



ÍMPETU

2. MÁS ALLÁ DEL ARTE

14 DE MAYO DE 2020

ISSN 2660-793X

Recepción: 15/02/20

Miguel de Cervantes: más allá del texto

Víctor Antonio Peralta Rodríguez

Universidad de Cádiz - vperaltar94@gmail.com

#Cervantes
#El Quijote
#realidad
#ficción #pensamiento
#filosofíadelenguaje

RESUMEN: El siguiente artículo trata de desarrollar la idea expuesta por M. Foucault en *Las palabras y las cosas* sobre la obra de Miguel de Cervantes. Su tesis consiste en la hipótesis de que el escritor áureo, a través de la parodia planteada en *El Quijote*, refleja el tránsito del pensamiento renacentista —defensor de un signo basado en las similitudes con la realidad— hacia la episteme de la nueva sociedad barroca, en la que signo y realidad serán independientes. Para ello analizaremos cómo logra Cervantes este objetivo revisando las teorías de Gérard Genette, Antonio Regalado y Edward Riley, entre otros. Así, veremos que las intenciones de Miguel de Cervantes van más allá del texto.

Palabras-clave: Cervantes, *El Quijote*, realidad, ficción, pensamiento, filosofía del lenguaje.

ABSTRACT: The following article tries to develop the idea proposed by M. Foucault in *Las palabras y las cosas* about the work of Miguel de Cervantes. His thesis consists of the hypothesis that Cervantes, through the parody proposed in *Don Quixote*, reflects the transition of Renaissance thought —defender of a sign based on the similarities with reality— towards the epitome of the new Baroque society, in which sign and reality will be independent. This article will analyze how Cervantes achieves this objective by reviewing the theories of Gérard Genette, Antonio Regalado and Edward Riley, among others. In doing so, this article will show that Miguel de Cervantes' intentions go beyond just text.

Keywords: Cervantes, *El Quijote*, reality, fiction, thought, philosophy of language.

Miguel de Cervantes: más allá del texto

Víctor Antonio Peralta Rodríguez

Resulta un tópico decir que corren ríos de tinta sobre la obra cervantina pero, a pesar de ello, todo lo que se puede plantear o investigar sobre esta siempre nos sorprende. Miguel de Cervantes logró la inmortalidad de su obra, ya que consigue despertar la admiración a cada una de las generaciones posteriores. Declara el poeta y profesor Jorge Urrutia:

No dejamos de maravillarnos por cómo, siglo tras siglo, generación a generación, los lectores vuelven una y otra vez a perderse y a encontrarse por las páginas de los mismos libros, de los mismos autores. Vuelven a reír en los mismos párrafos, a emocionarse o admirarse ante los mismos recursos. Son los amaneceres literarios de todas las mañanas. (9)

Esta hermosa metáfora sobre el proceso de permanencia de algunos textos se expresa de la mejor manera en la obra culmen de Cervantes: *El Quijote*¹. Generación tras generación los lectores se han encontrado ante ella y, según la episteme de la época, se le ha otorgado un enfoque diferente. Son muchas y diversas las interpretaciones que se han dado a esta novela aunque, en este caso, nos focalizaremos en su lectura paródica. Desde sus primeras líneas, Cervantes hace escarnio del modo en el que comenzaban las novelas de caballerías a las que parodia, y durante todo el desarrollo de su argumento juega con su personaje para lograr este efecto. Son varias las voces que niegan la condición de una simple

¹ Para las referencias a *El Quijote*, tomo la siguiente edición: Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. Edición Conmemorativa del IV Centenario, Real Academia, 2015.

parodia a esta novela (Fernández 226)², por lo que no deja de resultar paradójico que una novela cómica sea la más emblemática de una sociedad tan trágica y tendente al menosprecio categórico del humor, cuando menos interesante (Berasategui 11). Empero, esta interpretación no limitaría a *El Quijote* a la mera burla sino que, como afirma Margaret Rose: “that device allows Cervantes parodistically to quote and analyse the chivalric romances [...] and from that point to reflect in ironic and meta-fictional manner on the writing and reading of books in general” (59). Por lo que la parodia adquiere una funcionalidad crítica.

La técnica de la parodia sirve a Cervantes para teorizar de forma concreta sobre la recepción de las novelas de caballerías en los lectores y, de forma general, sobre la literatura de su época. Para explicar el tipo de parodia que se dispone fijémonos en la teoría de la intertextualidad acuñada por G. Genette. El carácter hipertextual de *El Quijote* es tan capital que su hipotexto no consistiría en una sola novela sino en todo un género, en un “hipogénero” (Genette 189). Pero, atendiendo a las premisas que da Genette sobre la parodia, no podríamos enmarcar la praxis cervantina en ella, sino que, más bien, Cervantes crea otro estatuto: la *antinovela* (183-87). En la *antinovela*, a diferencia de la parodia, don Quijote no es un caballero andante, solo es un chiflado que quiere ser un caballero andante. El propósito de Alonso de Quijano es posible gracias a su propio delirio; provocando la mistificación del exterior, la imitación de sus modelos, la sátira e, incluso, la crítica seria (Genette 188-89). Podemos tomar o no el término de *antinovela*, pero es conveniente recordar que otros autores ya advierten que la parodia: “además de su función

² Además la del ya mencionado F. Fernández Turienzo, cabe destacar la del crítico Víctor R. B. Oelschläger.

lúdica, es capaz de criticar y destronar a su hipotexto y, por tanto, es un error considerarla un mero artefacto lúdico” (García Rodríguez 8). Si la parodia cervantina no sirve exclusivamente para la burla, entonces, ¿qué pretende Cervantes, además de la sátira, con su parodia a las novelas de caballerías? Para poder responder a esta cuestión es necesario conocer la percepción de Miguel de Cervantes sobre dichas novelas. Él considera estas obras muy perjudiciales para el vulgo, no solo por la representación de acciones de dudosa moral sino también por su carencia de verosimilitud (Eisenberg 1-28). Es esto último lo que más preocupa al autor de Alcalá de Henares, ya que las ve como obras imposibles y engañosas al público que las consume. Dicho embuste se produce, según Cervantes, porque los lectores de su época reciben el texto escrito como auténticas revelaciones y no como ficciones, menciona el canónigo en *El Quijote* sobre las novelas de caballerías: “el vulgo ignorante venga a creer y a tener por verdaderas tantas necedades como contienen” (504). Esta opinión de Cervantes puede estar basada en la teoría de la organización del signo renacentista, que exige la pertenencia del lenguaje al mundo, entrecruzando lo que se ve y lo que se lee o, dicho de otra manera, el discurso tiene la función de ser lo que dice (Foucault 50). Pensamiento que da lugar a la creencia como verídico de todo lo escrito o dicho. Frente a esta organización del signo, surge a partir del s. XVII “la desaparición de las viejas creencias supersticiosas o mágicas y, por fin, la entrada de la naturaleza en el orden científico” (61). Reflejar la transición hacia esta nueva episteme es el objetivo que plantea Cervantes en su parodia. Veamos a continuación en qué consiste el nuevo pensamiento y de qué manera se retrata en *El Quijote*.

La máxima que se venía planteando hasta el s. XVII se fundamentaba en el establecimiento de analogías entre la realidad y el signo (lenguaje). Se pensaba que todo signo debía tener una semejanza en el mundo. Habla Descartes a propósito de esto: "Es un hábito frecuente, cuando se han descubierto algunas semejanzas entre dos cosas, el atribuir a una y a otra, aun en aquellos puntos en que de hecho son diferentes, lo que se ha reconocido como cierto sólo [sic] de una de las dos" (77). El problema que surge en esta sociedad es que el signo (legible) ya no se asemeja al ser (visible) y se ha convertido en un ente independiente que puede crear su propia "realidad" (Foucault 53). Cervantes denuncia esto en su obra, como defiende M. Foucault:

Don Quijote esboza lo negativo del mundo renacentista; la escritura ha dejado de ser la prosa del mundo; las semejanzas y los signos han roto su viejo compromiso; las similitudes engañan, llevan a la visión y al delirio; las cosas permanecen obstinadamente en su identidad irónica: no son más que lo que son; las palabras vagan a la aventura, sin contenido, sin semejanza que las llene; ya no marcan las cosas; duermen entre las hojas de los libros en medio del polvo. La magia, que permitía el desciframiento del mundo al descubrir las semejanzas secretas bajo los signos, sólo [sic] sirve ya para explicar de modo delirante por qué las analogías son siempre frustradas. (54)

El procedimiento cervantino de denuncia consiste en el delirio de don Quijote. La locura de Alonso de Quijano despierta su deseo de probar el signo caballeresco en el mundo que lo rodea. Su misión es la de "colmar de realidad los signos sin contenido del relato" (54). Para ello, se apoya, según G. Genette, en la "identidad

imaginaria” (188), y enmarca, por un lado, a don Quijote en un novelesco imaginario, en el que los molinos son gigantes, gracias a su delirio; y, por otro lado, sitúa al narrador y al lector (espectadores extradiegéticos) en una realidad prosaica que evita al segundo caer en lo inverosímil de las delirantes visiones del protagonista. El choque entre la realidad prosaica y la identidad imaginaria resulta visible para el lector y genera un contraste cómico (187-88).

Centrémonos en la técnica empleada por Cervantes para resaltar este enfrentamiento entre realidad prosaica e identidad imaginaria. Él teje una concepción novelística con suma precaución, pues no quiere dejar ningún cabo suelto que pueda perjudicar la verosimilitud del argumento y, por ende, confundir al lector. La preocupación que tiene presente en todo momento, al realizar la burla de las novelas de caballerías, es la de no dejar caer al lector en los disparates argumentales que va a utilizar para ejecutar la parodia. Para evitar esto, emplea algunas técnicas como la maniobra de la multiplicidad de los narradores (García Maestro 111-41). En ocasiones, es el propio título del capítulo el que advierte al lector cuál es la realidad trasmutada por don Quijote (Predmore 491). Gracias a esta técnica también desarma las posibles críticas que pudieron haberle achacado en su momento, pues el propio Cervantes ataca la credibilidad de lo que lee en los papeles de Cide Hamete Benengeli, uno de los diferentes chivos expiatorios que utiliza³. Esta herramienta ha sido y es utilizada por muchos escritores, ya sea para evitar la censura o, como en este caso, para justificar posibles hechos inverosímiles al lector. Un ejemplo actual de ello lo escribe Benítez Reyes en *Regiones fingidas*:

³ Para comprender mejor las técnicas de narración en *El Quijote*, véanse los estudios de J. García Maestro: “El sistema narrativo del Quijote: la construcción del personaje Cide Hamete Benengeli” y A. Iván Villalpando: “Metacervantes: los niveles de narración y realidad en *Don Quijote*”.

“Esta historia verdadera resulta tan poco creíble que prefiero que la cuente otro, para que no se me acuse, a mis años de fantasear sin brida” (133).

Además, gracias a esta fórmula es capaz de mostrar diferentes puntos de vista y, por tanto, enriquecer su desarrollo. *El Quijote* se convertiría en una novela de narración polifónica que aportará al lector una visión miscelánea (García Maestro 119). “Es como si estuviera jugando con espejos o con prismas” declara E. Riley (71). Ofrece a los lectores la posibilidad de ver diferentes niveles de realidad dentro de la novela. Esta maniobra la compara, el ya citado E. Riley, con el cuadro *Las meninas* de D. Velázquez:

Este cuadro se halla lleno de trucos. En él está representado el pintor, trabajando en su propia obra: es la mayor figura de la escena, pero está casi oculto en la oscuridad, discretamente al margen. Vemos también la parte posterior del propio lienzo que estamos contemplando. Mitad dentro y mitad fuera de la habitación y, en cierto modo, del cuadro, parada, está la figura que hay en la puerta de entrada. Se ve al rey y a la reina reflejados en un espejo de la pared del fondo, en la que hay colgados algunos cuadros que apenas distinguimos. Y el espectador se da cuenta con sorpresa de que está contemplando el cuadro desde el mismo lugar, próximo al atento monarca y a su esposa, desde el que en realidad fue pintado el cuadro. (85)

El espejo indica que los auténticos protagonistas del cuadro que está pintando Velázquez no se encuentran en él sino que, se hallan frente a él, justo donde nos situamos nosotros al contemplarlo (Bautista 134). El pintor sevillano se propuso “decir toda la verdad acerca de una impresión visual completa” (cit. en Riley

86). Estas palabras podrían dirigirse a la obra de Cervantes. En *El Quijote*, el lector ocuparía la posición de los Reyes reflejados en el espejo, luego que, el verdadero protagonista sería, más que el lector, el ambiente que lo rodea: la realidad prosaica. Ya que el propósito de la parodia de Cervantes es, como ya hemos dicho, derribar el signo impuesto y vacío de realidad de las novelas de caballerías y encumbrar lo real por encima de todo.

La realidad prosaica que urde el autor de Alcalá de Henares se aproxima a la del escritor y los lectores. Para lograr esto, no solo utiliza el escudo de la narración coral, como hemos visto, sino también la inserción de personajes que ven ridiculez en los actos de don Quijote. Además, incluye hechos coetáneos al lector que generan, por su cotidianidad, la conexión del espectador con lo que lee. Un ejemplo de ello es el episodio que relata el encuentro de don Quijote y Sancho con la comitiva de encamisados que custodia un cuerpo de Baeza hacia Segovia (Cervantes 170). Doce años antes de la publicación de la *Primera Parte* aconteció el polémico traslado del cuerpo yacente de San Juan de la Cruz desde Úbeda a Baeza, algo que levantó el rumor popular y, por tanto, esta referencia no pasaría desapercibida por el público⁴.

Una vez establecida la realidad prosaica de la novela, Cervantes da rienda suelta a la identidad imaginaria de don Quijote. El hidalgo manchego desarrolla su signo caballeresco en el mundo exterior y provoca un choque entre su imaginario y la realidad prosaica que genera un ambiente paródico, debido a que el lector, protegido por las técnicas anteriores, es testigo de todo. Antonio Regalado

⁴ Sobre este interesante tema habla Rodríguez Marín en “Aventura del cuerpo muerto” de su *Comentario a “El Quijote”* (1948).

reflexiona sobre la relación entre don Quijote y lo real: “Alonso de Quijano, lector empedernido de la infinita aventura caballeresca, hace ahora su composición de lugar frente a unos molinos de viento y no ante la letra impresa” (409). Según A. Regalado, Quijote sale a representar al mundo todo lo que ha leído en sus libros, como si el exterior fuera un gran teatro y él se encargara de cumplir el guion, transmutando a los actores en diferentes personajes. Ejemplo de ello es el episodio de la metamorfosis del rebaño de ovejas en un ejército, claro está en la mente de don Quijote (Cervantes 154-65). Podríamos enlazar la teoría de M. Foucault con la de A. Regalado, Alonso de Quijano en su afán de llenar el signo con la realidad genera la analogía entre lo escrito y lo real, esto, en palabras de A. Regalado, sería la idea del mundo como teatro representado por don Quijote. Pero: “Varado en la duda, y embotada la espuela de la intención, Don Quijote no puede transformar las cosas del mundo en objetos ideales, tal y como acostumbra, molinos en gigantes, ovejas en ejércitos, mozas de partido en doncellas, etc.” (Regalado 412). Para ambos críticos, Quijote fracasa y genera la parodia que capta el lector, de este modo, Cervantes logra imponer la idea de independencia entre signo y realidad al despojar a las novelas de caballerías de todo sentido.

Además, Miguel de Cervantes no limita su crítica a las novelas de caballerías. Por citar un solo ejemplo, en *El coloquio de los perros* a través del diálogo entre Cipión y Berganza⁵, critica la idealización de la vida de los pastores que se da en las novelas pastoriles. Berganza cuenta cómo ve a los propios pastores comerse a sus

⁵ Podría achacársele a Cervantes la inverosimilitud de que los protagonistas sean dos perros parlantes, pero el propio escritor se guarda de esta posible crítica al desarrollar una coartada en la novela ejemplar anterior: *El casamiento engañoso*, gracias a esta parece que todo lo acontecido entre Cipión y Berganza es fruto de un sueño de Campuzano (personaje de la novela anterior). Además, para acentuar aún más la extraordinaria situación que están viviendo los perros, estos recalcan durante la novela el milagroso prodigo de poder estar hablando.

ovejas: “Pasméme, quedé suspenso cuando vi que los pastores eran los lobos y que despedazaban el ganado los mismos que le habían de guardar. Al punto hacían saber a su amo la presa del lobo, dábanle el pellejo y parte de la carne, y comíanse ellos lo más y lo mejor” (270). El desengaño del perro es palpable al ver que los pastores de la realidad no son como: “aquellos que la dama de mi amo leía en unos libros cuando yo iba a su casa, que todos trataban de pastores y pastoras, diciendo que se les pasaba toda la vida cantando y tañendo con gaitas, zampoñas, rabeles y chirumbelas, y con otros instrumentos extraordinarios” (265-66).

Regresamos a *El Quijote* para citar la importancia que cobra la Segunda Parte en el objetivo del escritor. Todos conocemos las circunstancias que rodearon a la publicación de esta⁶. Cervantes se percata de la popularidad de su personaje y de las posibilidades de experimentación, por eso resta protagonismo como centro de la parodia a las novelas de caballerías otorgándoselo al propio don Quijote. Los personajes conocen al hidalgo porque lo han leído y “retrata a dos lectores que se divierten a costa del héroe a quien reciben y agasajan en su castillo, pero que engañan y burlan” (Regalado 416), a su vez, don Quijote “recibe de este mundo representado su verdad y su ley” (Foucault 208), y los lectores son testigos, esta vez de forma aún más explícita gracias los embustes de los duques, de cómo el texto deja de formar parte del signo renacentista, ya que adquiere una dimensión propia ajena a la realidad. Los duques utilizan el signo (sus tretas) para crear una ficción que es tomada por don Quijote como realidad. Cervantes anuncia el poder del lenguaje para crear ficciones que en ningún caso deben ser tomadas como realidad,

⁶ Me refiero a la aparición de *El Quijote de Avellaneda*, autores como Genette creen que esto fue lo que provocó que Cervantes retomara la historia del hidalgo (254).

pues cuando la ficción se enfrenta a la realidad se desmonta. Como dijo Federico García Lorca: “la realidad ha vencido a la imaginación” (138). El signo anterior, basado en la semejanza, se encuentra ahora al servicio del poeta y este lo manifiesta a través de la literatura, ya no estará sujeto a la realidad sino que será una herramienta al servicio de la creación artística (Foucault 58).

En conclusión. Miguel de Cervantes, no ajeno a su contemporaneidad y en su afán de renovar la literatura, se propone reflejar este tránsito de pensamiento y crea *El Quijote*, la primera obra moderna en la que “el lenguaje rompe su viejo parentesco con las cosas para penetrar en esta soberanía solitaria de la que ya no saldrá, en su ser abrupto, sino convertido en literatura” (Foucault 55). Los lectores que se aproximan a la obra de Cervantes son testigos de cómo quiebra la idea renacentista desatándose el signo de la realidad pues “a la hora de buscar el juego del mundo en la mejor literatura, ésta es la obra en donde siempre lo encontraremos” (Bloom 119). El nuevo signo que sirve a la sociedad para nutrir al lenguaje aboga por el análisis de identidades y diferencias: la experiencia. En *El Quijote*, frente a la aventura “a la vez se hace presente la palabra experiencia, que viene a significar la agridulce sabiduría que deja la resaca de cada aventura” (Regalado 413) y esta experiencia es la que cimenta al signo barroco. Las siluetas que semejaban la realidad en la caverna han sido vencidas por un signo tejido “paso a paso por el conocimiento de lo probable. Hume se ha hecho posible” (Foucault 66). La obra de Cervantes abre camino a las nuevas formas de pensar, como la *Logique de Port-Royal* (Arnauld et al.), que eximen al signo de acercar “el mundo a sí mismo y hacerlo inherente a sus formas, sino por el contrario, de desplegarlo, de yuxtaponerlo según una superficie indefinidamente abierta y de

proseguir, a partir de él, el despliegue infinito de sustitutos según los cuales se lo piensa” (Foucault 67).

En definitiva, Miguel de Cervantes nos regaló una de las mejores y más mediáticas novelas de la literatura hispánica y, además, insertó en ella el tránsito de la razón occidental hacia el juicio (67), no solo en la literatura sino en la sociedad, logrando derribar las fronteras de su obra y yendo más allá del texto, más allá del arte.

Bibliografía

Arnauld, Antoine., et al. *Logique de Port-Royal*. Edición de Charles Marie Gabriel Bréchillet Jourdain, Hachette, 1869.

Bautista Naranjo, Esther. “El Quijote, Las Meninas y La Idea Barroca de Metaarte.” *Estudios Románicos*, vol. 26, 2017, pp. 129-41.

Benítez Reyes, Felipe. *Por Regiones Fingidas*. Renacimiento. Los Cuatro Vientos, 2020.

Berasategui, Blanca. “Felipe Benítez Reyes: ‘Hoy El Lector Tiene El Mismo Talante Que En Tiempos de Cervantes: Asiente Incondicionalmente Al Disparate’.” *El Cultural*, febrero de 2007.

Bernhardt Oelschläger, Víctor R. “Quixotessence.” *Quaderni Iberoamericana*, no. 27, 1961, pp. 143-57.

Bloom, H. *El Canon Occidental*. Anagrama, 2017.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. Edición Conmemorativa del IV Centenario, Real Academia, 2015.

---. “El Coloquio de Los Perros.” *Novelas Ejemplares II*, edición de Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo, Espasa-Calpe, Colección Austral, no. 200, 2011, pp. 255-329.

Descartes, René. *Oeuvres Philosophiques*. Tomo I, 1963.

Eisenberg, Daniel. *La interpretación cervantina del Quijote*. Compañía Literaria, 1995.

Fernández Turienzo, Francisco. “Sentido Trágico de El Curioso Impertinente.” *Anales Cervantinos*, vol. 34, 1998, pp. 213-42.

Foucault, Michel. *Las Palabras y Las Cosas: Una Arqueología de Las Ciencias Humanas*. Siglo XXI, 1982.

García Lorca, Federico. “IV. La Mecánica de La Poesía.” *Conferencias*, Comares, Colección Huerta de San Vicente, 2001, pp. 134-40.

García Maestro, Jesús. “El Sistema Narrativo Del Quijote: La Construcción Del Personaje Cide Hamete Benengeli.” *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 15, no. 1, 1995, pp. 111-41.

García Rodríguez, María José. “De La Parodia Como Intergenero.” Tonos Digital: *Revista de Estudios Filológicos*, vol. 28, 2015.

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La Literatura En Segundo Grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto, Taurus, 1989.

Ivan Villalpando, Akira. "Metacervantes: los niveles de narración y realidad en *Don Quijote*." *Letralia*, 23 de abril de 2018.

Predmore, Richard L. "El Problema de La Realidad En El Quijote." *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 7, no. 3–4, 1953, pp. 489-98.

Regalado, Antonio. "Cervantes y Calderón: El Gran Teatro Del Mundo." *Anales Cervantinos*, vol. 35, 1999, pp. 407-17.

Riley, Edward Calverley. *Teoría de la novela en Cervantes*. Taurus, Colección Persiles, 1971.

Rose, Margaret. *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*. Cambridge UP, 1995.

Urrutia, Jorge. *El Tejido Cervantino*. Editorial Don Quijote, 1992.