

"El Quijote: de la novela moderna a la novela postmoderna (Nueva incursión en *La Cueva de Montesinos*)"

José María Paz Gago

Facultad de Filología. Departamento de Lingüística General
y Teoría Literaria. Universidad de la Coruña. España.

Resumen

Toda la trascendencia y originalidad del *Quijote* se ha sintetizado en la afirmación según la cual se trata de la primera novela moderna, es decir, en nuestra interpretación, se trata del primer relato de ficción realista en prosa, polifónico y de una cierta extensión (Paz Gago 1995:11). Pero la consideración del texto cervantino como novela realista no deja de ser problemática, debido a la relevancia que en él tienen ficciones no realistas como la caballeresca o la pastoril, y a la aparición de nuevos tipos de ficción como la fantástica e incluso las ficciones híbridas -real-fantásticas y real-maravillosas- propias de la llamada novela postmoderna.

Si un nuevo género surge por transformación de un género anterior, la novela moderna deriva de la épica medieval -el *roman courtois* francés y sus descendientes italiano, *romanzi*, y español, libros de caballerías- cuando Cervantes lleva a cabo la transformación de su sistema ficcional maravilloso, propio a la sensibilidad medieval, sustituyéndolo por un mecanismo ficcional realista, más en consonancia con la entonces naciente racionalidad moderna.

Al instaurar el sistema narrativo específico de la modernidad, Cervantes entabla un diálogo teórico y creativo con las prácticas literarias precedentes, sometién-dolas a un complejo proceso de prosificación, reestructuración y reficcionalización. No sólo aportará así el predominio del sistema realista sobre las creaciones ficcionales maravillosas en vigor hasta entonces, sino que, además, sugiere en el *Quijote* nuevos tipos de ficción que sólo se desarrollarán tres siglos más tarde, en las creaciones narrativas que hoy conocemos como novela postmoderna.

Palabras claves: sistema ficcional, novela post-moderna, texto cervantino

Quijote: From the modern to the post-modern novel (A New Visit to the Cave of Montesinos)

All of the transcendency and originality of Quijote has been synthesized in the following statement which deals with the modern novel, that is, in our interpretation, that it is the first polyphonic, realist, fictional story of considerable length written in prose (Paz Gago 1995:11). But the consideration of the Cervantine text within the category of realism is not without certain problems, because of the relevance found in it of non-realist fiction pertaining to chivalry or pastoral life, and the appearance of new types of fiction such as fantasy, and also the inclusion of fictional hybrids (real-fantasy and real-marvelous) which belong to the post-modern novel.

If a new genre surges from the transformation of the previous genre, then the modern novel is derived from the medieval epics- the french roman courtois and its italian and spanish descendent, romanazi and books of chivalry when Cervantes finished the transformation of his marvelous fictional system, which was quite typical of medieval sentiment, substituting it for a realist fictional mechanism more in accord with the then nascent modern rationalism.

By installing the specific narrative system of the modern age, Cervantes maintained a theoretical and creative dialogue with previous literary practices, submitting them to a complete process of transformation into prose, of restructuring, and of re-fictionalization. He didn't only support the dominion of realism over the marvelous fictional creations in vogue at the time, but he also suggested in Quijote new types of fiction that would only be developed three centuries later, in the narrative creations which we now know as the post-modern novel.

Key Words: fictional systems, post-modern novel, Cervantine text.

1. Una tipología de mundos ficcionales

Antes de abordar la más sorprendente innovación ficcional que se contiene en el *Quijote*, trataremos de proponer una tipología de mundos

que se corresponde a grandes rasgos con el desarrollo histórico de la narrativa de ficción. Distinguiremos, en esta perspectiva, los mundos ficcionales maravilloso, realista, fantástico e híbridos (real-maravilloso y real-fantástico)¹, dejando sentado el

¹ Esta tipología muy general se inspira en la obra ya clásica de Todorov (1972) y sus revisiones posteriores (Bessière 1974) para los mundos maravilloso y fantástico. Seguimos las clasificaciones -estilísticas- de Martínez Bonati (1983), para la distinción entre mundos realistas y fantásticos, y de Dolezel (1984 y 1985) que habla de universos naturales, sobrenaturales e híbridos.

hecho de que no se trata de diferentes grados de ficcionalidad, pues la ficción realista es, ontológicamente, tan ficción como la maravillosa o la real-fantástica (cfr. Pozuelo 1993: 68-69), sino de una tipología narrativa basada en criterios semánticos y diacrónicos.

(i) Universo ficcional maravilloso: Regido a la vez por las leyes de lo natural y lo sobrenatural que dan cuenta, de modo inmediatamente comprensible, de los hechos extraordinarios y prodigiosos. Se admiten en él, pues, las modalidades de lo imposible y lo inverosímil. Lo maravilloso se acepta como obvio e incluso como necesario, sin producir extrañeza, aunque sí puede asombrar o maravillar al lector. Puede darse una explicación sobrenatural -poderes divinos, mágicos, maléficos...- perfectamente admisible. Los seres y los objetos que amueblan este universo son susceptibles de poseer propiedades maravillosas como la inmortalidad, ubicuidad, sutilidad, fuerza sobrehumana...

El mundo ficcional maravilloso es un mundo alejado del mundo real y corresponde a mentalidades imaginativas como la del hombre medieval o la del niño. Aparece en géneros fuertemente convencionalizados como cuentos de hadas, fábulas o los mismos libros de caballerías.

(ii) Mundo ficcional realista: Se rige exclusivamente por las leyes del

mundo natural según las modalidades de lo posible y de lo verosímil. El mundo representado en este tipo de ficción es un correlato del mundo real, lo más parecido posible a la realidad tal como la conocemos por nuestra experiencia cotidiana, con su misma lógica causal y racional.

El universo realista tiende a eliminar la distancia entre ficción y realidad, pero no deja por ello de ser tan ficción como la maravillosa: está construido como un paralelo del mundo real, pero no se confunde en ningún momento con él, debido a la infranqueable frontera ontológica que los separa (la inaccesibilidad entre ficción y realidad). Los seres y los objetos en él integrados tienen las mismas propiedades que sus correlatos reales. En la historia literaria este tipo de ficción sería inaugurada por Cervantes en el *Quijote* y no encontraría su continuación hasta la novela inglesa de la segunda mitad del XVIII o la novela realista del XIX, ya en plena modernidad.

(iii) Mundo ficcional fantástico: No admite más lógica que la del mundo natural, pero se producen en su seno hechos extraordinarios o misteriosos que producen incertidumbre en el lector por contradecir aparentemente la lógica de su mundo, pero esos hechos reciben siempre una explicación racional.

Los seres y objetos que pueblan el universo fantástico poseen propieda-

des idénticas a los del mundo real pero suelen presentar transformaciones, deformaciones o fenómenos físicos o psíquicos, formales o compositivos, que contribuyen a provocar los efectos de asombro e incertidumbre a los cuales siempre se da una solución racional de naturaleza científica o pseudocientífica e incluso sobrenatural, pero con una base racional. Históricamente encuentra su mejor plasmación en la novela fantástica del XIX.

(iv) Los universos ficcionales híbridos: Se admiten simultáneamente las leyes del mundo natural y sobrenatural, que se funden y confunden sin solución de continuidad. Los hechos maravillosos y extraordinarios pueden producir incertidumbre, pero estos efectos son resueltos inmediatamente, sin necesidad de un expediente racional, puesto que ha desaparecido la oposición entre las modalidades de lo posible y lo imposible, lo verosímil y lo inverosímil.

Los fenómenos maravillosos y prodigiosos (ficción real-maravillosa) o los fenómenos misteriosos y asombrosos (ficción real-fantástica) se aceptan naturalmente, sin exigir ningún tipo de explicación ni sobre-

natural ni racional. La lógica de estos mundos, propios de la ficción postmoderna (cfr. Paz Gago, J. M. ed. 1994) es una lógica absurda e irracional, admitiendo las modalidades de lo incoherente y lo contradictorio². Los seres y los objetos combinan propiedades normales con otras anormales, maravillosas y asombrosas, extravagantes o improbables que se perciben como normales. Son estos mundos ficcionales extraños -oníricos, exóticos, metafóricos- que exhiben su autonomía ontológica respecto al mundo real pues existen independientemente de él, los que caracterizan a la narrativa postmodernista (cfr. McHale, 1987).

2. La novela moderna: la ficción realista en el *Quijote*

El *Quijote* constituye un relato de extraordinaria complejidad, riqueza y modernidad. En primer lugar, porque inaugura el sistema referencial al universo realista, y porque, además, el narrador exterior de la novela manipula con una destreza técnica inusitada los procedimientos narrativos y ficcionales que serán imitados y explotados, subvertidos o recreados

2 El concepto que aquí utilizamos de mundo ficcional como mundo dotado de una lógica coherente no contradice la idea de mundos imposibles o contradictorios que escaparían a la lógica natural, como reconocen tanto Margolis (1983) como Dolezel (1985:81).

a lo largo de estos cuatro siglos de historia del género.

Narrador y niveles narrativos, el tiempo y el espacio, la configuración de la intriga o los diálogos, la diversidad de mundos ficcionales... todo es sometido a una elaboración consciente, reflexiva y precursora de modo que se halla aquí prefigurada la novela clásica y barroca, tradicional o experimental, moderna y postmoderna. El *Quijote* encierra las formas narrativas del pasado, del presente y del futuro.

Como es bien sabido, Cervantes explota un mecanismo paródico de forma que su novela es el resultado de la transformación de una clase textual precedente, la novela de caballerías, que es parodiada con la distancia crítica -cómica e irónica- que tanto fascinó a los románticos. Como nos ha recordado Linda Hutcheon, en su tiempo y hoy en día el *Quijote* debe ser leído como una síntesis pluritextual más que bitextual (1978:469), porque los textos parodiados no son únicamente los caba-

llerescos, sino que se revisan las *novelas* pastoriles y sentimentales, la alta retórica o el habla rústica, la prosa histórica y la de aventuras, la narrativa bizantina o los relatos de moriscos y cautivos para configurar una nueva clase genérica, nueva y revolucionaria en el contexto neoaristotélico en que surge, que pervivirá seguramente más allá de nuestros días³.

Una de las principales innovaciones que presenta la multiforme novela de Cervantes es precisamente su estructura muy heterogénea de universos ficcionales que instauran un complejo sistema de referencia a universos realistas y maravillosos de distinta naturaleza ontológica, lógica y temática.

Los más destacados cervantistas han puesto de manifiesto cómo en el texto fundador del género específico a la modernidad se produce una fusión de distintos tipos de ficción: sobre la ficción realista básica se superponen, en efecto, ficciones maravillosas como la caballerescas, la sen-

3 En sus imprescindibles trabajos sobre la parodia (1978, 1980 y 1985), Hutcheon se refiere al *Quijote* cuando pone de manifiesto cómo la parodia moderna es un factor decisivo de aceleración de la historia y de las formas literarias y, en este caso, del nacimiento de la novela: *Les formes évoluent dans le temps; de nouvelles synthèses apparaissent pour générer de nouvelles formes. Des parodistes comme Cervantés hâtent simplement cette procédure: du roman de chevalerie et de préoccupations nouvelles pour la réalité quotidienne, nait don Quichotte, et le roman tel que nous le connaissons aujourd'hui* (1978:474).

El Quijote: de la novela moderna a la novela postmoderna

timental o la pastoril, bien codificadas literariamente en la época. Se trata de fusión, pero no de confusión, ya que esas ficciones no realistas aparecen esencialmente en los relatos interpolados en la Primera Parte (Wardropper 1965, en Haley de. 1987: 252; Riley 1981, 1987: 49), lo que lleva a Canavaggio a hablar de un *universo múltiple* conformado por esos planos narrativos que se superponen (1986: 236). También algunos teóricos de la literatura han puesto de relieve el fenómeno referencial *siempre múltiple y genérico* a un complejo *sistema de regiones de la imaginación*, instaurado por la *constelación de mundos alternativos* que rodean el plano básico del *Quijote*, fundamentalmente realista (Martínez Bonati 1977: 41 en 1992a; Genette 1982: 170; Pavel, 1988: 84).

Cervantes construye, por vez primera, un universo ficcional realista que predomina en todo el relato constituyendo su base referencial, lo que Pavel llama "el-mundo-real-en-la-novela". En este mundo básico y primario, al que hacen referencia tanto el narrador extradiegético como la mayor parte de los personajes, se alternan o se integran otros mundos ficcionales que son evocados referencialmente por el personaje protagonista, don Quijote, o por otros personajes cuando toman la palabra en el diálogo o en narraciones metadieéticas.

Se da alternancia y no mezcla ni confusión entre el universo realista y los universos maravillosos, "ficticios-en-la-novela", como el caballeresco o el pastoril habitados por caballeros invencibles, gigantes malvados o pastores dotados de una refinadísima cultura poética, en nada parecidos a sus correlatos del mundo real, toscos e ignorantes. No existe en ningún momento ni ambigüedad referencial ni confusión entre realidad y ficción o entre ficción realista y maravillosa, como en ocasiones se ha sostenido (Martínez Bonati 1977b, 1987: 360; Pavel, 1988: 82).

La clave del problema se encuentra en las posibilidades de que dispone el autor en la producción del texto narrativo de ficción: **al igual que, desde el punto de vista de la narración, debe decidir quién narra, quién ve y conoce (ocularización y/o focalización) o quién actúa (acción), desde el punto de vista de la ficción el emisor puede decidir quién imagina (cfr. Cordesse 1986: 43, 1988: 488). La ficción se convierte así en una función más del relato, la función imaginativa, que el autor cede al narrador, al personaje principal o a algún personaje-testigo; cada uno de ellos detendrá el *poder de ficción*, es decir, el poder de crear un universo ficcional y de establecer la referencia de sus palabras a él.**

El mecanismo esencial del *Quijote* es la oscilación referencial entre

dos universos distintos: el narrador primario, la instancia narrativa que organiza y enuncia todo el relato de la historia de don Quijote, hace referencia al universo ficcional realista en el que se desarrolla esa historia, mientras que el personaje principal rechaza tal sistema referencial, adoptando una conexión cognoscitiva con el universo maravilloso de las novelas de caballerías, su lectura preferida. Este recurso a los mundos ficcionales propios de la literatura precedente, de raigambre medieval, se utiliza como eficazísimo recurso contrastivo de modo que se acentúa el efecto realista del mundo básico de la novela, y de este modo Cervantes logra consolidar su gran aportación a la historia literaria: la novela moderna, esencialmente realista.

El narrador cede, además, la función imaginativa a otros personajes de la ficción básica, desde la cual tratan de corregir la referencia anómala del ingenioso hidalgo, objetivo principal de las intervenciones de Sancho. Otros personajes dotados de capacidad de ficción instauran, en el relato metadieético de sus historias, la referencia a otros universos ficcionales realistas o maravillosos. En ningún momento se produce duda ni confusión entre esos sistemas referenciales, sino una alternancia claramente delimitada por la instancia que controla el poder ficcional.

Del complejo sistema de mundos ficcionales que exhibe la novela cervantina, algunos como la ficción picaresca e histórica (relatos de bandidos, de cautivos o de moriscos), se integran en mayor medida en su base referencial; los relatos pastoriles y sentimentales, caracterizados por su intensa idealización y convencionalización tópica, son sometidas en el *Quijote* a un proceso de objetivización realista. Otras ficciones genuinamente maravillosas como la caballeresca, la más pertinente en la novela, es patrimonio casi exclusivo del protagonista, quien hace uso de ella continuamente, mientras que la bizantina o la ficción italianizante, definidas por su elevado grado de abstracción, conservan en mayor o menor medida su autonomía respecto a la diégesis.

3. La ficción postmodernista: nueva incursión en la Cueva de Montesinos

En la aventura de la Cueva de Montesinos, el sistema referencial de don Quijote es absolutamente peculiar y novedoso, pues se basa en un complejísimo entramado intertextual, que abarca desde los relatos de viajes infernales hasta las versiones épico-romanceriles, filtrado todo ello a través de un curioso código onírico, pues son varios los indicios que

El Quijote: de la novela moderna a la novela postmoderna

nos inducen a pensar que se trata de un sueño.

Ya A Valle Arce, con su habitual agudeza crítica, había puesto de manifiesto la *novedad absoluta* de este episodio en toda la literatura universal (1975:365 y 366) y, mucho más recientemente, Aurora Egido sugería las *muchas implicaciones de teoría literaria* (1988:305) que encierra. En efecto, aquí se sugieren, en nuestra opinión, nuevos tipos de ficcionalidad que no alcanzarán su expresión hasta cuatro siglos más tarde, la ficción fantástica y las ficciones híbridas (real-maravillosa y real-fantástica o neo-fantástica), los mecanismos peculiares a la hoy llamada ficción postmodernista.

Dentro del cervantismo angloamericano, es James A. Parra el primero que, tras pasar revista a las distintas concepciones y clasificaciones del género novela, afirma con contundencia que el *Quijote anuncia simultáneamente la novela realista, la autoconsciente, y la posmoderna del momento actual* (1990:95). Un análisis textual y ficcional del célebre episodio puede llevarnos a confirmar esta hipótesis audaz, pues en él creemos adivinar las características más sobresalientes de la narrativa de las últimas décadas.

Algunos de los rasgos habituales en la literatura postmodernista se encuentran aquí perfectamente sugeridos, tal es el caso de la práctica de la

intertextualidad, el collage y la hibridación textual (cfr. Fischer-Lichte 1989) que constituyen el procedimiento compositivo de esta narración onírica en la que se mezclan confusamente elementos temáticos y personajes procedentes de las materias de Bretaña y Francia con otros típicamente hispánicos, los ciclos carolingio y artúrico se superponen a sus derivaciones romanceriles; se confunden también ingredientes mitológicos como las metamorfosis con otros originarios del mundo realista de la novela (el río Guadiana, las Lagunas de Ruidera o la verdadera Cueva de Montesinos); no faltan tampoco, porsupuesto, las habituales obsesiones caballerescas del protagonista, con referencias al universo de *Esplandián* o del *Orlando Furioso* en el que aparecen la Cueva de Merlín y existen simas donde personajes encantados habitan espléndidos palacios.

Esta Cueva designada de acuerdo con su denominación en la toponimia real de la Mancha es uno de esos *maravillosos depósitos de símbolos* (Riley 1990: 174) que también posee un estatuto complejo y confuso: además de palacio o alcázar transparente, es tumba e infierno, pozo y cárcel de encantados (cfr. Egido 1988:337, nota 80), sirve de aislante y de refugio al protagonista (A Valle 1975: 367). Constituye fundamentalmente un abismo, ese espacio vacío y mis-

terioso responsable del clima de *inquietaante extrañeza*, la incertidumbre propia del relato fantástico, que lleva a Nadine Ly a definir la sima manchega como *oscura región confusa* (1989:74). Espacio onírico y contradictorio, la Cueva de Montesinos se convierte en uno de esos espacios recreados de la ficción post-modernista (cfr. Navajas 1987 y 1996:53-54), espacio imaginario en el que el personaje-narrador proyecta sus obsesiones e ilusiones y a través del cual realiza este extraño *viaje de exploración suprarreal*.

La crítica coincide en interpretar el episodio en la clave del sueño: pesadilla o alucinación para Percas de Ponseti (1968, en Haley de. 1987: 142-147), Avalor lo considera visión o sueño, *pero de dormir* (1975:363 y 367), al igual que Riley, quien habla de un sueño *o algún tipo de experiencia visionaria* (1990:174). Tanto por las informaciones del narrador sale de la Cueva *como si de algún grave y profundo sueño despertara* (DQ II, 22:210)- como por las palabras del mismo protagonista *-de repente y sin procurarlo, me salteó un sueño profundísimo* (DQ 11,23:211)- parece evidente que se trata, en efec-

to, del relato de una experiencia onírica.

Don Quijote establece la referencia textual en un nuevo contexto, el universo de los sueños, cuya materialización literaria podía encontrarse ya en la tradición alegórica de los sueños o visiones de viajes de ultratumba, bien implantada en nuestra literatura áurea, de Valdés a Quevedo. Como es habitual en su técnica novelística, Cervantes somete estos textos a un proceso de parodización, desalegorización y desmitificación, desmontando el entramado alegórico visionario y ridiculizando elementos mitológicos como las metamorfosis (cfr. Egido 1988:314-317), para diseñar un nuevo tipo de universo ficcional.

El episodio contiene los rasgos peculiares de la fantasicidad narrativa: la extrañeza producida por los fenómenos relatados por don Quijote producen dudas sobre su veracidad, la incertidumbre del lector sobre si el protagonista se interna efectivamente en un contexto maravilloso y si se encuentra realmente con esos personajes procedentes de otros universos ficcionales, que se hace extensiva a los personajes testigos, Sancho y el

sobrino⁴. Con gran precisión teórica, Avallé Arce ya había calificado como *fantástica* la narración que don Quijote hace de su experiencia subterránea, considerándola *un disparate imaginativo, fantástico y hasta mendaz* (1975:363-364)⁵.

La extraña situación y los absurdos encuentros con personajes caballerescos deformados y contrahechos no provocan en el narrador-protagonista sus reacciones habituales de referencia al universo maravilloso, sino que las experimenta con una extraña naturalidad, con la misma naturalidad con la que se enfrenta a las situaciones y personajes del mundo realista. Si entre las condiciones que enuncia Todorov para el efecto fantástico se encuentra el rechazo por parte del receptor de la lectura alegórica, por acción de la parodia y de la

circunstancia del sueño, la narración de las experiencias vividas por don Quijote en la Cueva de Montesinos está ya despojada del significado alegórico y premonitorio que poseían las visiones infernales en la tradición lucianesca.

La vacilación sobre la veracidad y sobre la naturaleza realista o maravillosa de lo narrado en este metarrelato encuentra finalmente una solución natural en el contexto onírico que anula el efecto de fantasticidad, tal como apunta Egido: *el carácter fantástico depende en literatura de cómo se presentan los hechos y, en este caso el sueño rompería una posible vía de credibilidad y verosimilitud* (1988:315). Dado que sólo con posterioridad se revela -a medias- esa clave onírica, se produce aquí la apertura hacia un nuevo tipo de fic-

- 4 González Maestro (1993:439-461) trata de explicar este episodio como un texto fantástico pero llega a concluir que las características de este tipo de relatos *no se darían aquí* (1993:443-444). En su concepción, la incertidumbre es sobre la realidad o no de lo sucedido a don Quijote y es el personaje quien la experimenta, cuando el efecto de vacilación afecta al estatuto natural o sobrenatural de los fenómenos extraños, y es percibida ante todo por el lector (cfr. Todorov 1972:42 y 186. Bessiére 1974). De todos modos, González Maestro llega a la conclusión de que el relato es fantástico porque don Quijote duda del carácter natural o sobrenatural de su **experiencia** ya que se borran los límites entre ambas modalidades (1993:454).
- 5 Aunque el gran cervantista vasco no utiliza exactamente nuestro sentido de *fantasticidad*, se aproxima a él cuando especifica que el episodio analizado **no es una** muestra más de la novela fantástica de los cuentos utopistas y lucianescos, **sino un** nuevo tipo de relato fantástico en el *que realidad y fantasía se dan apoyo mutuo, se complementan y redondean* (1975:365).

ción, hacia los modelos híbridos que se generan a partir de las ficciones realista y fantástica.

La naturaleza onírica y paródica es característica de los mundos ficcionales fantásticos e híbridos, regidos por una lógica paradójica de la contradicción y de la incoherencia (cfr. Fischer-Lichte 1989). Al considerar el episodio como visión onírica, los cervantistas ponen de manifiesto la diferencia notable entre la naturaleza maravillosa de los episodios caballerescos y el carácter *grotesco* de éste (Percas de Ponseti 1987:147). El relato que hace don Quijote de su visión no responde, en efecto, ni a la lógica natural del mundo realista ni a la lógica sobrenatural del mundo maravilloso, sino a la lógica incongruente del sueño: los objetos de ese universo onírico son de materia y medidas desproporcionadas e inadecuadas; así, Montesinos no lleva armas, sino un rosario cuyas cuentas son de tamaño desmesurado y su personalidad es ambigua y afeminada (DQ II, 23:212); la efigie de Durandarte no es ni de mármol ni de bronce, sino de carne y hueso, y su corazón, de carne seca en

sazón, pesa dos libras (DQ II, 23:214).

Todas estas incongruencias llevan a Avalle a considerar la aventura de la Cueva como una visión del subconsciente, expresada mediante el recurso a la libre asociación de ideas e imágenes inconexas, sin orden ni sentido, de acuerdo con el mecanismo de los sueños (1975:368). Como los personajes que pueblan nuestras pesadillas, Dulcinea huye corriendo tan de prisa *que no la alcanzara una jara*, sus compañeras saltan como cabras y una de ellas, en lugar de hacer una reverencia convencional, da una cabriola levantándose dos *varas de medir en el aire* (DQ II, 23:221-222). Son igualmente incongruentes el aspecto y el vestido de los seres que habitan la cueva: si don Quijote declara que Belerma le parece *no tan hermosa como tiene la fama*, la describe como el extremo de la fealdad femenina (DQ II, 23:217), y los héroes épicos son caricaturizados en sus actitudes y vestimenta⁶. La clave paródica y caricaturesca provoca la desmitificación tanto de los personajes como de la visión de ultratumba en la que éstos se enmarcan, como

6 Incogruente es también -aunque tenga precedentes intertextuales- la fusión de elementos contradictorios pertenecientes a la tradición paradisíaca y a la tradición infernal que había puesto de manifiesto Riley (1982:109) y que reafirma Egido; no deja de ser paradójico localizar el locus amoenus *propio del paraíso en una cueva infernal* (1988.306 y 326, nota 6).

El Quijote: de la novela moderna a la novela postmoderna

ocurre con las metamorfosis mitológicas.

Al referirse a estos extremos, Riley llama la atención sobre el carácter absurdo y ridículo de la narración, apropiada para un sueño pero ausente de las ficciones caballerescas (1990:176). En efecto, el protagonista no reacciona en ningún momento según el mecanismo referencia) caballeresco que gusta de adoptar, ni siquiera cuando Dulcinea le manda pedir prestados seis miserables reales por estar en gran necesidad (DQ II, 23:221). El héroe de las aventuras imposibles y las empresas magnánimas entrega a su dama encantada los únicos cuatro reales que lleva encima; al detalle prosaico y cotidiano, el caballero responde también con un gesto muy poco congruente con el mundo ideal de la caballería andante. A pesar de todo ello, don Quijote apela continuamente al testimonio de los cinco sentidos para confirmar la veracidad de su experiencia, aportando detalles descriptivos innecesarios que producen un extraño efecto realista, lo que sin duda ha llevado a relacionar el episodio con el realismo grotesco que,

en la perspectiva de Bajtin, ofrece una versión invertida de la realidad.

La temporalidad tampoco es coherente, pues los tres días que el protagonista dice haber vivido en el mundo de la sima corresponden a una hora del mundo realista de Sancho. Si estamos ante un fenómeno habitual en las narraciones de sueños de viajes ultraterrenos caracterizados por la *aberración temporal* (Filgueira Valverde), no deja de reflejarse aquí otra nota característica de la prosa postmodernista: la nueva percepción del tiempo y del espacio, consecuencia de la relativización de la racionalidad lógico-causal moderna (*cfr.* Fischer-Lichte 1989) tan patente en este episodio cervantino. La narración combina rasgos realistas, maravillosos y fantásticos, superponiendo a la lógica coherente del mundo realista - que imita la lógica temporal y causal del mundo cotidiano - la incongruencia derivada de una temporalidad, espacialidad y causalidad mágicas, absurdas o extraordinarias (*cfr.* Bessiére 1974: 202); los nuevos mecanismos ficcionales están así expresados en la descripción de la Cueva y en la lógica

7 Es ésta otra de las perspectivas postmodernistas desde la que se interpreta últimamente el episodio: Martín-Flores, M. "De la Cueva de Montesinos a las aventuras de Clavileño: un itinerario de carnavalización del discurso autoritario en el *Quijote*", *Hispanica*, 38, 1994:46-60.

absurda que rige las acciones y fenómenos que, como acabamos de ver, en ella tienen lugar.

El narrador extradiegético se esfuerza en demostrar que el relato de su personaje no corresponde a los dos sistemas de referencia habituales, sino que sólo resulta interpretable con relación al universo contradictorio de los sueños. Los procedimientos de que se vale son de lo más originales: el autor ficticio, Cide Hamete Benengeli, añade una nota manuscrita para aclarar que la aventura no es real -está hablando de la base referencial realista, cuyo efecto de realidad queda de esta forma intensamente reforzado-, sino enteramente inventada, puesto que resulta inverosímil y lo que en ella se cuenta es imposible (DQ II, 24:223). Otros expedientes usados en la certificación del carácter inverosímil del episodio son muy curiosos: tanto el mono adivino de Maese Pedro (DQ II, 25) como la cabeza encantada de don Antonio Moreno (DQ II, 62) coinciden en afirmar que la narración de don Quijote es en parte verosímil y en parte falsa, puesto que es soñada. Queda claro que la narración del protagonista tiene una parte verosímil y otra falsa y, por otra parte, la incertidumbre sobre si don Quijote tiene contacto real con los personajes citados o se inventa el contenido de su metarrelato se resuelve recurriendo al sueño.

Un curioso procedimiento de la pretecnología audiovisual nos revela inmejorablemente el mecanismo de la fantasicidad que será tan explotado dos siglos más tarde: se trata de la misteriosa cabeza fabricada por un encantador cuya extraordinaria virtud consiste en responder a todo cuanto se le pregunta. Don Antonio realiza una demostración para la pareja protagonista y ante otros personajes, que reciben del extraño busto respuestas tan apropiadas como enigmáticas. Una vez producida la incertidumbre ante el fenómeno extraordinario, éste recibe una explicación racional verosímil: la cabeza y la mesa que la sustenta están huecas y comunicadas por un tubo con el piso inferior, desde el que alguien da las respuestas pertinentes.

El mecanismo lógico y ficcional de la narrativa postmodernista aparece por vez primera en la novela de Cervantes, mucho más consciente de su asombrosa innovación ficcional de lo que podríamos llegar a pensar, como sugiere don Antonio Moreno al afirmar con rotundidad que la suya es *una de las más raras aventuras o, por mejor decir, novedades que imaginarse puedan* (DQ II, 62:510).

En las conclusiones a su penetrante estudio sobre el episodio, Aurora Egido insiste en que el novelista, al parodiar y ridiculizar la tradición de las visiones de ultratumba, sus fan-

tasmas literarios y su propia vida, los transforma en *algo nuevo, hace algo más* (1988:323); también hace dos décadas Avalle Arce afirmaba que con el episodio de la Cueva de Montesinos *lo que estaba haciendo Cervantes era añadir toda una nueva dimensión a la literatura (y en consecuencia, a la realidad), al internarse*

en zonas no abordadas por el arte literario hasta entonces (1975:372). **Como en todos los dominios de la obra literaria, en la estructura ficcional de la novela moderna y postmoderna que está creando, el autor del Quijote inventa, crea, innova y va más allá siempre.**

Bibliografía

- Avallé Arce, J.B. (1975). *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona:
- Ariel. (1988), "Hacia el *Quijote* del siglo XX", *Insula*, 494:1-4.
- Bessière, J. (1974). *Le récit fantastique*, Paris: Larousse.
- Cordes, G. (1986). "Note sur l'énonciation narrative", *Poétique*, 65:43-46.
- (1988), "Narration et focalisation", *Poétique*, 76: 488-498.
- Dolezel, L. (1979). "Extensional and Intensional Narrative Worlds", *Poetics*, 8:3-30.
- (1985a), "La construction des mondes fictionnels á la Kafka", *Littérature*, 57:6-16.
- (1985b), "Pour une typologie des mondes fictionnels", *Exigences et perspectives de la sémiotique*, Parret H, y Ruprecht, H.G. eds., Amsterdam: J. Benjamins, 7-23.
- (1989), "Possible Worlds in Literary Fictions", *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Allen, S. ed., Berlin and New York: De Gruyter. 221-242.
- (1990), *Poetica Occidentale*, Torino: Einaudi.
- (1995), "Mundos de ficción: densidad, vacíos e inferencias", *Mundos de ficción. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Pozuelo, J.M. y Vicente, F. eds., Murcia: Universidad de Murcia, pp. 13-26.
- Egido, A. (1988), "Cervantes y las puertas del sueño. Sobre la tradición erasmista del ultramundo en el episodio de la Cueva de Montesinos", *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona: Quaderns Crema, pp. 305-341. In 1994:137-178. (1994) *Cervantes y las puertas del sueño*, Barcelona: PPU.
- Fischer-Lichte, E. (1989), "Postmoderne: Fortsetzung oder Ende der Moderne?", *Neohelicon*, 16/1: 11-27.
- Genette, G. (1991), *Fiction et diction*, Paris: Seuil.
- González Maestro, J. (1990), "Lo fantástico y lo maravilloso en la aventura de la Cueva de Montesinos", *Actas*

- del III CLA C, Alcalá y Barcelona: Anthropos.
- Haley, G. de (1987), *El Quijote*, Madrid: Taurus, 2a. reimp.
- Hugues, G. (1977), "The Cave of Montesinos. Don Quijote's Interpretation and Dulcinea's Disenchantment", *BHS*, 54:107-113.
- Hutcheon, L. (1978), "Ironie et parodie: stratégie et structure", *Poétique*, 36:467-477.
- (1980), *Narcissistic Narrative: The Metafiction Paradox*. Waterloo: W. Laurioer University Press.
- (1985), *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, London: Methuen.
- McHale, B. (1987), *Postmodernist Fiction*, New York and London: Methuen.
- Margolis, J. (1983), "The Logic and Structure of Fictional Narratives", *Philosophy and Literature*, 7/2:162-181.
- Martínez Bonati, F. (1981), "Representación y ficción", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 2/1:67-89. In 1992b:91-112.
- (1983), "Towards a Formal Ontology of Fictional Worlds", *Philosophy and Literature*, 7/2: 182-195. In 1992b:113-128.
- (1992a), *Don Quixote and the Poetics of the Novel*, Ithaca and London: Cornell University Press. ed. esp. Alcalá: Biblioteca de Estudios Cervantinos, 1995.
- (1992b), *La ficción narrativa (Su lógica y ontología)*, Murcia: Universidad de Murcia.
- Navajas, G. (1987), *Teoría y práctica de la novela española postmoderna*, Barcelona: Llibres del Malç.
- (1996), *Más allá de la Postmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona: EUB.
- Pavel, T. (1980), "Narrative Domains", *Poetics Today*, 1:105-114.
- (1986) *Fictional Worlds*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press. ed. fr.: *L'univers de la fiction*, Paris: Seuil, 1988.
- Parr, J.A. (1988), *Don Quixote: An Anatomy of Subversive Discourse*, Newark: Juan de la Cuesta Press.
- (1990), "Don Quijote: texto y contextos", *Confrontaciones calladas: el crítico frente al clásico*, Madrid: Orígenes, 89-105.
- Paz Gago, J.M. (1995), *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*, Amsterdam y Atlanta: Rodopi.
- Paz Gago, J.M. ed. (1994), *Semiótica y Modernidad*, 2 vols., A Coruña: Universidade da Coruña.
- Pozuelo Yvancos, J.M. (1993), *Poética de la ficción*, Madrid: Síntesis.
- Riley, E.O. (1962), *Cervantes Theory of the Novel*, Oxford: Oxford University Press. Trad. esp.: Madrid: Taurus, 1966. 3a. ed. 1981.
- (1982), "Metamorphosis, Myth and Dream in the Cave of Montesinos", *Essays on Narrative Fiction in*

El Quijote: de la novela moderna a la novela postmoderna

- the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce, *Tate, R.B. ed., Oxford: Oxford University Press, pp. 105-119.*
- - - (1986), *Don Quixote, London: Allen and Unwin. Trad. esp.: Introducción al Quijote, Barcelona: Crítica, 1990.*
- Ruffinato, A. (1986), "La última frontera del Quijote: réel ou discours?", *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos, Actas del C.I.S.H., Garrido Gallardo, M.A. ed., Madrid: CSIC, 181-187.*
- - - (1989), *Sobre textos y mundos (Ensayos de filología y semiótica hispánicas), Murcia: Universidad de Murcia.*
- Searle, J.R. (1975), "The Logical Status of Fictional Discourse", *New Literary History, 6:319-323.* Trad. fr.: Paris: Minuit, 1982.
- - - (1979), *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts, Cambridge: Cambridge University Press. Trad. fr.: Sens et Expression. Paris: Minuit, 1982.*
- Segre, C. (1974), "Construcciones rectilíneas y construcciones en espiral en el Quijote", *La strutture e il tempo, Torino: Einaudi. Trad. esp.: Barcelona: Planeta, 1976:185-218.*
- Sieber, H. (1971), "Literary Time in the Cueva de Montesinos", *MLN, 86:268-273.*
- Villanueva, D. (1991), *El polen de ideas. Teoría, Crítica, Historia y Literatura Comparada, Barcelona: PPU. (1992), Teorías del realismo literario, Madrid: Instituto de España-Espasa Calpe.*
- Walton, K. (1978b), "Fearing Fictions", *Journal of Philosophy, 75:5-27.*
- - - (1983), "Fiction, Fiction Making and Styles of Fictionnality", *Philosophy and Literature, 7/1:78-88.*