



SOMBRAS DE LA MANCHA

Pedro Javier Pardo

El *Quijote*, la novela y la metanovela

La afirmación de que el *Quijote* es la primera novela moderna se ha convertido en un tópico que no por manido deja de ser cierto, pero que no por cierto deja de ser un tópico. En otras palabras, es una de esas verdades que encontramos enunciada y proclamada por todas partes pero demostrada y fundamentada en ninguna. El carácter novedoso —o lo que es lo mismo, novelístico— del *Quijote* se ha repetido hasta la saciedad, pero se ha explicado poco, al menos de forma rigurosa y convincente, si exceptuamos los libros de Riley o Gilman y algunos otros que se mencionarán a su debido tiempo. Todos reconocemos un parentesco entre la novela de Cervantes y la novela como género narrativo característico de la modernidad literaria, un aire de familia, pero otra cosa es reducirlo a unos rasgos fisonómicos precisos, que la distingan de formas o géneros narrativos previos, de otras familias, y que puedan luego rastrearse en su progenie, trazar líneas de filiación con novelas posteriores. Lo segundo es tan importante como lo primero, y de hecho, en contra de lo que pudiera pensarse *a priori*, lo determina en gran medida, pues nada mejor para reconocer la modernidad del *Quijote* que mirarlo con los ojos de sus descendientes.

Pedro Javier Pardo

Le Quichotte, le roman et le métaroman

L'affirmation selon laquelle le *Quichotte* est le premier roman moderne est devenue un lieu commun qui pour être trivial n'en est pas moins vrai, mais qui pour être vrai n'en est pas moins un lieu commun. Autrement dit, c'est une de ces vérités que l'on retrouve partout énoncées et proclamées, mais qui n'est démontrée et fondée nulle part. Le caractère novateur — ou, ce qui revient au même, romanesque¹ — du *Quichotte* a été répété jusqu'à la satiété, mais il a rarement été décrit, tout au moins de façon rigoureuse et convaincante, si l'on excepte les livres de Riley ou de Gilman et quelques autres que l'on citera au moment voulu. Chacun reconnaît une parenté, un air de famille, entre le roman de Cervantès et le roman comme genre narratif caractéristique de la modernité littéraire mais c'est autre chose de le réduire à des traits physiognomiques précis, qui permettent de le distinguer de formes ou de genres narratifs antérieurs, ou d'autres familles, et qui puissent ensuite être repérés dans sa descendance, pour tracer des lignes de filiation avec des romans plus récents. Ce dernier point importe tout autant que le premier, et même, con-

¹ Le texte espagnol joue sur l'étymologie commune entre nuevo, *novedoso* (nouveau, novateur) et *novela*, *novelístico* (roman, romanesque). [NLDT]

Podemos definir la novela como un género narrativo extenso que se configura en los albores de la Edad Moderna como un tipo de representación de la realidad —de *mímesis*— diferente a las existentes hasta entonces y características de la Edad Antigua o Media —categorizadas por los ingleses con el término *romance*— y que se ha caracterizado con el escurridizo término de *realismo*. Dicho planteamiento tiene la virtud de obviar la extendida pero en el fondo arrogante asunción de que la novela moderna es realista porque representa la realidad, frente a las formas narrativas previas que supuestamente no lo hacen, sustituyéndola por otra que me parece preferible: que no conviene identificar realismo con realidad porque, en última instancia, todo depende de cómo concibamos la realidad. Lo que hay que explicar *realmente*, y la redundancia aquí vale el doble, es en qué consiste el modo de representación *realista* de la realidad, es decir, cómo concibe la realidad el realismo, por oposición a modos de representación previos, fundamentalmente el *romance*, y en particular el realismo cervantino por oposición a otros tipos de realismo, por ejemplo el picaresco. A ello hay que añadir que la novela cervantina no sólo se define por un tipo de representación de la realidad, sino por la forma en que exhibe los límites de dicha representación, es decir, por su carácter auto-consciente. O, en otras palabras, la obra de Cervantes se interesa no sólo por la realidad sino también por la representación, es decir, por sí misma como representación, y en este sentido no es sólo novela sino también metanovela. El *Quijote* lleva a cabo una reflexión —en el doble sentido de reflexionar y de reflejar— sobre la realidad pero también sobre la ficción. Al hacerlo funda no sólo un tipo de novela realista que llegará a su apogeo durante el siglo XIX sino también el tipo de novela auto-consciente característica del siglo XX.

1. REALISMO

Cuando hablamos de *romance* nos referimos al tipo de representación idealista de la realidad que podemos encontrar en los libros de caballerías, pero no sólo en ellos: también en la llamada novela bizantina o en la pastoril, por citar sólo las formas narrativas dominantes en la época de Cervantes. Por eso el término *romance* es tremendamente útil, porque designa un modo de representación de la realidad común a diferentes géneros y al que el realismo (de la picaresca, del *Quijote*, etc.) se presenta como alternativa. Este tipo de representación, tal y como he intentado

trairement à ce que l'on pourrait croire *a priori*, il le détermine en grande partie, puisqu'il n'y a pas de meilleur moyen de reconnaître la modernité du *Quichotte* que de le regarder avec les yeux de ses descendants.

On peut définir le roman de la façon suivante : genre narratif long qui se construit à l'aube de l'Ère Moderne comme un type de représentation de la réalité — de *mimesis* — différent de celles de l'Antiquité ou du Moyen-Âge — que l'anglais appelle du nom de *romance*² —, et que l'on a caractérisé par le terme fuyant de *réalisme*. En posant ainsi le problème, on évite l'hypothèse répandue, mais en fin de compte arrogante, qui veut que le roman moderne soit réaliste parce qu'il représente la réalité, face à des formes narratives anciennes qui ne le feraient pas, et on la remplace par une autre qui me semble préférable : il ne convient pas d'identifier le réalisme à la réalité parce qu'en dernier ressort tout dépend de la façon dont on conçoit la réalité. Ce qu'il faut *réellement* expliquer, et la redondance est ici doublement justifiée, c'est en quoi consiste le mode *réaliste* de représentation de la réalité, c'est-à-dire comment le réalisme, et en particulier le réalisme cervantin, conçoit la réalité, par opposition à des modes de représentation antérieurs — principalement le *romance* — et à d'autres types de réalisme, en particulier le picaresque. Ajoutons que le

2 NDLT : Le terme *romance* est ici un emprunt à l'anglais ; il est à prendre aux sens 3 de la définition citée ci-dessous, savoir : « 3a. Long récit médiéval en prose ou en vers qui narre les aventures et exploits des héros chevaleresques : un roman arthurien. b. Long récit de fiction avec des héros et des événements extraordinaires ou mystérieux, le plus souvent situé à des époques ou dans des lieux éloignés. c. Le type de littérature constitué par de tels contes ». Les acceptions 1, 2 et 4 sont également présentes, en filigrane, dans la mesure où elles sont le développement historique du sens 3, c'est pourquoi je les donne sans les traduire, pour ne pas alourdir démesurément l'appareil de notes. Enfin, le sens présenté en 5 correspond à celui qu'a le terme en français, d'après le *Petit Robert*.

NOUN : 1a. A love affair. b. Ardent emotional attachment or involvement between people; love: *They kept the romance alive in their marriage for 35 years.* c. A strong, sometimes short-lived attachment, fascination, or enthusiasm for something: *a childhood romance with the sea.* 2. A mysterious or fascinating quality or appeal, as of something adventurous, heroic, or strangely beautiful: *"These fine old guns often have a romance clinging to them"* (Richard Jeffries). 3a. A long medieval narrative in prose or verse that tells of the adventures and heroic exploits of chivalric heroes: *an Arthurian romance.* b. A long fictitious tale of heroes and extraordinary or mysterious events, usually set in a distant time or place. c. The class of literature constituted by such tales. 4a. An artistic work, such as a novel, story, or film, that deals with sexual love, especially in an idealized form. b. The class or style of such works. 5. A fictitiously embellished account or explanation: *We have been given speculation and romance instead of the facts.* 6. Music A lyrical, tender, usually sentimental song or short instrumental piece. 7. Romance The Romance languages. (*The American Heritage Dictionary of the English Language* : Fourth Edition. 2000.)

explicar con detalle en otro lugar, puede caracterizarse por lo que podríamos denominar una DOBLE PERSPECTIVA VERTICAL. Efectivamente, el *romance* se caracteriza por su presentación de dos mundos contrapuestos y de raigambre mítica, uno idílico superior y otro demoníaco inferior, situados por encima y por debajo del mundo de la experiencia ordinaria, *extraordinarios*, que configuran lo que Northrop Frye ha denominado «vertical perspective». Esta perspectiva vertical se expresa tanto en la caracterización de los personajes como en la acción narrativa: existe una nítida separación entre los personajes del mundo superior positivo y los del mundo inferior negativo, quienes son no sólo buenos o malos de forma maniquea, héroes y villanos, sino que lo son en grado superlativo; la acción está siempre basada en una transición entre estos dos mundos contrapuestos, y asume por ello forma cíclica como un descenso al mundo demoníaco y retorno final al mundo idílico. Este descenso suele implicar movimiento físico, un *viaje* o *búsqueda* (aunque no necesariamente, ya que puede tratarse de *trabajos* en un sentido más amplio), y en cualquier caso una alienación o extrañamiento (voluntario o impuesto) del héroe o heroína de su mundo, de un estado inicial de felicidad, seguridad y paz, para afrontar una serie de aventuras y pruebas que implican separación, soledad y sufrimiento, tras las que recuperan su estado original —a veces su identidad perdida— y retornan a su mundo. En la acción del *romance* se observa también otra dualidad, la existente entre un mundo inferior sensible, material, fenomenológico, y uno superior inteligible, espiritual, trascendente, que es donde radica la verdadera realidad. El mundo superior determina y dirige el inferior porque todo lo que ocurre en él es resultado de un designio superior que ordena y dispone y al que son ajenos la voluntad de los personajes de ese mundo inferior o las circunstancias físicas del mismo, por lo que la acción se presenta como una sucesión de acontecimientos imprevistos e inesperados, de aventuras que vienen como llovidas del cielo, como una cadena de coincidencias. La segunda perspectiva vertical también influye en la caracterización de los personajes, pues éstos son concebidos en términos de lo esencial o permanente, que es lo que se considera *real*, y no de lo accidental y variable, externo o empírico, por lo que son básicamente tipos, una expresión estilizada y simplificada de ideas o cualidades.

El realismo cervantino —también el picaresco— se basa en una representación horizontal de la realidad frente a la vertical del *romance*. Quiere

roman cervantin ne se définit pas seulement par un type de représentation de la réalité, mais aussi par la façon dont il exhibe les limites de cette représentation, c'est-à-dire par sa réflexivité. En d'autres termes, l'œuvre de Cervantès ne s'intéresse pas seulement à la réalité mais aussi à la représentation, c'est-à-dire à elle-même en tant que représentation, et en ce sens elle n'est pas seulement un roman, mais aussi un méta-roman. Le *Quichotte* mène à bien une réflexion — aux deux sens du verbe *réfléchir* — sur la réalité mais aussi sur la fiction. Ce faisant, il ne fonde pas seulement un roman de type réaliste qui connaîtra son apogée au XIX^e siècle, mais aussi le roman de type réflexif qui caractérise le XX^e siècle.

1. RÉALISME

Le terme de *romance* fait référence au type de représentation idéaliste de la réalité qui se rencontre dans les romans de chevalerie, mais aussi dans le roman grec ou dans la pastorale, pour ne citer que les formes narratives qui dominaient à l'époque de Cervantès. C'est un terme extrêmement utile, parce qu'il désigne un mode de représentation de la réalité commun à différents genres et auquel le réalisme (de la picaresque, du *Quichotte* etc.) propose une alternative. Comme je l'ai déjà expliqué ailleurs, on peut caractériser ce type de représentation, par ce que l'on pourrait appeler une DOUBLE PERSPECTIVE VERTICALE. En effet, Northrop Frye a appelé « perspective verticale » l'opposition de deux mondes enracinés dans le mythe, l'un, idyllique et situé au-dessus du monde de l'expérience ordinaire et l'autre, démoniaque, situé au-dessous : deux mondes *extraordinaires*, donc. La perspective verticale apparaît d'une part dans la caractérisation des personnages et d'autre part dans l'action narrative : il existe une nette séparation entre les personnages du monde positif du dessus et ceux du monde négatif du dessous. Ils ne sont pas seulement bons ou mauvais de façon manichéenne, héros ou méchants, mais le sont au plus haut point. L'action est toujours fondée sur un passage de l'un de ces mondes opposés à l'autre, et prend pour cette raison une forme cyclique comme une descente aux Enfers suivie d'un retour final au monde de l'idylle. Cela correspond d'ordinaire à un mouvement physique, comme un *voyage* ou une *quête*, mais ce n'est pas absolument nécessaire, puisqu'il peut s'agir d'*épreuves* en un sens plus large : en tout cas, le héros et l'héroïne se voient séparés de leur monde, arrachés à leur état originel de bonheur, de paix et de sécurité, et doivent affronter une

ello decir, en primer lugar, que los personajes dejan de ser tipos universales maniqueos y superlativos que representan mundos antagónicos, para convertirse en individuos particulares y ordinarios con luces y sombras; y, en segundo lugar, la acción deja de estar sometida a un principio superior que rige los destinos de los personajes y ordena sus vidas a través de una sucesión de casualidades, para depender de los propios personajes, de sus personalidades y de las relaciones entre ellos. El universo novelesco deja de estar escindido en dos mundos antagónicos —de ser bipolar— y de depender de un mundo superior al que apunta —de ser trascendente— y por tanto deja de estar organizado verticalmente, como en el *romance*, para ser el mundo horizontal de la experiencia ordinaria y particular, del realismo. Sin embargo, decir eso no es suficiente, pues no nos permite diferenciar la novela cervantina del otro tipo de ficción realista de la época, la novela picaresca. Los rasgos más distintivos y característicos de la novela cervantina derivan de la intervención en este *realismo* de lo que podemos denominar siguiendo a Mijail Bajtín el PRINCIPIO DIALÓGICO, que mediatiza las relaciones de la novela tanto con la literatura como con la realidad, y la forma que tal principio toma en Cervantes. Bajtín caracteriza la novela por su naturaleza dialógica, es decir, por ser el género que pone a diferentes lenguajes o discursos —así como a las visiones del mundo o formas de concebir la realidad implícitas en ellos— en contacto dialógico, que no simplemente *dialogal* o *dialéctico*. Un diálogo no es dialógico en el sentido bajtiniano del término si en última instancia es utilizado para la demostración de una verdad monológica, es decir expresable o reductible a un solo lenguaje o discurso, y, a la inversa, un discurso no dialogal puede ser dialógico porque en él laten diferentes voces, otros lenguajes y visiones de mundo ajenos que son citados o incorporados en el propio y con el que establecen un conflicto dialógico. Tampoco hay dialogismo, sino simplemente dialéctica, cuando se expresa una verdad a través de ideas discrepantes o contrapuestas pero no encarnadas en lenguajes o voces diferentes, en la heterogeneidad y *heteroglosia* de la vida. Finalmente, Bajtín deja claro que el dialogismo de la novela puede incorporar los lenguajes y visiones del mundo de la literatura previa, de hecho investiga la parodia como un instrumento fundamental en lo que denomina la «prehistoria de la palabra novelesca», en cuanto que en ella se cita un discurso y concepción de la realidad de forma crítica, es decir, desde otro alternativo o abiertamente hostil, y por tanto se produce un

série d'aventures et d'épreuves marquées par la séparation, la solitude et la souffrance, après quoi ils retrouvent leur état originel — parfois, leur identité perdue — et retournent à leur monde. On observe en outre dans l'action du *romance* une dualité entre un monde inférieur sensible, matériel, phénoménologique, et un autre supérieur, intelligible, spirituel, transcendant, qui est le lieu de la véritable réalité. Le monde supérieur détermine et dirige l'inférieur : tout ce qui se produit dans le monde inférieur est le fruit d'un dessein supérieur qui ordonne et dispose, et dont la volonté des personnages et les circonstances matérielles sont totalement indépendantes. L'action se présente donc comme une série d'événements imprévus et inattendus, d'aventures qui semblent tomber du ciel : comme une chaîne de pures coïncidences. On observe en outre une seconde perspective verticale qui concerne la caractérisation des personnages, conçus en fonction de l'essentiel ou du permanent, qui est ce que l'on juge *réel*, et non de l'accidentel et du variable, externe ou empirique : ce sont donc essentiellement des types, l'expression stylisée et simplifiée d'idées ou de qualités.

Contrairement à cette perspective verticale du *romance*, le réalisme cervantin — comme aussi le picaresque — se fonde sur une représentation horizontale de la réalité. Cela signifie tout d'abord que les personnages cessent d'être des types universels manichéens et superlatifs représentant des mondes antagoniques pour devenir des individus singuliers et ordinaires avec leurs parts d'ombre et de lumière ; et, en second lieu, que l'action n'est plus soumise à un principe supérieur qui régit les destins des personnages et ordonne leurs vies à travers une succession de hasards, mais dépend des personnages eux-mêmes, de leurs personnalités et des relations qu'ils entretiennent. L'univers romanesque n'est donc plus scindé en deux mondes antagoniques — il n'est plus bipolaire — et ne dépend plus d'un monde supérieur qu'il vise — il n'est plus transcendant —. Il n'est donc plus organisé verticalement, comme le *romance*, mais devient le monde horizontal de l'expérience ordinaire et singulière, le monde du réalisme. Cependant, cela ne suffit pas à distinguer le roman cervantin de l'autre type de fiction réaliste de l'époque, le roman picaresque. Les traits les plus distinctifs et les plus caractéristiques du roman cervantin sont liés à l'intervention dans ce réalisme de ce que l'on pourrait appeler, avec Mikhaïl Bakhtine, le PRINCIPE DIALOGIQUE, qui médiatise les relations du roman avec la littérature d'une part, avec la réalité d'autre part, ainsi qu'à la forme que prend ce

conflicto dialógico entre ellos. En la novela puede por tanto producirse una dialogización no sólo de (a) la realidad sino también de (b) la literatura, y ello es particularmente evidente en el *Quijote*. La intención explícita de Cervantes, tal como la declaró en el prólogo de la novela, fue parodiar los libros de caballerías, pero su gran hallazgo fue llevar a cabo tal parodia a través de un lector de los mismos, es decir, encarnando el lenguaje y la visión de mundo de tales libros en un personaje que percibe e interpreta la realidad según tales modelos literarios, de modo que cuando la realidad pone de manifiesto su inadecuación quedan desacreditados. De ahí se derivan las características esenciales del realismo cervantino, a saber, su carácter (a) dialógico y (b) anti-literario.

(a) Cervantes convierte la representación romántica de la realidad caracterizada por la doble perspectiva vertical en una visión de la realidad, la de don Quijote, en conflicto tanto con una realidad representada de forma realista, es decir, horizontal, como con otras visiones más acordes con ésta. El carácter romántico de la visión quijotesca pasa bastante desapercibido a causa de su locura, que le hace alucinar y transformar la realidad, pero precisamente por ello es en aquellas aventuras en las que no hay alucinación donde la doble perspectiva vertical que da forma a su visión es perfectamente apreciable. Por poner sólo un par de ejemplos, cuando don Quijote se encuentra con los galeotes no los convierte en lo que no son sino que simplemente los hace beneficiarios de su acción heroica aplicando la primera perspectiva vertical que divide a los personajes con que se encuentra en buenos y malos, víctimas y victimarios, y que no admite de sutilezas o estadios intermedios como el representado por la figura de un delincuente cargado de cadenas. Las expectativas de don Quijote de que apenas salga a los caminos le lloverán aventuras o su evocación en diferentes ocasiones del motivo de la aventura guardada, es decir, su convencimiento de que ciertas aventuras están reservadas para él mientras que otras no lo están, revela su creencia en un ordenamiento providencial de la acción que remite a la segunda perspectiva vertical. Naturalmente, frente a esta visión romántica —y no simplemente alucinada— de la realidad, la visión de Sancho se erige en correctivo epistemológico, con su percepción más acertada de la realidad basada en los sentidos, aunque no siempre: en ocasiones porque los sentidos le engañan (la aventura de los cueros de vino), lo que revela los límites del empirismo, en ocasiones por propio interés (la aventura del yelmo de Mambrino), lo que revela su degradación como materialismo. En

principe chez Cervantès. Pour Bakhtine, ce qui caractérise le roman c'est sa nature dialogique : en effet, c'est le genre qui place différents langages ou discours — de même que les visions du monde ou les façons de concevoir la réalité qui les sous-tendent — en contact *dialogique*, et non pas seulement *dialogal* ou *dialectique*. Un dialogue n'est pas dialogique dans le sens bakhtinien du terme s'il est en dernière instance utilisé pour démontrer une vérité monologique, c'est-à-dire exprimable ou réductible à un seul langage ou à un seul discours et, inversement, un discours non dialogal peut être dialogique s'il est porteur de différentes voix, si d'autres langages ou d'autres visions du monde y sont cités ou incorporés et établissent avec lui un conflit dialogique. On ne peut pas non plus parler de dialogisme, mais simplement de dialectique, quand une vérité est intégrée à travers des idées discordantes ou opposées sans qu'elles soient incarnées dans des voix ou des langages différents, dans l'hétérogénéité et l'hétéroglossie de la vie. Finalement, Bakhtine établit que le dialogisme du roman peut intégrer les langages et les visions du monde de la littérature antérieure, et de fait il analyse la parodie comme instrument fondamental de ce qu'il appelle la « préhistoire de la parole romanesque », dans la mesure où un discours et une conception de la réalité y sont cités sous un angle critique, c'est-à-dire à partir d'un autre discours alternatif ou ouvertement hostile et qu'il se produit par conséquent un conflit dialogique entre les deux discours. Le roman peut ainsi être le lieu d'une dialogisation non seulement de (a) la réalité, mais aussi (b) de la littérature, ce qui est particulièrement net dans le *Quichotte*. L'intention explicite de Cervantès, comme il l'a déclaré dans le prologue de son roman, était de parodier les romans de chevalerie, mais son coup de génie a été de mener cette parodie au travers d'un lecteur de ces romans, c'est-à-dire en incarnant le langage et la vision du monde dont ces livres étaient porteurs dans un personnage qui perçoit et interprète la réalité en fonction de leurs modèles littéraires, de sorte qu'ils soient discrédités quand la réalité prouve leur inadéquation. On peut tirer de là les caractéristiques essentielles du réalisme cervantin, à savoir son caractère (a) dialogique et (b) anti-littéraire.

(a) Cervantès transforme la représentation romantique³ de la réalité caractérisée par la double perspective verticale en une vision de la réalité,

3 NDLT : Le terme est à prendre ici dans un sens plus fréquent en anglais qu'en français, correspondant à l'acception que le *Petit Robert* donne en 2 : « (1804 ; all. *romantisch*) Relatif à la littérature inspirée de la chevalerie et du christianisme du Moyen Âge (opposé à *classique*) ».

este último terreno podríamos decir que de hecho es la visión quijotesca la que actúa de correctivo moral de la visión de Sancho, produciéndose así una iluminación mutua de ambas visiones articuladas en sus lenguajes respectivos, un permanente diálogo entre el idealismo romántico quijotesco y el realismo degradado panzaico que no necesita comentario pues ha sido ya ampliamente comentado por la crítica cervantina, y de ello resulta lo que podemos denominar REALISMO DIALÓGICO. La intervención del principio dialógico en la novela se hace sentir en el hecho de que ésta presenta una realidad escindida en o filtrada por una serie de perspectivas sobre la misma, de visiones del mundo que no coinciden plenamente con el mundo porque son limitadas y no pueden atraparlo por completo, que se critican mutuamente y dialogan entre sí (incluso dentro de sí, aunque no hay tiempo de ocuparse de ello), y de cuyo diálogo emerge una verdad dialógica, es decir, no reductible a un discurso monológico. Este diálogo gira en torno a la visión romántica de don Quijote y adopta una forma dual, contrastiva, pues se basa en la pareja conformada por don Quijote y Sancho, de modo que aparece como un contrapunto o contraste continuo. Pero, más allá de estos rasgos particulares, que pueden rastrearse en un gran número de novelas posteriores, se esconde algo más general y esencial, el relativismo y el escepticismo en el tratamiento de la realidad que caracteriza a la novela moderna por oposición a las formas narrativas previas, en el que novelistas contemporáneos como Carlos Fuentes y Milan Kundera cifran el carácter fundacional del *Quijote*.

(b) El principio dialógico sustituye así al vertical como mediador en la representación de la realidad, pero también de la literatura. A través del carácter explícitamente literario de la visión quijotesca, la novela cervantina establece también un diálogo con la literatura previa, con el romance, y en particular con los libros de caballerías, cuyo tono predominante —aunque no exclusivo, como veremos— es anti-romántico, pues es ante todo una refutación paródica de los mismos. Para ello superpone la visión o representación idealizada de la realidad característica de este tipo de ficción que da forma a la visión quijotesca, con una realidad no sólo no idealizada sino degradada. A la visión quijotesca no sólo se opone el correctivo de la visión panzaica sino también de la propia realidad, que no sólo está representada de forma horizontal sino deliberadamente anti-romántica, en muchos momentos con contornos incluso picarescos. Ello se observa perfectamente en el episodio de los galeotes (delincuentes y

celle de don Quichotte, qui se trouve en conflit d'une part avec une représentation réaliste, c'est-à-dire horizontale, de la réalité, et d'autre part avec d'autres visions plus adéquates de la réalité. Le caractère romantique de la vision quichottesque passe inaperçu à cause de sa folie, qui le fait halluciner et lui fait transformer la réalité, mais c'est précisément pour cela que, dans les aventures où il n'y a pas d'hallucination, la double perspective verticale qui informe sa vision est parfaitement repérable. Ainsi, quand don Quichotte rencontre les galériens il ne les transforme pas en ce qu'ils ne sont pas, mais se contente de les faire bénéficier de son action héroïque en appliquant la première perspective verticale qui divise les personnages qu'il rencontre en bons et méchants, victimes et bourreaux, et qui n'admet pas de subtilités ou d'états intermédiaires comme celui que représente la figure d'un délinquant chargé de chaînes. En outre, les espoirs de don Quichotte de voir pleuvoir les aventures dès qu'il se mettra en chemin, ou sa conviction que certaines aventures lui sont réservées tandis que d'autres ne le sont pas, tout cela révèle sa croyance en un ordonnancement providentiel de l'action qui renvoie à la seconde perspective verticale. Naturellement, face à cette vision romantique — et pas seulement hallucinée — de la réalité, la vision de Sancho s'érige en correctif épistémologique, avec sa perception plus exacte appuyée sur les sens, bien qu'il faille apporter quelques nuances : parfois, ses sens le trompent (dans l'aventure des outres de vin), ce qui révèle les limites de l'empirisme, et d'autres fois c'est l'intérêt qui l'aveugle (dans l'aventure du heaume de Mambrin), ce qui révèle la dégradation matérialiste de son réalisme. Quant à ce dernier exemple, on pourrait dire que, de fait, c'est la vision quichottesque qui fonctionne comme correctif moral à celle de Sancho : chacune de ces visions, articulée dans son langage particulier, éclaire l'autre. Il se crée ainsi un dialogue permanent entre l'idéalisme romantique de don Quichotte et le réalisme dégradé de Sancho, amplement commenté par la critique cervantine, et qui est à l'origine de ce que l'on pourrait appeler un RÉALISME DIALOGIQUE. Le principe dialogique apparaît dans le *Quichotte* à travers la réalité filtrée ou scindée en différents points de vue limités et par conséquent incapables de la saisir dans son entièreté et à travers la critique et le dialogue qui s'établissent entre ces différentes visions du monde (voire, bien que ce soit là un autre sujet, en leur sein même). Ce dialogue s'articule essentiellement autour de la vision romantique de don Quichotte. Fondé sur le couple formé par don

pícaros, como el caso de Ginés de Pasamonte, que se cuenta entre ellos, pone de manifiesto): éstos no sólo representan una realidad cuya ambigüedad y complejidad se escapa a las polaridades románticas quijotescas (son víctimas y victimarios, van *forzados* porque antes ellos han hecho *fuerza* a otros, su situación es resultado tanto de sus delitos como de la corrupción e inhumanidad del sistema), sino que al final apedrean a su liberador. Frente a la creencia quijotesca de que un orden providencial le irá enviando aventuras conducentes a su apoteosis final, vemos que no sólo las aventuras son de hecho creadas por el propio don Quijote a través de su imaginación literaria, sino que éstas conducen a su fracaso final. Lo interesante, sin embargo, de esta estrategia anti-romántica cervantina es que no sólo resulta en una refutación paródica del *romance* por la realidad, sino también en un reforzamiento de las pretensiones miméticas de su novela: ésta parece más real porque se apoya en la revelación del carácter literario, ficticio y en última instancia mentiroso de la literatura previa. Cervantes llega al realismo a través de la parodia del *romance*, y ello lo caracteriza por su afán de presentar una realidad no literaria ni literaturizada, por oposición a las visiones o distorsiones de la misma en la literatura previa, que tiene la virtud de reforzar la ilusión de realidad. En este sentido el de Cervantes es un REALISMO ANTI-LITERARIO, como han explicado Harry Levin o Walter Reed al analizar el legado cervantino en otros novelistas posteriores. Cervantes, además, no se conforma con utilizar la literatura previa en este juego anti-literario, sino que se sirve de su propia novela como literatura. Al principio de la Segunda parte del *Quijote* sus personajes principales comentan la Primera parte que acaba de aparecer y que Sansón Carrasco ha leído, realizando una serie de objeciones y correcciones a la misma. El efecto más evidente de dicha conversación (aunque hay otros de los que me ocuparé más adelante) es crear una ilusión de autonomía de la vida frente a la literatura, de realidad más allá de la literatura. El realismo cervantino se sirve así de la visión literaria que de la realidad nos da la misma obra que leemos, a la que contrapone una realidad que la supera y desborda, haciéndolo así doblemente anti-literario: la realidad no sólo frente al *romance* caballescresco sino también frente a la propia novela que estamos leyendo y que intenta contárnosla.

Pero el realismo anti-literario cervantino no puede explicarse simplemente como realismo anti-romántico, porque Cervantes muestra

Quichotte et Sancho, il adopte une forme duelle et contrastive, qui le fait apparaître comme un contrepoint ou une contradiction continue. Il en émerge une vérité que l'on peut à juste titre appeler dialogique, puisqu'elle est irréductible à un discours monologique. Mais au-delà de ces traits particuliers, que l'on peut repérer dans un grand nombre de romans postérieurs, il se cache quelque chose de plus général et de plus essentiel : le relativisme et le scepticisme dans le traitement de la réalité par lesquels le roman moderne se distingue des formes narratives antérieures. C'est en cela que, pour des romanciers contemporains comme Carlos Fuentes et Milan Kundera, le *Quichotte* est fondateur.

(b) Le principe dialogique remplace ainsi la verticalité comme instrument de médiation dans la représentation de la réalité, mais aussi de la littérature. À travers le caractère explicitement littéraire de la vision quichottesque, le roman cervantin instaure aussi un dialogue avec la littérature antérieure, avec le *romance* et en particulier avec les livres de chevalerie, un dialogue dont la note dominante — mais non pas exclusive, comme on le verra — est anti-romantique, puisqu'il s'agit avant tout d'en produire une réfutation parodique. Pour ce faire, il superpose la représentation idéalisée de la réalité caractéristique du type de fiction qui informe la vision quichottesque avec une réalité qui, outre qu'elle n'est pas idéalisée, est dégradée. La vision quichottesque se voit opposer non seulement la correction de celle de Sancho, mais aussi celle de la réalité elle-même, qui n'est pas représentée seulement de façon horizontale, mais sur un mode délibérément anti-romantique, avec des contours qui sont souvent picaresques. C'est parfaitement observable dans l'épisode des galériens (délinquants et *pícaros*, comme le montre l'histoire de Ginés de Pasamonte, qui se trouve parmi eux) : ils représentent une réalité dont l'ambiguïté et la complexité dépasse les polarités romantiques de don Quichotte (ils sont tout à la fois victimes et bourreaux, ils sont « forcés » parce qu'auparavant ils ont eux-mêmes employé la « force » sur d'autres, et enfin leur situation est le fruit de leurs délits tout autant que de la corruption et de l'inhumanité du système), et de surcroît ils finissent par lapider leur libérateur. Face à la croyance quichottesque qu'un ordre providentiel lui enverra des aventures qui le conduiront à son apothéose finale, il est clair non seulement que c'est don Quichotte lui-même à travers son imagination littéraire qui crée ses aventures, mais encore qu'elles le conduisent à son échec final. Ce qui est intéressant, toutefois, dans cette

también las posibilidades románticas de la realidad, si bien es cierto que circunscritas a la visión y la imaginación de un personaje, don Quijote, y a las historias entrelazadas de una serie de personajes secundarios. Me estoy refiriendo especialmente a las historias de Cardenio y Luscinda, Dorotea y don Fernando, cuyos contenidos de índole sentimental e incluso pastoril y cuyo desenlace romántico y providencial tienen lugar en la venta de Juan Palomeque, donde se yuxtaponen con el universo y la trama anti-romántica de don Quijote. De esta manera la horizontalidad realista se abre a la verticalidad romántica, el *romance* queda incluido en el *realismo* no sólo como visión individual subjetiva aunque inadecuada sino también como realidad objetiva aunque secundaria, y acaba por tanto formando parte de la realidad que describe la obra. Si el *realismo* cervantino por una parte se construye sobre la negación de un tipo de *romance*, por otra parece no querer renunciar al idealismo romántico, especialmente el de otros tipos diferentes de *romance*. De ello resulta que el *realismo* cervantino es anti-literario pero es también romántico, es decir, incorpora el *romance* desde o en el *realismo* adoptando diferentes distancias respecto a él, dialogando con él de diferentes maneras. Esta ambivalencia en el diálogo de la novela cervantina con el *romance* es similar a la que observábamos en el de Sancho con la visión romántica de don Quijote, se trata de la misma combinación de distancia y complicidad, refutación y afirmación, el resultado de trasladar a la dialogización de la literatura la misma complejidad que se aprecia en la dialogización de la realidad. Y ahí precisamente radica la diferencia fundamental entre el *Quijote* y la picaresca en cuanto a su representación de la realidad: en la picaresca ésta no es ni romántica ni dialógica, pues excluye radicalmente el *romance* y otras visiones alternativas —aunque no del todo, pues en las obras maestras del género el dialogismo es desplazado del plano intradieгético al extradieгético, de la historia a la narración. A ello podríamos añadir que la picaresca es anti-literaria sólo de forma implícita y que carece de la dimensión auto-consciente del *Quijote* de la que me voy a ocupar a continuación.

2. AUTO-CONCIENCIA

No hay que esperar mucho para ver cómo esta dimensión auto-consciente o metanovelística aparece en el *Quijote*. Apenas hemos leído ocho capítulos escritos por un cronista que utiliza diferentes fuentes de infor-

stratégie anti-romantique de Cervantès, c'est qu'elle n'est pas seulement le fruit d'une réfutation parodique du *romance* par la réalité, mais qu'elle est aussi un renforcement des prétentions mimétiques de son roman : en effet, celui-ci paraît plus réel parce qu'il s'appuie sur la révélation du caractère littéraire, fictif et en dernière instance mensonger de la littérature antérieure. Cervantès parvient au *réalisme* par la parodie du *romance*, et on peut donc le caractériser par son désir de présenter une réalité qui ne soit ni littéraire ni littérisée, par opposition aux visions ou distorsions qu'en présente la littérature antérieure, laquelle avait la vertu de renforcer l'illusion la réalité. En ce sens, le *RÉALISME* de Cervantès est ANTI-LITTÉRAIRE, comme l'ont montré Harry Levin ou Walter Reed à propos de son héritage chez des romanciers ultérieurs. En outre, il ne se contente pas d'utiliser la littérature antérieure dans ce jeu anti-littéraire, mais prend aussi son propre roman comme littérature. Ainsi, au début de la seconde partie du *Quichotte*, les personnages principaux commentent la première partie à peine parue et lue par Samson Carrasco, et ils y font une série d'objections et de corrections. L'effet le plus évident de cette conversation (sur laquelle je reviendrai plus loin) est de créer une illusion d'autonomie de la vie face à la littérature, de réalité qui dépasse la littérature. Le réalisme cervantin se sert ici de la vision littéraire que l'œuvre même que nous lisons donne de la réalité pour lui opposer une réalité qui la dépasse et la déborde, le rendant ainsi doublement anti-littéraire : la réalité ne s'oppose pas seulement au *romance* chevaleresque, mais aussi au propre roman que nous lisons, et qui essaie de nous la raconter.

Mais le réalisme anti-littéraire de Cervantès ne saurait s'expliquer uniquement par son caractère anti-romantique, parce que notre auteur fait aussi apparaître les possibilités romantiques de la réalité, quoiqu'elles soient circonscrites à la vision et à l'imagination d'un personnage, don Quichotte, et aux histoires entrelacées d'une série de personnages secondaires. Je pense ici principalement aux histoires de Cardenio et Luscinda, Dorotea et don Fernando, dont le caractère sentimental, voire pastoral, et le dénouement romantique et providentiel a lieu à l'auberge de Juan Palomeque, où elles sont contiguës à l'univers et à la trame anti-romantique de don Quichotte. L'horizontalité réaliste s'ouvre ainsi à la verticalité romantique, le *romance* est incorporé au *réalisme* en tant que point de vue individuel subjectif, bien qu'inadéquat, mais aussi en tant que réalité objective, bien que secondaire, et il finit par conséquent par faire partie

mación (otros autores, archivos) como si de una historia verdadera se tratara, cuando el relato se interrumpe abruptamente en mitad del combate entre el vizcaíno y don Quijote porque su autor no ha encontrado nada más escrito sobre la vida del hidalgo. Las riendas de la narración pasan entonces a un segundo autor que nos cuenta en primera persona a principios del capítulo 9 cómo gracias a una serie de increíbles casualidades encontró en un mercado de Toledo un manuscrito escrito por el historiador Cide Hamete Benengeli, en una de cuyas primeras páginas aparecía representada precisamente la escena del combate en que se interrumpía el relato. A partir de este momento conviven dentro de la novela dos niveles o planos, el intradieгético de la historia, al que pertenecen los personajes don Quijote, Sancho Panza y demás, y el extradieгético de su narración, al que pertenecen los personajes del autor Cide Hamete, el morisco que traduce su manuscrito del árabe y el segundo autor que lo hace traducir y nos da la versión final, y que es por ello de hecho su editor y narrador, aunque ha sido generalmente identificado como Cervantes, de forma errónea a mi modo de ver. Aunque no tenemos tiempo para detenernos en ello, baste decir que su perspectiva difiere claramente de la del Cervantes autor por cuanto aquél es un narrador que transcribe un documento histórico y que además es un entusiasta de los libros de caballerías, y no un novelista que inventa una ficción para parodiar los libros de caballerías. Si es Cervantes es un Cervantes como personaje del *Quijote*, diferente del Cervantes novelista cuya voz oímos en el prólogo cuando declara su propósito paródico y al final de la Primera parte, cuando se cuela en el discurso del narrador para pedir que se dé a su libro el mismo crédito que a los de caballerías (aunque la afirmación podría ser también del propio narrador sin percibir la ironía de la misma), así como al final de la Segunda parte, cuando se cuela en el discurso de la pluma de Cide Hamete para poner punto final al relato declarando cómo los libros de caballerías van tropezando por el mundo gracias a «mi verdadero don Quijote». Este Cervantes novelista podría estar también detrás de esa voz que al final del capítulo 8 anuncia que el primer autor no encontró información alguna sobre la continuación de la historia pero que a la postre lo hizo un segundo autor del modo que se verá en el capítulo siguiente, enlazando así el relato de los primeros ocho capítulos del primer autor con el restante del segundo autor o narrador-editor (aunque de nuevo esa voz podría ser la del narrador hablando de sí mismo como segundo autor en

de la réalité que décrit l'œuvre. Si le réalisme cervantin se construit pour une part sur la négation d'un certain type de *romance*, il semble ne pas vouloir renoncer, pour une autre part, à l'idéalisme romantique, et plus particulièrement à celui qui correspond à d'autres types de *romance*. Le réalisme cervantin est donc anti-littéraire, mais également romantique : en d'autres termes, il incorpore le *romance* depuis ou dans le réalisme en se plaçant à différentes distances de lui, en dialoguant avec lui de différentes façons. Cette ambivalence dans le dialogue du roman cervantin avec le *romance* est analogue à celle que nous observons il y a peu dans celui de Sancho avec la vision romantique de don Quichotte : il s'agit de la même combinaison de mise à distance et de complicité, de réfutation et d'affirmation, fruit du transfert dans la dialogisation de la littérature de la complexité que l'on peut observer dans celle de la réalité. Et c'est là précisément que réside la différence entre le *Quichotte* et la picaresque en ce qui concerne leur représentation de la réalité : celle-ci n'est, dans la picaresque, ni romantique ni dialogique, parce qu'elle exclut radicalement le *romance* et d'autres visions alternatives — quoique de façon partielle, puisque dans les chef-d'œuvre le dialogisme est déplacé du plan intradiégétique à l'extradiégétique, de l'histoire au récit. On pourrait ajouter à cela que la picaresque n'est antilittéraire qu'implicitement et qu'elle n'a pas la réflexivité du *Quichotte*, sur laquelle je voudrais me centrer maintenant.

2. RÉFLEXIVITÉ

Il n'est pas nécessaire de patienter longtemps pour voir apparaître cette dimension réflexive ou métaromanesque dans le *Quichotte*. À peine avons nous lu huit chapitres écrits par un chroniqueur qui utilise différentes sources (d'autres auteurs, des archives) comme s'il s'agissait d'une histoire vraie, que le récit s'interrompt brutalement au milieu du combat entre le Biscayen et don Quichotte parce que son auteur n'a trouvé aucun autre écrit sur la vie de l'hidalgo. Le récit est alors pris en charge par un second auteur qui nous raconte à la première personne au début du chapitre 9 comment, grâce à une série de coïncidences incroyables, il a trouvé sur un marché de Tolède un manuscrit écrit par l'historien Cid Hamet Benengeli, qui portait précisément sur l'une de ses premières pages une illustration du combat où s'interrompait le récit. À partir de ce moment-là, deux niveaux ou deux plans coexistent dans le roman, celui de l'histoire, intradiégétique, auquel appartiennent les personnages, et

tercera persona). En cualquier caso no es tanto esta interrupción y el entramado de voces a que da lugar, magníficamente analizado ya por Ruth El Saffar, lo que nos interesa como la forma en que Cervantes lo utiliza para articular la dimensión auto-consciente de su novela, para explorar su carácter tanto de (a) representación como de (b) ficción.

(a) En primer lugar, la presencia de este plano de la narración junto a la historia tiene naturalmente la virtud de recordarnos la naturaleza libresca de lo que leemos, y por tanto su carácter de representación, que es subrayado por la descripción de ese dibujo en que están representados don Quijote, el vizcaíno y Sancho Panza. La perspectiva de pronto cambia y somos empujados fuera de la historia para que la veamos como lo que es, un manuscrito, escritura, un dibujo, para que comprendamos que sus protagonistas son figuras de tinta y papel, personajes literarios. Además los tres agentes de la narración (autor, traductor y editor) dejan su huella en la historia a través de los comentarios que sobre la misma realizan desde ese plano de la narración al que pertenecen, y estos comentarios, especialmente los del traductor y el editor, que versan sobre la obra misma y la labor de Cide Hamete, son un recordatorio continuo del carácter literario de lo que leemos y las limitaciones que de ello se derivan. Estas limitaciones son básicamente dos, y aparecen ya en esta interrupción de los capítulos 8 y 9. La primera se refiere al carácter o la personalidad de su autor, a la influencia que su idiosincrasia o su perspectiva ha de tener necesariamente en la obra, a las distorsiones que esta intervención subjetiva puede generar, tal y como apunta el editor:

Si a ésta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos; aunque, por ser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado falto en ella que demasiado. Y así me parece a mí, pues cuando pudiera y debiera estender la pluma en las alabanzas de tan buen caballero, parece que de industria las pasa en silencio; cosa mal hecha y peor pensada, habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y no nada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rencor ni la afición, no les haga torcer del camino de la verdad, cuya madre es la historia... En ésta sé que se hallará todo lo que que se acertare a desear en la más apacible; y si algo bueno en ella faltare, para mí tengo que fue por culpa del galgo de su autor, antes que por falta del sujeto (1, 9).

celui du récit, extradiégétique, auquel appartiennent les personnages de l'auteur Cid Hamet, du morisque qui traduit son manuscrit de l'arabe, et du second auteur qui le fait traduire et nous en donne la version finale et qui en est donc de fait l'auteur, l'éditeur et le narrateur, bien qu'il soit généralement — et à tort, ce me semble — assimilé à Cervantès. Bien que nous ne puissions pas, faute de temps, nous arrêter sur ce point, signalons seulement que sa perspective diffère nettement de celle de Cervantès-auteur, dans la mesure où il n'est qu'un narrateur qui transcrit un document historique et que c'est en outre un fervent admirateur des romans de chevalerie et non un romancier qui invente une fiction pour les parodier. Si c'est Cervantès, il est ici l'un des personnages du *Quichotte*, distinct du Cervantès romancier dont la voix nous expose le propos parodique dans le prologue, s'imisce dans le discours du narrateur au début de la première partie pour demander que l'on donne à son roman autant de crédit qu'aux livres de chevalerie (encore que cette information puisse aussi provenir du narrateur lui-même, inconscient de son ironie), et intervient dans le discours de la plume de Cid Hamet à la fin de la seconde partie pour mettre un point final au récit en expliquant comment les livres de chevalerie trébuchent de par le monde grâce à « [s]on véridique don Quichotte ». Ce Cervantès romancier pourrait aussi être derrière la voix qui, à la fin du chapitre 8, annonce que le premier auteur n'a trouvé aucune information sur la suite de l'histoire mais qu'ensuite un second auteur l'a fait « de la façon qui sera contée dans la deuxième partie », liant ainsi le récit des huit premiers chapitres du premier auteur avec le reste, écrit par le second auteur ou narrateur-éditeur (bien que, encore une fois, cette voix puisse être celle du narrateur parlant de lui-même comme second auteur à la troisième personne). Quoi qu'il en soit, ce n'est pas tant cette interruption et l'enchevêtrement de voix auquel elle donne lieu⁴ qui nous intéresse que la façon dont Cervantès l'utilise pour articuler la dimension de réflexivité de son roman, pour explorer son caractère de (a) représentation autant que de (b) fiction.

(a) En premier lieu, la présence de ce plan de récit à côté de celui de l'histoire a évidemment la vertu de nous rappeler la nature livresque de ce que nous lisons, et donc qu'il s'agit d'une représentation, ce que vient encore souligner la description du dessin qui représente don Quichotte,

4 Je renvoie ici à la magnifique analyse qu'en a fait Ruth El Saffar.

Aunque las críticas puedan no estar justificadas, el recelo del editor nos hace muy conscientes de la representación y sus limitaciones. También vemos los recelos del traductor, por ejemplo cuando menciona el carácter inverosímil de un capítulo, que hace que lo tenga por apócrifo (II, 5). La segunda de estas limitaciones es sugerida por el hecho de que, al encontrar el manuscrito, el morisco traduce al editor en voz alta un comentario escrito en los márgenes del mismo: «Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo mejor mano para salar puercos que otra mujer en la Mancha». La escritura en los márgenes, de la que aparecerán otros ejemplos más adelante (el caso más evidente son las anotaciones de Cide Hamete sobre la retractación de don Quijote antes de morir de sus declaraciones sobre el carácter verdadero de lo acaecido en la cueva de Montesinos (II, 24) es decir, la presencia de cierta información sobre los personajes que no se incluye en el cuerpo principal del texto, apunta a una realidad que no cabe en la linealidad de la representación literaria, que la sobrepasa y desborda por los márgenes, y a un proceso de selección que relega ciertos aspectos de esa realidad a los márgenes y que posiblemente relega otros aspectos incluso fuera de ellos, es decir, fuera de la obra; revela una realidad mucho más amplia que la literatura es incapaz de aprehender en su totalidad. Además, cuando más adelante notemos que el comentario marginal que lee el traductor en voz alta no aparece por ninguna parte en el libro que leemos, es decir, que ha sido eliminado del mismo (lo mismo que la retractación de don Quijote sobre la cueva de Montesinos), seremos conscientes de que este proceso de selección es doble, o tal vez triple, pues además de la información excluida por Cide Hamete hay también información que ha sido excluida por el traductor o tal vez el editor, tal y como ocurre con ese comentario sobre Dulcinea. De esta manera la interrupción de la historia por la narración nos recuerda las limitaciones impuestas a la misma tanto por los diferentes agentes narrativos como por su carácter literario —o, lo que es lo mismo, por el carácter inabarcable de la realidad—, es decir, las diferencias entre la realidad y la representación que de la misma leemos. Y ello es la característica esencial de la novela autoconsciente tal y como ha sido analizada por Robert Alter en su recorrido histórico por la misma que comienza con *Don Quijote*.

(b) Esta interrupción del capítulo 8, en segundo lugar, tiene la virtud de equiparar el texto que estamos leyendo con los libros de caballerías cuya falsedad y carácter mentiroso dicho texto denuncia, lo que equivale

le Biscayen et Sancho Pança. Le point de vue change alors brutalement et nous sommes poussés hors de l'histoire pour la voir comme elle est, savoir un manuscrit, de l'écriture, un dessin, pour que nous comprenions que ses héros sont des figures d'encre et de papier, bref, des personnages littéraires. En outre, les trois agents du récit (auteur, traducteur et éditeur) laissent leur trace dans l'histoire par le biais des commentaires qu'ils en font depuis le plan du récit auquel ils appartiennent, et ces commentaires — singulièrement ceux du traducteur et de l'éditeur, qui portent sur l'œuvre elle-même et le travail de Cid Hamet —, sont un rappel permanent du caractère livresque de ce que nous lisons et des limitations que cela suppose. On peut en relever deux principales, qui apparaissent dès cette interruption des chapitres 8 et 9. La première a trait au caractère ou à la personnalité de l'auteur, à l'influence que son idiosyncrasie ou son point de vue ont nécessairement sur l'œuvre, aux distorsions que cette intervention subjective peut entraîner, comme le signale l'éditeur :

Si l'on peut objecter quoi que ce soit touchant à la véracité de la nôtre, ce sera uniquement que son auteur fût arabe, le propre des gens de cette nation étant d'être menteurs ; cependant, comme ils sont à ce point nos ennemis, on peut plutôt penser qu'il aura été plus en deçà qu'au-delà de la vérité. Aussi, à mon avis, alors que sa plume aurait pu et dû s'étendre dans les louanges d'un aussi bon chevalier, il les passe, à dessein semble-t-il, sous silence : chose mal faite et encore plus mal pensée, les historiens devant être exacts, véridiques et nullement passionnés, sans que l'intérêt ni la crainte, ni la rancune, ni l'affection ne les fassent dévier du chemin de la vérité, dont la mère est l'Histoire [...] Dans celle-ci, je le sais, on trouvera tout ce que l'on peut souhaiter trouver dans la plus plaisante des histoires ; et s'il devait lui manquer quoi que ce soit de bon, je tiens pour moi que ce sera la faute de ce chien de Maure, son auteur, plutôt que du sujet. (I, 9)

Bien que ses critiques ne soient peut-être pas justifiées, la méfiance dont témoigne l'éditeur nous fait prendre conscience de ce que nous sommes face à une représentation, et de ses limites, de même que celle qu'exprime le traducteur quand il mentionne, par exemple, le caractère invraisemblable d'un chapitre qui fait qu'il le tient pour apocryphe (II, 5). La seconde de ces limitations est suggérée par le fait que, quand il trouve le manuscrit, le morisque traduit à voix haute pour l'éditeur un commentaire écrit dans ses marges : « Cette Dulcinée du Toboso, tant de fois mentionnée dans cette

a reconocer que no es historia, como pretenden los agentes narrativos y como parece confirmar el mundo realista que se nos presenta, sino, como esos libros mentirosos, ficción. Dicha equiparación aparece ya en la serie de casualidades que permiten el hallazgo del manuscrito en lengua extranjera, un subterfugio narrativo tomado de los libros de caballerías (como el del hallazgo de los papeles en una caja de plomo enterrada en una ermita al final de la Primera parte). Pero es sobre todo la autoría de Cide Hamete la que equipara al libro con los de caballerías. Don Quijote hace alusión nada más abandonar la aldea en su primera salida (y posteriormente en otras ocasiones) al sabio que escribirá su historia. Naturalmente el lector no cree en la existencia de ese sabio, al que considera una más de las quimeras caballerescas del hidalgo. Sin embargo, en el capítulo 9 el lector se da de bruces con la existencia de Cide Hamete, con el hecho de que realmente había un sabio encantador (como lo llama el segundo autor) escribiendo su historia en ese momento en que el personaje pensaba en él. Es más, Cide Hamete no será solo el historiador que dice ser, sino que su omnisciencia, su capacidad para revelarnos pensamientos o acciones de los personajes cuando se encuentran solos, delata que es además sabio o mago, tal y como piensan don Quijote y el segundo autor. Se produce así la paradoja de que la narración de la historia que leemos confirma la creencia de don Quijote en los sabios encantadores, lo que es una imposibilidad de acuerdo con los términos realistas de dicha historia. Esta paradoja es una tácita formulación de la paradoja metaficcional enunciada por Linda Hutcheon: una historia realista, que niega la posibilidad de los encantadores y del mundo irreal de los libros de caballerías, es presentada en un envoltorio irreal, el de una narración de tipo caballeresco, realizada por un sabio encantador en un manuscrito hallado por casualidad, lo que la equipara con estos libros y revela su carácter igualmente ficticio. La narración de la historia se convierte así no en un recurso de historicidad, como han interpretado muchos lectores y críticos, sino de ficcionalidad, y por tanto en un índice del carácter auto-consciente más que realista de la novela.

Esta paradoja metaficcional latente será explicitada cuando al final de la Primera parte se pida para la obra el mismo crédito que se da a los libros de caballerías, pero se hará evidente al principio de la Segunda parte, cuando don Quijote y Sancho se enteran de la publicación de la Primera parte a través de Sansón Carrasco:

histoire, on dit qu'elle avait, pour saler les porcs, meilleure main qu'aucune autre femme de la Manche ». D'autres annotations marginales apparaîtront plus tard — comme l'annotation de Cid Hamet signalant, en II, 24, que don Quichotte, sur son lit de mort, se rétractera du caractère véridique de ce qui lui est arrivé dans la caverne de Montesinos. Ces informations sur les personnages qui ne font pas partie du corps du texte pointent une réalité qui ne tient pas dans l'espace linéaire de la représentation littéraire, qui la dépasse et la déborde sur ses marges, et un processus de sélection qui relègue certains aspects de cette réalité dans les marges et qui, peut-être, relègue d'autres aspects encore hors des marges elles-mêmes, c'est-à-dire hors de l'œuvre. Elles révèlent une réalité beaucoup plus vaste, que la littérature est incapable d'appréhender dans sa totalité. En outre, quand, plus tard, nous remarquerons que le commentaire marginal que le traducteur lit à voix haute n'apparaît nulle part dans le livre que nous lisons, et qu'il en a donc été éliminé (de même que la rétractation de don Quichotte quant à la caverne de Montesinos), nous nous rendrons compte que ce processus de sélection fonctionne sur deux ou peut-être trois niveaux, puisque de même que Cid Hamet exclut certaines informations, le traducteur ou, peut-être, l'éditeur ont pu en exclure d'autres, comme cela se produit avec le commentaire sur Dulcinée. L'interruption de l'histoire par le récit nous rappelle ainsi les limitations imposées à celui-ci par les différents agents narratifs autant que par son caractère littéraire — ou, ce qui revient au même, par le fait que la réalité est insaisissable : bref, elle vient nous rappeler les différences entre la réalité et les représentations que nous en lisons. Et c'est là la principale caractéristique du roman réflexif tel qu'il a été analysé par Robert Alter, qui en parcourt les différentes manifestations historiques en commençant par *Don Quichotte*.

(b) D'autre part, cette interruption du chapitre 8 a la vertu d'assimiler le texte que nous sommes en train de lire aux livres de chevalerie, dont il dénonce pourtant la fausseté et le caractère mensonger. Cela revient à reconnaître qu'il ne s'agit pas d'un texte historique, comme le prétendent les agents narratifs et comme semble le confirmer le monde réaliste qui nous est présenté mais, tout comme ces livres mensongers, d'une fiction. On voyait déjà apparaître cette assimilation avec la série de coïncidences qui permettent de retrouver le manuscrit en langue étrangère, puisque c'est là un subterfuge narratif emprunté aux romans de chevalerie (de même que la découverte des papiers dans une caisse de plomb enterrée

—Bien haya Cide Hamete Benengeli, que la historia de vuestras grandezas dejó escrita, y rebién haya el curioso que tuvo cuidado de hacerlas traducir de arábigo en nuestro vulgar castellano...

—Desta manera, ¿verdad es que hay historia mía, y que fue moro y sabio el que la compuso?

—Es tan verdad, señor —dijo Sansón—, que tengo para mí que al día de hoy están impresos más de doce mil libros de la tal historia... (II,3)

En el momento en que el bachiller Carrasco (y después los demás personajes de la Segunda parte que han leído la Primera) admite la existencia de Cide Hamete, éste cobra realidad ya no sólo en el nivel de la narración, sólo accesible al lector, sino en el de la historia, se hace real también en el mundo de los personajes que, con la excepción de don Quijote, no creen en encantadores, pero que sin embargo lo aceptan como parte del mismo. Incorporar a los encantadores como parte integrante de una realidad en la que éstos son pura ficción es declarar el carácter ficticio de esa realidad; situar a Cide Hamete en el mundo de los personajes de la historia, en su mismo nivel, es decir que estos personajes son tan ficticios como aquél. A partir de este momento, desde la propia historia se acepta como realidad algo que de acuerdo con las normas empíricas de esa realidad es una ficción, y ello da lugar a una contradicción irresoluble que deconstruye el pretendido carácter histórico del texto y muestra que todo es mentira, juego. La revelación del carácter ficticio de lo que leemos no se queda así en el envoltorio, en la narración, sino que se hace desde la historia.

Y lo mismo ocurre con la revelación de su carácter de representación y las limitaciones que se derivan del mismo, de las diferencias entre la realidad y la literatura que sobre ella hemos leído. Don Quijote apunta a esas limitaciones resultantes de la perspectiva o idiosincrasia del autor al mostrar sus recelos, exactamente igual que hacía el editor, ante su carácter de moro y el carácter mentiroso de los mismos (II, 3). Don Quijote pondrá otros reparos a la intervención de ese autor tal y como es descrita por Sansón Carrasco, y lo mismo hará Sancho Panza, aunque los comentarios de éste ponen de relieve especialmente la otra limitación importante de toda representación literaria. Sancho, a petición del bachiller Carrasco, subsana algunos olvidos de Cide Hamete: el del robo de su asno en la Sierra Morena (del que no se nos informa, sólo se infiere por referencias posteriores), el de la aparición de Sancho a lomos de ese mismo asno antes

dans un ermitage à la fin de la première partie). Mais c'est surtout le fait que Cid Hamet en soit l'auteur qui l'assimile aux romans de chevalerie. En effet, juste après avoir quitté son village, à sa première sortie (et, par la suite, à d'autres occasions), Don Quichotte fait allusion au sage qui écrira son histoire et, naturellement, le lecteur ne croit pas à son existence, pensant que c'est une chimère chevaleresque de plus. Cependant, au chapitre 9, le lecteur tombe nez à nez avec Cid Hamet : il y avait donc bien un sage enchanteur (c'est ainsi que l'appelle le second auteur) occupé à écrire l'histoire de don Quichotte au moment où il pensait à lui. Il y a plus : Cid Hamet ne sera pas seulement l'historien qu'il prétend être, puisqu'au contraire son omniscience, sa capacité à nous révéler des pensées ou des actions des personnages quand ils se trouvent seuls, le trahissent comme sage ou mage, exactement comme le pensent don Quichotte et le second auteur. Paradoxalement, la narration de l'histoire vient confirmer la croyance de don Quichotte dans les sages enchanteurs, ce qui est impossible si l'on s'en tient aux termes réalistes de l'histoire. Il s'agit là d'une formulation implicite du paradoxe métafictionnel énoncé par Linda Hutcheon : une histoire réaliste, qui nie la possibilité des enchanteurs et du monde irréel des livres de chevalerie, est présentée dans l'enveloppe irréaliste d'une narration de type chevaleresque, menée par un sage enchanteur dans un manuscrit trouvé par hasard, ce qui revient à l'assimiler aux dits romans de chevalerie, et révèle qu'elle est elle aussi une fiction. La narration de l'histoire devient ainsi le moyen de produire non pas de l'historicité, conformément à une interprétation répandue, mais la fictionalité ; elle est, par conséquent, un indice du caractère réflexif plus que réaliste du roman.

Ce paradoxe métafictionnel latent sera explicité à la fin de la première partie quand le « véridique auteur » demande au lecteur d'accorder à cette œuvre « le même crédit que les esprits sensés accordent aux livres de chevalerie », mais ne deviendra évident qu'au début de la seconde partie, quand don Quichotte et Sancho apprennent la publication de la première de la bouche de Samson Carrasco :

— [...] Loué soit Cid Hamet Benengeli qui a couché par écrit l'histoire de vos exploits, et deux fois loué l'érudit qui a pris soin de la faire traduire de l'arabe en bon castillan [...]

de que se nos informe de que ha sido recuperado, y el del destino de los cien escudos que encuentra Sancho en la misma Sierra. Sancho contará que el asno fue robado por Ginés de Pasamonte y cómo lo hizo, que los escudos los dio a su mujer (II, 4). y de la inexplicada aparición del asno sólo puede decir que debió de ser un descuido del impresor o que el historiador se engañó (II, 4). Esta incorporación de información adicional que no aparecía en el libro que hemos leído, que ha sido dejada fuera, nos recuerda el proceso de selección y manipulación de la realidad que media el trasvase de la misma a la literatura y al que obliga su amplitud y múltiples ramificaciones. La diferencia de medio y la mediación de un autor hacen imposible la correspondencia total entre literatura y vida; ésta nunca puede ser atrapada del todo, siempre se escapará bien por omisión voluntaria, porque no cabe todo y hay que seleccionar, bien involuntaria, como las omisiones que subsana Sancho ponen de manifiesto

En resumen, la aparición de Cide Hamete como autor en la historia (como antes en la narración) y los comentarios de los personajes sobre la misma (como antes los de editor y traductor), muestran cómo la literatura que se nos presenta es un artefacto construido por un autor, y no la realidad, representación y, aún más, ficción. Y no son éstos los únicos recursos que utiliza Cervantes a tal efecto. Si hubiera tiempo podríamos detenernos en la forma en que se sirve también del retablo de títeres de Maese Pedro, tejiendo una serie de paralelismos tanto entre sus contenidos como entre la enunciación de los mismos con el *Quijote* en su conjunto, perfectamente explicados por George Haley, que lo convierten no sólo en un espejo de la novela dentro de la novela sino en un espejo metafictional. Ello es así por la forma en que tales paralelismos sirven en última instancia para hacernos conscientes del proceso de construcción de la propia novela, de su carácter de representación y de las diferencias entre la realidad y la ficción, subrayadas por el ejemplo negativo de don Quijote, que como en la novela de la que es protagonista las confunde y acaba dejándose arrastrar por la ficción del retablo y atacando a las marionetas para defender a sus protagonistas. En resumen, Cervantes introduce otras historias en planos narrativos por encima y por debajo de la historia del hidalgo —la historia de su enunciación en el nivel extradiegético así como una historia enunciada dentro de ella, en el nivel metadieético— que duplican o se hacen eco de su tema fundamental, las relaciones entre literatura y vida, realidad y ficción, pero que hacen de su obra misma, y

— [...] Il est donc vrai qu'il y a une histoire sur moi et que c'est un enchanteur maure qui l'a composée ?

— C'est tellement vrai, seigneur, dit Samson, que je suis persuadé qu'à ce jour on a déjà imprimé plus de douze mille exemplaires de cette histoire.

(II, 3)

Dès lors que le bachelier Carrasco (et après lui les autres personnages de la seconde partie qui ont lu la première) reconnaît l'existence de Cid Hamet, celui devient réel non plus seulement au niveau du récit, accessible seulement au lecteur, mais aussi à celui de l'histoire : il devient réel aussi dans le monde des personnages qui, sauf don Quichotte, ne croient pas aux enchanteurs et pourtant l'acceptent comme faisant partie de leur monde. Faire des enchanteurs partie intégrante d'une réalité dans laquelle ils sont pure fiction, c'est déclarer le caractère fictif de cette réalité ; situer Cid Hamet dans le monde des personnages de l'histoire, au même niveau qu'eux, c'est dire que ces personnages sont aussi fictifs que lui. Dès lors, quelque chose qui d'après les normes empiriques de la réalité ne peut être qu'une fiction est accepté comme une réalité depuis l'histoire elle-même ; il en découle une contradiction insoluble qui vient déconstruire le prétendu caractère historique du texte et montre que tout y est mensonge, jeu. La révélation du caractère fictif de ce que nous lisons ne reste donc pas dans l'enveloppe, dans le récit, mais se fait depuis l'histoire.

Il en va de même avec la révélation du fait que cette histoire est une représentation et des limitations qui en découlent, des différences entre la réalité et la littérature que nous avons lue à son sujet. En montrant sa méfiance, don Quichotte pointe les limitations résultant de la perspective ou idiosyncrasie de l'auteur exactement comme le faisait l'éditeur en signalant que tous les Maures sont menteurs (II, 3). Notre héros exprimera d'ailleurs d'autres réticences à l'intervention de cet auteur telle qu'elle est décrite par Samson Carrasco, et Sancho Pança en fera de même, quoique ses commentaires soulignent particulièrement l'autre limitation importante de toute représentation littéraire. En effet, sur la demande du bachelier Carrasco, Sancho répare certains oublis de Cid Hamet : ainsi, le vol de son âne dans la Sierra Morena (dont nous ne sommes pas informés, mais qui se déduit par des allusions ultérieures), l'apparition de Sancho à califourchon sur ce même âne avant que l'on nous informe qu'il a été retrouvé, et le destin des cent écus que trouve Sancho dans les mêmes

no de los libros de caballerías, el polo literario y ficticio. El propósito de Cervantes es naturalmente mostrar que todo es un juego que no hay que confundir con la realidad, como hace don Quijote (como lector de libros de caballerías y como espectador de retablos de marionetas). Cervantes no quiere que seamos Quijotes, no quiere crear la misma confusión que los libros de caballerías, y por eso nos hace conscientes del carácter literario y ficticio de lo que leemos. Con ello, además, nos ofrece una definición de la novela como una mezcla o síntesis de historia y de ficción: la novela es ficción, como los libros de caballerías, pero, a diferencia de ellos, no es mentira, porque representa el mundo histórico; o, a la inversa, es historia, pero de un tipo diferente, contada por un narrador imposible que habla de personajes que nunca existieron, pero que son verdaderos. Hay una visión de la novela implícita en la dimensión auto-consciente del *Quijote* que redondea la implícita en su forma de representar la realidad. Si las combinamos resulta una teoría completa del realismo cervantino, una definición de la novela según Cervantes.



En efecto, podemos entender esta dimensión auto-consciente como el último rasgo del realismo cervantino, y como una derivación del carácter dialógico y anti-literario del mismo: es el resultado de esa tendencia dialógica que define lo cervantino, que no se conforma con dialogizar la realidad, sino que lo hace también con la literatura, y no se conforma tampoco con la literatura ajena, sino que lo hace también con la propia, la obra misma que leemos y que es incorporada al juego anti-literario. El realismo anti-literario utiliza tanto el nivel intradiegético como el extradiegético, es decir, se sirve de los comentarios que sobre la propia obra realizan tanto los personajes de la narración (el traductor y el narrador-editor) como los personajes de la historia (comentando la Primera parte desde la Segunda) para reforzar la ilusión de que nos cuenta una realidad existente más allá de su representación, no literaria. Pero al hacerlo Cervantes descubre también las limitaciones de la propia novela y su representación de la realidad, el hecho de que la obra que leemos no sólo es un artefacto literario sino también que es tan ficticia —aunque no tan mentirosa— como la literatura previa que pretende desacreditar. De la dialogización de la realidad (realismo dialógico) hemos pasado a la de la literatura (realismo

montagnes. Sancho racontera que l'âne lui a été volé par Ginés de Pasamonte, nous dira comment cela s'est produit, qu'il a donné les cent écus à sa femme (II, 4) et, quant à l'apparition inexplicée de l'âne il ne peut que nous dire qu'il doit s'agir d'une négligence de l'imprimeur, ou que l'historien s'est trompé (II, 4). En incorporant ainsi des informations qui ne figureraient pas dans le livre que nous avons lu parce qu'elles en avaient été exclues, Cervantès rend apparent le processus de sélection et de manipulation de la réalité qui fait obstacle au transvasement de celle-ci dans la littérature et qui est rendu inévitable par l'ampleur et les multiples ramifications du réel. La différence de moyens et la médiation d'un auteur rendent impossible une coïncidence parfaite entre la réalité et la vie : celle-ci, en effet, ne peut jamais être saisie complètement et s'échappera toujours, que ce soit par omission volontaire, parce qu'il n'y a pas de place pour tout et qu'il faut choisir, soit involontaire, comme le manifestent les omissions que répare Sancho.

En somme, l'apparition de Cid Hamet comme auteur dans l'histoire (comme, auparavant, dans le récit) et les commentaires que font les personnages sur lui (comme, auparavant, ceux de l'éditeur et du traducteur) montrent que la littérature qui nous est présentée n'est qu'un artefact construit par un auteur, et non la réalité : elle est représentation et, plus encore, fiction. Et ce ne sont pas là les seuls procédés qu'utilise Cervantès à cette fin : si nous en avons le temps, nous pourrions aussi nous arrêter sur la façon dont il utilise le retable de marionnettes de Maese Pedro, tissant une série de parallèles tant entre ses contenus qu'entre leur énonciation et le *Quichotte* dans son ensemble, comme l'a parfaitement montré George Haley, ce qui en fait non seulement un miroir du roman à l'intérieur du roman, mais encore un miroir métafictionnel. En effet, en dernière instance ces parallélismes servent à nous faire prendre conscience du processus de construction du roman lui-même, du fait qu'il s'agit d'une représentation et des différences entre la réalité et la fiction ce que vient souligner l'exemple négatif de don Quichotte qui, tout comme dans le roman dont il est le protagoniste, les confond et finit par se laisser entraîner par la fiction du retable et par attaquer les marionnettes pour défendre les héros de leur histoire. En somme, les histoires que Cervantès introduit dans des plans narratifs qui se situent au-dessus et au-dessous de l'histoire de l'hidalgo — l'histoire de son énonciation, au niveau extradiegetique, ainsi qu'une histoire énoncée en son sein, au niveau métadié-

anti-littéraire), y, dentro de ésta, de la literatura previa, el *romance*, a la propia novela (realismo auto-consciente).

De esta forma el principio dialógico sustituye al de verticalidad como principio rector en la representación de la realidad (y también en la asimilación de la literatura) característico de la novela cervantina, pues de él se deducen sus características básicas. La novela según Cervantes se caracteriza por su relación dialógica tanto con la realidad como con la literatura, y tanto con el *romance* como con el realismo. En el *Quijote* tenemos una realidad representada horizontalmente —realismo— en diálogo con la representación vertical característica de la literatura anterior y con la de la propia novela. La realidad queda así dialogada tanto por esas representaciones o visiones literarias —realismo anti-littéraire— como por el diálogo que éstas, especialmente la romántica, establecen con visiones discrepantes, especialmente la realista o meramente escéptica —realismo dialógico—. Y, a la inversa, la literatura queda dialogada por la realidad y estas visiones no literarias. Pero la dialogación de la literatura, tanto del *romance* como de la propia novela, no está exclusivamente al servicio de la representación de una realidad dialógica y anti-littéraire, sino que deja ese realismo teñido de la verticalidad idealista del *romance* y de conciencia de su carácter literario y ficticio, lo que le da una coloración romántica y auto-consciente características.

Es fácil observar cómo del principio dialógico se deriva la que es tal vez la característica más distintiva del universo literario cervantino: su inclusividad. Sobre el concepto de diálogo Cervantes crea ese mundo de ficción en que pueden convivir principios o actitudes opuestas, en el que dialogan los extremos, y en el que la paradoja, el diálogo de contrarios, es principio constructivo fundamental. Y de la paradoja nace esa riqueza y complejidad, ambivalencia y polivalencia, que es el sello inconfundible de la novela cervantina. El realismo del *Quijote* rechaza el *romance* al tiempo que lo incluye, es anti-romántico y romántico a un tiempo; en él la visión romántica quijotesca es criticada y corregida por la visión realista panzaica al tiempo que aquélla critica y corrige a su vez a ésta; para crear la ilusión de realidad, no sólo se critica el *romance* sino también la propia novela, pero la crítica de la propia novela no sólo sirve para afirmar su carácter mimético sino también para socavarlo; y finalmente, en línea con esto, se afirma continuamente que lo que leemos es historia, al tiempo que se demuestra que es ficción. Es precisamente esta inclusividad cer-

gétique — viennent redoubler ou faire écho à son thème fondamental, à savoir les relations entre vie et littérature, entre réalité et fiction, mais font aussi que c'est l'œuvre elle-même, et non pas les livres de chevalerie, qui constitue le pôle littéraire et fictif. Le propos de Cervantès est naturellement de montrer que tout est un jeu qu'il ne faut pas confondre avec la réalité, comme le fait don Quichotte (en tant que lecteur de romans de chevalerie et en tant que spectateur de retables de marionnettes). Il ne veut pas que nous soyons des Quichottes, il ne veut pas créer la même confusion que les livres de chevalerie, et c'est pourquoi il nous fait prendre conscience du caractère fictif et littéraire de ce que nous lisons. En outre, il nous offre ainsi une définition du roman comme mélange ou synthèse d'histoire et de fiction : le roman est fiction, comme les livres de chevalerie, mais contrairement à eux, il n'est pas mensonger, parce qu'il représente le monde historique. Ou, inversement, il est histoire, mais une histoire d'un autre type, contée par un narrateur impossible qui parle de personnages qui n'ont jamais existé, mais sont véritables. La dimension réflexive du *Quichotte* est sous-tendue par une vision implicite du roman, qui vient parachever celle qui sous-tend sa façon de représenter la réalité. En les combinant, on obtient une théorie complète du réalisme cervantin, une définition du roman selon Cervantès.



On peut en effet comprendre cette dimension réflexive comme le dernier trait du réalisme cervantin, et comme une dérivation de son caractère dialogique et anti-littéraire : elle est le résultat de la tendance dialogique qui caractérise son écriture. Cervantès ne se contente pas de dialogiser la réalité, il dialogise aussi la littérature, et utilise pour cela non seulement les œuvres d'autres auteurs, mais aussi et surtout celle que nous lisons et qui est incorporée au jeu anti-littéraire. Le réalisme anti-littéraire utilise le niveau intradiégétique autant que l'extradiégétique, autrement dit, les commentaires que font sur l'œuvre elle-même les personnages du récit (le traducteur et le narrateur-éditeur) d'une part et d'autre part ceux de l'histoire (qui commentent la première partie depuis la seconde) pour renforcer l'illusion qu'il nous raconte une réalité qui existe au-delà de sa représentation, une réalité non littéraire. Mais ce faisant Cervantès expose aussi les limitations de son propre roman et de sa représentation de la réalité, le fait que l'œuvre que nous lisons n'est pas seulement un

vantina, en la que hay toda una filosofía y una actitud vital característica de la modernidad literaria, la que ha hecho del *Quijote* el paradigma de la novela moderna, la novela arquetípica o ejemplar, como la han calificado diferentes críticos, en la que están todas las novelas posteriores. Tal vez esto sea una exageración, pero a veces la hipérbole es la forma más efectiva de comunicar una verdad. Digamos que, si no están todas, sí al menos muchas, y desde luego las más decisivas e influyentes.

artefact littéraire mais qu'en outre elle est tout aussi fictive — quoique moins mensongère — que la littérature antérieure qu'elle prétend discréditer. De la dialogisation de la réalité (réalisme dialogique) nous sommes passés à celle de la littérature (réalisme anti-littéraire) et, au sein de cette dernière, de la littérature antérieure — le *romance* —, au roman lui-même (réalisme réflexif).

Le principe dialogique se substitue ainsi à celui de verticalité comme principe directeur dans la représentation de la réalité (et aussi dans l'assimilation de la littérature) caractéristique du roman cervantin. Le roman selon Cervantès se caractérise par sa relation dialogique avec la réalité comme avec la littérature, avec le *romance* comme avec le réalisme. On a dans le *Quichotte* une réalité représentée horizontalement — réalisme — qui dialogue avec la représentation verticale qui caractérise la littérature antérieure et avec celle du roman lui-même. De sorte que la réalité est dialogisée tant par ces représentations ou visions littéraires — réalisme anti-littéraire — que par le dialogue que ces dernières, surtout la romantique, entretiennent avec des visions discordantes, particulièrement la réaliste ou juste sceptique — réalisme dialogique. Et, inversement, la littérature est dialogisée par la réalité et par ces visions non littéraires. Cependant, la dialogisation de la littérature, celle du *romance* comme celle du roman lui-même, n'est pas exclusivement mise au service de la représentation d'une réalité dialogique et anti-littéraire, mais laisse sur ce dialogisme la trace de la verticalité idéaliste du *romance* et de la conscience de son caractère littéraire et fictif, ce qui lui donne sa coloration romantique et réflexive caractéristique.

On voit ainsi que ce principe dialogique dérive de ce qui est probablement le trait le plus caractéristique de l'univers littéraire cervantin : son inclusivité. Sur le concept de dialogue, Cervantès crée ce monde de fiction où peuvent coexister des principes ou des attitudes opposées, où les extrêmes dialoguent, et dont le paradoxe, le dialogue entre les contraires, est un principe constructif fondamental. Or, la richesse et la complexité, l'ambivalence et la polyvalence qui sont le signe distinctif du roman cervantin naissent précisément du paradoxe. Le réalisme du *Quichotte* rejette le *romance* tout en l'incluant, est anti-romantique et romantique tout à la fois ; la vision quichottesque y est critiquée et corrigée par la vision réaliste de Sancho tout en critiquant et corrigeant cette dernière à son tour ; pour créer l'illusion de réalité, ce n'est pas seulement le *romance*

Bibliografía / Bibliographie

- Alter, Robert, *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1975.
- Bajtín, Mijail, *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- El Saffar, Ruth S., *Distance and Control in "Don Quixote": A Study in Narrative Technique*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1974.
- Frye, Northrop, *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*. Cambridge, Harvard University Press, 1976.
- Fuentes, Carlos, *Cervantes o la crítica de la lectura*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994.
- Gilman, Stephen, *The Novel According to Cervantes*. Berkeley, University of California Press, 1989. Traducción: *La novela según Cervantes*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Haley, George, "El narrador en *Don Quijote*: el retablo de Maese Pedro". En *El "Quijote"*, ed. George Haley. Madrid, Taurus, 1980, pp 269-87.
- Hutcheon, Linda., *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Londres, Routledge, 1991.
- Levin, Harry, "The Quixotic Principle: Cervantes and other Novelists". En *The Interpretation of Narrative: Theory and Practice*, ed. Morton W. Bloomfield. Cambridge, Harvard University Press, 1970, pp 45-66. Traducción: "Cervantes, el quijotismo y la posteridad". En *Suma Cervantina*, ed. J.B. Avalue-Arce y E.C Riley. Londres, Támesis, 1973, pp 377-96.
- Kundera, Milan, "La desprestigiada herencia de Cervantes". En *El arte de la novela*. Barcelona, Tusquets, 1987.
- Pardo, Pedro Javier, *La tradición cervantina en la novela inglesa del siglo XVIII*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.
- Reed, Walter, *An Exemplary History of the Novel: The Quixotic versus the Picaresque*. Chicago, University of Chicago Press, 1981.
- Riley, Edward C., *Cervantes's Theory of the Novel*. Oxford, Clarendon Press, 1962. Traducción: *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid, Taurus, 1966.

qui est critiqué, mais aussi le roman lui-même, quoique la critique du roman ne serve pas qu'à en affirmer le caractère mimétique, mais aussi à le saper ; et, en fin de compte, dans le droit fil de ce qui vient d'être dit, il est constamment affirmé que ce que nous lisons est de l'histoire, tandis qu'il nous est démontré que c'est de la fiction. C'est précisément cette inclusivité cervantine, qui contient toute une philosophie et une attitude vitale caractéristique de la modernité littéraire, qui a fait du *Quichotte* le paradigme du roman moderne, le roman archétypique ou exemplaire⁵, comme l'ont dit différents auteurs, celui qui contient tous les romans ultérieurs. Peut-être cette affirmation est-elle exagérée, mais il arrive que l'hyperbole soit le moyen le plus efficace pour communiquer une vérité. Disons que, s'ils n'y sont pas tous, ils y sont pourtant nombreux, et bien entendu ce sont les plus décisifs et les plus influents.

[Bibliographie : v. p. 141]

5 Le texte espagnol joue sur le titre des *Nouvelles exemplaires* de Cervantès, dont le titre espagnol, *Novelas ejemplares*, aurait aussi bien pu être traduit par *Romans exemplaires*. [NLDT]