

## EL *QUIJOTE* Y LA TRADICIÓN ANTINOVELESCA FRANCESA EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII

PATRICIA MARTÍNEZ GARCÍA  
(Universidad Autónoma de Madrid)

Contrariamente a lo que ocurrió en España, donde la narrativa en lengua castellana no ofreció ni en el xvii ni en el xviii ninguna obra en la línea iniciada por Cervantes, el *Quijote*, traducido en Francia desde 1714, dio lugar a una serie de adaptaciones, imitaciones y continuaciones que, adentrándose en el siglo de las Luces, contribuyeron a la renovación de las formas narrativas en su evolución hacia lo que se entiende por novela en el sentido moderno del término, como sinónimo de «realista». Dentro de la cartografía de la influencia del *Quijote* en la narrativa francesa de este periodo, nos limitaremos a rastrear la deriva de un realismo cómico antiliterario que, a la sombra del modelo cervantino, reacciona contra la narrativa idealizada heroica o sentimental del *romance* en sentido novelesco europeo, y ensaya nuevas estrategias de verosimilización de los universos de ficción y de los procedimientos del discurso narrativo.

El *Quijote* conoció en Francia un éxito casi inmediato. Durante la primera mitad del xvii, los lectores franceses cultos pudieron leer el primer *Quijote* en castellano y dispusieron a partir de 1614 de la traducción de César Oudin<sup>1</sup>, a la

---

<sup>1</sup> *L'Ingénieux Don Quixote de la Manche*. Composé par Michel de Cervantes. Traduit Fidèlement d'Espagnol en François, et Dedié au Roy. Par Cesar Oudin, Secrétaire Interprete de sa Majesté, es Langues Germaniques, Italienne & Espagnole: & Secret. ordinaire de Monseigneur le Prince de Condé. A Paris, chez Jean Foüet, ruë Saint Jacques au Rosier, 1614. Traducción que se basa en la 3ª edición de

que se sumó, en 1616, la traducción de la segunda parte, firmada por François Rosset<sup>2</sup>. A partir de 1625, las traducciones de Oudin y Rosset se publican conjuntamente, constituyendo, a pesar de los reparos que pusieron los traductores posteriores, una edición de referencia que seguirá reimprimiéndose, corregida, hasta nuestros días<sup>3</sup>. A partir de 1677, toma el relevo la traducción íntegra de Filleau de Saint-Martin<sup>4</sup> que adapta el original a los gustos de los lectores franceses, según la moda de las traducciones llamadas *belles infidèles*. Además, Saint-Martin cambia el desenlace y da lugar a una serie de continuaciones, la primera de ellas firmada por el propio traductor<sup>5</sup>. A pesar de todas sus infidelidades o tal vez a causa de ellas, la traducción de Saint-Martin conoce un enorme éxito, se reedita al menos treinta y siete veces entre 1677 y 1798 y se impone hasta los inicios del Romanticismo. El éxito del *Quijote* pudo incluso con la cuestionable calidad de sus traducciones. En el siglo xvii, el *Quijote* se convierte en la obra española más leída en Francia, eclipsando el éxito de su hasta entonces muy admirado modelo, el *Amadís de Gaula*. Durante el xviii, a pesar del creciente

---

Juan de la Cuesta y que podemos considerar integral, si bien no se traducen los versos preliminares ni la dedicatoria. En 1616 se publicó una «Seconde Edition reveuë et corrigée» (en realidad, con muy pocos cambios), con un título expandido: *Le Valeureux Don Quixote de la Manche, ou l'Histoire de ses grands Exploits d'armes, fideles Amours, & Adventures estranges. Oeuvre non moins utile que de plaisante & delectable lecture*.

<sup>2</sup> *Seconde Partie de l'Histoire de l'Ingénieux et Redoutable Chevalier, Dom-Quichot de la Manche*, Composée en Espagnol, Par Miguel de Cervantes, Saavedra. Et traduite fidelement en nostre Langue, Par F. de Rosset. Paris, Veuve Jacques du Clou, et Denis Moreau, 1618. Se basa en la edición de Bruselas de 1616 y constituye también una traducción integral, o casi, ya que prescinde de la dedicatoria y del prólogo de Cervantes.

<sup>3</sup> Cfr. adaptación de Jean Cassou en *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, Paris: Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade», 1949.

<sup>4</sup> *Histoire de l'Admirable Don Quixotte de la Manche*, Paris: Claude Barbin, 4 tomos. Precedida de un «Essai sur la vie et les ouvrages de Cervantes», por «M. Auger, de l'Académie française», 1678. Volvió a publicarse, sin nombrar al traductor, en diversas librerías-editoriales (especialmente en 1706 por Guillaume Frix y 1750 por Jean-François Bassompierre), a veces en la versión algo abreviada de Vacquette d'Hermilly (1777), y conoció todavía numerosas reediciones a lo largo del siglo xix, e incluso algunas en el siglo xx (cabe mencionar la edición revisada y corregida por Francis Guillot, ilustrada con aguas-fuertes de Denis-Henri Ponchon, publicada en París por Ducros et Colas, 1935).

<sup>5</sup> En el último volumen de la traducción de Filleau de Saint-Martin, don Quijote recupera la salud y la cordura. Esto le permite escribir una continuación en un quinto volumen (publicada en dos entregas, 1695 y 1713 —cfr. Bardon, *Don Quichotte en France au xvii et au xviii siècles*, Genève: Slatkine Reprints, 1931, I, pág. 347 sigs.—). Robert Challe escribiría a su vez un sexto volumen, *Continuation de l'Histoire de l'admirable Don Quichotte de la Manche* (1713) que bien podemos calificar de continuación de la continuación de Saint-Martin a la que se sumaría, posteriormente, la anónima *Suite nouvelle et véritable de l'Histoire des aventures de l'Incomparable Don Quichotte de la Manche* (1722-26) atribuida a Lesage por los editores de la *Bibliothèque universelle des romans* (1776).

predominio de la influencia inglesa, el *Quijote* sigue teniendo un gran éxito y su huella es perceptible en los grandes escritores del siglo<sup>6</sup>.

#### EL *QUIJOTE* COMO MODELO DEL «ROMAN COMIQUE»

La primera lectura que se hizo del *Quijote*, la que corresponde a su recepción entre los años 1610-1760, se habría interesado por su carácter cómico y burlesco, pero también por su intención crítica y paródica hacia el género novelesco del que subrayaría, salvando honrosas excepciones, su carácter pernicioso y su inverosimilitud. En una época marcada por el descrédito generalizado de la narrativa de ficción, considerada como un género menor por los teóricos y pernicioso por los moralistas, el *Quijote* es recibido como una obra cómica y satírica que conjuga el divertimento del lector y la crítica de la literatura de evasión. Los primeros imitadores franceses aprovechan el éxito inmediato del *Quijote* y su potencial paródico y burlesco para arremeter contra la narrativa idealizada heroico-galante que domina la primera mitad del siglo XVII, conocida en Francia con el nombre de *roman*. Heredero directo de la novela caballerescas de la que toma su denominación genérica, el *roman* funde caballerías, bizantinismo y pastores en narraciones interminables de héroes perfectos, sobre un entramado ficcional maravilloso-verosímil, supeditado al código de la cortesanía galante. El modelo se instituye con *L'Astrée* de Honoré d'Urfé (1607-1625), que impone, desde su condición de *best-seller* imbatible, la moda de lo pastoril-caballeresco, y se va modulando a lo largo de la centuria con las novelas heroico bizantinas de Gomberville, La Calprenède o Madeleine de Scudéry.

Si los varones del momento —como el Abate d'Aubignac— habían clamado contra la exasperante perfección de los héroes de las ficciones caballerescas que llevaban a desear «la peinture d'un méchant homme», el escapismo pastoril ahora en boga supone un nuevo peligro, como bien ve François Sorel, para el cual en el paso del «roman de chevalerie» al de «bergerie» se habría ido «d'une extrémité à l'autre»<sup>7</sup>. De manera significativa, Sorel califica ambos géneros con un mismo adjetivo: «incroyable».

Como oposición crítica militante contra la moda aristocrática del *roman* heroico galante, se abre paso una corriente anti-idealizada que emplea como contrapunto un subversivo realismo cómico, auspiciado por Rabelais y la tradición de las historias cómicas francesas y relanzado por la influencia de la picaresca española y del *Quijote*. El propio Sorel, promotor con su *Histoire comique de*

<sup>6</sup> Para un panorama completo de la recepción crítica y creadora del *Quijote* en este periodo, véase J. Canavaggio, *Don Quichotte du livre au mythe*, Paris: Fayard, 2005, págs. 45-120.

<sup>7</sup> F. Sorel, *Bibliothèque Française ou le Choix et l'Examen des livres*, Paris: Compagnie des Libraires du Palais, 1664, Genève: Slatkine Reprints, 1970, II, págs. 558-59.

*Francion* (1623) de la novela cómica, reconoce la maestría de los españoles para elaborar novelas verosímiles y entretenidas («des romans vraisemblables et divertissants») que permiten introducir la crítica y la parodia «parce qu'il y voit plus d'hommes dans l'erreur et dans la sottise qu'il y en a de portez a la sagesse»<sup>8</sup>.

El *Quijote* se constituye así en prototipo de un nuevo género narrativo, el *roman comique*<sup>9</sup> que, de la mano de Sorel, Scarron y Furetière, se ofrece como contrafacta burlesca de las ficciones irrealistas que proponen los «romans héroïques», cuya inverosimilitud pretende denunciar y corregir. Sorel y los partidarios del realismo cómico, toman así partido en un debate latente en todo el siglo XVII: el de la verdad en literatura, que habrá de sostenerse no sobre el fundamento pseudohistórico o el prestigio de los modelos imitados, sino sobre la credibilidad del mundo representado, su acuerdo con la realidad efectiva y su capacidad de convencer persuasivamente al lector de la verdad que le presenta el libro.

Con la novela cómica se introduce en la narrativa francesa un realismo paródico antiliterario que podemos considerar de carácter intertextual por las asociaciones de contraste que establece con la literatura anterior. En oposición a los increíbles «romans héroïques qui ne sont que fiction» —como apunta Sorel— la novela cómica propone narraciones verosímiles —«des narrations véritables», «des choses feintes qui sont l'image de la vérité»<sup>10</sup>—, representa personajes ordinarios, «ny heros ny heroynes mais ces bonnes gens de médiocre condition» —como dirá Furetière<sup>11</sup>— y acciones creíbles —«actions comunes de la vie»— a menudo burlescas pero sin excederse en lo extraordinario. Frente a la estilización aristocrática de la literatura heroico-sentimental, la anti-idealización en su régimen básico carnavalesco se constituye como vía para crear universos de ficción en los que predomina lo cotidiano, lo bajo o lo grotesco como claves de un código estético que recoge la herencia rabelaisiana refundada sobre la picaresca y el propio *Quijote*.

Si los personajes y las aventuras de la novela cómica suponen una inversión del ideal aristocrático propio del *roman*, lo mismo puede decirse de su organización narrativa que traspone en clave paródica el esquema básico y los recursos compositivos del género novelesco. Como ya sucedía en el *Quijote* respecto del género caballeresco, la novela cómica retoma, por lo general, la estructura del *roman* barroco heroico-galante, del que remeda la multiplicación de los niveles

<sup>8</sup> F. Sorel, *op. cit.*, I, pág. 332.

<sup>9</sup> El término de «roman comique» es introducido por Sorel para designar a un grupo de obras que se oponen a los «romans héroïques», *Bibliothèque Française, op. cit.*, pág. 346.

<sup>10</sup> F. Sorel, *op. cit.*, I, pág. 333.

<sup>11</sup> A. Furetière, *Le Roman bourgeois. Ouvrage comique*, éd. E. Fournier, New York: Kraus Reprint, 1982; *Id.*: notice de M. Roy Garibal, Paris: Garnier-Flammarion, 2001, pág. 28.

de narración, la intercalación de relatos y la estructura episódica, pero siempre trastocando los preceptos del modelo parodiado, en un efecto de contrapunto irónico. Así, las interpolaciones narrativas rompen la preceptiva unidad de la obra, una de las grandes exigencias de la época, y sirven para mezclar lo serio y lo cómico, lo noble y lo bajo. Tal y como ocurría en el *Quijote*, las formas de la narrativa idealista cortesana se incrustan en lo realista burlesco, y convierten la novela en un repertorio de estilos y géneros contrapuestos por el que desfila la literatura de la época. De modo asimilable, las narraciones cómicas se construyen sobre la estructura episódica típica del *roman*, en la que se ensartan las peripecias anti-épicas y las sucesivas derrotas del héroe cómico, que invierten, en un juego de rotación carnavalesca, las proezas caballerescas y galantes del héroe cortés.<sup>12</sup>

#### EL *QUIJOTE* Y EL «ANTI-ROMAN»

Dentro de la corriente del realismo cómico antinovelesco, la influencia directa del *Quijote* se manifiesta en la línea de las parodias literarias o *antiroman*, que trasponen el mecanismo básico cervantino de la locura libresca para parodiar las obras más emblemáticas de cada tendencia idealista.

Es François Sorel el primer recreador francés de la locura libresca en *Le Berger Extravagant* (1627-1628)<sup>13</sup> que pone en escena a un héroe lector trastornado por la lectura de la novela pastoril por excelencia, *L'Astrée*. También a Sorel se debe el término de «Anti-roman» que incorpora al título de dicha obra en la edición de 1633 (*L'Anti-roman ou l'Histoire du Berger Lysis, accompagnée de ses Remarques*). En *La Bibliothèque Française*, Sorel desvela la función básica de su «anti-roman» al que define como «une histoire comique et satyrique où toutes les sottises des romans et des fables poétiques sont agréablement censurées»<sup>14</sup>. Si con *L'Histoire comique de Francion* su autor se proponía acabar con el heroísmo caballeresco contraponiendo al héroe galante un anti-héroe apicarado, *Le Berger Extravagant* supone una diatriba en toda regla contra el *roman* en general y contra la novela pastoril en particular.

El modelo antinovelesco que propone el *Quijote* se propaga a partir de la imitación directa de Sorel, dando lugar a una serie de *antiromans* que serpentea a lo largo del XVII y se prolonga hasta el XVIII. En ella se inscriben, como descendientes directos del *Quijote*, un heterogéneo grupo de novelas que reproducen

<sup>12</sup> Sobre las características estructurales del *roman comique* se puede consultar: J. Serroy, *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris: Michard, 1981 y M. Debaisieux, *Le procès du roman: écriture et contrefaçon chez Charles Sorel*, Saratoga: Anna Libri, 1898, págs. 26-40.

<sup>13</sup> F. Sorel, *Le Berger extravagant* (1633), Genève: Reprint Slatkine, 1972.

<sup>14</sup> F. Sorel, *op. cit.*, II, págs. 558-59.

de manera más o menos creativa el artificio básico estructural y narrativo de Cervantes: tras la imitación inicial de Sorel, se van escalonando, a lo largo de la centuria, las versiones de Du Verdier (*Le Chevalier hypocondriaque*, 1632)<sup>15</sup>, de Scarron (*Le Roman comique*, 1639)<sup>16</sup>, Furetière (*Le Roman Bourgeois*, 1666)<sup>17</sup> y Subligny (*Fausse Clélie*, 1670)<sup>18</sup>. El *antiroman* traspasa la frontera del XVIII con la imitación que propone Bordelon en plena avanzadilla ilustrada (*Histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle*, 1710)<sup>19</sup> y apunta en las recreaciones que ejecutan dos grandes escritores que abren y cierran, respectivamente, el siglo que más huyó de la idealización novelesca: Marivaux, en sus primeras novelas (*Pharsamond*, 1714, *La Voiture embourbée*, 1715, *Télémaque Travesti*, 1717)<sup>20</sup> y Diderot con su obra póstuma, *Jacques le Fataliste et son maître* (escrita entre 1770 y 1775 y publicada en 1796)<sup>21</sup>.

Basándose en las obras de Sorel y Marivaux, Gérard Genette<sup>22</sup> ha tipificado el *antiroman* como una forma específica de literatura en segundo grado en la que las relaciones de hipertextualidad mantienen un componente esencial obligatorio: «la folie romanesque» o la confusión entre ilusión y realidad del protagonista trastornado por la lectura, y el consiguiente engaño de que es objeto por parte de los personajes «razonables» que le toman como objeto de burla y divertimento (procedimiento dominante en la segunda parte del *Quijote*).

Genette distingue el *antiroman* de la parodia *stricto sensu*, por cuanto las relaciones de analogía con el modelo parodiado se sitúan en la imaginación y en el discurso del personaje que imita conscientemente a un modelo literario (Amadís en el caso de don Quijote). A este rasgo añade Genette el pastiche lingüístico del modelo de base o la recreación paródica del estilo novelesco (como hacía Cervantes con los parlamentos caballerescos o con las auroras mitológicas que tan certeramente parodia al situarlas en el muy desértico y conocido campo de Montiel), y la crítica literaria o metaliteratura que se inserta en el *Quijote* en el discurso de los propios personajes (en el episodio del escrutinio de libros, en el

<sup>15</sup> G. S. Du Verdier, *Le Chevalier hypocondriaque*, Paris: P. Billaine, 1632.

<sup>16</sup> P. Scarron, *Le Roman comique* (1639), Paris: Garnier Flammarion, 1981.

<sup>17</sup> A. Furetière, *Le Roman Bourgeois* (1666), Paris: Gallimard, 1981.

<sup>18</sup> P. de Subligny, *La Fausse Clélie, Histoire française, galante et comique* (1670), Paris: Pierre Witte, 1712, in-12, 1670.

<sup>19</sup> L. Bordelon, *Histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle*, Paris-Amsterdam: E. Roger, P. Humbert, P. de Coup et les frères Chatelain, 1710, retouchée et réduite par M. G., Amsterdam, 1789.

<sup>20</sup> Marivaux, *Pharsamond ou les Nouvelles Folies Romanesques, Oeuvres de Jeunesse*, Paris: Gallimard, Pléiade, 1972.

<sup>21</sup> D. Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*, in *Œuvres*, éd. d'André Billy, Gallimard, coll. «La Pléiade», Paris: 1951.

<sup>22</sup> G. Genette, *Palimpsestes*, Paris: Seuil, 1982, págs. 168-70.

discurso del canónigo en I, XLVII y LXVIII, en las opiniones del Bachiller Sansón Carrasco, en las objeciones que formulan don Quijote y Sancho respecto del historiador de sus andanzas en II, III) o en los comentarios metadiscursivos que introducen los sucesivos autores e intermediarios del libro (como por ejemplo, las reflexiones de Cide Hamete sobre la intercalación de relatos en II, XIV, etc.).

El *antiroman* se construye, por tanto, sobre una doble relación de intertextualidad: la imitación del modelo antinovelesco cervantino (aunque no siempre explícitamente reconocida por el imitador) y la parodia de un *roman* particular o de todo un género (la novela pastoril, la novela heroica) con los que se establece un diálogo crítico y paródico en el que se pretende poner en evidencia, no sólo el carácter pernicioso de las lecturas novelescas, sino también la inverosimilitud del mundo representado en el *roman*.

Pero además del carácter intertextual del *antiroman* que incide directamente en la configuración y el desarrollo de la historia, es necesario examinar la tradición antinovelesca francesa desde el punto de vista del discurso narrativo en el que también es reconocible la influencia del modelo cervantino. La destitución irónica de los cánones narrativos propios del estilo *romanesque* puede considerarse como un rasgo distintivo del *antiroman*, discernible en las imitaciones francesas del *Quijote* que, con variados registros e intensidades, incorporan la figura del narrador autoconsciente y metaficcional cervantino y se hacen eco de sus ironías autoriales.

Desde los estudios de W. C. Booth<sup>23</sup> se ha establecido una línea en la tradición antinovelesca francesa que incorpora, como uno de sus rasgos definitorios, la figura de un narrador visiblemente omnipotente que, en vez de ocultarse tal y como recomienda la poética neorristotélica, se exhibe abiertamente en su labor creativa y descubre los entresijos de la ilusión ficcional, para parecer más verdadero. En la línea que había inaugurado el *Quijote*, el *antiroman* propone otro proceso de verosimilización de la narración que contraviene y al mismo tiempo parodia las convenciones y los artificios narrativos que promueven, en el género novelesco, la ilusión de credibilidad.

Puede decirse por tanto que, en líneas generales, la antinovela reproduce el realismo antiliterario y metaficcional del *Quijote* desde dos planos: el de la historia (en la medida en que se trata de una novela contra la novela) y el del discurso narrativo (en la medida en que es conducido por un narrador «antinovelesco» que rompe las convenciones propias del *roman*). Consideremos ahora la manera en que, desde esta doble perspectiva, el *antiroman* francés asimila la lección cervantina y ejecuta sus desautorizaciones hacia el modelo novelesco.

---

<sup>23</sup> W. C. Booth, «The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before Tristram Shandy», *Publications of the Modern Language Association*, 67 (1951), págs. 163-85.

## REALISMO ANTILITERARIO Y METAFICCIÓN

Como el *Quijote*, la antinovela es un libro sobre los efectos de la lectura, un libro que trata del engaño al lector: ya sea el personaje-lector, obstinado en creer que la vida es tal y como dicen los libros, ya sea el lector prefigurado en el texto al que el narrador intentará prevenir contra los «trucos» e imposturas de las narraciones novelescas y, en algunos casos, como ya sucedía en el *Quijote*, de la propia narración que nos propone el libro que leemos. Orientado al desengaño del lector, el metadiscurso crítico antiliterario se inserta en la antinovela como un ingrediente básico del género, y discurre paralelamente sobre dos planos: el del universo de la ficción y el de la narración.

La crítica de la inverosimilitud del *roman* se expone desde el interior de la ficción, por medio del dispositivo de la locura libresca que permite confrontar el mundo ficticio e inverosímil que concibe el héroe lector y el mundo «real» en el que ilusoriamente pretende realizarlo. Contrapuestos al impracticable ideal novelesco, las acciones y los personajes del *antiroman* parecen más verdaderos, del mismo modo que la historia de don Quijote enfrentado a las penurias efectivas de la vida errante pone de manifiesto la irrealdad de las novelas de caballerías, en las que los personajes no tienen que alimentarse o que mudarse de ropa. La locura libresca sirve al mismo tiempo para desacreditar la literatura que la ha generado y para acreditar la «verdad» del mundo que nos propone el libro.

El metadiscurso crítico antiliterario se formula igualmente desde fuera de la ficción, por el modo en que el narrador se presenta ante el lector y conduce la narración. Si en general, el estilo narrativo del *roman* propicia la evaporación del narrador en pro de la ilusión de verdad, el *antiroman* incorpora al narrador metaficcional y autoconsciente cervantino, que interpela al lector, interrumpe a su capricho la narración, siembra las dudas respecto a la fiabilidad de sus fuentes, discurre sobre las distintas maneras de conducir el relato, desvela el carácter ficticio de su historia o insiste en su autenticidad, adoptando posturas contradictorias y presentándose como un narrador poco fiable<sup>24</sup>. Se podría afirmar que, en líneas generales, el *antiroman* propaga el realismo paradójico y metaficcional del *Quijote* en la medida en que asienta la credibilidad del narrador en su capacidad para descubrir al lector los resortes convencionales de la ilusión ficcional.

Cervantes ya había parodiado los artificios típicos de la novela de caballerías mediante la puesta en escena de un complejo sistema de narradores interpuestos que le permitía multiplicar irónicamente las «pruebas» de la autenticidad o de la verdad «histórica» del relato: la alusión a las supuestas fuentes escritas y a los «autores desta tan verdadera historia» (I-I), la importuna interrupción del ma-

<sup>24</sup> «unreliable narrator» expresión acuñada por W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 1975, pág. 158.



nuscrito, el milagroso hallazgo de su continuación arábica, la puesta en escena del fabuloso cronista Cide Hamete o la apelación a los archivos de la Mancha y a los pergaminos de Argamasilla que cierran el primer *Quijote*. La ficción cervantina pone a descubierto los trucos y artificios de la literatura novelesca para parecer más verdadera. Pero, también pone en evidencia el carácter ficticio de la narración que irónicamente el autor nos propone como «verdadera», y que pretende «deshacer la autoridad» de las «fábulas mentirosas». Y lo hace utilizando irónicamente los recursos novelescos que contradicen, por su carácter inverosímil o fabuloso, la pretensión «realista» de la historia. Así sucede, por ejemplo, con la figura de Cide Hamete, presentado unas veces como escrupuloso cronista de la verdad y «flor de los historiadores» y otras tantas como «falsario», «embustero» y «mago» «encantador». Su «autoridad» se deshace no solamente por la desconfianza que su condición de moro inspira al autor segundo o a los protagonistas de su relato, sino también por el carácter fantástico, inverosímil del supuesto cronista, más propio de las novelas de caballerías que de una novela que pone en evidencia la falsedad de las mismas: la historia «realista» de don Quijote habría sido escrita por un personaje que pertenece al mundo novelesco, al mundo fantástico salido de la imaginación del caballero, inconcebible e inadmisibles en el mundo que nos propone el texto. Llegamos así a la paradoja del realismo metaficcional cervantino: a diferencia de los libros de caballerías, el autor no pretende engañar al lector. La ficción que nos propone es verdadera en la medida en que se exhibe como lo que en verdad es: una ingeniosa invención, pero invención a fin de cuentas.

#### REALISMO Y CONSTRUCCIÓN DIALÓGICA

Por su carácter abiertamente intertextual, la antinovela opone, como el *Quijote*, dos tipos de literatura (*roman / antiroman*), dos visiones del mundo (idealista / realista) y tiende a construirse de manera dialógica, como confrontación de distintas lenguas, voces, discursos e interpretaciones. Frente a las visiones unívocas y totalizadoras propias de las narraciones heroicas, el *Quijote* propone un «realismo» antinovelesco que enfoca la realidad desde perspectivas múltiples y desconfía de toda verdad autoritaria.

En líneas generales, puede decirse que el *antiroman* reproduce la polifonía del *Quijote* desde dentro de la ficción, por medio del antagonismo entre el discurso y el punto de vista del protagonista encerrado en su sola razón, y el discurso y el punto de vista de sus oponentes, los personajes «razonables». Y a éstos se superponen a su vez, tal y como ocurría en el *Quijote*, las voces y los puntos de vista que se introducen en la historia por medio de los relatos intercalados. Aunque rara vez alcanzan los imitadores a trasponer en toda su amplitud la polifonía dialógica abierta y conflictiva que produce, en el mundo

cervantino, la incesante remisión de todo juicio unívoco a un perspectivismo irónico, apuntalado sobre verdades relativas y ambivalentes, desde el cual, el orden moral y social oficialmente aceptado como cuerdo puede entrañar otra forma de insensatez o de demencia, y la locura aparece progresivamente como verdadera sensatez.

También desde fuera de la ficción, en el plano del discurso narrativo, el *antiroman* se hace eco del enfoque dialógico que propone el *Quijote*. Frente al narrador épico, propio del *roman*, que se presenta como autoridad fiable e impone un punto de vista único y unívoco, el narrador de la novela cómica se distancia irónicamente de la historia y del punto de vista del personaje, siembra las dudas respecto a la veracidad de su relato, o se desautoriza a sí mismo, alternando posturas contradictorias como la de historiador-recopilador de un texto preexistente y la de novelista inventor de ficciones<sup>25</sup>. Así, tal y como ocurría en el *Quijote*, la realidad que nos propone el libro no nos viene impuesta por un discurso dominante (ya sea del personaje o del narrador), sino que se va construyendo sobre la confrontación y el diálogo de una pluralidad de voces y perspectivas divergentes que deshacen toda verdad autoritaria<sup>26</sup>.

El complejo dispositivo de enunciación que habilita el *Quijote* ofrece un modelo de polifonía dialógica en su nivel máximo, promovida, en primer término, por el sistema de interposición de los autores e intermediarios que se van incorporando al discurso narrativo: el autor indeterminado que firma las dedicatorias de las dos partes, se pronuncia como autor de los dos prólogos y dice basar su narración en fuentes manuscritas, el «segundo autor» que encuentra el manuscrito arábigo y encarga su traducción (I-IX), el traductor morisco, y el cronista Cide Hamete, autor «primero» «desta verdadera historia». El texto que leemos se nos presenta, por tanto, como el resultado de distintas escrituras superpuestas (crónica, traducción, recopilación), de distintas lenguas (árabe, castellano) y de distintas perspectivas culturales (cristiana, musulmana, morisca). Pero el efecto dialógico que desencadena la puesta en escena de distintos autores e intermediarios, se reacentúa cuando todos y cada uno de los autores e intermediarios se reprueban y se desautorizan unos a otros, indicando errores e incongruencias: las fuentes en las que se basa el primer narrador se contradicen en lo que al nombre del protagonista se refiere, el autor segundo cuestiona la fiabilidad de Cide Hamete por su condición de arábigo, el traductor desconfía

<sup>25</sup> Cfr. H. Weich, «Narración polifónica: el *Quijote* y sus seguidores franceses (siglos XVII y XVIII)», *Anthropos*, 98 / 99 (1989), págs. 107-12.

<sup>26</sup> Desde este punto de vista, el *antiroman* entroncaría con la línea de la novela dialógica, tal y como la define Bakhtine, que inaugura el *Quijote* como primera novela moderna. Cfr. *Esthétique et théorie du roman*, Paris: Gallimard, págs. 183-233.

de la autenticidad del capítulo v de la segunda parte, al que tiene por «apócrifo, porque en él habla Sancho con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio», Cide Hamete censura al traductor cuando dice «que no le tradujo su intérprete como él le había escrito» (II-XLVI) y pone en tela de juicio el relato de don Quijote en Montesinos, por último, desconfía don Quijote de su «coronista» cuando dice «que no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador que a tientas y sin ningún discurso se puso a escribirla salga lo que saliere» (II-III), etc. Contrariamente a lo que ocurre en los libros de caballerías, el narrador exhibe sus dudas, sus errores o contradicciones para parecer más verdadero.

Desmarcándose del estilo narrativo propio del género caballeresco, Cervantes habría eludido la realización de la verdad por medio del discurso autorial, para radicarla en el cruce incesante de voces y opiniones discordantes en el que se dispersa y se vuelve problemática toda verdad autoritaria. De manera paradójica, el efecto de «realismo» que produce la ficción cervantina proviene precisamente del carácter indeterminable de esa «realidad» que propone el libro y que en ningún caso el locutor principal se permite sancionar como definitiva. La construcción dialógica sería, por tanto, fruto directo de una concepción estética del realismo literario propiamente cervantina, que asienta el dominio de lo verdadero en una relativización permanente de la noción de verdad. Desde el *Quijote*, esa «dudosa» ambigüedad —en palabras de Kundera<sup>27</sup>— se ha instituido como rasgo definitorio del «realismo» moderno, como forma por excelencia de la verdad novelesca.

#### IMITACIONES Y TRANSPOSICIONES EN LA LÍNEA DEL «ANTIROMAN»

Ya hemos visto que, en sus constituyentes básicos, el *antiroman* se hace eco del realismo antiliterario cervantino que expone paródicamente la falsedad de la novela y deshace las verdades autoritarias para parecer más verdadero. Más allá de la intención cómica o paródica respecto de la literatura anterior, con las imitaciones francesas del modelo cervantino, se instituye una forma de literatura en segundo grado —novela sobre la novela— que irá revisando progresivamente las formas de la literatura anterior y proponiendo nuevos modelos de ficción. Sin embargo, aunque de manera general el *antiroman* incorpora las novedades técnicas que introduce el *Quijote*, no siempre llegan los imitadores franceses a igualar la complejidad de los juegos metaficcionales ni la polifonía dialógica que despliega el sistema cervantino de narradores interpuestos, en el que la autoridad y la verdad últimas quedan siempre en apertura conflictiva. En muchos casos,

<sup>27</sup> M. Kundera, *L'art du roman*, Paris: Folio, 1987, pág. 12.

la pluralidad de voces y de perspectivas son «remonologizadas» por una voz que se impone sobre las demás, reconduciendo el discurso bien hacia la crítica social o moral, bien hacia el didactismo antinovelesco. Sería por tanto necesario distinguir dos líneas en la tradición francesa del *antiroman*: la de los escritores que, aunque se hacen eco de las novedades técnicas que introduce Cervantes, no llegan a igualar el complejo sistema de narradores interpuestos del *Quijote* ni la polifonía dialógica que éste originaba (línea en la que se inscribirían las imitaciones de Sorel, Du Verdier, Subligny o Bordelon), y la de los escritores que, partiendo del modelo cervantino, proponen imitaciones creativas de la polifonía dialógica del *Quijote* que producen un efecto comparable de dialogización abierta y conflictiva (línea a la que pertenecen las obras de Scarron, Furetière, Marivaux y Diderot).

Sin pretender agotar el campo de análisis ni acometer un estudio comparatista en toda regla, en las páginas que siguen, me limitaré a abocetar, desde la perspectiva que vengo definiendo, los rasgos más significativos de la influencia del *Quijote* en los sucesivos avatares del realismo antinovelesco francés.

#### *Le Berger extravagant* (1627-1628)

El «Anti-roman» de Sorel desarrolla una virtualidad del *Quijote*: la última tentación del caballero cuando, derrotado por Sansón Carrasco, concibe la idea de hacerse pastor, se ve aquí cumplida por el extravagante Lysis, decidido a vivir al pie de la letra las novelas pastoriles.<sup>28</sup> *Le Berger extravagant* se construye sobre dos relaciones hipertextuales: la parodia de *L'Astrée*, la más famosa de las novelas de pastores, y la imitación directa del modelo antinovelesco cervantino. La crítica de los «romans de bergerie» se formula desde la propia historia que recrea, en su planteamiento y desarrollo lineal, el dispositivo paródico básico de la locura libresca: el *Berger* nos relata las aventuras de Louis, un héroe-lector enloquecido por la lectura de libros pastoriles, que abandona sus estudios, cambia su nombre por el de Lysis, consigue un rebaño de ovejas y acompañado de su criado Carmelin, sale en busca de una criada, Catherine a la que llama Charite. Las peripecias que sostienen la trama son provocadas por el engaño continuado de que es objeto por parte de los demás personajes, en una amplificación de la estructura «ducal» de la segunda parte del *Quijote*. Abundan los episodios y motivos burlescos que remiten directamente al *Quijote*: el escrutinio y la consiguiente quema de libros, la irrupción de Lysis en la representación teatral de una obra pastoril, el apaleamiento del criado o el viaje onírico y fantástico de Lysis a los infiernos como remedo de la aventura

<sup>28</sup> Cfr. M. Bardon, *op. cit.*, págs. 107-46.

de Montesinos. Tampoco falta la recreación paródica del lenguaje novelesco (cuando Lysis imagina, al igual que don Quijote, cómo se escribirá su historia y da instrucciones al futuro cronista) o las controversias pedantes sobre los méritos y los peligros de los *romans*. Finalmente, el buen sentido del amigo Clarimond consigue desengañar al fingido pastor. Viene entonces el final feliz en boda, que contrasta con el melancólico desenlace del *Quijote*. Aún así, Lysis se empeña en conservar su traje de pastor, a lo que se le replica que en las novelas pastoriles, los pastores no se casan. Como en el episodio en el que Sansón Carrasco derrota a don Quijote desde su propio código caballeresco, Lysis es devuelto a la razón mediante la rigurosa aplicación de las máximas de su propia locura.

El *antiroman* de Sorel reproduce la polifonía intradiegética del *Quijote* promovida desde dentro de la ficción por el antagonismo entre la voz y la perspectiva del protagonista y las de sus oponentes, y por la intercalación de relatos que permiten mezclar distintos estilos y géneros narrativos y romper la uniformidad de tono propia de los libros pastoriles. Y reproduce también la polifonía extradiegética de la novela de Cervantes que se despliega en el plano de la puesta en escena enunciativa, por medio de la interposición de autores e intermediarios y el consiguiente distanciamiento irónico y crítico del locutor principal. Así, en *Le Berger Extravagant*, se interponen un autor fingido (Jean de la Lande), recopilador de unas memorias que posteriormente se atribuyen a Francion, el protagonista de la primera novela de Sorel que se habría inspirado en su periodo pastoril para concebir la historia de Lysis. La ambigüedad en lo que respecta a la fuente enunciativa de la narración se acentúa desde el momento en que el narrador principal se presenta en algunas ocasiones como recopilador o editor de la historia. Y por si la intención paródica no queda suficientemente clara, la narración va acompañada de un paratexto crítico metanarrativo, las *Remarques*, insertadas al final de cada libro, en el que el autor interviene como autoridad superior, desplegando en su discurso un unívoco didactismo antiliterario: la reiterada y a veces atosigante denostación de los *romans*. Sin embargo, el dispositivo narrativo de Sorel no llega a igualar el complejo sistema de superposición de autores del *Quijote*, y la polifonía queda aquí reconducida por la voz del locutor principal, que suscribe unívocamente el punto de vista de los personajes «razonables». Como bien señala Soledad Arredondo, «en su lucha sin cuartel contra los *romans* de su época, Sorel perdió la partida por exceso, antes que contar una historia ingeniosa, prefirió ganar un contencioso»<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> M<sup>a</sup> S. Arredondo, *Charles Sorel y su relación con la novela española*, Madrid: Universidad Complutense, 1989, pág. 304.

*Le Chevalier hypocondriaque* (1632)

En la línea iniciada por Sorel, *Le Chevalier hypocondriaque*<sup>30</sup> se ofrece como una parodia de los libros de caballerías escrita por un consumado autor de romances, Du Verdier, continuador francés del *Amadís de Gaula* en su interminable *Roman des romans* (1626-1629). El modelo cervantino es patente desde el planteamiento inicial, que recoge patria y condición social de don Clarazel de Gontarnos, hidalgo de las Islas Baleares, enajenado tras un desengaño amoroso por la incansable lectura del *Amadís*, hasta la curación final y el regreso a la cordura. Sus desventuras se desarrollan en una sucesión de episodios que reproducen a pequeña escala la estructura «ducal» de la segunda parte del *Quijote*: la locura de Clarazel servirá de divertimento a un grupo de nobles antes de acabar «desengañado» y felizmente casado con su amada Sylviane.

En cuanto al discurso narrativo, la presencia de un narrador levemente autotíronico indica que Du Verdier ha asimilado la novedad técnica que representa el *Quijote*. Hay apelaciones a la figura del historiador y a la historicidad de los hechos que contrastan con la figura de un narrador omnipotente que se exhibe como inventor de la historia y se permite leves intromisiones para evaluar los hechos o interpelar al lector, e incluso alguna transgresión de nivel —acaso no tan deliberada como fortuita— («Laissons (Don Clarazel) dormir et nos reposons aussi de nostre costé afin que nous descriuions mieux en l'autre chapitre des choses admirables»)<sup>31</sup>, aunque sin llegar nunca al complejo sistema cervantino de narradores interpuestos que conseguían, mediante la autocrítica y el cuestionamiento de la veracidad de la propia narración, reforzar la credibilidad de los hechos narrados. En definitiva, la imitación de Du Verdier desvela una lectura atenta del *Quijote* y una inmensa cultura caballeresca que le permiten ejecutar una parodia humorística de la literatura que él mismo ha practicado, aunque sin cuestionar las estructuras básicas de la narración ni crear un nuevo modelo como había hecho Cervantes.

*Le Roman comique* (1639).

Los rasgos anti-novelescos reaparecen profusamente en la obra polifacética de Paul Scarron<sup>32</sup>, dominada en su conjunto por la exigencia de realismo y de contestación a los modelos idealizados sean galantes, preciosos o de aventuras

<sup>30</sup> G. S. Du Verdier, *Le Chevalier hypocondriaque*, Paris: P. Billaine, 1632. Véase M. Bardon, *op. cit.*, págs. 154-60.

<sup>31</sup> G. S. Du Verdier, *op. cit.*, VII, pág. 122.

<sup>32</sup> P. Scarron, *Le Roman comique* (1639), Paris: Garnier Flammarion, 1981. Véase, J. Serroy, *op. cit.*, págs. 56-68.

peregrinas. A la línea más idealizada del siglo xvii, Scarron opone un realismo burlesco que remite, entre otras influencias, a la obra cervantina. Bien es cierto que el dispositivo paródico de la locura quijotesca queda reservado al campo de su producción teatral y cabalmente ejemplarizado en *Le Faux Alexandre*, *Dom Japhet d'Armenie* y *Le Marquis ridicule*, ejes todas ellas de una constelación de motivos y temas cervantinos (confusiones de identidad, desdoblamientos librescos, etc.)<sup>33</sup>. Pero ciñéndonos al campo de la obra narrativa conviene no desdeñar la importancia de Scarron como continuador y promotor de un realismo antinovelesco de indudable raigambre cervantina, que aflora con singular brío en *Le Roman comique*. De manera significativa, la novela comienza con una trasposición de la aurora mitológica que Cervantes ponía en boca de don Quijote en I-II: «Le soleil avait achevé plus de la moitié de sa course et son char, ayant attrapé le penchant du monde, roulait plus vite qu'il ne voulait. Si les cheveux eussent voulu profiter de la pente du chemin, [...] mais ils ne s'amusaient qu'à faire des courbettes»<sup>34</sup>. A la sombra de la intención paródica cervantina, como bien indica esta apertura autoirónica, el *roman* de Scarron se ofrece como exacto anverso de las grandes novelas preciosas y galantes del xvii. A ellas contrapone Scarron las aventuras de un grupo de cómicos, en las que se van hilvanando episodios más o menos rocambolescos y tipos ridículos y grotescos que invierten, en un juego de contrapunto paródico, las nobles justas heroico-caballerescas del *roman*. Tal y como sucedía en el *Quijote*, la literatura noble se incrusta en el mundo realista por medio de las novelas cortas intercaladas (adaptaciones de las novelas cortesanas de Castillo Solórzano y María de Zayas) dando lugar a la mezcla de estilos y géneros propio del realismo cómico. Las huellas cervantinas salpican el relato: reflexiones sobre la poderosa influencia de la lectura sobre los jóvenes, altercados nocturnos que recuerdan al de la venta de Palomeque, alusiones a don Quijote, y discusiones metaliterarias sobre la comedia y el arte teatral.

Pero es sobre todo en el plano de la narración donde se evidencia la impronta del modelo cervantino, reconocible aquí en la figura de un narrador omnipresente y autoirónico, cuando no equívoco, que se inmiscuye en la narración, interpela al lector y exhibe ante él su labor de escritor. Pero aquí Scarron introduce una novedad: el narrador del *Roman comique* alterna dos papeles incompatibles: pues unas veces se presenta como novelista que inventa una ficción, y otras veces aparece como fiel historiador de los hechos a la manera de Cide Hamete, se autodenomina «fidelle et exact Historien», y alude a las fuentes reales de lo que cuenta, al igual que el autor primero del *Quijote* cuando se ampara en los anales

---

<sup>33</sup> Véase R. Ruiz Álvarez de León, *Las comedias de Paul Scarron y sus modelos españoles*, León: Secretariado de Publicaciones de la U. de León, 1990.

<sup>34</sup> P. Scarron, *op. cit.*, I-I, pág. 23.

de los historiadores manchegos. Scarron interrumpe su relato, suspende la ilusión ficcional y mezcla los distintos niveles de la ficción, haciendo intervenir a los personajes en el mundo del narrador: «Je m’amuserai un jour à vous dire [...] Don Fernand qui frappe à la porte ne m’en donne pas le temps»<sup>35</sup>. Y haciéndose eco del autocuestionamiento cervantino sobre la propia ficción, discurre sobre lo que podría contar y no cuenta, descarta algunos episodios para no demorar la historia, como el traductor en II-XVIII —«j’en pourrai dire cent choses rares, que je laisse de peur d’être trop long»—<sup>36</sup>, ironiza sobre la seriedad y el provecho de su libro, e invita al lector a abandonarlo: «Je suis trop homme d’honneur pour n’avertir pas le lecteur bénévole que, s’il est scandalisé de toutes les badineries qu’il a vues jusques ici dans le présent livre, il fera fort bien de n’en lire pas davantage»<sup>37</sup>. Aunque no hay locura libresca, Scarron construye su novela a partir de las novedades técnicas que propone el *Quijote* como parodia de los libros de caballerías. El realismo antiliterario cervantino se advierte en la creación de un universo que rebaja todos los estereotipos de los romances heroicos y en los juegos metaficcionales del equívoco narrador-historiador, que se dirige al lector de tú a tú, exhibe sus contradicciones y desmonta todos los artificios de la ilusión ficcional para presentarle su libro como lo que es: pura invención.

### *Le Roman Bourgeois* de Antoine de Furetière (1666)

Dentro de la tradición antinovelesca del xvii, *Le Roman Bourgeois* de Antoine de Furetière <sup>38</sup> nos ofrece una de las muestras más originales del influjo cervantino y de cómo éste sirve para nutrir nuevas propuestas narrativas en las que se conjugan imitación y experimentación. En *Le Roman Bourgeois*, Furetière se propone contar los amores y aventuras de unos cuantos burgueses de París, en clave anti-épica y anti-novelesca, y así lo anuncia desde el comienzo: «Au lieu de vous tromper par ces vaines subtilitez, je vous raconteray sincerement et avec fidelité plusieurs historiettes ou galanteries arrivées entre des personnes qui ne seront ny heros ny heroïnes, qui ne dresseront point d’armées, ny renverseront point de royaumes, mais qui seront de bonnes gens de mediocre condition»<sup>39</sup>. El artificio básico de la parodia antinovelesca consiste en trasponer los usos galantes

<sup>35</sup> P. Scarron, *op. cit.*, I-xv, pág. 256.

<sup>36</sup> P. Scarron, *op. cit.*, I-iv, pág. 34

<sup>37</sup> P. Scarron, *op. cit.*, I-xii, pág. 87.

<sup>38</sup> A. Furetière, *Le Roman Bourgeois* (1666), Paris: Gallimard, 1981. Veáse J. Parr, «*Comparative Anatomy: Cervantes’s Don Quixote and Furetière’s Le Roman bourgeois*», en B. Simerka & Weimer, C.(eds.), *Echoes and Inscriptions. Comparative approaches to Early Modern Spanish Literatures*, New York: Associated University Presses, 2000.

<sup>39</sup> A. Furetière, *op. cit.*, pág. 28.



propios de los romances heroicos al mundo de la pequeña burguesía urbana. Del mismo modo que el empeño de resucitar caballerías se vuelve grotesco en los áridos campos de la Mancha, las galanterías de los libros pastoriles resultan ridículas cuando irrumpen en la pequeña sociedad de abogados y procuradores que transita por la Place Maubert. Pero además, Furetière traspone, en su primer libro, el dispositivo de la locura libresca por medio de tres personajes víctimas, con mayor o menor fortuna, de la idealización novelesca. Y lo hace de una manera original. El trío quijotesco lo componen Nicodeme, Javotte y Pancrace. El primero, que leyó *L'Astrée* y *Cyrus* para aprender cortesía galante, aplica su saber libresco para cortejar a la ignorante Javotte, que, inmune a las galanterías de libro, le despide sin miramientos. Vendrá después el intento de Pancrace, que decide instruir a la burguesa iletrada por medio de la lectura. Comienza entonces un proceso de vertiginosa quijotización: la rústica Javotte se vuelve adicta a la ficción, pasa noches en vela devorando libros, se transforma en conversadora preciosa y acaba creyéndose *Astrée* al tiempo que confunde a Pancrace con el pastor Celadón. Éste no perderá la ocasión de sacar provecho del trastorno que causa la lectura, relee *L'Astrée* y se aplica en imitar al pie de la letra las galanterías de Céladon: felizmente, la vida imita al arte, el amor es vivido a través del poder idealizador de la lectura: «Enfin ils imitérent si bien cette histoire, qu'il sembla qu'ils la jouïssent une seconde fois»<sup>40</sup>. Además de una recreación original de la locura novelesca, el *antiroman* de Furetière nos ofrece con el personaje de Javotte una composición creativa que traspone rasgos de los dos protagonistas del *Quijote*, y viene a inaugurar una deriva esencial en la cartografía de las influencias quijotescas: la de las lectoras impenitentes de novelas de moda.

Pero si ya el dispositivo básico de la locura libresca está presente en la trama narrativa, es en el plano de la poética ficcional que propone Furetière donde los procedimientos antinovelescos se exponen de manera contundente. *Le Roman Bourgeois* constituye una defensa a ultranza del «realismo» en la ficción y ha sido explícitamente concebido como una narración que se desmarca de todos los cánones novelescos arbitrarios contemporáneos, como proclama el autor en un prólogo anticonvencional que avasalla al lector, y como demuestran, a renglón seguido, los incesantes juegos de innovaciones que pone en marcha en su narración. Desde la presencia de una voz narrativa que relata al mismo tiempo una historia y la historia de cómo se ha escrito su relato, hasta las incoherencias entre lo que el autor dice que va a hacer y lo que finalmente hace. La verosimilitud antinovelesca consiste en anticipar al lector los lugares comunes de las novelas galantes para defraudar sistemáticamente sus expectativas. Recordamos una de las muestras más contundentes de esta disidencia literaria en toda regla. Javotte

<sup>40</sup> A. Furetière, *op. cit.*, pág. 189.

va a ser raptada del convento por su enamorado, pero no debe esperar el lector el relato pormenorizado que infaliblemente encontraría en cualquier novela al uso, porque esto —advierte el narrador— no es una novela. Encomienda el autor a sus lectores que busquen entre sus obras favoritas algún fragmento que convenga al pasaje que él omite: «vous devez savoir 20 ou 30 de ces entretiens par coeur [...]. Ils sont si communs que j'ay veu des gens qui, pour marquer l'endroit où ils en estoient d'une histoire, disoient: J'en suis au huitiesme enlevement, au lieu de dire: J'en suis au huitiesme tome. [...] Je vous y renvoie donc». Y formula a continuación la siguiente sugerencia que otros autores tomarán al pie de la letra: «J'ay pensé mesme de commander à l'imprimeur de laisser en cet endroit du papier blanc, pour y transplanter plus commodement celuy que vous auriez choisi, afin que vous puissiez l'y placer»<sup>41</sup>. *Le Roman Bourgeois* lleva hasta sus últimas consecuencias todos los recursos antinovelescos, y los aplica no sólo sobre los romances sentimentales, sino sobre la novela en general, en un ejercicio de disidencia antiliteraria sin precedentes, que fuerza la coherencia y la legibilidad del texto. Y todo ello con el fin de aproximar la ficción a la realidad, presentando los materiales más heterogéneos (y tan ajenos a la novela como un acta matrimonial, el inventario de una biblioteca, o un dictamen judicial) con la misma incoherencia con la que se suceden en la vida real.

*Fausse Clélie. Histoire françoise galante et comique* (1670)

En plena transición de formas novelescas, desde los interminables *romans* hacia la novela corta que empieza a imponerse a mediados de siglo, y a la sombra de la intención paródica cervantina, concibe Perdoux de Subligny su *Fausse Clélie. Histoire françoise galante et comique*<sup>42</sup>. El modelo libresco parodiado es la novela heroica bizantina de Madeleine Scudéry, *Clélie* (1654-1660), y la víctima de la intoxicación novelesca es de nuevo un personaje femenino, Juliette d'Arviane que, después de leerla y descubrir las coincidencias entre las aventuras de la protagonista y los episodios de su propia vida, da en la locura de creerse la mismísima Clélie. El dispositivo paródico básico del *Quijote* es, por tanto, levemente trastocado, en lo que se ofrece como una variación creativa del motivo cervantino. Otro tanto sucede con la organización de la materia narrativa que abandona la línea propiamente antinovelesca (transposición anti-épica de la estructura episódica propia del género caballeresco-pastoral) en un intento de fundir la línea quijotesca de la parodia del modelo libresco y las formas de

<sup>41</sup> A. Furetière, *op. cit.*, pág. 204.

<sup>42</sup> P. de Subligny, *La Fausse Clélie, Histoire françoise, galante et comique*, Paris: Pierre Witte, 1712, in-12, 1670. Véase M. Bardon, *op. cit.*, págs. 253-56.

la narrativa breve, más acordes con los gustos del momento. Subligny recurre para ello a la acumulación de relatos intercalados: dieciséis en total, entre los que se diluye la historia principal de la falsa Clélie, recuperando el modelo de Bocaccio (un grupo de nobles que viajan, conversan y relatan historias), pero exacerbando el juego de las intercalaciones hasta lograr una ficción anti-galante que casi supera en bizantinismo e inverosimilitud a la obra parodiada. Y aunque la voz del narrador se difumina entre tanto narrador de segundo nivel, no faltan las ironías hacia la propia ficción habituales en el género antinovelesco: hay críticas de los excesos ficcionales de las novelas galantes (en la propia inverosimilitud del caso de Juliette y su identificación *a posteriori* con el modelo literario), cuestionamiento de la ficción desde su interior (cuando los personajes ponen en duda la veracidad de las historias que cuentan dado lo novelesco de las mismas y que sin embargo aseguran conocer de primera mano) o reservas hacia las capacidades omniscientes de los narradores (que nos llevan a recordar el desconcierto de Sancho ante las facultades del historiador Cide Hamete en II-II). Con todo ello, *La Fausse Clélie* no llega a proponer un mundo verosímil en oposición al universo irreal que genera la locura libresca: la crítica del romance opera aquí por pura inflación de elementos novelescos que componen una obra equiparable en sus excesos al modelo que pretende ridiculizar.

#### *Histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle* (1710)

Ya en el siglo XVIII, es forzoso referir la obra del abad de Bordelon, *Histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle*<sup>43</sup> cuyo mérito principal consiste en haber vinculado la herencia cervantina al mundo de la ilustración. Desde el prefacio, Bordelon reivindica la adscripción de su extravagante personaje al filón de los seres «gatez par la lecture» de obras tan alejadas de la verdad como de la verosimilitud: «Entre ces Histoires, les plus considerables, sont celles de *Dom Quixotte*, du *Berger extravagant* & de la *fausse Clélie*». Pero a pesar de inscribir explícitamente su historia en la corriente del *antiroman*, el resultado de esta propuesta poco aporta, desde un punto de vista estrictamente literario, a las innovaciones que sus predecesores habían puesto en marcha en sus imitaciones del modelo cervantino. Bien es cierto que el artificio estructural y narrativo procede del *Quijote* y de la línea del *antiroman* francés: la monomanía libresca provocada aquí por el estudio desahogado de libros de magia, fantasmas y demonios. Pero más que una parodia en toda regla de la literatura

<sup>43</sup> L. Bordelon, *Histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle*, Paris-Amsterdam: E. Roger, P. Humbert, P. de Coup et les frères Chatelain, 1710, retouchée et réduite par M. G., Amsterdam, 1789. Véase M. Bardon, *op. cit.*, págs. 449-54.

mágica y erudita, lo que *Monsieur Oufle* nos ofrece es una concienzuda síntesis a modo de centón crítico de los viejos tratados de magia ya anacrónicos para los espíritus ilustrados. Y aunque la propia historia remite en su desarrollo a las dos partes del *Quijote* (una primera parte basada en la interpretación imaginaria de la realidad a partir de las lecturas, una segunda parte en la que Oufle es objeto del engaño por parte de los demás personajes), el componente digresivo acaba imponiéndose sobre la narración incesantemente postergada por el aparato de notas eruditas y discursos sobre apariciones, astrología o demonología. No hay juegos metaficcionales ni ironías autoriales, por más que el narrador se presente como fiel historiador de hechos reales. En sintonía con la avanzadilla ilustrada a la que pertenece, la originalidad de Bordelon habrá consistido en reconducir el recurso paródico de la locura libresca hacia la censura de la credulidad irracional y el poder de las supersticiones sobre el común de los hombres.

*Pharsamond ou les Nouvelles folies romanesques* (1713)

En las primeras novelas de Marivaux, el modelo antinovelesco es empleado a la vez como revulsivo contra la tradición novelística heredada y como vía de búsqueda y experimentación de una nueva estética narrativa. El prototipo del *antiroman* apunta con toda nitidez en su primera novela, *Pharsamond ou les Nouvelles folies romanesques* (escrita en 1713 y publicada en 1737)<sup>44</sup>, reeditada en 1781 con el título de *Le Don Quichotte Moderne*, que aplica directamente el dispositivo básico cervantino de la locura libresca, para construir una parodia de la novela preciosista y galante de La Calprenède, *Pharamond* (1661-1667). La locura libresca reaparece en *La Voiture embourbée* (1714), aunque esta vez los lectores trastornados son los protagonistas de un relato —a su vez parodia de todos los géneros novelescos— que van improvisando unos viajeros obligados a refugiarse en un albergue por la crecida de un río. En *Le Télémaque Travesti* (redactada en 1717 y publicada en 1736) nos encontramos con una nueva modulación del motivo cervantino: el héroe lector, trastornado por sus lecturas —esta vez de tradición homérica— se cree el protagonista de la célebre novela de Fénelon (*Les Aventures de Télémaque*, 1660) e intenta trasponer las aventuras del héroe antiguo en las Cévennes del siglo XVIII.

En *Pharsamond*, Marivaux retoma el dispositivo básico de la locura libresca, pero introduce algunas novedades, tanto en la transposición del argumento como en la posición del narrador respecto del relato y del lector. El modelo imitado

<sup>44</sup> Marivaux, *Pharsamond ou les Nouvelles Folies Romanesques*, *Oeuvres de Jeunesse*, Paris: Gallimard, Pléiade, 1972, pág. 521. Véase M. Bardon, *op. cit.*, págs. 449-74; A. Nabarra, «L'influence de don Quichotte sur les premiers romans de Marivaux», *Studies on Voltaire*, 124 (1974), págs. 189-98; y J.P. Sermain, *op. cit.*, págs. 84-9.

sigue siendo el *Quijote*, mediatizado por el *antiroman* de Sorel, y el objetivo de la parodia son, una vez más, les «anciens romans, les Amadis de Gaule, l'Arioste et tant d'autres livres»<sup>45</sup>, a los que habría que añadir otros modelos no explícitamente declarados a los que imitan los protagonistas: los héroes de las novelas barrocas de La Calprenède, Germaine de Scudéry y Honoré d'Urfé.

Pharsamond es, en realidad, Pierre Bagnol, joven hidalgo desocupado y soñador que, por mucho leer, pierde el juicio, se cambia el nombre (adaptación farsesca del *Pharamond* de La Calprenède), y acompañado de su criado Cliton al que llama Cliton, salen en busca de aventuras galantes que les permitan merecer el reconocimiento y favor de sus respectivas damas, Cydalise y Fatime, sirvienta de la anterior. Pero del hipotexto cervantino, Marivaux sólo retiene la parodia del amor caballeresco. Y, contrariamente a Sorel, no opone a su héroe un entorno lúcido y burlón, puesto que aquí no sólo el criado comparte la locura del amo al que copia grotescamente, sino que la Dulcinea en cuestión, Cidalise, le sobrepasa con creces: «Notre jeune demoiselle, avait le cerveau encore plus dérangé que Pharsamond, quoique le jeune homme fût passablement extravagant. Les romans ne lui avaient pas manqué non plus qu'à lui, mais l'imagination d'une femme, dans ces sortes de lectures, soit dit sans les offenser, va bien plus vite que celle d'un homme, et en est bien plus tôt remplie»<sup>46</sup>. No hay pues desencuentro entre la ilusión novelesca y la realidad prosaica: los personajes imitan a los modelos librescos, duplicados por la pareja de los sirvientes, que imitan, en un efecto de desdoblamiento grotesco, las galanterías de los amos.

Algunas peripecias trasponen directamente episodios del *Quijote* (la condena y quema de libros, embates burlescos contra los criados y contra los pucheros, etc.), aunque no tanto para subrayar el contraste entre el ideal literario y la realidad, como para conseguir la alternancia entre escenas novelescas y escenas burlescas. Otro tanto sucede con los relatos intercalados: el del desengaño del misterioso Solitario —originariamente Clorinne—, de las infancias de Cliton o de las aventuras de Tarmiane-Célie, todos ellos tan inverosímiles y fantasiosos como las novelas que se pretende parodiar. Un desenlace atípico, que tal vez no se deba a Marivaux, da por concluido el periplo galante: una vez desengañado, Pharsamond olvida a Cidalise.

Lo que interesa a Marivaux no es tanto la confrontación de discursos y perspectivas contrapuestas entre ideal novelesco y realidad, como el juego de la imitación, desplegado aquí al segundo, al tercer grado: Cliton imita a Pharsamond, que imita a Pharamond, que imita al Amadís. Fatime imita a Cidalise, que imita a las Cassandres, Cléopatres y Clélies, que imitan a su vez a Astrée, que imita a las heroínas de los antiguos *romans*. La parodia de los excesos del amor novelesco, la

<sup>45</sup> *Idem.*

<sup>46</sup> Marivaux, *op. cit.*, pág. 543.

demostración de su artificiosidad, no se valen aquí del desmentido de la realidad prosaica, sino de la inflación descomulgada de los elementos novelescos y de la progresiva devaluación de los modelos mediante el juego de desdoblamientos, imitaciones superpuestas de los que son objeto. Pero si el pastiche literario se aplica al estilo novelesco, y se expone el carácter inverosímil y artificioso de sus tópicos y convenciones, no hay por ello una censura explícita de tanto exceso y tanta extravagancia. Tanto más cuanto que el desenlace brusco o truncado del texto suspende todo efecto conclusivo, y da lugar a una ambigüedad en la que caben tanto el rechazo como la atracción que los modelos novelescos ejercen sobre el joven escritor. En este aspecto, Marivaux se aparta de la reprobación severa y unívoca de Sorel, y se aproxima del espíritu del *Quijote*, que enmarca en su historia anti-novelesca, géneros y relatos novelescos tratados con toda seriedad.

La exhibición paródica del carácter ilusorio de la ficción novelesca se realiza igualmente sobre el plano de la narración, por medio de una puesta en escena enunciativa que remite una vez más al modelo cervantino, mediatizado esta vez por *Le Roman comique* de Scarron. Marivaux intensifica las intromisiones de un narrador autoconsciente y metaficcional, que se presenta en todo momento como inventor de la historia, dueño y señor de un juego que puede dirigir a su capricho: «Debout! Tout m'obéit: déjà les domestiques allongent leur bras, et se frottent les yeux, [...]»<sup>47</sup>. Un narrador que interrumpe el relato con sus digresiones, critica a sus personajes, ironiza sobre las descripciones que podría hacer y que sin embargo decide omitir, o exhibe sus dudas sobre lo que debe o no contar: «Je ne sais pas si je ne dois pas dire un mot de ce qui suivit»<sup>48</sup>. Se descubre así el carácter ficticio de la historia que leemos, que se va inventando, construyendo de manera improvisada ante los ojos del lector. Pero además, la quiebra de la ilusión ficcional se acentúa mediante la incorporación de otra voz en el plano extradiegético: la del lector, al que Marivaux ha introducido expresamente como una instancia ironizada que dialoga con el narrador. Y en ese diálogo se confrontan dos concepciones opuestas de la novela. Pues si el narrador se presenta como un narrador antinovelesco, el lector, por su parte, representa las expectativas de lectura convencionales de los lectores de romances. Erigiéndose en defensor de los principios de orden y verosimilitud, el lector censura al narrador por el modo, unas veces descuidado, otras aburrido, de contar la historia, le obliga a justificarse, le exige cambios de rumbo narrativo, y se burla de su inaptitud para conducir el relato. Cansado de tantas preguntas inoportunas, el narrador se niega a contestarle («Oh, je répons à cela que, ou plutôt je ne répons pas du tout»)<sup>49</sup> y le pide que se salga del libro si no está

<sup>47</sup> Marivaux, *op. cit.*, pág. 534.

<sup>48</sup> Marivaux, *op. cit.*, pág. 563.

<sup>49</sup> Marivaux, *op. cit.*, pág. 457.

contento: «Pour vous, monsieur le critique, qui direz peut-être qu'on se serait bien passé de cette conversation, en ami je vous conseille de quitter le livre; car si vous amusiez à critiquer tout ce qu'il y aurait à reprendre, votre critique deviendrait aussi ample que le livre même»<sup>50</sup>. No sólo se cuestionan aquí los artificios narrativos propios de la tradición novelesca, contravenidos por el narrador en su manera de administrar la historia e incesantemente reclamados por el lector. La crítica se dirige también al lector, obligado a reconsiderar sus propios hábitos, sus propias expectativas de lectura en su trato con las ficciones.

Las intervenciones del narrador y el diálogo con el lector dan pie a una reflexión sobre la naturaleza de la novela, que conduce a la elaboración de una suerte de arte novelesco en acción, en construcción. El escritor nos introduce en el laboratorio de la invención literaria: comparte con el lector el descubrimiento de sus poderes de escritor. Y nos descubre también la inconsistencia de toda ficción novelesca: «Un Rien a fait votre critique, à l'occasion du Rien qui me fait écrire mes folies. Voilà bien des riens pour un véritable rien»<sup>51</sup>. Si la ficción es «nada» ello se debe a que todo en ella es mentira. Esa es la verdad de la ficción. La locura novelesca no incumbe sólo al lector, también es asumida por el narrador, por el propio autor, afanado en dar rienda suelta a semejantes «folies».

El modelo antinovelesco no vale aquí de requisitorio contra la falsedad y los perjuicios del *roman*. Sirve antes bien de laboratorio en el que el escritor se ejercita libremente, por medio del pastiche, de la parodia, de la imitación, en el arte de novelar. Por su carácter formal e ideológicamente abierto, por su potencial dialógico, el modelo antinovelesco habilita un campo de pruebas en el que el escritor examina y cuestiona sus modelos, tantea las posibilidades de la ficción, en busca de una voz singular, de una estética renovada. Más que el problema de la ilusión novelesca, lo que interesa a Marivaux es el problema de la imitación literaria como ejercicio de aprendizaje y de búsqueda de un arte de la novela. De ahí que *Pharsamond* no trate sólo del «desengaño» del lector en su trato con las ficciones, y sea también la metáfora del escritor, la parodia de los comienzos de un narrador, enfrentado a la creación literaria entendida como reescritura, reelaboración, imitación creativa de la literatura anterior.

### *Jacques le Fataliste et son maître* (1773)

El *Quijote* es un referente oculto pero esencial sobre el que Diderot construye *Jacques le Fataliste et son maître*<sup>52</sup>. El modelo cervantino viene tamizado por

<sup>50</sup> Marivaux, *op. cit.*, pág. 541.

<sup>51</sup> Marivaux, *op. cit.*, pág. 562.

<sup>52</sup> D. Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*, in *Œuvres*, éd. d'André Billy, Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1951. Véase J. Pardo García, «Cervantès, Sterne, Diderot: les paradoxes du roman,



la influencia interpuesta de los novelistas ingleses y el *antiroman* francés, y da lugar a una doble parodia: la fórmula antinovelesca se aplica aquí no sólo contra la novela de aventuras peregrinas y sentimentales, ampliamente difundida en el siglo de las Luces, sino también como recurso dialéctico para invalidar los sistemas filosóficos del pasado, y acaso también todo sistema filosófico que aspire a un conocimiento certero de la realidad.

La pareja del amo y del criado, el viaje a caballo, la estructura episódica, las paradas en los albergues, la forma dialogada, los relatos intercalados o el papel omnipresente de un narrador cuanto menos equívoco, remiten, entre numerosos signos irónicos, al *Quijote*. Pero desde el propio título, en el que el criado va por delante del amo, *Jacques le Fataliste et son maître* se presenta como una imitación creativa de la novela de Cervantes, como una parodia de la parodia que invierte el artificio básico estructural y narrativo del *Quijote*. Pues aquí, contrariamente a lo que ocurría en el *Quijote*, es el criado el que conduce al amo e intenta convertirle a su doctrina fatalista, que bien podemos considerar como equivalente de la locura quijotesca. Y es el criado —y no el amo— la víctima de la locura libresca, aunque en este caso no ha sido provocada por la lectura de romances, sino por las lecturas filosóficas, que le vienen, por cierto, de segunda mano: de su capitán de tropa, ferviente lector de Spinoza, presentado como un extravagante caballero de otro siglo, con su particular punto de locura. Jacques es por tanto un Sancho cabalmente quijotizado que cabalga junto al amo, que se comporta como un Sancho en vías de quijotización, mientras que el verdadero don Quijote, el anacrónico y extravagante capitán de tropa, está ausente<sup>53</sup>. He aquí por tanto un trasunto de la pareja cervantina de contrarios en interacción dinámica, que permite confrontar dialógicamente dos voces, dos discursos y dos perspectivas vitales y filosóficas: la libertad (del amo) y el determinismo (del criado). Y del mismo modo que el idealismo quijotesco quedaba confrontado con la realidad empírica, el dogmatismo abstracto de Jacques se ve sometido a la prueba de la experiencia concreta que ofrecen las múltiples historias que van intercalando los sucesivos narradores que toman la palabra.

Solo que —nueva inversión paródica— el quijotesco Jacques cuando actúa no se comporta como un fatalista, sino como alguien que cree en la libertad del

---

le roman des paradoxes», *Exemplaria*, 3 (1999), págs. 51-92; N. Cronk, «Jacques le Fataliste et son maître: un roman quichottisé», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 23 (oct. 1993), págs. 63-78; H. Weich, «Don Quichotte et le roman comique français du XVIIe et du XVIIIe siècle», *Écrivains et journalisme. Cervantès en France au XVII et XVIII siècles*, 1995, págs. 241-61.

<sup>53</sup> Como lo está el *Quijote* —el modelo oculto pero decisivo— al que irónicamente el narrador cita de refilón y de manera indirecta (Diderot, *op. cit.*, pág. 525), pues alude al desacierto de su «continuador» que separó a los dos protagonistas, refiriéndose a Avellaneda, conocido en Francia por la traducción de Lesage en 1704, *Les Nouvelles aventures de Don Quichote*.



hombre para controlar su destino, mientras que el amo, supuesto defensor del libre albedrío contra las tesis deterministas del criado, actúa con la pasividad de un verdadero fatalista. Finalmente, la experiencia de la realidad acaba por dar la razón al insensato fatalismo de Jacques: pues ante la oscuridad de todos los casos que presenta la novela, no cabe sino acatar resignadamente el indeterminismo fatalista del criado: nada podemos comprender de cuanto nos sucede, nada prever de cuanto nos va a suceder: todo está escrito de antemano. El episodio del «carro fúnebre», que traspone la aventura de don Quijote en I-XIX, así lo da a entender: si el hidalgo era finalmente desengañado por el bachiller Alonso López, Jacques se quedará sin saber si el muerto que transporta la misteriosa comitiva es o no es su querido capitán. Aquí no hay desengaño que valga, en este caso, el «loco» es el que parece tener razón.

La confrontación dialógica de las perspectivas del amo y del criado, por un lado, y, por otro lado, del dogmatismo filosófico y de las experiencias concretas, particulares, que ofrece la realidad mundana, nos conduce finalmente a un radical indeterminismo, en el que queda subsumido el fatalismo de Jacques, y que podemos considerar como equivalente al perspectivismo irónico de Cervantes. El fatalismo como formulación paródica del determinismo viene a ser aquí aceptación, resignación ante la ambigüedad incierta de las cosas que revoca todo juicio, toda verdad definitiva.

Al diálogo entre Jacques y el amo, desde dentro de la ficción, se superpone, desde fuera de la ficción, el diálogo entre el narrador y el lector, que reproduce la misma dinámica de confrontación dialógica. Por su puesta en escena, por el modo en que se desarrolla, el discurso narrativo exhibe y al mismo tiempo desmonta pieza por pieza los mecanismos típicos de las ficciones novelescas. Así, para empezar, no es el narrador el que comienza el libro sino el lector, con las preguntas típicas que se hace todo lector que empieza una novela: ¿cómo se habían encontrado los personajes? ¿De dónde venían? ¿A dónde iban? El antagonismo entre amo y criado se ve reproducido en el enfrentamiento entre el narrador y el lector, que representan dos concepciones opuestas de la novela. Pues si el lector se comporta como un lector convencional que exige que le cuenten romances a la manera tradicional, desde las primeras líneas, se instituye la figura de un narrador poco fiable, que desestima las reclamaciones del lector y promete contarnos una «historia verdadera» y no una historia novelesca e increíble. El resultado no puede ser más desconcertante: las contradicciones entre los sucesivos narradores cervantinos se acentúan aquí al fusionarse en una misma figura los papeles del novelista inventor de ficciones (como el primer narrador del *Quijote* que aparece en el prólogo y las dedicatorias), de fiel historiador de la verdad (a la manera de Cide Hamete) y de editor de un manuscrito defectuoso (como el autor segundo que encuentra el manuscrito y lo da a traducir al morisco), que nos depara no un final sino tres, a cual más novelesco, delegando en el lector la

elección del desenlace que le parezca más oportuno. El desconcierto se acentúa cuando en cada uno de estos papeles, el narrador acaba descubriéndose como un impostor que miente descaradamente. Si desde el principio el narrador nos prometía no comportarse como un novelista, dilatando a su capricho el desarrollo de la intriga o insertando peripecias inverosímiles, esto es finalmente lo que hará interrumpiendo sin miramiento alguno no sólo el relato de Jacques, sino cualquier relato que se cruce en su camino, y deparando a su historia un desenlace de lo más «novelesco»: el encuentro fortuito del amo con Saint Ouin, el duelo, la huída del amo, el encarcelamiento de Jacques, su liberación por la banda del histórico bandolero Mandrin (pensemos en la irrupción de Roque Guinart en el *Quijote*, II-LX) y el feliz reencuentro final con el amo y Denise en el castillo de Desglonds. Esto no es una novela y yo no soy un novelista, repite el narrador hasta la saciedad —«ceci n'est point un roman, je vous l'ai déjà dit, je le répète encore»<sup>54</sup>— pero finalmente la historia que el narrador se proponía contarnos soslayando todos los recursos y artificios de lo novelesco acaba pareciéndose a una novela.

En la línea del *Quijote*, *Jacques le Fataliste* parodia todas las convenciones de los romances de aventuras sentimentales, pero también se parodia a sí misma, intensificando los recursos antinovelescos hasta producir la disolución irónica del narrador y la quiebra de la ilusión de credibilidad ficcional. De modo paralelo, Diderot ironiza con las filosofías del pasado (la metafísica providencialista de Leibniz, el determinismo de Spinoza), pero también parodia su propia filosofía pues, ante la imposibilidad de conocer y determinar el encadenamiento de causas y efectos que gobiernan los destinos humanos, el que fuera defensor del determinismo acabará suscribiendo el indeterminismo absoluto —es decir, asumiendo el denostado fatalismo de Jacques—. A las preguntas del lector que abrían la novela, el narrador respondía con otra pregunta: «Est-ce que l'on sait où l'on va?» Ni el novelista sabe a dónde va, ni el filósofo es capaz de comprender y determinar hacia dónde vamos. Diderot deshace las certezas confortables del *roman* y al mismo tiempo redefine la novela filosófica como espacio de especulación en permanente apertura, en el que toda verdad es incesantemente remitida a una dicotomía insoluble. La búsqueda filosófica encuentra su correlato en un experimento narrativo que trata de ajustarse a la indeterminación, a la incertidumbre que gobierna los destinos humanos. De todo ello resulta un realismo paradójico antiliterario y metaficcional que consiste en exponer las falsificaciones no sólo de un género narrativo, sino de la literatura en general en su voluntad de representar la realidad de manera coherente y verosímil, del mismo modo que se insinúan los límites —o el fracaso— no sólo de un sistema filosófico, sino de la filosofía

---

<sup>54</sup> D. Diderot, *op. cit.*, pág. 505.

---

en general. La antinovela de Diderot es verdadera —realista— en la medida en que afirma la imposibilidad de encuadrar la complejidad indeterminable y caótica de la realidad en un molde literario o en un sistema filosófico. A fin de cuentas, el novelista dice la verdad pues nos presenta su novela como lo que en verdad es: una ingeniosa invención, pero ficción a fin de cuentas.