de los tiempos y la división entre el tiempo interno y el tiempo externo; le debe la liberación del espacio novelesco de la tiranía de la autoridad, llámese narrador omnisciente o jerarquías de valores preestablecidos; y, por último, le debe un nuevo pacto con el lector por el que éste renuncia a la verosimilitud y acepta que el discurso del autor compita con su propia percepción del mundo.

Y aun así, por todo lo dicho anteriormente, se hace difícil sostener que el *Quijote* sea la primera novela moderna, pues no en balde fueron necesarios casi dos siglos para depurar el género de las adherencias medievales y renacentistas que Cervantes aún tolera. No cabe duda de que una lectura convenientemente filtrada nos restituye un libro en que los aspectos orgánicos de la novela moderna pueden ser exaltados. La lectura no filológica del texto puede poner de realce todos los aspectos de modernidad de la obra y sentirla como un texto contemporáneo, o poco menos; los que ya no podemos leer el *Quijote* por primera vez, los que no podemos contar con el placer de leerlo sin anteojeras, hemos de convenir en que el *Quijote* no es aún la novela moderna, aunque la anuncia.

Dipartimento di Studi Umanistici
 Università del Piemonte Orientale
 13100 Vercelli, Italia
 Email: jmmartin@lett.unipmn.it

Obras consultadas

- Arco y Garay, Ricardo del. *La sociedad española en las obras de Cervantes*. Madrid, Patronato del IV Centenario de Cervantes, 1951.
- Auerbach, Erich. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. 2 vols. Torino: Einaudi, 1956.
- Ayala, Francisco. *Cervantes y Quevedo*, Barcelona : Seix Barral, 1974.
- . “Todo ya en el *Quijote*” (Entrevista con Víctor García de la Concha). *Insula* 538 (oct. 1991): 38-40.
- Bachtin [Bajtín], Michail [Mijail]. *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*. To-

- rino, Einaudi, 1988.
- . *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*. Torino: Einaudi, 1979.
- Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- . *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*. Madrid: Taurus, 1989.
- Barthes, Roland. "Introducción al análisis estructural de los relatos." *Análisis estructural del relato*. Trad. de Beatriz Dorriots. México: Premia, 1985. 7-38.
- Caño, Américo. "La estructura del *Quijote*." *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus, 1957. 241-65.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. 2 vols. Barcelona: Instituto Cervantes/Editorial Crítica, 1998.
- Díaz-Plaja, Guillermo. "La técnica narrativa de Cervantes (Algunas observaciones)." *Conferencias desarrolladas con motivo del IV Centenario del Nacimiento de Miguel de Cervantes (1547-1947)*. Barcelona: Diputación Provincial (Biblioteca Central), 1949.
- Hamon, Philippe. "Un Discours contraint." *Poétique* 16 (1973): 411-45.
- Hazard, Paul. *Don Quichotte de Cervantes. Étude et analyse*. Paris, Éditions de la Pensée Moderne, 1970.
- Jakobson, Roman. "Il realismo nell'arte." *I formalisti russi*. Ed. Tzvetan Todorov. Torino: Einaudi, 1968. 97-107.
- Lukacs, György. *Teoría del romanzo*. Roma: Newton Compton, 1975.
- Márquez Villanueva, Francisco. *Personajes y temas del "Quijote"*. Madrid: Taurus, 1975.
- Martín Morán, José Manuel. "Don Quijote está sanchificado; el des-sanchificador que lo re-quijotice...." *Bulletin hispanique* 94, n. 1 (1992): 75-118.
- Martínez Bonati, Felix. "Cervantes y las regiones de la imaginación," *Dispositio* 2 (1977): 28-53.
- . "El *Quijote*: Juego y significación." *Dispositio* 3 (1978): 315-36.
- Menéndez Pidal, Ramón. "Un aspecto en la elaboración del *Quijote*." *España y su historia*. Vol. II. Madrid: Minotauro, 1957.
- Moreno Báez, Enrique *Reflexiones sobre el Quijote*. Madrid, Prensa Española, 1968.
- Osterc, Ludovik. *El pensamiento social y político del Quijote*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- Robert, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. Paris, Bernard Grasset, 1972.
- Russell, Peter E. *Cervantes*. Oxford, Oxford UP, 1985.
- Stagg, Geoffrey. "Cervantes revisa su novela (*Don Quijote*, I Parte)." *Anales de la Universidad de Chile*, 140, año 124, (1966): 5-33.