

QUIJOTE MODERNO. ¿POSMODERNO?

LEMUS, Víctor Manuel Ramos¹

RESUMEN: De acuerdo con la crítica literaria, se considera al *Quijote* (1605, 1615), de Miguel de Cervantes Saavedra, “la primera novela moderna”. Sin embargo, con frecuencia esta expresión es presentada de manera vaga, sin alguna reflexión que permita precisarla. El objetivo de este ensayo es abordar algunos elementos que permiten discutir en qué medida dicha afirmación tiene sentido, y al mismo tiempo, colocar sus límites cuando se la reporta a ese periodo histórico.

PALABRAS CLAVE: *El Quijote*, novela moderna, modernidad, posmodernidad.

Espectros del *Quijote*.

Bajo el espíritu de Pierre Menard, escribir novela, en la modernidad, básicamente consistió en reescribir el *Quijote*. Bitácora de navegación del arte narrativo, esta obra cervantina, prácticamente desde su publicación, ha servido de guía para los escritores occidentales (o bajo su influjo) que han venido después.

Por lo que sabemos, el *Quijote* tuvo una amplia circulación en su época, inclusive de manera oral entre los no letrados: “En los siglos XVI y XVII la mayoría de la población española no sabía leer; pero en todas partes y en todos los niveles sociales había algunos que sí leían y que solían leer en voz alta para una persona o bien para grupos de oyentes” (FRENK, 2004, p. 1139).

Sabemos, así, que su popularidad fue tanta que una década después de la primera parte su protagonista y su fiel escudero tuvieron que enfrentar al *Quijote* del misterioso Avellaneda, conquistando la preferencia de don Álvaro Tarfe (que aparece en ambas novelas), que afirmó que

¹ Professor Associado do Setor de Letras Espanholas do Departamento de Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Endereço eletrônico: victormlemus@gmail.com.

...más gracias habéis dicho vos, amigo, en cuatro razones que habéis hablado que el otro Sancho Panza en cuantas yo le oí hablar, que fueron muchas! Más tenía de comilón que de bien hablado, y más de tonto que de gracioso, y tengo por sin duda que los encantadores que persiguen a don Quijote el bueno han querido perseguirme a mí con don Quijote el malo. Pero no sé qué me diga, que osaré yo jurar que le dejo metido en la Casa del Nuncio, en Toledo, para que le curen, y agora remanece aquí otro don Quijote, aunque bien diferente del mío (CERVANTES, 2004, pp. 1090 – 1091).

Andando el tiempo, la primera novela que se escribe en América latina, *El periquillo Sarniento*, su autor, el mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi, lo tenía por modelo acabado del género, como lo afirma explícitamente: “Mas yo, con su licencia, tomo el *Quijote* de Cervantes, la obra maestra en clase de romances.” Y a seguir, advierte: “No trato de comparar mi obra con la del gran Cervantes; lo que hago es valerme de su *Quijote* para defender mi *Periquillo*” (FERNÁNDEZ DE LIZARDI, 2008, s/p), concluye. En este sentido, más osado fue Gustave Flaubert, que en 1855, tras cuatro años de intenso y documentado trabajo de carpintería (lo que situaba a la novela como un género artesanal en pleno auge del industrialismo), concluyó su *Madame Bovary*, esta especie de don Quijote femenino que también vio su vida alterada por creer a pie juntillas lo que leía en los libros.

De manera callada, a lo largo de más de cincuenta años de escritura, Jorge Luis Borges escribió tantos artículos sobre Cervantes que Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Socchi hicieron, en 2005, su compilación completa, publicándola bajo el título de *Cervantes y El Quijote*. Sin embargo, célebre es la anécdota en la que esta novela fue transformada en una prueba de CI. Libresco impenitente, Jorge Luis Borges contaba que, tras casi fallecer por causa de un accidente ocurrido en la Biblioteca de Buenos Aires, se propuso escribir un relato para verificar si su infinita capacidad de fabulación se encontraba intacta. El resultado fue su famoso “Pierre Menard, autor del *Quijote*”: la fértil imaginación de Cervantes fue el baremo que le mostró a Borges que seguía a la altura de sus ambiciones literarias.

Como contraejemplo, célebres también fueron los comentarios que Vladimir Nabokov vertió sobre este clásico de las letras españolas en su *Curso sobre El Quijote* impartido en la Universidad de Harvard entre 1951 y 1952. Cuatro años antes de publicar *Lolita* (1955), brillante ejercicio que demuestra que la literatura nos prepara para lo contradictorio al presentarnos las tribulaciones sentimentales del pedófilo Humbert Humbert, al gran escritor ruso-americano le pareció que el *Quijote* era una obra cruel, ya que:

El autor parece hacerse el siguiente plan: Ven conmigo, avieso lector, que disfrutas de ver a un perro vivo inflado y zarandeado a puntapiés como una pelota de fútbol; lector que, los domingos por la mañana, yendo o viniendo de la iglesia, gustas de saludar con un puntazo del bastón o con un escupitajo al pobre golfo puesto en la picota; ven conmigo, avieso lector, y advierte en cuán ingeniosas y crueles manos voy a poner a este personaje mío que da risa de puro vulnerable. Y espero que te diviertas con lo que te tengo preparado (NABOKOV, 2016, p. 104).

Mucho más atento al llamado que la novela hacía a la inteligencia de los lectores, que sabrían entender el juego retórico propuesto, William Faulkner, notable por la osadía con que exploró las posibilidades de experimentación del género, confesó al periodista Jean Stein Vanden Heuvel: "...leo el *Quijote* todos los años, como algunas personas leen la Biblia" (FAULKNER, 2006, p. 180).

Sabemos que el poder que tenía don Quijote de desquiciar la razón de quienes se le acercaban no se circunscribe a los personajes de ficción. Víctima de su seducción también fue Orson Welles, que tras una odisea de 25 años de delirio (en la que se le murieron dos de los actores que ocuparían papeles protagónicos y prácticamente se fue a la quiebra), enloquecido por el deseo imposible de realizar la versión cinematográfica de la obra, sólo consiguió reafirmar su pasión por Margarita Carmen Cansino, que el público conoció como *la Hayworth* (VOLPI, 2008, pp. 61 – 92 passim).

Y es que esta obra, que inaugura la *Era de Gutenberg* en que la lectura se convierte en una actividad estructurante de toda experiencia cognitiva y estética, es tenida como el más acabado modelo de la imaginación literaria. Es en ese postulado que descansa la fama de *Cien años de soledad*, declarada por Carlos Fuentes como "el *Quijote* americano" (FUENTES, 2014).

Don Quijote, moderno.

Bajo la influencia del gran teórico de la novela realista, Georg Lukács, cuando aún formaba parte de la Escuela de Budapest, Ferenc Fehér afirmó:

Don Quijote es la primera novela porque su héroe posee una libertad que en principio resulta impensable para la épica: la habilidad para rebelarse en el centro mismo de una experiencia real y oponer a ella una experiencia distinta y meramente posible. (No hay, por lo tanto, problema alguno en escaparse a las islas mágicas de su imaginación) Si Dios abandonó al héroe de la novela, le dio, no obstante, la libertad (FEHÉR, 1987, p. 39).

No es posible dejar de percibir que en el elogio está cifrada la presunción de que la libertad que goza don Quijote tiene que ver con una apología de la vida moderna, y burguesa. Recordemos que en la apertura de su *Manifiesto Comunista*, Marx y Engels afirmaron: “La burguesía ha desempeñado un papel altamente revolucionario en la historia. Allí donde ha llegado al poder, la burguesía ha destruido todas las relaciones feudales, patriarcales, idílicas” (MARX; ENGELS, 2019, p. 52).

Bajo el signo del romanticismo (o por lo menos del anticapitalismo romántico), se ha afirmado que el mundo de la épica es propio de sociedades homogéneas e integradas, sin fisuras ni hiatos:

Felices los tiempos en que el cielo estrellado es el mapa de todos los caminos posibles, tiempos en que los senderos se iluminan bajo la luz de las estrellas! Todo en aquellos tiempos es nuevo y, a la vez, familiar; los hombres salen en busca de aventuras pero nunca se hallan en soledad. El universo es vasto pero es como el propio hogar, pues el fuego que arde en las almas es de la misma naturaleza que el de las estrellas; el universo y el ser, la luz y el fuego, son muy distintos, pero nunca se convierten en completos extraños, pues el fuego es el alma de toda luz y todo fuego se cubre de luz. Cada acción del alma adquiere sentido y alcanza realización en esa dualidad: completa en significado -en sentido- y completa para los sentidos; puesto que el alma descansa en su seno aun cuando se halle en actividad; puesto que la acción se autonomiza del alma y, al adquirir entidad propia, encuentra su propio centro y traza un círculo a su alrededor (LUKÁCS, 2010, pp. 25 – 26).

A pesar del *desamparo existencial* con que es caracterizado el hombre moderno (donde no se presupone a la mujer), el sujeto emergente aparece como el dueño y señor de sus acciones: ya no es el de la sociedad estamental que estaba sujetado a estructuras preestablecidas e inamovibles, sino integrado a un mundo hecho (aparentemente) a su imagen y semejanza. Sobre esa ilusión, Marx y Engels vuelven para deshacer los equívocos: “La moderna sociedad burguesa, surgida del hundimiento de la sociedad feudal, no ha abolido las contradicciones de clase. Se ha limitado a sustituir las viejas clases, las viejas condiciones de opresión, las viejas formas de lucha, por otras nuevas” (MARX; ENGELS, 2019, p. 50).

La supuesta modernidad del *Quijote*, aunque sea innegable, no lo es sin matices. Famoso es el fragmento en que el protagonista dice:

Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío (CERVANTES, 2004, p. 97).

Escrita en los albores del siglo XVII, su contenido remite a una sociedad premoderna en la que aún era ambigua la fórmula “*derecho natural-derecho positivo...* que ahora nosotros llamamos iusnaturalismo” (TRUJILLO, 2015, p. 4). Si el derecho positivo “afirma la tesis de la separación entre derecho y moral [...]”, el iusnaturalismo asume la existencia de una conexión entre derecho y moral (por lo menos en el sentido de que la *justicia* es una cualidad del *derecho*)” (TRUJILLO, 2015, p. 12). Y es que el iusnaturalismo “sostiene que la crítica al derecho positivo es de algún modo interna a la juridicidad, pues se hace a partir del *derecho natural*” (TRUJILLO, 2015, p. 12). La frase de don Quijote es ajena a la idea de un derecho emanado de un pacto social; por el contrario, el discurso proferido a los cabreros parece concordar con un derecho entendido como un atributo natural, universal, y ajeno a cualquier contrato.

Sin embargo, instalado en la ambigüedad, en el primer capítulo de la segunda parte, mientras yace en su lecho y conversa con el Cura y el Barbero:

Y en el discurso de su plática vinieron a tratar en esto que llaman «razón de estado» y modos de gobierno, enmendando este abuso y condenando aquel, reformando una costumbre y desterrando otra, haciéndose cada uno de los tres un nuevo legislador, un Licurgo moderno o un Solón flamante, y de tal manera renovaron la república, que no pareció sino que la habían puesto en una fragua y sacado otra de la que pusieron; y habló don Quijote con tanta discreción en todas las materias que se tocaron, que los dos examinadores creyeron indubitadamente que estaba del todo bueno y en su entero juicio (CERVANTES, 2004, pp. 549 – 550).

Es en ese punto cuando habla de los *arbitristas*, término que designaba “a todos los que proponían soluciones, muchas de ellas quiméricas, a los problemas de la economía española, que eran, por otro lado, cada vez más acuciantes” (PREDICES DE BLAS; REEDER, 2004, p. 128). En esta figura, anterior al economista político, Cervantes ya anuncia las alteraciones que provocará la revolución moderna en curso. Sin embargo, conforme la lógica cervantina, las soluciones suelen ser regresivas, así que no es extraño que don Quijote diga:

¿Hay más, sino mandar Su Majestad por público pregón que se junten en la corte para un día señalado todos los caballeros andantes que vagan por España; que, aunque no viniesen sino media docena, tal podría venir entre ellos, que solo bastase a destruir toda la potestad del Turco? (CERVANTES, 2004, p. 552).

Si, como afirmó Jürgen Habermas en un discurso proferido en 1980, la modernidad es un “proyecto inacabado” (HABERMAS, 2002, p. 1), las ambigüedades y oscilaciones que constituyen al *Quijote* lo hacen nuestro contemporáneo. Gracias a la lógica dialéctica, sabemos que la lógica aristotélica que se instauró en la modernidad sólo extrae de sí lo que ya estaba de antemano en sus premisas (por lo que se la colocó como base de la razón *formalista* e *instrumental*), de tal modo que nunca fueron exitosos los proyectos de un mundo gobernado enteramente por la razón, lo que explica la frecuente oscilación entre *arbitrio* y *ley* que aún observamos.

La primera novela moderna.

A la *Era de Gutenberg* la define ser la era del lector: su invención decisiva no es la imprenta, sino la de ese ser que se relaciona con el mundo a partir de las representaciones contenidas en los libros.

De acuerdo con Marx y Engels, la modernidad capitalista fue obra de la burguesía, clase que “no puede existir sin revolucionar continuamente los instrumentos de producción, esto es, las relaciones de producción, esto es, todas las relaciones sociales” (MARX; ENGELS, 2019, p. 53). Llevada a la esfera del arte, esta afirmación conduce a la constatación de la permanente transformación de los contenidos y las formas en sintonía con el presente.

Se ha hecho común afirmar que el *Quijote* es un libro que fue escrito, como dice en el Prólogo, con “la mira puesta a derribar la máquina mal fundada destes caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más” (CERVANTES, 2004, P. 14). Y en efecto, a lo largo de la novela parece que ese es el cometido que anima la forma en que cada uno de sus elementos es parodiado.

Sin embargo, la novela no es sólo eso. En sus páginas es posible encontrar una crítica a otras formas de la narrativa vigentes en su tiempo. Y es que el *Quijote* es una obra que se alimenta de por lo menos cuatro tradiciones de la imaginación literaria contemporánea de su autor –todas practicadas por él.

Una de ellas es la novela bizantina, forma narrativa compuesta principalmente en verso y que contaba –en un número indefinido de capítulos llenos de sorpresas y aventuras que ocurrían en lugares exóticos dando origen al *orientalismo* propio de la cultura europea de entonces– las peripecias de dos amantes que se separaban al comienzo de la historia y que

necesariamente tendrían que reencontrarse al final. A esta “novela de amor virtuoso” (LIDA DE MALQUIEL apud CARILLA, pp. 282 – 283) la caracterizaba también el hecho de que sus aventuras no obedecieran a una necesidad estructural rigurosa: estas podían multiplicarse según la voluntad del autor, de una manera indefinida. No es extraño reconocer vestigios de esa forma en las telenovelas contemporáneas: el avance de la trama depende apenas del gusto del espectador, y los hilos narrativos pueden avanzar o cortarse de acuerdo con los índices de audiencia, que es lo que debe respetar el realizador. Bajo la influencia de *El libro de Apolonio* y el *Libro de Aleixandre* (ambos anónimos), ejemplo de estas obras en España son: la *Historia de los amores de Clarea y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea*, de Alonso Núñez de Reinoso, la *Selva de aventuras*, de Jerónimo de Contreras o *El peregrino en su patria*, de Lope de Vega. Cervantes usó esta forma, además del *Quijote*, en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617), así como en el relato “El amante liberal” (1613).

Por lo que respecta a la novela pastoril, animada por todo el sistema retórico oriundo del *petrarquismo* que en España tuvo a las *Églogas* de Garcilaso de la Vega como el ejemplo más representativo, el *Quijote* la aprovecha no solamente en la manera como el protagonista construye la imagen idealizada de Aldonza Lorenzo transformada en Dulcinea del Toboso, cuyos “cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve” (CERVANTES 2004, p. 115), sino también en la construcción de diversas escenas en las que aparecen otros personajes, que huyen de su presente para refugiarse en escenas fingidas de la Arcadia literaria. Libres de las tribulaciones que implica entrar en las incesantes transformaciones de la Historia, lejos de las agruras de la vida en sociedad y de todo aquello que la torna angustiante –según el arqueólogo de la psiquis moderna, Sigmund Freud, “la supremacía de la Naturaleza, la caducidad de nuestro propio cuerpo y la insuficiencia de nuestros métodos para regular las relaciones humanas en la familia, el Estado y la sociedad” (FREUD, 1973, p. 29)–, estos personajes viven cantando *Odas* (composiciones de alabanza a la naturaleza o a alguna persona) e *Idilios* (cantos en los que se olvida las complejidades de la existencia al recrear, de manera idealizada, la vida del campo y los amores pastoriles), como puede apreciarse la invitación que don Quijote recibe de unos jóvenes que están representando una escena de la Arcadia:

En una aldea que está hasta dos leguas de aquí, donde hay mucha gente principal y muchos hidalgos y ricos, entre muchos amigos y parientes se concertó que con sus hijos, mujeres y hijas, vecinos, amigos y parientes, nos viniésemos a holgar a este sitio, que es uno de los más agradables de todos estos contornos, formando entre todos una nueva y pastoril Arcadia, vistiéndonos las doncellas de zagalas y los mancebos de pastores. Traemos estudiadas dos églogas, una del famoso poeta Garcilaso, y otra del excelentísimo Camoes, en su misma lengua portuguesa, las cuales hasta ahora no hemos representado. [Y han de disfrutar] porque por ahora en este sitio no ha de entrar la pesadumbre ni la melancolía (CERVANTES, 2004, p. 991).

De gran repercusión en la época, ni el mismo Cervantes dejó de practicar el género pastoril: en 1586 publicó *La Galatea*, ofuscada por la fama de la *Diana* de Jorge de Montemayor y la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo.

Finalmente, la tradición más cercana a Cervantes, y que de inmediato se tornó en una de las más vivas y proteicas de la narrativa en español (sus rasgos se encuentran en muchas obras contemporáneas, como lo es la “novela siccaresca” de la violencia relacionada con el narcotráfico), lo constituye el género picaresco inaugurado por el anónimo *Lazarillo de Tormes*. Esta forma de la narrativa, que tiene como protagonista y narrador a un personaje oriundo de los estamentos más bajos de una sociedad que estaba pasando de un régimen feudal a uno burgués, se observa también en el *Quijote*. Su influencia no se percibe solamente en el carácter *realista* de la narración, sino también en la configuración de varios de sus personajes. Aunque Sancho Panza no sea propiamente un pícaro, ya que en él no se encuentran todas las características que singularizan a este tipo de personajes, sí es posible percibir algunos de sus rasgos, como el hambre constitutiva, la habilidad para moverse en los entresijos del mundo habitado por sus superiores y el registro *bajo* desde el que observa al mundo en que se sitúa, así como el modo en que lo verbaliza. Plenamente pícaro, sin embargo, lo es el galeote Ginés de Pasamonte, que inclusive ha publicado un libro sobre su vida:

—¿Tan bueno es? —dijo don Quijote.
 —Es tan bueno —respondió Ginés—, que mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren. Lo que le sé decir a voacé es que trata verdades y que son verdades tan lindas y tan donosas que no pueden haber mentiras que se le igualen.
 —¿Y cómo se intitula el libro? —preguntó don Quijote.
 —*La vida de Ginés de Pasamonte* —respondió el mismo.
 —¿Y está acabado? —preguntó don Quijote.
 —¿Cómo puede estar acabado —respondió él—, si aún no está acabada mi vida? Lo que está escrito es desde mi nacimiento hasta el punto que esta última vez me han echado en galeras (CERVANTES, 2004, p. 206).

En otra de sus obras, como lo es “El coloquio de los perros”, Cervantes utiliza también este género.

Por lo que respecta a la ya mencionada novela de caballerías, ella está presente en el nombre del personaje, en el carácter de las aventuras que estructuran la narrativa, en todo el sistema de elementos que constituye la construcción (escudero, nombre del caballo, princesa a la que se dedican las hazañas, la estructura episódica, el carácter de cruzada de cada movimiento, la idea de que cada acción es fabulosa) y hasta en la intención de combatir esta forma de ficción que suscita una imaginación desaforada capaz de alterar la percepción que se tiene de la realidad.

A pesar de que en el *Quijote* sean parodiadas esas cuatro tradiciones literarias de su tiempo (recordando que en la época, la ficción novelística era “considerada dañina, peligrosa y disparatada para la sociedad contrarreformista” (GONZÁLEZ-BARRERA, 2005, p. 77), el protagonista enloquece por el contacto que tuvo con las aventuras del caballero, aunque a lo largo del relato leamos que también fue afectado por otras formas de la ficción. ¿Por qué enloquece precisamente con las novelas de caballería y no con los otros géneros abordados en el texto? No lo sabemos, pero la crítica a la lógica de la ficción caballeresca se vuelve motivo para que el *Quijote* sea considerado la primera novela moderna. Para abordar esta cuestión, quizá sea pertinente recuperar una de las afirmaciones que se utilizan para definirla, y que le confieren su carácter moderno, a saber: que se trata de una “parodia de las novelas de caballería”.

De acuerdo con teóricos del posmodernismo como Linda Hutcheon, la figura retórica prototípicamente moderna (y que el posmodernismo se intenta reapropiar) es la “parodia”, que consiste en establecer una “repetición con distancia crítica que permite la indicación irónica de la diferencia en el corazón de la semejanza” (HUTCHEON, 1991, p. 47), a fin de transgredir una convención con la que, no obstante, se mantiene un vínculo. De esta forma, aunque el *Quijote* sea una crítica a novela de caballerías, no deja de pertenecer al género: a pesar de que intente parodiarlas y cuestionarlas no deja de reconocerlas como su antecedente.

Al constatar que en la modernidad las obras de arte que trabajaban en un registro *alto* se definían por posicionarse de manera crítica ante el pasado del que provenían, Theodor W. Adorno dijo: “una obra de arte es la enemiga mortal de otra” (ADORNO, 1971, p. 74). De esta forma, en la modernidad, el desafío de todo artista era el de situarse de manera crítica en su presente, mirar en retrospectiva las formas artísticas consolidadas e intentar llevarlas a una

nueva síntesis en la que los materiales en su totalidad fuesen alterados. Un análisis de las formas de la narrativa así lo revela. Contrario a eso, las figuras retóricas propias del posmodernismo, de acuerdo con Fredric Jameson, pueden ser todas aquellas que marcan una distancia con el pasado, sintiéndose ya en otra lógica, como el *pastiche*,² la *cita*³ y el *simulacro*.⁴

Una novela política

Por lo que sabemos, en medio de sus turbulencias y contradicciones, la modernidad tuvo una ilusión: la del arte libre y desinteresado en la que primaría el *gusto*. De esa pretensión surgió una tripartición de las esferas de la cultura en la que, muy a nuestro pesar, aún nos encontramos:

...la racionalización cultural, de la que surgen las estructuras de conciencia típicas de las sociedades modernas, se extiende a los componentes cognitivos, a los estético-expresivos y a los moral-evaluativos de la tradición religiosa [ella era el fundamento de la unión de los tres dominios en el mundo premoderno]. Con la ciencia y la técnica, con el arte autónomo y los valores relativos a la presentación expresiva que el sujeto hace de sí, con las ideas universalistas que subyacen al derecho y a la moral, se produce una diferenciación de *tres esferas de valor, cada una de las cuales obedece a su propia lógica*. Con ello, no solamente se cobra conciencia de la «legalidad propia, interna» de los componentes cognitivos, de los componentes expresivos y de los componentes morales de la cultura, sino que con su diferenciación aumenta también la tensión entre estas esferas (HABERMAS, 2002b, p. 222).

2 “El pastiche es, como la parodia, la imitación de un estilo peculiar o único, idiosincrásico; es una máscara lingüística, hablar un lenguaje muerto; pero es una práctica neutral de esta mímica, no posee las segundas intenciones de la parodia; amputado su impulso satírico, carece de risa y de la convicción de que, junto a la lengua anormal que hemos tomado prestada por el momento, todavía existe una sana normalidad lingüística. El pastiche es, entonces, una parodia vacía, una estatua ciega: es a la parodia lo mismo que esa práctica moderna (tan interesante e históricamente original) de la ironía vacía es respecto a lo que Wayne Booth llama las «ironías estables» del siglo XVIII” (JAMESON, 1996, p. 38).

3 “En todo caso, resulta mínimamente obvio que los artistas más recientes ya no «citan» los materiales, los fragmentos y los motivos de una cultura de masas o popular, como empezó a hacerlo Flaubert; en cierto modo los incorporan a punto tal que muchas de nuestras categorías críticas y evaluativas anteriores (fundadas precisamente en la diferenciación radical de la cultura modernista y la cultura de masas) ya no son funcionales” (JAMESON, 2010, p. 51).

4 “Entretanto, esa omnipresencia del pastiche no es incompatible con cierto humor, ni es totalmente desprovista de pasión: ella es, por lo menos, compatible con la dependencia y con el vicio –con ese apetito, históricamente original, de los consumidores por un mundo transformado en mera imagen de sí mismo, por pseudoeventos y por espectáculos [...] Es para esos objetos que debemos reservar la concepción de Platón de “simulacro”, la copia idéntica de algo cuyo original jamás existió. De forma bastante apropiada, la cultura del simulacro entró en circulación en una sociedad en que el valor de cambio se generalizó a tal punto que incluso ha desaparecido el recuerdo del valor de uso, una sociedad en que, según lo observó Guy Debord en una frase memorable «la imagen se ha convertido en la forma final de la reificación» (*La sociedad del espectáculo*)” (JAMESON, 1997, p. 45 – traducción mía).

El predominio de esa forma de comprensión ha llevado a postular la extraña escisión entre una literatura *desinteresada* y una literatura *política*. De manera genial, el *Quijote* encara esa disputa. Escrita en el auge de la *Contrarreforma*, la novela aborda diversos episodios de la España convulsa de su tiempo, a saber: la crítica a la institución caballeresco-aristocrática en decadencia, la expulsión de moros y judíos, el cristianismo que ha dejado de ser apostólico, la Iglesia y sus curas que no observan el ideal ascético y se dedican al ocio y los placeres, los malos manejos de la Hacienda pública, las decisiones arbitrarias del Monarca, etc. Todo eso es posible encontrar en el *Quijote* sin necesidad de andar espulgando mucho entre sus páginas. En una época en que los libros eran fiscalizados minuciosamente, los primeros lectores que Cervantes tuvo en mente fueron los censores. Eso lo demuestran las primeras páginas de la novela, donde aparecen los documentos emitidos por las autoridades autorizando su publicación. Ese fue el primer gigante que su protagonista tuvo que enfrentar.

La genial estrategia que ideó Cervantes para escribir esta novela de alto contenido político y polémico fue el recurso de la traducción. Como es de sobra conocido, la historia empieza con un narrador omnisciente contando la vida de un hidalgo venido a menos –es decir, perteneciente a un estrato de la sociedad en franca decadencia–, que al creerse el cuento que mitificaba a su clase y la entronizaba en funciones de dirigencia, decide, de manera regresiva (puesto que intentaba detener con su sólo deseo el paso de la Historia), recuperar la caballería para que España volviera a una supuesta grandeza perdida. A lo largo de los siguientes ocho capítulos, es posible leer, de manera jocosa, los desencuentros y fracasos de este personaje conducido por su loco desatino. Sin embargo, al final del capítulo octavo, cuando Don Quijote traba la batalla con el Vizcaíno, la narración se interrumpe y el narrador nos dice que la historia que estaba leyendo se ha terminado porque el autor ha dejado pendiente la historia de “esta batalla, disculpándose que no halló más escrito de estas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas” (CERVANTES, 2004, p. 83). Eso revela, entonces, que como lectores no estábamos ante un narrador que inventara, recordara o presenciase eventos, sino que las leía para nosotros, comentándolas y añadiéndoles juicios. En el capítulo IX, vemos a este narrador paseando por el Alcaná de Toledo, triste por no haber podido continuar con la lectura de tan sabrosa historia, ya que tiene, como “natural inclinación”, “leer aunque sean los papeles rotos de las calles” (CERVANTES, 2004, p. 85). En ese momento, se encuentra con un muchacho que vendía unos cartapacios “con caracteres que conocí ser arábigos. Y puesto que aunque los conocía no los sabía leer, anduve mirando si parecía por allí algún morisco aljamiado que los leyese, y no fue

Gláuks: Revista de Letras e Artes- jul-dez, 2021- ISSN: 2318-7131- vol. 21, nº 2 37

muy dificultoso hallar intérprete semejante” (CERVANTES, 2004, p. 86). Descubrió, entonces, que en ellos se contaba la “*Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo*” (CERVANTES, 2004, p. 86). Por lo tanto, la historia *original* no fue escrita en castellano, sino en *caracteres árabes aljamiados*, y su autor no era un cristiano viejo, sino un árabe. El narrador compra los papeles, le paga a un morisco para que los traduzca, y treinta días después retoma la historia, y con ella el episodio donde la había interrumpido. ¿Qué nos revela este detalle?

En una especie de *Myse en abyme*, descubrimos que para llegar hasta nosotros: a) la figura, las peripecias, los otros personajes y hasta el mundo de Don Quijote y Sancho Panza fue preciso atravesar b) el punto de vista cifrado en la escritura hecha por Cide Hamete Benengeli, c) traducido por ese árabe anónimo, que lo ha vertido al castellano, y que d) ahora un “narrador” lo lee y lo interpreta (con todo lo que significa de punto de vista, ideología, intereses y sensibilidad) para nosotros, e) los lectores.

A partir de este momento, arropado por la disculpa de que la novela pertenece al género cómico, y de que “su autor era moro, según aquel nombre de Cide, y de los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas” (CERVANTES, 2004, p. 566), lo que aparece escrito debe ser interpretado con ironía y distancia crítica.

De acuerdo con Ismail El-Outmani, “‘Benengeli’, o ‘Ben-enegeli’ quiere decir en árabe ‘hijo de-bastardo’, o ‘hijo de-sangre no limpia’” (EL-OUTMANI, 2005). De esta forma, el delito que las autoridades contrarreformistas veían en quienes no eran “de sangre limpia” o no eran “cristianos viejos” descalifica ya de inicio al autor de esta historia. Precedido su nombre por el “Cide”, que significa “Señor”, la ironía que ya estaba en la designación del protagonista en la forma de tratamiento “Don”, refuerza el tono paródico de la novela. A partir de estos elementos subyacentes al pacto de lectura, el *Quijote* tiene entonces carta de navegación para poder hacer una crítica feroz a la España de su tiempo, pues no debe tomarse en serio. Fue por eso que los censores no vieron nada anómalo, a pesar de que muchos episodios contengan asuntos que la Autoridad no veía con buenos ojos que vinieran a cuento.

Contemporáneo del *Lazarillo de Tormes* (obra extraordinariamente crítica de la sociedad de su tiempo y que se acoge al recurso del anonimato para poder hacerlo sin consecuencias para su autor, que seguro era uno de los miembros de la élite aristocrático-caballeresca), el *Quijote* no se esquivo de emitir juicios, como de hecho lo exige la forma de la

novela realista, por más que Flaubert, uno de los padres de esta escuela narrativa, haya dicho que

Lo que me parece bello, lo que quisiera escribir, es un libro sobre nada. Un libro sin atadura exterior, que se sostenga por la fuerza interna de su estilo, como la tierra, sin ser sostenida, se mantiene en el aire; un libro que no tuviera casi tema, o que al menos el tema sea casi invisible (FLAUBERT apud VARGAS LLOSA, 1979, p. 35).

Semejantes postulados, en los que descansa la teoría del *modernismo vanguardista* que justificó la teoría del *valor estético* del arte narrativo durante el siglo XX occidental y europeizante, como es posible observar, no están en el *Quijote*. A pesar de ser *la* novela paradigmática de la modernidad literaria, este clásico no es un libro *sobre nada*, aunque la fuerza interna de su estilo sea tan poderosa que aún nos sigue cautivando. No se espera otra cosa de una obra que se propuso compendiar los estilos precedentes e intentó llevarlos a una nueva síntesis, contribuyendo decisivamente a la invención de la novela moderna.

Quijote, ¿posmoderno?

Resulta difícil caracterizar un periodo histórico que se define a sí mismo con un prefijo (usado a veces en sentido lógico-conceptual, y otras sólo temporal –en las que el pasado aparece como el tiempo de lo regresivo) que se antepone a un término cuya definición nunca fue estable y menos unánime. De acuerdo con sus formuladores, esta época se define por ser *posterior* a la modernidad, y se caracteriza por estar *en el fin* de las ilusiones y objetivos que la animaron. A más de cuarenta años de la publicación de *La condición posmoderna* (1979), de Jean-François Lyotard, clásico que se propuso vaticinar lo que definiría al nuevo *Zeitgeist*, la nebulosa conceptual no ha hecho sino aumentar en este pandémico presente con el aumento del trabajo precario, las constantes crisis del capital, el aumento de especulación financiera e inmobiliaria, el imperio de los algoritmos de las redes sociales y del desmantelamiento del Estado de bienestar social que mal consiguió erigir limitados sistemas de salud y educación públicas.

En la medida en que seguimos siendo sujetos de derecho, conquista y límites impuestos por la modernidad, el *post* no tiene sentido. Si es verdad que el “derecho positivo, como hijo de la modernidad, ha planteado fuertes críticas al iusnaturalismo”, el positivismo jurídico de ahí emanado ha provocado la “desvinculación de la justicia al derecho positivo”. Con eso, “[e]l

derecho positivo se constituye en metarrelato de la modernidad en la medida en que trata de dotar de carácter científico al derecho, como una ciencia que depende de sí misma, al descartar todo juicio ético o político, asumiendo un carácter objetivista” (RÚA DELGADO, 2020, p. 128).

Si “el bien común, la justicia y la seguridad jurídica constituyen los fines supremos del derecho”, a título de ejemplo podría decirse que:

Las prácticas de los nazis, en la Alemania de la década de 1930, consistentes en la confiscación de bienes y propiedades de judíos, gitanos, comunistas y opositores políticos, así como las prácticas eugenésicas para garantizar la pureza racial, derivaron de mandatos contenidos en leyes positivas, expedidas válidamente de acuerdo con el derecho alemán; en otras palabras, las prácticas iniciales que degeneraron en la shoah y en los horrores presentados en los campos de concentración y exterminio, tuvieron un origen legal en normas válidas de derecho positivo. El positivismo privilegió la seguridad jurídica por sobre la justicia, ponderación que justifica las prácticas de los nazis, legales aunque injustas (RÚA DELGADO, 2020, p. 132).

La propuesta de un “derecho posmoderno” que (en la búsqueda de cumplir las metas de libertad, igualdad, necesidades básicas y derechos fundamentales que el monopolio estatal, en la modernidad, no ha garantizado satisfactoriamente) supere la concepción puramente formalista de sus principios, suele incluir argumentos oriundos de la moral.

Así las cosas, el derecho posmoderno puede caracterizarse a partir de cinco tensiones, según García Inda: multiplicidad, flexibilidad, levedad, rapidez y paradoja. La multiplicidad corresponde a nuevas formas de regulación diferentes a las establecidas por el monopolio estatal; la flexibilidad se refiere a que el discurso jurídico ha adquirido características de ductilidad que se reflejan en el uso continuo de conceptos jurídicos indeterminados que acercan las discusiones jurídicas a espacios no jurídicos; la levedad radica en las dificultades para lograr sustentar un estatuto epistemológico sólido para la ciencia del derecho después de la erosión del positivismo; la rapidez corresponde a la situación de inestabilidad temporal de los paradigmas jurídicos, los que son adoptados y desechados a la misma velocidad de cambio del mundo, lo cual supone que aparezcan fenómenos como la hipertrofia normativa, es decir, la expedición contante de gran cantidad de normas que hacen de la vieja presunción del conocimiento de la ley por parte del conglomerado, nada más que una quimera; la paradoja se desprende de la multiplicidad, en donde el discurso jurídico basado en la lógica formal abre paso a un sistema dinámico en donde la entrada y salida permanente de actores y de elementos conllevan a una reconfiguración, tanto del discurso como de sus elementos internos.

El derecho posmoderno implica la reconfiguración del derecho mismo, dejando de lado, para ello, la concepción de un derecho basado en las reglas de la lógica formal, de forma exclusiva, dada la pretensión científica racionalista del positivismo. Excluir a la justicia del derecho significó la vulneración de los derechos inherentes al ser humano, pero de forma paradójica, conllevó a repensar el derecho mismo para darle cabida a la justicia y a los derechos, generando rupturas con el positivismo y que

llevaron a una reconfiguración tanto en el sistema de fuentes del derecho como de sus preocupaciones (RÚA DELGADO, 2020, p. 137).

Más allá de esas pretensiones (cuyos efectos positivos aún estar por demostrarse, como lo atestigua el actual uso del *Lawfare* en la escalada de la derecha en el mundo – como ejemplo, véase la forma cuestionable con que el juez Sergio Moro, apelando a la moral, juzgó sin pruebas suficientes, y saltándose el derecho procesal, al expresidente brasileño Luiz Inácio Lula da Silva), el *Quijote* le habla a un mundo en que el sujeto jurídico moderno aún no se había consolidado. En ese sentido, no es casual que en el conjunto de consejos que su protagonista le da a Sancho Panza sobre cómo ser un buen gobernante (capítulos XLII y XLIII de la segunda parte), cuando éste fue enviado para gobernar la Ínsula Barataria, junto con algunos de probada ética moral, haya otros erráticos, contradictorios y en algunos casos farsescos, como la crítica ha observado:

Arthur Efron ve cierto menosprecio en los avisos de don Quijote a su escudero, con el motivo de que el hidalgo desea desacreditar a Sancho en su nuevo papel de gobernador electo (87). Jean-Marc Pelorson parece descartar el patente discernimiento que se vislumbra en los consejos del hidalgo (52–53). Percas de Ponseti, aunque acierta al poner de manifiesto la síntesis de ingenio y discreción en el juicio de don Quijote (197), ve en el discurso consejeril una serie de tergiversaciones y perogrulladas que tan sólo revelan una mínima sabiduría por parte del hidalgo (225) (CHIONG RIVERO, 2008, p. 138).

De esta forma, es lógico pensar que “[c]onscientemente ‘loco,’ con tales propósitos serios, instructivos, Don Quijote hace pensar en los chistes y absurdos con que la ‘locura-discreción’ erasmiana imparte sus graves lecciones y reprehensiones a la estupidez y maldad humanas” (ZIMIC, 2003, p. 273). Así, cuando el postmodernismo alega una postura crítica ante los relatos que se postulan como *Verdad*, teniendo como premisa un *eclipse* de la razón moderna cuyo carácter formalista e instrumental habría conducido a Auschwitz, la postura de don Quijote revela encontrarse en un estadio aún moderno en que el sujeto jurídico aún no se consolidaba plenamente.

Por otro lado, es preciso recordar que la novela plenamente *realista* como la conocemos hoy (es decir, contada en *estilo bajo* y que presupone el reconocimiento de un tiempo y espacio concretos, así como la figuración de personajes que no se postulan como arquetipos, sino que buscan ser caracterizados en su individualidad (WATT, 2010, pp. 9 – 36, *passim*) surge en España con el *Lazarillo de Tormes* y con la picaresca en general. Habían pasado pocas décadas

de esto cuando vio la luz la primera parte del *Quijote*. Hasta ese momento, la mayoría de las narraciones operaban desde las convenciones de los géneros, y no hacían demasiados esfuerzos por escapar de ellas. A partir de ese momento, la *actitud realista* será el lugar no marcado del arte de la narración, de manera que los adjetivos *policial, de terror, de ciencia ficción* y hasta *de no-ficción*, entre otras, intentarán dar cuenta de lo que escapa a ese presupuesto.⁵ En ese sentido, las aventuras de Don Quijote, fruto de su imaginación, serán vistas como *fantasiosas* o *disparatadas* por los demás personajes a la luz de los presupuestos de un universo realista, y es con ese horizonte de expectativas con el que Cervantes cuenta para granjearse el beneplácito de sus lectores.

Por otro lado, la actitud cervantina de contemplar el pasado literario del que provenía para situarse a partir de él, y que será prototípico de la modernidad, no parece ser muy distinto del que anima una postura “posthistórica” (DANTO, 2006, p. 150) que supuestamente sería lo que define a la *literatura posmoderna*. Más allá de las ilusiones culturales del posmodernismo (debilitamiento de las fronteras entre “alta” y “baja” literatura; crítica al experimentalismo y a la constante ruptura con el pasado; adopción del carácter contingente del *estilo* y los temas; distancia ante el supuesto fracaso y caducidad del lenguaje, que debe ser corregido; abandono de la concepción del arte en que éste evidencia y supera la alienación, así como de los presupuestos de que daría acceso a la realidad; crítica a la distinción entre arte e ideología – JAMESON, 1997, pp. 149 – 170, *passim*), la conciencia de que la forma literaria es la construcción de una unidad, homogeneidad y totalidad artificiales siempre estuvo contemplada en las teorías modernas de la literatura. Y eso también se encuentra en diversos pasajes del *Quijote*, donde se afirma que “uno es escribir como poeta, y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna” (CERVANTES, 2004, p. 569).

Cuestionar la tradición (aún con la ilusión de situarse fuera de la historia que ésta ha construido), así como la desconfianza ante caracterizaciones fijas y estables de lo que sea “literatura”, son aspectos que el pensamiento posmoderno comparte con la célebre obra cervantina. Eso, porque tampoco es del todo pacífico, entre la crítica especializada, que el

5 “...la historia de la novela es inevitablemente la historia de la novela realista, contra o por debajo de la cual todos los modos aberrantes, como la novela fantástica o la novela episódica, quedan subsumidos sin mucha protesta” (JAMESON, 2018, p. 9).

Quijote sea plenamente una *novela moderna* –entendiendo por ésta el *estilo realista* que se consolidó en clásicos como Balzac, Flaubert y tal vez hasta Proust, es decir, el modelo vigente durante el auge del capitalismo liberal. Hay que decir, sin embargo, que el realismo no se circunscribe apenas a la forma de la novela propia de ese periodo. En el capitalismo de la era de los monopolios, donde los individuos,

...incluso los que no son ligados al proceso inmediato de la producción de plusvalía, son ahora más rígidamente subordinados a una división alienada del trabajo que los constriñe dentro de papeles sociales burocráticamente impuestos [...] el capital monopolista desencadena un proceso que se orienta en el sentido de convertir a los hombres en objeto de manipulación (COUTINHO, 205, p. 128).

En esa fase, la representación literaria ganó otros contornos, como lo observamos en las alegorías construidas por Franz Kafka, que elaboró “una reposición estética de las consecuencias humanas más profundas de las nuevas modalidades de alienación” (COUTINHO, 205, p. 42), por lo que su obra tuvo el mérito de figurar, y prefigurar, “ese endurecimiento creciente del ambiente social, ese paulatino estrechamiento de los espacios individuales de maniobra. Y, como todo realista, da forma a ese proceso [...] a través de destinos humanos, de situaciones concretas vividas por hombres concretos” (COUTINHO, 205, p. 130). Es decir, que para las formulaciones no-formalistas realismo es un término vinculado a una realidad social concreta, y no apenas a un conjunto abstracto de rasgos.

En la medida en que “la vida cotidiana de la España de Cervantes late en cada página del *Quijote*” (MARTÍN MORÁN, 2007, p. 203) y está cifrada en su forma y contenidos, nada impide que asociemos la novela con el realismo, aunque encorsetarlo en esa definición sea reducirlo. Desde una perspectiva puramente formalista, es innegable que muchas de sus características ya prefiguran al género, como *la épica de lo cotidiano*. A pesar de que aún no encontremos la saturación de descripciones propias del *realismo atmosférico* del siglo XIX ni la exposición detallada de las vicisitudes propias de las transformaciones de un *destino*, y que la organización en capítulos y aventuras den la impresión de una estructura fracturada, gracias a diversas referencias indirectas y alusiones el lector percibe los ambientes en que se mueven los personajes, marcados por los problemas de la sociedad española del periodo. Con eso, “la sensación de totalidad, de saturación del mundo, parece constante en el *Quijote* y es uno de los argumentos para defender su realismo” (MARTÍN MORÁN, 2007, p. 212). Uno de los aspectos que dotan a la novela no sólo de su carácter moderno, sino que le permiten escapar a esa

reducción, haciéndolo nuestro contemporáneo, es el multiperspectivismo que consigue gracias a la relación acción-diálogo que mina el monopolio de la percepción de lo narrado. Sin embargo, su metatextualidad es uno de los elementos que dinamitan las pretensiones de originalidad que el posmodernismo se arroga a ese respecto. Aunque ya haya habido precedentes en la literatura española, sólo en el *Quijote* esta técnica “conduce a la autoconsciencia y de ahí a la búsqueda de un nuevo pacto narrativo.” (MARTÍN MORÁN, 2007, p. 222).

Cuando Arthur C. Danto afirmó, en 1997, que el arte contemporáneo

...nada tiene contra el arte del pasado, ningún sentimiento de que el pasado sea algo de que es necesario liberarse, e incluso ningún sentimiento de que todo sea completamente diferente, como en general el arte del arte moderno. Es parte de lo que define al arte contemporáneo que el arte del pasado esté disponible para cualquier uso que los artistas quieran darle. Lo que no les está disponible es el espíritu en que el arte fue realizado (DANTO, 2006, p. 7, traducción mía),

omitió que ese posicionamiento no habría sido posible sin haber hecho un balance del arte anterior. Abrazando el enigmático diagnóstico de que la suya era una *fase posthistórica*, afirmó que “existen incontables direcciones a ser tomadas para la práctica del arte, ninguna de ellas más privilegiada, por lo menos históricamente, que las demás” (DANTO, 2006, p. 150, traducción mía). Ese diagnóstico, quijotesco aunque no cervantino, no consigue esconder que el arte y la literatura siguen posicionándose críticamente ante el pasado, lo que inevitablemente los sitúa en su historia.

Sobre la literatura que actualmente se está produciendo, vale citar el siguiente fragmento, que aunque extenso, resulta esclarecedor:

...si bien es cierto que asistimos a un generalizado proceso de *créolisation*, como Édouard Glissant anunció hace ya unos años, donde, gracias a la transgenericidad y a las construcciones hipermedias, la antigua y fecunda división de los géneros literarios no siempre tiene ya vigencia (121), no creo que resulte factible desprendemos, sin más, del paradigma genérico ni que este se haya rendido sin condiciones; sobre todo porque el sistema contempla o pretende contemplar todas las subespecies posibles, incluidas aquellas por venir que “nos resultan hoy día inimaginables” (Genette 228), incluidos los antigéneros, los contragéneros y los textos plurigenéricos (García Berrio y Huerta Calvo 146); y porque en el panorama literario conviven, por otra parte, distintos modos de hacer y de entender la literatura, siendo varias las tradiciones genéricas que se encuentran y se solapan.

Las modificaciones sustanciales [que ocurren actualmente] permiten, acaso, pensar en un acelerado proceso de desmantelamiento de los géneros literarios tal y como los concibió la poética; un proceso vinculado de algún modo a esa aceleración de los flujos de información que ha traído consigo la globalización y al proceso de

convergencia mediática, que tiene mucho que decir, en tanto que nuevo horizonte transmediático, promotor de la fusión y transversalidad de los géneros (QUESADA GÓMEZ, 2015, pp. 249 – 250).

Sí en la variada y multifacética proliferación de formas narrativas que se producen en la actualidad encontramos obras que continúan ensayando los principios abiertos por el *Quijote*, resulta claro que a esta novela aún le queda vida larga por seguir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. Traducción de Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez. Madrid: Taurus Ediciones, 1971.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. Asociación de Academias de la Lengua Española. São Paulo: Alfaguara, 2004.

CHIONG RIVERO, Horacio. “Ínsula de buen gobierno: el palimpsesto guevariano en ‘Las Constituciones del gran gobernador Sancho Panza’”. In *Cervantes. Bulletin of Cervantes Society of América*. 28.1, Spring 2008, pp. 135 – 165. Disponible en <https://www.h-net.org/~cervant/csa/artics08/ChiongRiveros08.pdf>. Acceso: 07/06/2021.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Lukács, Proust e Kafka: literatura e sociedade no século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história*. Trad. Sérgio Krieger. São Paulo: EDUSP; Odysseus Editora, 2006.

EL-OUTMANI, Ismail. “El morisco Cide Hamete Bejarano, autor del *Quijote*”. *Especulo*, núm 30. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2005. Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero30/cidiham.html>. Acceso: 07/06/2021.

FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín. “Apología de *El periquillo sarniento*”. México: UNAM; Instituto de Investigaciones Filológicas, 2008. Disponible en: <https://www.iifilologicas.unam.mx/lizardi/index.php/novelas/31-periquillo/251-apologia-de-el-periquillo-sarnient0.html>. Acceso: 07/06/2021.

FEHÉR, Ferenc. “¿Es problemática la novela? Una contribución a la teoría de la novela”. In FEHÉR, F., HELLER, A., et alli. *Dialéctica de las formas. El pensamiento de la Escuela de Budapest*. Edición de Agnes Heller y Ferenc Fehér. Trad. de Monserrat Gorgui, 1a ed. Barcelona: Península, 1987, pp. 33 – 74.

FRENK, Margit. “Oralidad, Escritura, Lectura”. In: CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. Asociación de Academias de la Lengua Española. São Paulo: Alfaguara, 2004, pp. 1138 – 1144.

FREUD, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Trad. Ramón Rey Ardid. 2ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 1973.

FUENTES, Carlos. “Cien años de soledad: el Quijote americano.” España: Diario de Sevilla, 2014. Disponible en: https://www.diariodesevilla.es/ocio/Cien-anos-soledad-Quijote-americano_0_798820250.html. Acceso: 06/07/2021.

GONZALEZ-BARRERA, Julián. “La novela bizantina española y la comedia *La doncella Teodor* de Lope de Vega. Primera aproximación hacia un nuevo subgénero dramático.” In *Quaderni Ibero Americani*, 97, 2005, pp. 76 – 93.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade. Doze lições*. Trad. Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002a.

HABERMAS, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa, 1. Racionalidad de la acción y racionalización social*. Versión castellana de Manuel Jiménez Redondo. México: Taurus, 2002b. (Taurus Humanidades)

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983 – 1998*. 1ª ed. trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2010.

JAMESON, Fredric. *Las antinomias del realismo*. Traducción de Juanmari Madariaga. Madrid: Akal, 2018.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1997.

JAMESON, Fredric. *Teoría de la postmodernidad. La lógica cultural del capitalismo avanzado*. Traducción: Celia Montolío Nicholson y Ramón del Castillo. Madrid: Trotta, 1996.

LUKÁCS, György. *Teoría de la novela: un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Traducción de Micaela Ortelli. 1a ed. Buenos Aires: Ediciones Godot Argentina, 2010.

MARTÍN MORÁN, José Manuel. “La novela moderna en el *Quijote*”. In *Cervantes. Bulletin of Cervantes Society of América*. 27.1, Spring 2007 (2008), pp. 201 – 226. Disponible en <https://www.h-net.org/~cervant/csa/artics07/martinmorans07.pdf>. Acceso: 07/06/2021.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifiesto comunista*. Introducción y traducción de Pedro Ribas. 8ª reimpresión. Madrid: Alianza Editorial, 2019. (El libro de bolsillo)

NABOKOV, Vladimir. *Curso sobre El Quijote*. Traducción de Marisa Balseiro. 1ª ed. Barcelona: Ediciones B, 2016.

PREDICES DE BLAS, Luis; REEDER, John. “Arbitrismo y economía en el *Quijote* (1605-1615)”. In: CLM. ECONOMIA. Revista económica de Castilla - La Mancha, núm 5. Segundo semestre de 2004, pp. 121 – 160.

QUESADA GÓMEZ, Catalina. “Adaptaciones, evoluciones y mutaciones histórico-culturales: sobre los géneros literarios en Hispanoamérica en la era global”. *Hispanófila* No. 173 (ENERO 2015), pp. 249 – 262. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/i40156006>. Acceso: 07/06/2021.

RÚA DELGADO, Carlos Felipe. “Justicia transicional: en la posmodernidad del derecho”. Revista *Ius et Praxis*, Año 26, núm. 1. Universidad de Talca, Chile, 2020, pp. 124 – 148.

TRUJILLO, Isabel. “Iusnaturalismo tradicional clásico, medieval e ilustrado”. In: *Enciclopedia de filosofía y teoría del derecho*. Vol. 1. Coord. Jorge Luis Fabra Zamora; Álvaro Núñez Vaquero. México: UNAM, 2015, pp. 3 – 35.

VARGAS LLOSA, Mario. *A orgia perpétua*. Tradução de Remy Gorga, filho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

VOLPI, Jorge. “La voz de Orson Welles y el silencio de don Quijote”. In: *Mentiras contagiosas*. 2ª ed. México: Páginas de Espuma, 2008, pp. 61 – 92.

WATT, Ian. *A ascensão do romance. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Fiest. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

“William Faulkner”. In: *El oficio de escritor*. Traducción y presentación de José Luis González. 10ª reimpresión. México: ERA, 2006, pp. 168 – 184.

ZIMIC, Stanislav. *Los cuentos y las novelas del Quijote*. Madrid: Editorial Iberoamericana/Vervuert, 2003.

DON QUIXOTE, A MODERN OR POSTMODERN NOVEL?

ABSTRACT: According to literary criticism, *Dom Quixote* (1605, 1615), by Miguel de Cervantes Saavedra, is considerate “the first modern novel”. However, this expression, frequently, is presented vaguely, without any reflection that allows to specify it. This article aims to address some elements that allow to discuss to what extent that statement makes sense, and at the same time set its limits when it is reported to that historical period.

KEYWORDS: *Dom Quixote*, modern novel, modernity, postmodernity.