El narrador paródico

Luis Carlos Salazar Quintana

Cuando hablamos hoy día de la imitación, de inmediato viene a nuestra mente la idea de plagio y piratería, lo que supone un castigo y en muchos casos la condena social por haber robado información y haber hecho propio el talento del otro. Para evitar esta práctica vergonzosa, se han desarrollado en nuestros días complejos mecanismos legales que defienden los derechos de autor y sancionan de diversas formas el uso indebido del trabajo ajeno. El manejo de los medios digitales no obstante ha potenciado las formas de citación y paráfrasis, lo que ha generado múltiples debates en torno a, por un lado, los límites que deben ser permitidos para hacerse con los datos de los demás; y, por otro, las bondades que ofrece la escritura colectiva, como son los *wikis* y otros instrumentos interactivos que han ayudado a valorar la creación desde nuevas categorías estéticas, fomentando así el ejercicio de la inteligencia múltiple y la copresencia del texto citado y del texto no necesariamente plagiado, sino "transducido"; quiero decir, el texto que ha migrado a otro formato y que en vecindad con nuevos trayectos de sentido adquiere una significación diferente a la original. Apenas es necesario decir que estamos hablando de un caso de pragmática literaria, donde la palabra ha cobrado vida, ha entrado en el dominio del *performance*, para decirlo en el lenguaje actual.

Uno de los casos que me parecen más interesantes para entender el concepto de transducción es el *Quijote* de Miguel de Cervantes. En este contexto, cobra especial relevancia el hecho de que al ser esta pieza un instrumento a través del cual se expresa no sólo un artista, sino una tradición literaria, la novela responde a un doble designio, por cuyo efecto su lectura no solo nos sumerge en un mundo ciertamente inventado por Cervantes, sino también asistimos a la puesta en escena de obras citadas, parafraseadas, parodiadas si se quiere, que van desde las consabidas novelas de caballerías hasta manuscritos y textos de cordel poco conocidos, pero que en su momento circularían en el *barrio de las letras*. Tenemos que imaginarnos una ciudad madrileña en un momento glorioso en el que conviven y al mismo tiempo se denuestan escritores tan significativos como Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón, Luis Vélez de Guevara, Francisco de Quevedo, Luis de Góngora, Pedro Calderón de la Barca —aunque este último ciertamente más joven—, y el propio Cervantes, entre otros muchos dramaturgos, poetas, cronistas y místicos, que competían así en ingenio como en rencillas literarias. En este marco, no debe parecer extraño que la práctica de la *compositio* supusiera la reescritura de textos así como la continuación de historias y asuntos que estaban presentes en el imaginario social. Tal como hoy día no nos parece raro el asistir a una sala de cine para ver sagas de héroes modernos cuyas aventuras se desdoblan para ser contadas de diferentes maneras; tampoco debería sorprendernos el que en la llamada época áurea de la literatura española los autores probaran su eficacia artística con contenidos y materiales previamente creados.

A Cervantes se le ha otorgado unánimemente el mérito de haber inventado un género que es la novela moderna, pero convendría a nuestro propósito reflexionar un poco en qué consiste esta novedosa fórmula cervantina. Es decir, que si se dice que Cervantes es el fundador de la novela moderna, esto requiere un mínimo de explicación de cómo es que este autor, por medio del *Quijote*, logra desarrollar una narrativa tradicional, pero, al mismo tiempo, abre las puertas a un relato de ficción sin precedentes, cuyos fundamentos son la risa, la parodia y el juego de imitaciones. Pero vayamos por orden. Toca en principio indagar la naturaleza de la comicidad cervantina para ocuparnos en un segundo momento del

concepto de invención y composición que potencian el sentido comunicativo de la novela del alcalaíno.

Con relación a la noción de risa, conviene decir que, si bien en la *Galatea* y en el *Persiles* se emplea el recurso del humorismo igual que en el *Quijote*, en cada caso la risa responde no obstante a estructuras genéricas distintas, lo cual favorece o desfavorece la visión totalizadora del mundo que Cervantes se había propuesto plasmar en sus obras. Tal como señala José Montero Reguera,[1] es posible que la comicidad que encontramos en el *Quijote* la podamos hallar tanto en la *Galatea* como en el *Persiles*, pero sólo en el *Quijote* Cervantes encontró el modo de materializar un género; género, digámoslo de una vez, que ni él mismo supo definir, pero que podríamos denominar *narración paródica*. Es esta fórmula la que, finalmente, permite a Cervantes traducir su experiencia de vida y trasladar a un género hipertextual el conjunto de sus lecturas y reflexiones estéticas; pero, sobre todo, esta forma narrativa representa genuinamente la actitud de una conciencia colectiva que encuentra en la novela de Cervantes la manera de expresarse a sí misma mediante la imitación de formas diversas del lenguaje. Aun cuando en los otros textos narrativos de nuestro autor cabe hablar de novela pastoril y novela bizantina respectivamente, sólo en el *Quijote* el alcalaíno logra su propósito último —que ya Erich Auerbach había intuido con gran agudeza en los años de 1950—: la de expresar la sensibilidad de la realidad cotidiana frente a la pedagogía y ortodoxia de la literatura convencional.[2]

Si bien en la época de Cervantes hay otra gran novela de raigambre paródica —la cual por cierto precede en un año a la publicación del *Quijote*—, hay diferencias de índole compositiva dignas de notar. En efecto, al *Guzmán de Alfarache* (1604) de Mateo Alemán, le cabe el honor de haber gozado antes que ninguna obra española de un éxito editorial a gran escala. Si es posible conjeturar en este terreno, habría que señalar que su resonancia sin igual se debió seguramente al hecho de haber consolidado no sólo otro género importante en ese momento histórico —la novela picaresca—, sino también por inscribir su obra en una nueva forma de relación del hombre con el mundo, que era el humor popular y el punto de vista de un narrador infidente. Con todo, habría que considerar el modo como tal hilaridad se construye desde la propia estructura fundamental del texto, creando una refracción de sentido entre todos sus elementos formales. En este supuesto, sólo en el *Quijote*, por ejemplo, es posible hablar de un narrador hetero y extradiegético, que al mismo tiempo plantee puntos de vista diferentes sobre la misma narración, contrapunto que es aprovechado por el autor para construir un discurso altamente irónico. Tal equivocidad sobre la noción de verdad y mentira atañe desde luego tanto a los acontecimientos como a los pensamientos y emociones de sus personajes. Esta característica toral dentro del ámbito de la narrativa contemporánea hace que Cervantes inaugure para la novela mundial una nueva forma de relato. Puede decirse, por tanto, que hay dos elementos esenciales que distinguen desde la propia arquitectura material a las novelas en comento: una, que frecuentemente el *Quijote* presente opiniones y perspectivas enfrentadas —también las hay en ocasiones en Alemán y en Mateo Luján de Sayavedra, su imitador, aunque presentadas siempre desde la óptica de un personaje-narrador—; y otra, que el narrador ironice sobre todos esos puntos de vista, aspecto totalmente ausente en la obra de Alemán. Si cabe hablar de risa popular e ironía en ambos relatos, también es justo puntualizar que tal comicidad se expresa en términos mucho más amplios, ricos y variados en la novela de Cervantes.

Con todo, no queremos decir que el alcalaíno intentara renunciar o poner en mal a la tradición de la que él fue un gran transductor; se trataba en su caso, simplemente, de relacionarla con el mundo de la vida común que tenía su propio pensamiento y su propia sensibilidad, los cuales era preciso contar y representar desde formas imaginarias diferentes. La experiencia de este encuentro, entre la cultura popular y la culta, entre el mundo de la seriedad y la risa, teniendo como base la ambigüedad de la verdad, posibilitan el enriquecimiento de la mirada cervantina. El *Quijote*, en efecto, no podría decirse que inaugura la novela como género —pensemos en la influencia recibida a través de la novela grecolatina, y después de Boccaccio, Ariosto o los *novellieri* italianos—, pero sí deposita la simiente de una nueva forma de relato de ficción que se irá desarrollando con provecho hasta nuestro tiempo y que hoy denominamos *novela moderna*.

Ahora bien, conviene para nuestro propósito descubrir a un Cervantes que no sólo se sirve de la invención autónoma para la confección de su mundo imaginado; quiero decir que es necesario empezar a desmitificar la figura del autor español como creador individual o ingenio poseso, para aproximarnos a su novela maestra como la expresión de un hecho cultural. Sí, la lectura del *Quijote* supone una comprensión de las convenciones de interpretación del arte y los modos compositivos que derivan de tales interpretaciones, pues de este modo logramos acceder al subsuelo del texto; más todavía, nos internamos en el inconsciente social del lenguaje que lo produjo.

[1] J. Montero Reguera, "Humanismo, erudición y parodia en Cervantes: del *Quijote* al *Persiles*", en *Edad de Oro*, 15 (1996), pp. 87-110.

[2] E. Auerbach, "La Dulcinea encantada", en *Mimesis*, traducción de Eugenio Imaz, FCE, México, 1993, pp. 335-336.

Sin duda, una de las ideas que la crítica literaria, sobre todo académica, ha intentado evadir más de una vez es la originalidad de la obra cervantina. Uno de los tabúes que gobierna todavía es considerar que Cervantes es un artista sin igual por el hecho de haber concebido una historia inventada por él mismo desde su propia raíz. La conocida rencilla entre el autor del *Quijote* y su enemigo literario, Alonso Fernández de Avellaneda, ha dado lugar a diversas interpretaciones. Sin embargo, sigue ganando la idea de que en última instancia este último es un escritor inferior por haber imitado y todavía más, haberse apropiado del mundo creado por Cervantes; así parece acusarlo el título de su propia novela: *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, publicada en 1614. Sin embargo, a la luz de la intuición del gran estudioso Martín de Riquer,[3] que ya aventuraba desde 1969 la tesis de que el verdadero nombre del *Quijote* apócrifo era Jerónimo de Pasamonte —soldado y cautivo igual que Cervantes de la guerra emprendida por Felipe II contra el Turco—, es que hoy hemos podido acceder a la biografía que el propio escritor aragonés escribiera con el título de *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*;[4] texto ciertamente extraño pero sin duda clave para entender la relación literaria que guardan entre sí estas obras y que, finalmente, nos ayudan a comprender un proceso de composición e imitación correctiva.

Según esta idea, no es que Cervantes hubiera advertido cuando escribía los últimos capítulos de la segunda parte del *Quijote* que había una pieza, ya publicada, que intentaba usurpar su autoría y que fue la causa de que nuestro autor decidiera cambiar el rumbo de su novela, como ha defendido la mayoría de la crítica. Se trataba más bien de una larga y antigua enemistad que surgió desde la aparición de la biografía de Pasamonte como texto de cordel y del cual tendría conocimiento Cervantes antes incluso de publicar la primera parte de la novela en 1605. Como sabemos, en la escena conocida de los galeotes, surge un personaje con el nombre precisamente de Ginés de Pasamonte, quien anuncia a don Quijote que en breve publicará un libro como soldado de guerra, que se llama justamente *Vida de Ginés de Pasamonte*. El tratamiento que da Cervantes a este personaje no sólo es burlesco; también este galeote es representado como un ingrato por encabezar la embestida a pedradas contra el hidalgo luego de ser liberado por este; además, tiene la osadía de robar el rucio a Sancho y convertirse en un estafador, pues vuelve a aparecer en la segunda parte bajo el nombre del trujamán Maese Pedro, quien, ayudado por un mono, dice traducir el lenguaje de la naturaleza y adivinar el futuro.

Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte en realidad fue un texto que pasó inadvertido por la crítica hasta comienzos del siglo pasado; la razón más evidente es que el autor había renunciado a su publicación tras ser ridiculizado a través del galeote en la novela cervantina, por lo que lo dejó en calidad de manuscrito. De hecho, fue Raymond Foulché-Delbosc quien dio a conocer por primera vez el documento en 1922 en la *Revue Hispanique*,[5] sin saber la relación que guardaba con el texto de Cervantes; del mismo modo, en 1956 José María de Cossío lo volvió a publicar en la Biblioteca de Autores Españoles sin establecer tampoco ninguna relación de

[3] M. de Riquer, "El *Quijote* y los libros", en *Papeles de Son Armadans*, número XIV (1969), pp. 9-24; M. de Riquer, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, Sirmio, Barcelona, 1988 y M. de Riquer, *Para leer a Cervantes*, Acantilado, Barcelona, 2003, pp. 387-535.

[4] Puede consultarse la más actual edición en: Jerónimo de Pasamonte, edición de José Ángel Sánchez Ibáñez y Alfonso Martín Jiménez, Biblioteca Virtual Cervantes, Alicante, 2015: http://www.cervantesvirtual.com/obra/vida-y-trabajos/ [consulta: 15 de abril de 2016].

[5] *Vida y trabajos de Gerónimo de Passamonte*, ed. de Raymond Foulché-Delbosch, en *Reveu Hispanique*, número 55 (1922), pp. 310-446.

sentido con el *Quijote*.[6] No obstante, Alfonso Martín Jiménez, luego de estudiar minuciosamente ambos textos, ha propuesto que habría varios motivos por los que Cervantes incluyó y parodió en su novela tanto a Pasamonte como a su libro en ciernes.[7] La razón fundamental era que Jerónimo narraba hechos y proezas que en realidad no le correspondían y que en todo caso las había vivido el propio Cervantes, como haber luchado con valentía en la batalla de Lepanto o haber entrado en combate en otros hechos de guerra no obstante encontrarse enfermo y débil a causa de la fiebre cuartana. Asimismo, los acontecimientos que narra Jerónimo de Pasamonte en su cautiverio —que por cierto fue muy superior al de Cervantes, pues mientras que este permaneció cinco años aquel fue esclavo por 18— son aprovechados por este último para recrear *La novela del capitán cautivo* en su propia obra. Al sentirse exhibido, entonces, el soldado aragonés se propondría según esta tesis publicar la segunda parte del *Quijote*, imitando paródicamente no sólo las andanzas del hidalgo y su escudero, sino queriendo mostrar a la vez su superioridad como escritor y hombre de vida. Martín Jiménez señala una serie de similitudes entre los episodios del relato intercalado de Cervantes y la *Vida* de Pasamonte que parecen evidenciar esta relación hipertextual. En consecuencia, esta disputa literaria se haría extensible a la segunda parte del *Quijote* donde el lector implícito del mensaje cervantino no puede ser otro que el enmascarado Pasamonte: "Válame Dios, y con cuánta gana debes de estar esperando ahora, lector ilustre o quier plebeyo, este prólogo, creyendo hallar en él venganzas, riñas y vituperios del autor del segundo *Quijote*, digo, de aquel que dicen que se engendró en Tordesillas y nació en Tarragona".[8]

Es cierto también que al día de hoy existe una acalorada discusión acerca de la autoría verdadera del *Quijote* apócrifo, lo cual ha generado no pocas animadversiones entre los mismos estudiosos del asunto. De esta suerte, los candidatos a ser reconocidos como autores del texto en cuestión han arrojado las hipótesis más atrevidas y enigmáticas, que van desde atribuir la obra a escritores principales como Lope de Vega o Tirso de Molina, hasta asignarla a plumas menores como las de los manchegos Baltasar Elisio de Medinilla, san Juan Bautista de la Concepción o José de Villaviciosa así como a los vallisoletanos Cristóbal Suárez de Figueroa y Baltasar de Navarrete, para todo cual contamos con una asidua y prolongada bibliografía.[9] Frente a todo ello, parece indispensable considerar el valor de la composición artística no como una expresión de la individualidad arcana, sino como un fenómeno pragmático de la textualidad social, que tiene su origen y desarrollo en la recreación de obras, asuntos y géneros que potencian las formaciones discursivas e ideológicas que nutren cada época y la tradición misma que los incita y concita.

En el caso del *Quijote*, parece cada vez más significativo tomar en cuenta que la práctica meliorativa de la imitación fue constante en la medida en que podemos imaginar la vida intelectual madrileña como un espacio privilegiado de la convivencia de artistas y escritores. El *barrio de las letras* suponía un acercamiento a aquello que hoy día no podemos ver; un "darse cuenta" de lo que empezaba a circular incluso antes de ser oficialmente publicado; pero también el celo de los creadores por probar su ingenio y superioridad en temas y motivos que dominaban la atención del momento. Por eso, no nos debe parecer extraño que "el caso *Quijote*" fuera el resultado de una nutrida experiencia lectora de Cervantes, así respecto de su a veces no acreditada formación humanística, como de su trato directo con textos y autores que el tiempo ha querido arrojar sobre ellos cierto salitre.

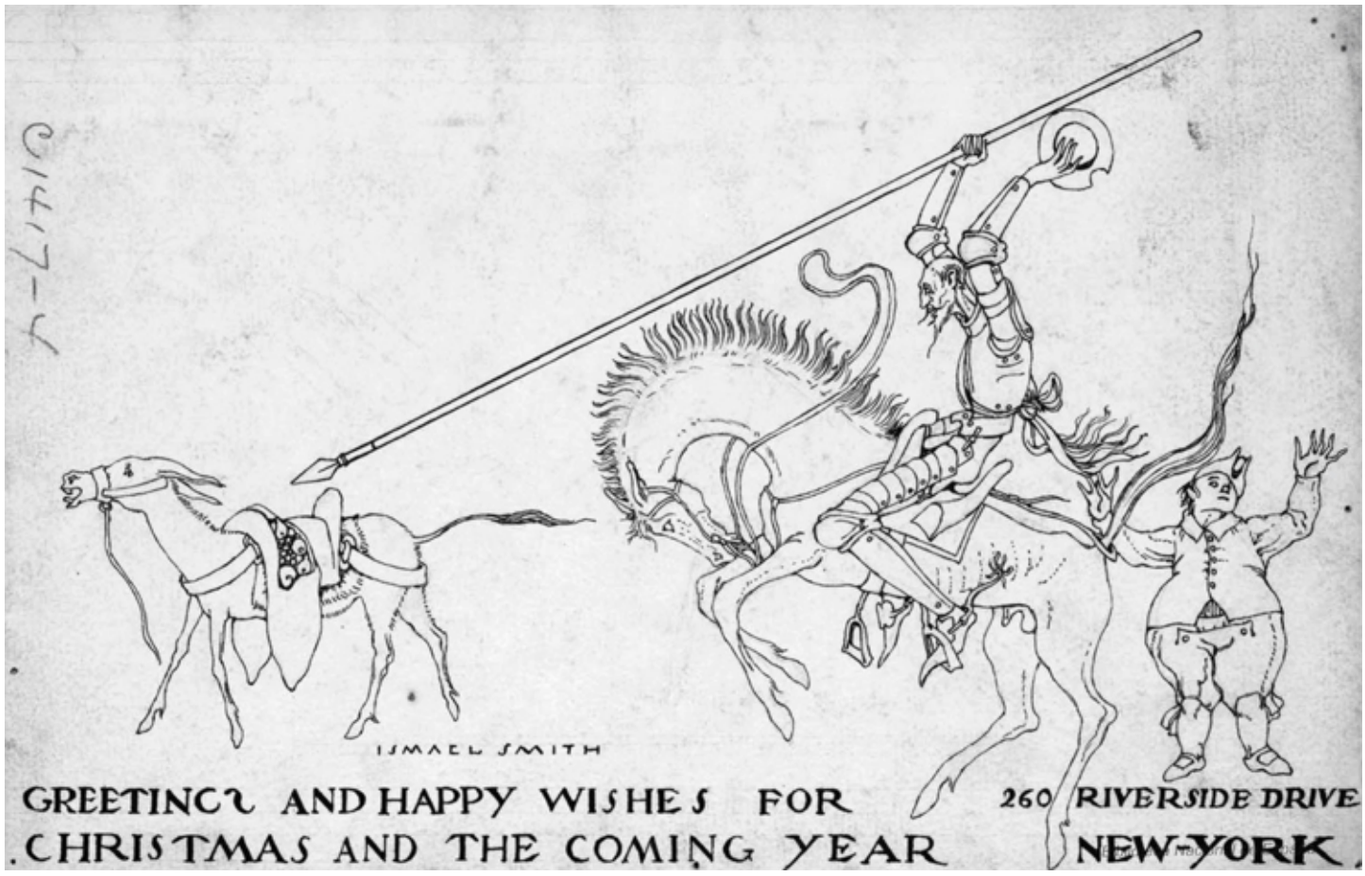
Este fenómeno de transducción, por medio del cual los autores trasladan a otros universos verbales situaciones, personajes, lenguajes, en suma unidades de contenido que al migrar a otros formatos producen nuevos sentidos, es lo que puede explicar que la genialidad de Cervantes no consista necesariamente en haber creado una historia original, sino en su capacidad de reescribir textos mediante técnicas de alejamiento, como son la parodia, la intercalación de relatos o la hibridez genérica, la que acaba produciendo un efecto refrescante. Es de todos conocido que el posible origen del *Quijote* haya sido justamente una pieza teatral: *El entremés de los romances*, que cuenta la historia de Barto-

[6] *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, en *Autobiografías de soldados (siglo XVII)*, ed. de José María de Cosío, Biblioteca de Autores Españoles, t. XC, Atlas, Madrid, 1956,

[7] Entre los varios y concienzudos trabajos que ha escrito Alfonso Martín Jiménez destacan sus dos libros: A. Martín Jiménez, *El "Quijote" de Cervantes y el "Quijote" de Pasamonte: una imitación recíproca. La "Vida" de Pasamonte y "Avellaneda"*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2001 y A. Martín Jiménez, *Cervantes y Pasamonte. La réplica cervantina al "Quijote" de Avellaneda*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2005. También Juan Antonio Frago Gracia defiende la autoría de Pasamonte como autor del *Quijote* apócrifo, aportando argumentos topográficos, expresiones definitorias y léxico aragonés, en J. A. Frago Gracia, *El Quijote apócrifo y Pasamonte*, Gredos, Madrid, 2005.

[8] Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, tomo II, edición de Luis Andrés Murillo, Castalia, Madrid, 1978, p. 33.

[9] Entre la que destacan principalmente los trabajos de Enrique Suárez Figaredo, quien defiende a Cristóbal Suárez de Figueroa como autor del *Quijote* apócrifo. Véase, por ejemplo, E. Suárez Figaredo, *Cervantes, Figueroa y el crimen de Avellaneda*, Carena, Barcelona, 2004; "La verdadera edición príncipe del *Quijote* de Avellaneda", en *Lemir*, número 11 (2007), pp. 45-60 y Alonso Fernández de Avellaneda, *El Quijote apócrifo*, edición de Enrique Suárez Figaredo, en *Lemir*, número 18 (2014), 312 pp.: http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista18/Textos/06_Quijote_Avellaneda_Figaredo.pdf [consulta: 1 de abril de 2016].



Ismael Smith, *Don Quijote y Sancho*, 1921

lo, quien enloquece de tanto leer y recitar el romancero, por lo cual termina creyéndose el propio Valdovinos. Lo anterior señala que el público que podría haber tenido acceso a la novela de Cervantes no fue justamente el tipo de receptor que en nuestro tiempo pudiéramos identificar, es decir, un lector sentado en una biblioteca o en la sala de su casa, leyendo en silencio y en solitario. Quiero decir que el teatro, así como la poesía, tenían desde luego una supremacía frente a la narrativa en virtud de que los modos y medios miméticos que los hacían posible permitían una comunicación viva y espontánea con relación al espectador, en el marco de convenciones sociales donde la literatura no sólo tenía el propósito de educar, sino, esencialmente, poseía un valor recreativo, lúdico y si se quiere espectacular. Así parece demostrarlo la vida de los corrales de comedias donde los asistentes exigían no sólo la eficacia de la historia contada, sino, sobre todo, el artificio de la representación. Resulta consecuente entonces pensar que Cervantes, inconforme con el mediano alcance que había obtenido en los escenarios madrileños, sobre todo antes de publicar su magna obra, volcara su talento dramático, acaso su ansiedad de artista petrificado, en una pieza que iría modelando en el mismo momento en que se estaba gestando, tal es la idea que sugiere la pieza desde su propio acto enunciativo; quizás ahí empieza la migración de la obra dramática en otra de carácter narrativo.

Lo anterior explica que la novela de Cervantes fue desde su aparición en el siglo XVII objeto de múltiples adaptaciones narrativas y teatrales, pero también advierte que todas estas, cuando se concentraron sólo en el motivo de la historia, terminaron por perder su expresividad poética. Así, no sólo el mentido Alonso Fernández de Avellaneda quiso probar suerte en la narración que hoy todos conocemos como el *Quijote* apócrifo; muy pronto en la escena española saldrían a la luz también infinidad de obras con tema quijotesco, como son el entremés de Francisco de Ávila *Los invencibles hechos de don Quijote de La Mancha,* publicado en 1617 en la octava parte de las *Comedias* de Lope como "entremés famoso", y desde luego la obra de Guillén de Castro *El hidalgo don Quijote de La Mancha*, por citar sólo las más conocidas.

Por lo tanto, la creatividad atribuida a la composición del *Quijote* es justo empezar a entenderla como un hecho cultural, en el que una mente, ciertamente prodigiosa, pudo traducir una serie de códigos comunes para la época, de modo que no sólo se valió de ellos para la confección de su pieza y corrección de sus hipotextos, sino que esta peculiar capacidad de transducción pudo a la postre otorgarle la fama y prestigio de que hoy goza Cervantes. Es la consagración de estos modos de transcripción meliorativa, paródica en muchos casos, los que en definitiva confieren al *Quijote* su valor supremo y trascendental.