

Huellas cervantinas en *Jacques le Fataliste I*: poética de la ficción

Patricia MARTÍNEZ GARCÍA

Universidad Autónoma de Madrid
patricia.martinez@uam.es

RESUMEN

Este artículo propone una aproximación al cervantismo latente de *Jacques le Fataliste* a partir del estudio comparado de algunos aspectos de la poética ficcional de estas dos novelas.

Palabras clave: Diderot, Cervantes, polifonía, dialogismo, narrador, antinovela, realismo antiliterario.

La trace de Cervantès dans *Jacques le Fataliste I*: poétique de la fiction

RÉSUMÉ

Cet article propose une approche à la trace de Cervantès dans *Jacques le Fataliste*, à partir de l'étude comparée de certains éléments de la poétique fictionnelle de ces deux romans.

Mots clés: Diderot, Cervantès, polyphonie, dialogisme, voix narrative, anti-roman, réalisme antilittéraire.

Cervantine Echoes in «*Jacques le Fataliste*» I: the Poetics of Fiction

ABSTRACT

This paper proposes an approach to the latent Cervantism in «*Jacques le Fataliste*», departing from a comparative analysis of some elements of the fictional poetics of both novels.

Key words: Diderot, Cervantes, polyphony, dialogism, narrator, «anti-roman», metafictional realism.

SUMARIO: 0. Intertextualidad y dialogismo. 1. Estructura de ensarte e intercalación de relatos en el *Quijote*. 2. La inversión paródica del modelo: la paradoja de lo principal y lo secundario. 3. La intercalación de relatos en *Jacques le Fataliste*. 4. La posada como encrucijada de relatos. 5. Polifonía y dialogismo en el *Quijote*. 6. Polifonía y dialogismo en *Jacques le Fataliste*. 7. Narrador y narratario: la inversión de papeles. 8. Las paradojas del narrador. 9. La paradoja del novelista. 10. La paradoja del historiador. 11. El truco del manuscrito encontrado. 12. Realismo antiliterario y metaficción. Referencias Bibliográficas.

0. INTERTEXTUALIDAD Y DIALOGISMO

Tamizada por la influencia interpuesta de Sterne y del anti-roman francés, la ascendencia cervantina de *Jacques le Fataliste et son maître* se hace ostensible en una relación de intertextualidad puntual (motivos y episodios concretos, como los

del carro fúnebre y el robo del caballo) y de intertextualidad global, que se trasluce tanto en la concepción de la trama como en el plano del discurso narrativo. La pareja itinerante del amo y del sirviente, la estructura episódica, las paradas en los albergues, los relatos intercalados o el papel omnipresente de un narrador cuanto menos equívoco, remiten, entre otros elementos, al *Quijote*. Por si todo ello no fuera suficiente, no falta en la novela una mención explícita a la célebre pareja que, fiel al talante de Diderot, aviva la polémica y juega a despistar al lector. La referencia se inserta como una intromisión del narrador justo en el momento en el que Jacques y el amo están a punto de separarse:

Et puisque Jacques et son maître ne sont bons qu'ensemble et ne valent rien séparés, non plus que Don Quichotte sans Sancho et Richardet sans Ferragus, ce que le continuateur de Cervantès et l'imitateur de l'Arioste n'ont pas assez compris, Lecteur, causons ensemble jusqu'à ce qu'ils se soient rejoints (525).

No deja de ser significativo que Diderot no cite directamente al autor sino a «su continuador», término ciertamente ambiguo, por cuanto en el siglo XVIII habían aparecido en Francia no pocas continuaciones del *Quijote*¹. Sin embargo, al incidir en la separación de los protagonistas, el narrador de *Jacques le Fataliste* parece referirse, no a las continuaciones francesas, sino a la de Avellaneda, publicada en 1614 y conocida en Francia por la traducción que dio de ella Lesage en 1704, *Les Nouvelles aventures de Don Quichote*². En una maniobra intertextual borgiana, el lector se encuentra ante una alusión implícita a una reescritura francesa (de Lesage) de la continuación española (de Avellaneda) de la primera parte del *Quijote*. (Cronk, 1997:65). Es sabido que Diderot no apreciaba la continuación de Avellaneda, *mausade*, como apuntaba en *La promenade du Sceptique*. Resulta por ello desconcertante que esta alusión vaya aparejada a la de *l'imitateur de l'Arioste*», es decir, a la continuación paródica y en ocasiones licenciosa que Niccolo Forteguerra dio de *Orlando Furioso*, al que Diderot sí admiraba sin reservas. Y no debemos descartar que Diderot, como lector del *Quijote*, tuviese en cuenta que Ariosto y su *Orlando Furioso* sean frecuentemente citados e imitados por el autor del *Quijote*, el cual muy bien podría considerarse, a su manera, como un «imitador de Ariosto». Cervantes es pues convocado por partida doble: como autor imitado y como imitador,

¹ Conviene recordar que en 1695, aparecía la continuación de Filleau de Saint-Martin en un quinto volumen que se sumaba a los cuatro volúmenes ya publicados de su traducción del *Quijote*, en cuyo desenlace el hidalgo recuperaba a la vez la cordura y la salud, lo cual habría de facilitar su exhumación en las posteriores continuaciones. 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 Filleau 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 Le Sage por los editores de la *Bibliothèque universelle des romans* (1776).

² Traducción atípica, bien es cierto, pues constituye una versión bastante libre de la continuación apócrifa de Avellaneda, al deparar a las aventuras de los protagonistas un desenlace completamente original, cuando no paradójico, en el que, como ha señalado Roger Laufer, Lesage se apoya deliberadamente en Cervantes para parodiar al propio Avellaneda. (cf. Cronk, 1997: 65).

pero siempre de manera indirecta o, si se quiere, en segundo grado. Contrariamente a otros autores citados —como Sterne o Rabelais—la presencia de Cervantes queda deliberadamente velada en este juego de referencias cruzadas, mediante el cual Diderot expone su filiación cervantina aludiendo no al autor original sino a sus continuadores. Pero esto tampoco debe extrañarnos en un escritor proclive a las paradojas en el que, a menudo, la influencia más determinante es la que menos se explicita³. Diderot se sitúa pues en la estela de los continuadores de Cervantes de manera equívoca, y lo hace desvelando una de las llaves maestras de su poética narrativa: la inversión paródica de lo principal y lo secundario, expuesta ya desde el título de la novela, que da preeminencia, en una rotación carnavalesca, al sirviente sobre el amo, y en este caso concreto, al imitador sobre el original.

Pero se advertirá además que la ambivalente referencia a Cervantes sirve para introducir un juicio de valor que puede interpretarse al menos en dos sentidos: al subrayar que Jacques y su amo no valen sino juntos, el narrador reivindica las posibilidades literarias y filosóficas de la pareja cervantina de contrarios, de su diálogo y de la representación dialógica de la realidad que éste permite desplegar.

En las líneas que siguen intentaremos comprender la manera en que el dialogismo del *Quijote* perdura y se actualiza en la obra de su «continuador», mediante un diálogo creativo y dinámico, que ejecuta la doble lección cervantina en el plano de la ficción y en el del discurso narrativo. Esta aproximación al cervantismo latente de *Jacques le Fataliste* tratará de hacer visible la manera en que el *Quijote* actúa como «hypotexto opaco» (Cronk, 1977: 67) con el cual se establece una relación de «imitación creativa» (Levin, 1970) o de «transformación» (Genette, 1982: 12), dando lugar a lo que Rifaterre ha definido como «intertextualité obligatoire»⁴.

Este diálogo de textos se abordará en sucesivos enfoques que progresarán del análisis comparado de los aspectos formales y compositivos al de los elementos temáticos e ideológicos⁵ en los que aflora como referencia ineludible —«obligatoria»— la obra de Cervantes.

1. ESTRUCTURA DE ENSARTE E INTERCALACIÓN DE RELATOS EN EL QUIJOTE

Como el *Quijote*, *Jacques le Fataliste* es una novela polifónica en la medida en que se construye sobre una pluralidad de voces que insertan una gama inacabable de géneros y modalidades discursivas. En líneas generales, el diseño formal de *Jacques*

³ De modo asimilable, los nombres de Hume, d'Holbach o Leibniz no aparecen en ningún momento en el texto, siendo como son los interlocutores fehacientes del debate filosófico que despliega la novela en torno a la cuestión del fatalismo de Jacques.

⁴ «Il s'agit d'une intertextualité que le lecteur ne peut pas ne pas percevoir, parce que l'intertexte laisse dans le texte une trace indélébile, une constante formelle qui joue le rôle d'un impératif de lecture, et gouverne le déchiffrement du message dans ce qu'il a de littéraire» (Rifaterre, 1980: 5).

⁵ Abordaremos los aspectos temáticos y filosóficos en un artículo posterior: «Huellas cervantinas en *Jacques le Fataliste* (II): quijotismo y fatalismo».

el *Fataliste* supone una imitación creativa de la novela de Cervantes, que invierte y reacentúa, en un juego de transposición paródica, los principios compositivos del *Quijote*. Diderot retoma como punto de partida la estructura ensartada que responde en el *Quijote* a una reescritura paródica de la novela de caballerías, trabada a partir de un hilo principal, el viaje del caballero a la aventura, en el que se engarza una serie virtualmente infinita de episodios. Esta estructura se combina, en el *Quijote*, con el procedimiento de los relatos intercalados a la manera de Boccaccio, aunque eficazmente remodelado por Cervantes, en la medida en que el marco general no es utilizado aquí como mero pretexto para la intercalación de relatos, sino como hilo conductor de la novela —las andanzas de los dos protagonistas— en cuyo desarrollo los narradores de las historias interpoladas pueden, de manera ocasional, intervenir como actantes. En lo que a la intercalación de relatos se refiere, la crítica cervantista ha puesto de relieve las diferencias entre las dos partes del *Quijote*, y observado la progresiva depuración de la técnica cervantina en un esfuerzo por conferir a la novela una mayor unidad compositiva. Así, la diversidad de las actuaciones en la intercalación de relatos y de los géneros intercalados respondería, en la primera parte, a un intento de *variatio*, que se ejecuta mediante tres procedimientos: un personaje que se cruza en el camino de los protagonistas introduce un relato ya sea como narrador testigo (Historia de Marcela y Grisóstomo) o como narrador protagonista (Historia de Cardenio, Historia de Dorotea, Historia del Cautivo), o bien un personaje da lectura a un manuscrito encontrado (Novela del curioso impertinente). Se observará también que las narraciones en segundo grado pueden permanecer ajenas a la trama principal como el relato del Cautivo o la Novela del Curioso Impertinente, o fundirse en su desarrollo con la historia principal, como sucede en la reunión de la venta de Juan Palomeque donde convergen todos los personajes y se resuelven las intrigas novelescas desplegadas por los relatos de Cardenio y Dorotea. Y cabe observar asimismo que, en líneas generales, la historia del caballero y el escudero mantiene su desarrollo lineal, que las sucesivas interpolaciones pueden demorar pero no desviar de su cauce.

En el *Quijote* de 1616, la voluntad de lograr una mayor cohesión en el diseño de su novela habría llevado al autor a contener y cerrar su historia en los estrechos límites de la narración, como se desprende de las observaciones de Cide Hamete en LXIV-II⁶. De hecho, las interpolaciones de la segunda parte son más breves y quedan engarzadas en la trama principal: las «Bodas de Camacho», el relato de Doña Rodríguez, las historias de Claudia Jerónima y de Ana Félix o la escapada de la hija de Don Diego. Respondería así Cervantes a las reservas de buena parte de la crítica hacia la interpolación de relatos más o menos colaterales, juzgada como desacierto desde la edición de 1605, tal y como parece indicar la observación de Sansón Carrasco en III- II⁷.

⁶ El supuesto autor distingue entre las «novelas» del Curioso impertinente y del Capitán Cautivo y las demás interpolaciones o «episodios», por estar aquellas «como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se encuentran son casos sucedidos al mismo don Quijote que no podrían dejar de escribirse» (XLIV- II).

⁷ «una de las tachas que ponen a la tal historia —dijo el bachiller— es que su autor puso en ella una novela intitulada *El Curioso Impertinente*: no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote» (II- III).

2. LA INVERSIÓN PARÓDICA DEL MODELO: LA PARADOJA DE LO PRINCIPAL Y LO SECUNDARIO

Si examinamos la organización narrativa de *Jacques le Fataliste* se hace evidente que la preocupación del narrador cervantino por lograr una mayor unidad compositiva en su novela no sólo está ausente en la obra de Diderot, sino que, bien al contrario, el autor francés parece obstinarse en conseguir todo lo contrario: una narración carente de centro o de hilo conductor, en la que lo secundario (los relatos intercalados) ocupa el lugar de lo principal (las aventuras del amo y del criado).

Podría decirse que en *Jacques le Fataliste* Diderot retoma la estructura del *Quijote* como punto de partida, pero invierte sus parámetros compositivos, en un juego de transposición paródica, recuperando en cierta medida el modelo bocacciano: lo que debería haber constituido el hilo conductor de la novela —el viaje de Jacques y su amo— acaba reducido a un simple marco o pretexto para la inserción de una sucesión de relatos intercalados que incesantemente interrumpen y difieren la narración de las aventuras de la pareja errante. Ya desde el arranque de la novela, el relato de los amores de Jacques se impone sobre lo que debiera haber constituido la acción principal: el viaje del amo y el criado del que el narrador omite toda información, negándose a responder a las preguntas del lector. Pero —segunda paradoja— tampoco el relato de los amores de Jacques, introducido como ilustración práctica de su fatalismo, consigue asentarse como hilo conductor de la narración. Cuando después de muchos rodeos llegamos por fin al esperado encuentro con su querida Denise, Jacques está tan ronco que tiene que interrumpir su relato, frustrando todas las expectativas del amo y del lector que inútilmente esperaban un «cuento de amor». Es entonces cuando el amo, en una nueva inversión de papeles, intenta suplir la afonía de Jacques con la narración de sus propias aventuras amorosas. Y ahora sí, el lector y Jacques se encontrarán con un relato novelesco, pero tan previsible y atiborrado de tópicos que el criado, anticipándose a su desarrollo, se rinde al sueño justo en el momento en el que el amo y Agathe están a punto de encontrarse. Hay sin duda una solución irónica en la forma en que el narrador hace desembocar el relato del amo en la acción principal: de manera inesperada, el hasta ahora misterioso viaje queda secundariamente esclarecido por esta historia intercalada⁸. Y no menos irónico es que finalmente suceda lo que el narrador había descartado desde el principio por «novelesco»: la separación de los dos protagonistas, que deja en suspenso tanto el desenlace de la historia del amo como el destino final de la pareja errante. En cuanto a la continuación de la historia de los amores de Jacques, suspendida por causa de su afonía, el narrador notifica la interrupción del «manuscrito» en el que supuestamente está basado su relato —tal y como ocurría

⁸ Conocemos ahora que Jacques y su amo se dirigen a la casa de los padres adoptivos del hijo que le atribuyen al amo; éste encuentra a su rival, hay un duelo, el amo huye y Jacques es conducido a prisión. Así, para cerrar el conjunto, Diderot utiliza paródicamente un recurso típico de la novela barroca: la presentación por medio de un relato intercalado de segundo nivel de una parte de la intriga cuyo desenlace se conecta con la trama principal.

en el *Quijote* (VIII-I)— y remite al lector a tres «memorias» defectuosas y poco fiables entre las que deberá decidir con arreglo a su propia fantasía, deparándonos así un final en falso que remite tanto a Sterne como a Cervantes (Pardo García: 1993, 84).

3. LA INTERCALACIÓN DE RELATOS EN *JACQUES LE FATALISTE*

Estaríamos por tanto ante una imitación paródica de la organización narrativa del *Quijote* que invierte el esquema cervantino al dar preeminencia a los relatos secundarios sobre la acción principal. Y se observará que, en una nueva inversión del modelo, la novela de Diderot mantiene la estructura de ensarte, pero lo que se ensartan no son ya los episodios del viaje de los dos protagonistas, sino las narraciones —los relatos intercalados— que introducen los sucesivos narradores que toman la palabra. Conviene ahora considerar la manera en que *Jacques le Fatalista* amplifica la polifonía cervantina al combinar la intercalación de relatos con la forma dialogada. Invirtiendo el esquema básico de toda narración novelesca, la novela de Diderot da preeminencia al diálogo sobre la narración, presentándonos una sucesión de relatos que se van insertando en la conversación que mantienen, desde fuera de la ficción, el narrador y el lector, y dentro de la ficción, Jacques, el amo y los personajes que se encuentran en el camino. La novela comienza con el diálogo entre el narrador y el lector extradiegéticos, siendo el lector y no el narrador quien abre la conversación pronunciando las típicas preguntas que se hace todo lector que empieza un libro: el nombre de los personajes, de dónde vienen y a dónde se dirigen. Las evasivas del narrador ante las preguntas del lector evocan y al mismo tiempo amplifican la sutil renuencia del narrador de las primeras líneas del *Quijote*, que se niega a recordar el lugar exacto dónde se origina la historia. Abandonado el lector a su completo desconcierto, el diálogo inicial entre el lector y el narrador da entrada a la conversación de Jacques y el amo que reproduce el mismo esquema discursivo: Jacques toma el papel del díscolo narrador y el amo el del lector que pregunta, desencadenando una estructura de puesta en abismo en la que se van encajando una sucesión de diálogos: el diálogo del lector y el narrador, el diálogo de Jacques, el amo y los personajes de la ficción, los diálogos de los personajes de los relatos que cuentan los personajes de la novela.

El dispositivo de enunciación de *Jacques le Fataliste* amplía la polifonía del *Quijote* en la medida en que interviene aquí como narrador de segundo grado, además de los personajes protagonistas y los personajes adventicios, el propio narrador extradiegético que aprovecha los silencios de Jacques o interrumpe a su capricho las peripecias del viaje para intercalar sus propias anécdotas. Y cabe asimismo observar que, como en el *Quijote*, los modos de actuación en la intercalación de relatos ejecutan todas sus posibilidades narrativas, pudiendo los relatos intercalados fundirse en su desarrollo con la historia principal (como sucede con las historias de amor de Jacques y del amo) o permanecer ajenas a ella, como es el caso de las anécdotas que refiere el narrador (la del poeta de Pondichéry, la de Gousse o la de Desglands), las historias secundarias que introduce Jacques (la del capitán, la de su hermano), el relato de la posadera (la historia de Mme de la Pommeraye y el marqués de Arcis) o del propio

marqués (historias de Richard y del Padre Hudson). Y conviene subrayar que es precisamente en este segundo grupo, el de los relatos exentos, donde, a diferencia de lo que ocurría con las historias de Jacques y del amo, sí nos encontramos con narraciones completas, es decir con historias que tienen un principio y un final. De manera paradójica, los relatos que se van injertando en el la historia de los amores de Jacques, insertada a su vez en la historia del viaje de Jacques y su amo, constituirán a la postre los únicos relatos propiamente dichos (Pardo García, 1993: 84).

Diderot fusiona el diseño formal de la novela barroca o «roman à tiroirs» con la forma dialogada, dando lugar a un discurso narrativo fragmentario y discontinuo en el que se diluye el eje central y se borra toda jerarquía entre lo principal y lo secundario. De ello resulta una estructura excéntrica y «rapsódica» —como dice el lector extradiegético— en la que el centro es constantemente desplazado y lo secundario ocupa el lugar de lo principal. Solo que —nueva paradoja— lo secundario, es decir, los relatos intercalados, confieren la unidad de la novela al ofrecerse ésta no como reunión facticia de cuentos independientes sino como un conjunto inextricable de historias religadas, como una encrucijada de narraciones engastadas unas en otras que conforman un todo indisociable (Coulet, 1967: 211) en el que se refleja la complejidad discontinua y a menudo azarosa de la vida misma.

4. LA POSADA COMO ENCRUCIJADA DE RELATOS

La voluntad de asentar la unidad de la novela sobre la interrelación de los relatos secundarios y no sobre el eje de una historia principal se pone de manifiesto en el episodio de la posada del Grand Cerf, verdadera puesta en abismo de la estructura global del texto, que remite, una vez más, a la organización narrativa del *Quijote*. Como ya ocurría en la asamblea cervantina en el mesón de Juan Palomeque, la parada en la posada ocupa un lugar central —por su función compositiva y por su ubicación en el justo centro de la novela— en ese entramado de historias cruzadas en el que se imbrican narradores, personajes e historias. Allí se cruzan todos los narradores: Jacques y su amo, la posadera (que cuenta la historia de Mme de la Pommeraye y del marqués de Arcis), el propio marqués (que le contará al amo la historia del padre Hudson y de Richard) y el propio Richard, secretario del marqués (que le contará a su vez a Jacques su propia continuación de dicha historia), sin olvidar la presencia del narrador extradiegético, dominando el conjunto. Pero la posada del Grand Cerf es ante todo el escenario en el que se inserta el relato intercalado más extenso de toda la novela, la historia de Mme de la Pommeraye, que no deja de recordar, por diversas razones, la intercalación del *Curioso Impertinente* en la primera parte del *Quijote*. Las dos historias son ajenas a la trama principal y constituyen una unidad narrativa autónoma⁹; las dos son contadas en la venta y comentadas

⁹ De hecho, ambas dieron lugar a publicaciones independientes; en el caso del *Curioso Impertinente*, se publicó (César Oudin, 1608) y se tradujo (Nicolas Baudoin, 1609) en Francia antes de que apareciera la primera traducción del *Quijote* de mano de César Oudin (1614), en el caso de la Historia de Mme de la Pommeraye, se recordará que fue traducida por Schiller ya en 1798.

por los presentes (por el cura, por Jacques, el amo la posadera y el narrador), suponen un contundente cambio de registro estilístico y genérico (*novella* italiana, cuento moral en la tradición libertina; ambiente florentino, sociedad aristocrática parisina), presentan claras coincidencias temáticas (triángulo amoroso «atípico», estrategia del celoso con resultado paradójico) y cumplen con una finalidad recreativa y ejemplar. Se advertirá asimismo que la novela del *Curioso Impertinente* resulta ser una especie de «Exemplum», en el que se consuma, como en otras novelas ejemplares, el desengaño de una concepción idealista de la moral, encastrado en el texto como «representación dentro de la representación» para mejor entendimiento de la acción principal: Anselmo como don Quijote fracasan por exigir que el mundo real se comporte como el mundo ideal (Neuschäfer, 1989:106). En *Jacques le Fataliste*, el relato de la posadera queda engastado en la novela a la manera de un espejo en el que se refracta, en un efecto de puesta en abismo, el conjunto del texto, tanto en el plano de la narración como en el plano temático o filosófico. Por la forma dialogada, por las constantes interrupciones (de los criados de la posada, de Jacques y su amo) por la fragmentación y la demora de su desarrollo, su estructura reproduce la estructura global de la novela. En el plano temático y filosófico, la interpolación queda religada a la cuestión del fatalismo de Jacques del que se ofrece como ilustración práctica: un destino imprevisible ha querido que la terrible venganza de La Pommeraye traiga la felicidad del marqués. El «caso» de Mme de La Pommeraye sirve de contrapunto al dogmatismo fatalista de Jacques, y expone la imposibilidad de determinar el encadenamiento de causas y efectos que deciden los destinos humanos y, por ende, las dificultades de todo enjuiciamiento moral unívoco¹⁰. La función estructural y temática que Diderot confiere a este cuento moral y libertino deja patente la voluntad del autor de asentar la unidad del diseño formal y conceptual de su novela sobre los relatos secundarios que se ofrecen como reflejo a pequeña escala de la macroestructura global del texto y como variaciones temáticas en las que se va modulando, desde distintas voces y perspectivas, la cuestión del determinismo filosófico —la capacidad del hombre para comprender y gobernar su destino—, retomado a modo de *leit-motif* de una historia a otra. Confrontado a la disparidad y movilidad de los comportamientos humanos, el dogmatismo abstracto de Jacques se ve sometido a la prueba de la experiencia concreta, de la indeterminación y multiplicidad casuística que ofrece la realidad mundana. De la misma forma que, frente al unívoco itinerario ideológico y espiritual de don Quijote, se despliegan, a modo de contrapunto, la inconstancia y diversidad de las pasiones humanas profusamente ejemplarizadas en las interpolaciones narrativas.

5. POLIFONÍA Y DIALOGISMO EN EL *QUIJOTE*

La crítica cervantista ha señalado la labor de crisol que convierte el *Quijote* en un libro de libros, una enciclopedia de géneros y discursos literarios. La polifonía

¹⁰ Jacques formulará esta misma constatación más adelante, apelando a su consabida concepción fatalista: «Le bien amène le mal, le mal amène le bien. Nous marchons dans la nuit au-dessous de ce qui est écrit là-haut, également insensés dans nos souhaits, dans notre joie et dans notre affliction» (541).

del *Quijote* resulta de la inserción en el texto de otros textos, discursos o géneros (caballeresco, pastoril, sentimental o picaresco), organizados de modo intertextual en su propio discurso narrativo. Pero conviene asimismo considerar la manera en que la polifonía de la novela cervantina se realiza también mediante la yuxtaposición y la confrontación de una pluralidad de voces y de perspectivas tanto en el plano de la ficción como del discurso narrativo. En el nivel intradiegético, la polifonía del *Quijote* es promovida desde dentro de la ficción por el diálogo de la pareja complementaria de contrarios y el antagonismo entre la voz y la perspectiva del protagonista «enajenado» y las de sus oponentes, dando lugar a la confrontación dialógica de distintas lenguas (elevada y popular, literaria y oral), distintos enfoques sociológicos (caballero, escudero) e ideológicos (idealismo heroico caballeresco y realismo pragmático y material). La polifonía intradiegética permanece abierta y dialógica en la medida en que ninguna perspectiva se impone sobre las demás ni es reconducida o remonologizada por una instancia autorial única y unívoca. Antes bien, la polifonía se despliega igualmente en el plano extradiegético por medio de la interposición y la confrontación de distintos autores e intermediarios y el consiguiente distanciamiento del locutor principal que rompen la unidad monológica propia de la novela de caballerías. Como se recordará, comparece, en primer lugar, el autor indeterminado que dice basar su narración en fuentes manuscritas, irrumpe después el «segundo autor» que encuentra el manuscrito árabe y encarga su traducción (IX-I), dando entrada al traductor morisco y al cronista Cide Hamete, autor «primero» «de esta verdadera historia». La apelación al manuscrito de Cide Hamete parece agotarse al final de la primera parte, donde se alude a sucesivas aventuras basadas en tradiciones orales, y se concluye con los epitafios y elogios encontrados en otro pergamino, el de los académicos de Argamasilla (LII-II). En la segunda parte, reaparece Cide Hamete, sin más explicaciones, que cierra la historia y se ofrece como única fuente del relato, identificándose, *in extremis*, según se deduce de la aclaración final, con el narrador primero¹¹. La historia de don Quijote se presenta, por tanto, como superposición de distintas reescrituras (crónica, traducción, recopilación, edición), distintas lenguas (árabe, castellano) y distintas perspectivas culturales (cristiana, musulmana, morisca). Y cabe observar asimismo que también en el plano del discurso narrativo, la polifonía permanece abierta y dialógica en la medida en que autores e intermediarios se reprueban y se desautorizan unos a otros, dudan de la fiabilidad de lo narrado e indican errores e incongruencias. El autor primero no recuerda el lugar exacto donde se origina la historia, duda sobre los nombres de los personajes, el autor segundo cuestiona la fiabilidad de Cide Hamete por su condición de árabe *ya que es muy propio de aquella nación ser mentirosos* (IX-I), el traductor desconfía 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*

¹¹ «Este fin tuvo el ingenioso hidalgo de la Mancha, cuyo lugar no quiso poner Cide Hamete puntualmente, por dejar que todas las villas y lugares de la Mancha contendiesen entre sí por ahijarsele y tenersele por suyo, como contendieron las siete ciudades de Grecia por Homero» (II- LXXIV).

le tradujo su intérprete como él le había escrito (XLVI-II), y pone en tela de juicio el relato de don Quijote en la Cueva de Montesinos (XXV-II). El dialogismo se reacentúa cuando en el cruce de reprobaciones intervienen, además de los autores y del traductor, los personajes de la novela, en una transgresión de niveles «hacia arriba»: como el autor primero, desconfía don Quijote de su *coronista* pues de *los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas* (III-II) y le censura cuando proclama *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* (III-II). Pero la polifonía dialógica del *Quijote* alcanza su realización máxima, cuando la voz del narrador se desautoriza a sí misma como fuente fiable de la historia por sus propias contradicciones o incongruencias. Esas contradicciones se concentran en la figura del fabuloso Cide Hamete, historiador arábigo capaz de jurar como cristiano, presentado unas veces como cronista escrupuloso de la verdad y *flor de los historiadores* y otras tantas como *falsario* y *embustero* o *mago encantador*. Desde esa ambigua posición, el *puntualísimo escudriñador de los átomos desta verdadera historia* contraviene por su inverosímil omnisciencia la figura propia del historiador. Así lo subraya, al menos en dos ocasiones, el autor segundo quien se maravilla de la forma en que el autor primero es capaz de desvelar hasta el más trivial de los pensamientos e imaginaciones de sus personajes (XL-II). No menos perplejo queda Sancho ante las capacidades omniscientes del supuesto cronista: *Dicen que me mientan a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza, y a la Señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado como las pudo saber el historiador que las escribió* (II-II)¹². Tampoco anda desencaminado don Quijote cuando, recurriendo a su saber libresco, solventa la cuestión atribuyendo esta destreza a los poderes mágicos de *algún sabio encantador (...), que a tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir* (II-II). Sin embargo, y de manera paradójica, la sorprendente omnisciencia de Cide Hamete también tiene sus limitaciones, pues se desvanece súbitamente en la embocadura de la cueva de Montesinos, en la que no llega a penetrar su mirada omnicomprensiva, delegando en el desconcertado lector la última palabra respecto de la fiabilidad de la versión que nos ofrece don Quijote.

Si, en general, el estilo narrativo de las novelas heroicas propicia la evaporación del narrador en pro de la ilusión de verdad, la ficción cervantina instituye la figura del narrador autoconsciente y poco fiable (Booth, 1952: 163-185) que, contraviendo los principios de la poética neoaristotélica, se introduce en las páginas del libro, se exhibe abiertamente y hace ostentación de sus errores e incongruencias en vez de ocultarlos. Ante las contradicciones que plantea el texto, el lector es llevado a cuestionar la fiabilidad del narrador y a distanciarse críticamente de la narración. Más allá de la novedad del procedimiento formal, puede decirse que el resultado

¹² Desde su sentido común, Sancho expone la paradoja irrealista sobre la que se asienta la convención literaria comúnmente admitida según la cual el narrador puede saberlo todo sobre los personajes aunque no pertenezca al plano de la historia

tangible del dialogismo en el *Quijote* consiste en una relativización permanente de la noción de verdad. Frente al monologismo de las narraciones caballerescas o heroicas, el autor del *Quijote* habría eludido la realización de la verdad por medio de un discurso autorial que impone su propia visión, para radicarla en el cruce de voces, de opiniones, de interpretaciones discordantes que no llegan a reducirse en una perspectiva única y unívoca.

6. POLIFONÍA Y DIALOGISMO EN *JACQUES LE FATALISTE*

Jacques le Fataliste recoge y amplifica los efectos dialógicos de la pareja complementaria de contrarios, al convertir el diálogo en factor compositivo de la novela tanto en el plano de la ficción como en el del discurso narrativo. En el plano intradiegético, la polifonía se realiza mediante la confrontación entre la voz y la perspectiva de Jacques, el amo y los demás personajes, que incesantemente se disputan la palabra, se interrumpen, actúan alternativamente como narradores y narrarios, dando lugar a un cruce de lenguas (oral, literaria, aristocrática, popular), de perspectivas sociológicas (el amo, el criado) y filosóficas (el fatalismo de Jacques, la defensa de la libertad del amo). La novela se construye como confrontación dialógica de una pluralidad de voces y perspectivas que coexisten y discrepan sin que en ningún momento se reabsorban en un planteamiento sistemático y unívoco. En el plano extradiegético, *Jacques le Fataliste* reproduce la polifonía del *Quijote* mediante la figura del narrador autoconsciente metaficcional que conversa con el lector. Diderot ha multiplicado las intervenciones del narrador metaficcional y poco fiable hasta convertirlo en una figura omnipresente que valiéndose de su tradicional posición de superioridad dentro de la ficción, avasalla al lector, exhibe abiertamente sus trucos y artificios, omite informaciones, se equivoca, se contradice o interrumpe a su capricho la narración. Pero la polifonía extradiegética se intensifica al introducirse expresamente la figura de un lector ironizado que se confronta con el narrador poco fiable. Si el narrador se comporta como un narrador antinovelesco, el lector, por el contrario, se presenta como un lector convencional, que incesantemente reclama una narración novelesca en toda regla, es decir, un «cuento de amor». El antagonismo entre el narrador y el lector de Diderot recrea paródicamente el cruce de reprobaciones que se da entre los autores y los lectores del *Quijote*. Desde sus expectativas de lectura, el lector no puede sino reprobar la atípica novela que le presenta el narrador: *Votre Jacques n'est qu'une insipide rapsodie de faits, les uns réels les autres imaginés, écrits sans grâce et distribués sans ordre* (695), del mismo modo que, desde sus expectativas de lector de novelas caballerescas, reprochaba don Quijote al historiador de sus andanzas: *y así, temo que, en aquella historia que dicen que anda impresa de mis hazañas, si por ventura ha sido su autor algún sabio mi enemigo, habrá puesto unas cosas por otras, mezclando con una verdad mil mentiras, divirtiéndose a contar otras acciones fuera de lo que requiere la continuación de una verdadera historia*

(II-VIII)¹³. Al igual que los sucesivos autores del *Quijote* se reprobaban unos a otros, indicando errores e incongruencias, el lector diderotiano, reprende al narrador cuando éste incurre en una flagrante metalepsis confundiendo los niveles de narración¹⁴, o le obligar a rectificar cuando le sorprende atribuyendo a Jacques (al igual que el traductor cervantino en II- V) cultismos que no se corresponden con su manera de hablar¹⁵. Un lector incómodo e inoportuno, que acabará minando la paciencia del narrador y mereciendo su más severa reprobación: *Lecteur, à vous parler franchement, je trouve que le plus méchant de nous deux ce n'est pas moi* (543).

7. NARRADOR Y NARRATARIO: LA INVERSIÓN DE PAPELES

Y cabe observar asimismo que la rotación carnavalesca de la relación de poder entre el narrador y el lector extradiegéticos, se reproduce, dentro de la ficción, en la pareja de Jacques y el amo. Si el lector cuestiona abiertamente la tradicional relación de subordinación al narrador, indisputable amo de la ficción, lo mismo ocurre entre el criado y su señor. Arrogándose el papel de narrador, es Jacques quien lleva, en todos los sentidos, la voz cantante —*Jacques mène son maître* (617) reza el proverbio que se inventa el criado— mientras el amo actúa como el lector extradiegético que exige que le cuenten historias a la manera tradicional. Como el narrador al lector, el criado impacienta al amo con la continuación incesantemente postergada de su historia, injerta todo tipo de derivas y se calla en los momentos más inoportunos. Pero cuando se invierten los papeles y el amo toma el relevo de Jacques, aquejado de afonía, para contar su propia historia, el narrador nos obsequia por boca del señor con el tradicional cuento de amor, tan predecible que se vale la censura —y el desinterés— del criado (875). Jacques funciona entonces como un lector avezado, léase «ilustrado», capaz de distanciarse de la ficción y de desmontar sus trucos y convenciones, contraponiéndose a la figura del lector extradiegético en el que quedaban irónicamente representadas las expectativas de lectura tradicionales. Diderot juega una vez más con la inversión paródica y paradójica de papeles. A la hegemonía sociológica del señor se correspondería, por tanto, en el plano literario, la tradicional supremacía del narrador —amo indisputable de la ficción— y los poderes de ambos se verían así respectivamente cuestionados por parte del lector y del criado.

8. LAS PARADOJAS DEL NARRADOR

Diderot demuestra haber captado la lección cervantina y ejecuta sus desautorizaciones a los modelos establecidos mediante el papel contestatario y crítico que

¹³ Opinión que suscribe Sancho: «Yo apostaré —replicó Sancho— que ha mezclado berzas con capachos (II-III).

¹⁴ «J'entends le vacarme - Vous l'entendez? Vous n'étiez pas; il ne s'agit pas de vous» (545).

¹⁵ «Engastrimuthe» (658) o «hydrophobe» (696).

otorga a sus lectores que, desde dentro y desde fuera de la ficción, cuestionan la autoridad y la fiabilidad del narrador. Pero, como ya ocurría en el *Quijote*, la voz del narrador de *Jacques le Fataliste* también se desautoriza a sí misma como fuente solvente de la historia en su propio quehacer narrativo, al alternar funciones y perspectivas contradictorias, cuando no incompatibles entre sí, en las que se irán refractando los sucesivos narradores cervantinos.

Al comienzo de la novela, el narrador se presenta abiertamente como inventor y dueño absoluto de la ficción que puede manipular a su antojo, y promete no contarnos una historia novelesca e increíble, desmarcándose explícitamente de los modelos tradicionales de aventuras peregrinas, en la línea del realismo antinovelesco de Cervantes. Ahora bien, este mismo narrador declara, poco después, que no está escribiendo un «cuento» o una «novela» —*je ne fais pas un roman* (484), *ceci n'est point un roman* (505)— sino una historia verdadera, adoptando el papel de historiador de la verdad a la manera de Cide Hamete: *Je fais l'histoire; cette histoire intéressera ou n'intéressera pas: c'est le moindre de mes soucis. Mon projet est d'être vrai* (616).

Por último —tercera transformación— echando mano del viejo tópico del manuscrito encontrado, el narrador remite a un texto original, y alude a unas deplorables lagunas, presentándose, como editor de un manuscrito incompleto que pertenece a los descendientes de Jacques y el amo (659). Esta figura es la que cierra la novela, o más bien la abre hacia un incierto desenlace. Como al final del capítulo VIII- I del *Quijote*, el texto se interrumpe bruscamente y el narrador-editor alude a tres memorias y a tres desenlaces diferentes poco fiables que se compromete a leer con total imparcialidad para aventurar un juicio definitivo (708). Esta posición le confirma a la postre como editor de un manuscrito, lo que en efecto ratifica la indicación que abre las conclusiones del examen de las tres memorias: *L'éditeur ajoute*. Entra así en escena una nueva voz que asume esta acotación, distinta de la del narrador-editor, y que se correspondería con la del *autor segundo* del *Quijote*, no identificado, que podríamos asimilar con el autor del prólogo, y acaso también, por motivos prácticos, con el propio Cervantes —que irrumpe al final del capítulo VIII para informar al lector de la interrupción de la historia de don Quijote, y referir, en el capítulo IX, la búsqueda del manuscrito y el encargo de su traducción al morisco. Presenta a continuación el narrador-editor las tres versiones y expresa sus dudas sobre la fiabilidad de las mismas, delegando en el lector la elección del desenlace que le parezca más oportuno¹⁶. Maniobra que no deja de recordar las notas al margen de la aventura de la cueva de Montesinos, reproducidas por el traductor del original de Cide Hamete, que desconfiando de la autenticidad de dicho episodio, lo escribe *sin afirmarla por falsa o verdadera* y encomienda al *prudente* lector que las juzgue por sí mismo (II- XXV). Por último, para incrementar el equívoco, el editor del manuscrito y de sus tres finales cierra el texto aludiendo a unas supuestas fuen-

¹⁶ «J'ai lu les trois mémoires en question. Dans les trois paragraphes que j'y trouve de plus que dans le manuscrit dont je suis possesseur, le premier et le dernier me paraissent originaux, et celui du milieu évidemment interpolé» (407).

tes orales introducidas por un ambiguo *on a voulu me persuader* en el que espejea el recuerdo del cervantino *Digo que dicen que dejó el autor escrito...* (II- XII) multiplicador de los efectos perspectivísticos por el que deduciríamos que el narrador del *Quijote* cuenta lo que fuentes orales refieren que dejó escrito el autor...

Los sucesivos desdoblamientos del narrador en novelista e historiador recogen y acentúan las disonancias ya presentes en la narración de Cide Hamete entre el punto de vista omnisciente propio del novelista y el punto de vista limitado o parcial, propio del cronista, dando lugar a una paradoja irresoluble. Pues unas veces se ofrece el narrador como extradiegético, externo al mundo de la ficción que presenta como producto de su invención¹⁷, y otras tantas se postula como narrador testigo, perteneciente al universo novelesco¹⁸, alternando de manera aleatoria la visión por encima, propia del narrador omnisciente, y la perspectiva externa propia del narrador testigo de los hechos o del historiador que se atiene a sus fuentes manuscritas. Así, tan pronto es capaz de conocer todas las interioridades de sus personajes como desconoce la continuación de sus historias: *Les amours de Jacques il n'y a que Jacques qui les sache* (658); *j'ignore ce qui se passa dans l'auberge après leur départ* (484); *je n'en sais rien (...)* *c'est ce que j'ignore encore* (700).

El resultado no puede ser más desconcertante: las contradicciones entre los sucesivos narradores cervantinos se acentúan aquí al fusionarse en una misma fuente enunciativa los papeles de novelista inventor de ficciones, de fiel historiador de la verdad, y de editor de un manuscrito defectuoso. Desconcierto que se acrecienta cuando en cada uno de estos papeles el narrador acabará descubriéndose como un impostor y haciendo lo contrario de lo que había prometido.

9. LA PARADOJA DEL NOVELISTA

Desde el principio de la novela, el narrador arremete contra la tradición novelesca y denuncia el artificio de sus tópicos (separación de los protagonistas, aventuras bizantinas, casamientos, infidelidades, reencuentros fortuitos) y se compromete explícitamente a no comportarse como un novelista, dilatando a su capricho el desarrollo de la intriga o insertando peripecias inverosímiles. Nos encontramos por tanto con una declaración de principios en la línea del realismo antiliterario del *Quijote* que pone a descubierto las falsificaciones de las novelas de caballerías para parecer más verdadero. Pero, a fin de cuentas, el narrador de Diderot hará justo lo contrario de lo que había prometido, interrumpiendo sin miramiento alguno no sólo el relato de Jacques, sino cualquier relato que se cruce en su camino, y deparando a su histo-

¹⁷ «Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques» (476)

¹⁸ «Vous allez prendre l'histoire du capitaine de Jacques pour un conte et vous aurez tort. Je vous proteste que telle qu'il l'a racontée à son maître tel fut le récit que j'en avais entendu faire aux Invalides, je ne sais quelle année, le jour de la Saint-Louis, et l'historien qui parlait en présence de plusieurs autres officiers de la maison, qui avaient connaissance du fait, était un personnage grave qui n'avait point du tout l'air d'un badin» (425).

ría un desenlace de lo más novelesco: el encuentro fortuito del amo con el caballero de Saint Ouin, el duelo, la huida del amo, el encarcelamiento de Jacques, su oportuna liberación por la banda que capitanea el histórico bandolero Mandrin (pensemos en la irrupción de Roque Guinart en el *Quijote*, LX-II) y el feliz reencuentro final con el amo y Denise en el castillo de Desglands. Y si finalmente no es el amo el que acaba casado y engañado —*qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu?* (476)— sí lo será Jacques y por su propio señor, tal y como insinúa el propio narrador en los confines ya de la novela. Episodios todos ellos dignos de la más tópica tradición novelesca que el equívoco narrador se proponía evitar a su lector. Y lo mismo sucede con otras tantas advertencias que se verán finalmente revocadas. Así por ejemplo cuando Jacques cree reconocer al caballo que le han robado al amo: *Vous allez croire, lecteur, que ce cheval est celui qu'on lui a volé au maître. C'est ainsi que cela arriverait dans un roman, un peu plus tôt ou plus tard, de cette manière ou autrement; mais ceci n'est point un roman, je vous l'ai déjà dit, je le répète encore* (505). No es el caballo del amo, asevera el narrador, pero sí será finalmente el caballo del amo, tal y como ocurre en efecto en las novelas, y tal y como ocurre, concretamente, en el *Quijote*, sólo que aquí —otra vez juega Diderot con la inversión irónica del modelo— era el rucio de Sancho y no el rocín del caballero el que desaparecía misteriosamente y era finalmente recuperado. Esto no es una novela y yo no soy un novelista, repite el narrador hasta la saciedad, pero finalmente no deja de comportarse como si lo fuera. Nos encontramos por tanto con la paradoja interna del narrador que en su declaración de principios arremetía contra los modelos novelescos idealizados ya fueran galantes, preciosos o de aventuras peregrinas y que finalmente acaba incurriendo en todos y cada uno de sus tópicos. De suerte que la historia que el narrador se proponía contarnos soslayando todos los recursos y artificios de lo novelesco, acaba pareciéndose sospechosamente a una novela.

10. LA PARADOJA DEL HISTORIADOR

De manera paralela, la figura de cronista-historiador-editor de manuscritos se verá igualmente cuestionada por un quehacer narrativo salpicado de omisiones, de olvidos o de falsificaciones. Contraviniendo su compromiso de contarnos las cosas tal y como son, el narrador de esta historia verdadera soslaya deliberadamente la descripción de la operación quirúrgica de Jacques pues considera que *il ne s'agissait pas seulement d'être vrai mais encore d'être plaisant* (487), falsifica las palabras de Jacques y olvida referirnos a su debido tiempo algunos rasgos definitorios de los personajes, como la afinidad de Jacques a su cantimplora y su devoción por el vino al que atribuye poderes adivinatorios, o elementos cruciales para asentar la verosimilitud del relato¹⁹. Los descuidos y omisiones de este narrador poco escri-

¹⁹ Véase a este respecto el episodio de Conches, cuya incongruente resolución es remendada por el narrador de la siguiente manera: «Si je ne vous ai pas dit plus tôt que Jacques et son maître avaient passé par Conches et qu'ils avaient logé chez le lieutenant general de ce lieu, c'est que cela ne m'est pas venu plus tôt» (497).

puloso parecen hacerse eco de las famosas lagunas del historiador Cide Hamete en torno al destino de los dineros de Sancho, o a las circunstancias del robo del rucio que el propio Sancho corrige *a posteriori*, ya en la segunda parte (II-IV y XXVII). Obsérvese que aquí desaparece el caballo del amo de manera igualmente misteriosa, sin que el narrador pueda ofrecer más que una vaga conjetura: *Un fripon s'était apparemment approché du dormeur, avait doucement coupé la bride et emmené l'animal* (499).

De otro lado, su reticencia a ahorrarnos los detalles superfluos de su historia reenvía a ciertas elisiones voluntarias de Cide Hamete, por ejemplo, en lo referido a la proverbial amistad entre el rucio y Rocinante, que *el autor desta verdadera historia no los puso en ella, por guardar la decencia y el decoro que a tan heroica historia se debe, si bien algunas veces se descuida en su prosupuesto* (II- XII). Lo mismo ocurre cuando *pinta el autor todas las circunstancias de la casa de don Diego* y el traductor decide *pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio porque no venían bien con el propósito principal de la historia, la cual tiene más su fuerza en la verdad que en las frías digresiones* (II-XVIII). Interviene también en esta polémica don Quijote, quien, de modo contrario, se queja de su *coronista* que bien habría podido obviar ciertos pasajes poco decorosos de sus andanzas: *También pudieran callarlos por equidad —dijo don Quijote—, pues las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas, si han de redundar en menosprecio del señor de la historia* (I- XVI). No es éste el parecer de Sancho, pues, en lo que respecta a *los palos que en diferentes encuentros dieron al señor don Quijote*, opina que *Ahí entra la verdad de la historia*. Amparándose en la poética aristotélica, es Sansón Carrasco quien zanja el debate, y acaso el propio Cervantes en boca del Bachiller, alegando 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* (II-II).

11. EL TRUCO DEL MANUSCRITO ENCONTRADO

Que el narrador diderotiano no narra las cosas *como fueron sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna* queda suficientemente probado por las contradicciones y descuidos, involuntarios o deliberados, que salpican su relato, y lo convierten en un historiador poco fiable. Pero es sin duda en su apelación última al manuscrito como fuente de la historia donde las imposturas de este narrador-editor se exhiben con total desenvoltura. Cervantes ya había parodiado el tópico del manuscrito encontrado, afinando su perfil más lúdico. Diderot amplifica la parodia cervantina: no solo por darnos tres finales en vez de uno, a cual más novelesco, y exponer abiertamente su naturaleza ficticia —subrayada por las dudas del narrador y del lector y la alusión al plagio de *Tristram Shandy*—, sino también por la transgresión de los niveles de narración que se produce cuando en la segunda memoria se incluye la conversación del lector extradiegético con el supuesto plagiarlo que sospechosamente presenta todos los rasgos del propio narrador-editor. Nos encontramos por tanto con una transgre-

sión de los niveles de narración que opera aquí sobre el dispositivo del manuscrito encontrado: una instancia enunciativa que pertenece al primer nivel —la edición del manuscrito— se introduce en el propio manuscrito— segundo nivel. Y conviene recordar que esta paradoja técnica ya había sido ejecutada en el *Quijote*, en la anotación de Cide Hamete que se lee en el *propio original desta historia* en la que se queja el autor de *que no le tradujo su intérprete como él le había escrito* (II-XLVI), observación que da lugar a la imposibilidad metafísica de que la voz del autor pueda inmiscuirse en el texto de su traductor.

El viejo tópico del manuscrito encontrado no sirve aquí para revestir el relato de una apariencia de verdad histórica, ni para avalar la credibilidad del narrador, sino para dismantelar el efecto realista y exhibir las imposturas del texto que leemos. Parodiando abiertamente la actitud del historiador que tanto había reivindicado, el narrador de *Jacques* se despide como el narrador-novelisto no fiable que fue desde el principio.

Puede por tanto decirse que los sucesivos avatares del cambiante narrador diderotiano recogen y enclavan en una misma voz el desdoblamiento del narrador cervantino en dos figuras contrapuestas: la del autor-editor del manuscrito y la de su fabuloso doble, Cide Hamete, el cual a su vez fusiona dos figuras contradictorias; pues unas veces es presentado como escrupuloso historiador, cronista verdadero, y otras tantas como *mag*o y *sabio encantador* más propio de las novelas de caballerías que de una novela que pone en evidencia la facticidad de las mismas: la historia «realista» de don Quijote habría sido escrita por un personaje que pertenece al mundo novelesco, el mundo fantástico salido de la imaginación del caballero, inconcebible e inadmisibles en el mundo que nos propone el texto.

12. REALISMO ANTILITERARIO Y METAFICCIÓN

Contrastado con el modelo cervantino, el estudio de la estructura y del dispositivo de narración de *Jacques le Fataliste* pone de relieve la manera en que la novela de Diderot remite al texto de Cervantes como referencia *obligatoria*, y recrea una poética ficcional que no sólo se expone en las digresiones metadiscursivas que se injertan en la narración, sino que también —al igual que en el *Quijote*— se ejecuta en el propio quehacer narrativo, en la forma en que es presentada y administrada la narración. Como bien ha señalado la crítica cervantista, el *Quijote* formula un realismo antiliterario y metaficcional, que se construye, en primer lugar, mediante el diálogo crítico con la literatura anterior. La locura quijotesca sirve al mismo tiempo para desacreditar la literatura que la ha provocado y para acreditar el realismo del mundo que nos presenta el libro²⁰. La poética de la ficción cervantina parte de la paradoja del realismo antiliterario que pone a descubierto las falsificaciones de la

²⁰ Así, cuando don Quijote constata que necesita alimentarse o mudarse de ropa, se evidencia el irrealismo de las novelas de caballerías en las que estos detalles son excluidos (recuérdese el desengaño de Sancho en I-XLVIII).

literatura novelesca para parecer más verdadera. Pero ese cuestionamiento crítico se aplica también en los propios límites de la novela, cuya realidad o «historicidad» es reforzada mediante la exhibición de sus propios límites y contradicciones. Así, cuando, desde la propia novela, se pone en duda el rigor y la credibilidad de Cide Hamete, se intensifica de manera paradójica la impresión de verdad, al contraponerse a lo que el cronista arábigo ha escrito la realidad indisputable de don Quijote y Sancho, cuya existencia y autonomía trascienden los límites del libro, y crecen más allá de la literatura, independientemente de los errores de la literatura²¹. Los errores del supuesto historiador reafirman la realidad extraliteraria de don Quijote y al mismo tiempo exponen los límites de su realismo y de su pretensión a la «historicidad». Llegamos así a la paradoja metaficcional según la cual, aquello que se proponía como verdadero expone sus propios errores e incongruencias para seguir pareciendo verdadero. Cervantes ha eludido irónicamente la realización de la verdad por medio del discurso autorial para radicarla en el cruce de voces y perspectivas múltiples y discordantes que propagan una relativización permanente de la noción de verdad.

Examinemos ahora, a la luz de la poética ficcional del *Quijote*, la manera en que la novela de Diderot se inscribe en la estela cervantina del realismo anti-literario. *Jacques le Fataliste* se formula como una anti-novela que fomenta la impresión de realidad mediante la recusación paródica de las convenciones novelescas sobre las que sustenta su pacto de credibilidad toda una tradición narrativa, representada por las preguntas del lector que exige información precisa sobre los personajes y sus aventuras. Al reprobar los tópicos y convenciones de las ficciones novelescas y subrayar su carácter artificial, la novela de Diderot pretende parecer más verdadera. Cuando la posadera concluye su relato, el amo, en el papel de lector crítico, le reprocha haber pecado contra las reglas de Aritóteles, a lo que ésta responde: *je vous ai dit la chose sans en rien omettre, sans y rien ajouter* (604). Semejante reproche y semejante respuesta pueden extenderse a la totalidad de la novela: si el narrador ha faltado a las reglas más elementales de la poética neoclasicista, ha sido para decir las cosas tal y como han sido, por cuanto el dominio de la verdad escapa a las convenciones de lo novelesco.

Y se advertirá asimismo que, como en el *Quijote*, el cuestionamiento crítico se ejerce también sobre la propia novela, cuando el narrador pone a descubierto y al mismo tiempo deshabilita todos los resortes que promueven en su narración la ilusión de credibilidad. Se trataría así de oponer la novela mentirosa a la historia verdadera, y de atraer al lector desde la exhibición de la ilusión novelesca a una narración «realista». *On ne peut s'intéresser qu'à ce qu'on croit vrai*, proclama el narrador (708). ¿Pero dónde está aquí la verdad? Pues ahí donde el lector es remitido a una «verdad de la historia», esa «verdad» se revela a la postre tan falsa y arti-

²¹ Como ocurre con el relato de don Quijote en su aventura de la Cueva de Montesinos, las dudas de Cide Hamete dejan a descubierto las limitaciones del narrador y nos inducen a desconfiar de él: pues si anotó en los márgenes de su relato que don Quijote confesó antes de morir que lo había inventado, cuando en el último capítulo refiere la muerte del hidalgo no hace ninguna referencia a su retractación.

ficiosa como las historias novelescas que desde el principio se proponía evitarnos. El lector no ha de enfrentarse aquí a una elección binaria entre novela artificiosa y novela verdadera, sino ante un caso insoluble, una dicotomía sin resolución posible. Y desde esa insolubilidad que plantea el texto, el lector es llevado a distanciarse de manera crítica no solo de la narración, sino también de sus propios hábitos de lectura, de sus expectativas de lector. Partiendo de una reflexión sobre la novela, el realismo metaficcional de Diderot nos conduce hasta una reflexión sobre la lectura. Como sugiere Warning, la contribución de Diderot a la novela de las Luces es la ilustración del lector en su trato con las ficciones, con la literatura, la orientación del lector en sentido ilustrado (1989: 302).

En la línea del realismo antiliterario del *Quijote*, *Jacques le Fataliste* parodia las novelas convencionales, pero también se parodia a sí misma, abusando de todos los recursos antinovelescos hasta producir la disolución irónica del narrador y la quiebra de la ilusión de credibilidad. De todo ello resulta un realismo metaficcional paradójico: el narrador dice la verdad, pues se presenta como lo que en verdad es todo novelista: un embustero, y nos entrega su libro como lo que en verdad es toda novela, una ingeniosa invención, pero ficción a fin de cuentas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTER, R. (1975): *Partial Magic: The novel as Self-Conscious Genre*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- BAKHTINE, M. (1978): *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris.
- BOOTH, W. (1952): «The Self Conscious Narrator in comic fiction before Tristram Shandy», in *PMLA*, nº 67, 163-185.
- CERVANTES, M. DE. (2000): *El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Florencio Sevilla, Castalia.
- COHEN, H. (1976): *La figure dialogique dans Jacques le Fataliste*, Oxford, The Voltaire Foundation at the Taylor Institute.
- COULET, M. (1967): *Le roman jusqu'à la révolution*, Gallimard, Paris.
- CRONK, N. (1993): «Jacques le Fataliste et son maître: un roman quichottisé», in *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, nº 23, 63-78.
- DIDEROT, D. (1951) *Œuvres*, éd. d'André Billy, Gallimard, coll. «La Pléiade», Paris.
- PARDO GARCÍA, J. (1999): «Cervantès, Sterne, Diderot: les paradoxes du roman, le roman des paradoxes», in *Exemplaria*, nº 3, 51-92.
- RIFATERRE, M. (1985): «La trace de l'intertexte», in *La Pensée*, nº 215, 3-21.
- WARNING, R. (1989): «Oposición y casuística-El papel del lector en *Jacques le Fataliste et son maître* de Diderot», in *Estética de la Recepción*, Visor, Barcelona, 297- 313.
- WEICH, H. (1995): «Don Quichotte et le roman comique français du XVII^e et du XVIII^e siècle», in *Écrivains et journalisme. Cervantès en France au XVII^e et XVIII^e siècles*, 241-261.