

ción motoliniana” al presentar un mejor análisis del manuscrito, pero creo que la publicación de un texto críticamente establecido y anotado de los mismos es tarea por hacer.

MIGUEL ÁNGEL SOBRINO

JOSÉ MARÍA PAZ GAGO, *Semiótica del “Quijote”. Teoría y práctica de la ficción narrativa*. Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1995; 432 pp.

La semiótica es, probablemente, una de las disciplinas teóricas que cuenta con más apasionados defensores y detractores en el ámbito de los estudios literarios. Para algunos críticos, su tendencia a los tecnicismos, más que propiciar, dificulta la explicación del texto; para otros, en cambio, como el autor de este libro, “constituye el soporte metodológico más adecuado” (p. 384) para dar una nueva dirección a este tipo de estudios y, en particular, a los cervantinos.

Al partir del entendimiento de la obra literaria como un signo que se define por la tríada significante/objeto o referencia/historia significada, Paz Gago establece, desde el punto de vista metodológico, la autonomía del texto en relación con cualquier referente de la realidad que no sea su idéntico, es decir, otro texto literario. La semiótica narratológica le permite así explicar los mecanismos estructurales y funcionales del relato sin salir de los límites de la ficción.

El epígrafe que preside el estudio es, también, una observación de orden metodológico: “censurar y alabar son operaciones sentimentales que nada tienen que ver con la crítica” dice Pierre Menard, “autor del *Quijote*”. Este juicio resulta provocativo si se sitúa, como pretende el autor, en el contexto de la crítica cervantina, que ha sido terreno, en numerosas ocasiones, de enconadas y apasionadas polémicas. Paz Gago, con esa divisa, está abogando por una crítica objetiva e imparcial; sin embargo, es bueno recordar que detrás de cualquier intento de objetividad se halla siempre una toma de posición.

Bajo este signo se ha de entender no sólo el análisis propuesto de la novela en general, sino, particularmente, el capítulo que concluye este libro: “Metatextos. El *Quijote* y la crítica”, el cual funge, en realidad, como punto de partida de un estudio que intenta mostrar una nueva manera de analizar el texto en aras de resolver los enigmas que la crítica, desde otras posiciones teóricas y metodológicas, no ha resuelto aún.

Tiene razón Paz Gago en su crítica a las tendencias biografistas de análisis, cuando afirma que “el *Quijote* no es un tratado filosófico serio, sino una obra de ficción, por lo que el pensamiento de Cervantes es inaccesible a través de ella” (p. 376); pero no creo que eso pueda sustentarse en que “la gran riqueza y variedad de ideas dispersas sobre religión, estética, moral... son expresadas por seres ficcionales –narradores y per-

sonajes— que no conviene tomar demasiado en serio” (*id.*). No sería coherente este juicio con la importancia que el mismo Paz concede a las reflexiones de los personajes sobre la creación literaria, las que sí toma muy en serio. Si bien ninguno de los personajes expresa “el pensamiento de Cervantes”, es innegable que a través de sus voces fluyen los problemas ideológicos de su tiempo.

A pesar de su esfuerzo por apegarse a la objetividad, Paz Gago no puede ocultar sus simpatías por los análisis del “movimiento crítico posmoderno” (posestructuralismo, psicoanálisis), ni su lealtad al análisis semiótico, de modo que se muestra mucho más benévolo al enjuiciar la crítica contemporánea.

Mediante un detallado estudio de “los aspectos menos tratados por el cervantismo tradicional, como su estructuración narrativa y dialógica, su funcionamiento ficcional o las instancias responsables de la narración de la historia” (p. 17), Paz Gago se propone demostrar que el *Quijote* “es la primera novela moderna, [es decir] el primer texto realista en prosa, polifónico y de una cierta extensión” (p. 13). El autor toma la definición de novela propuesta por María del Carmen Bobes Naves—quien, a su vez, reúne las de Chevally, Foster, Tomachevsky y Riley—, lo que no impide que ésta se resienta de vaguedad, acaso porque se pretende encerrar en un marco fijo algo que está en continuo movimiento e intercambio genérico.

Aristóteles, en su *Poética*, ya usa la frase: “de cierta extensión” al definir la tragedia. La aplicación de la misma a dos géneros pone de manifiesto su inestabilidad semántica. No menos inciertos, por su parte, son los términos: “realista” y “polifónico”, pues si bien éste último se ha vuelto recurrente en las décadas recientes a propósito de la novela, ello no excluye que pueda haber textos novelísticos de carácter monológico. De hecho, Bajtín calificó como dialógicos algunos otros géneros o microgéneros, a los que, sin embargo, no otorgó mayor importancia, porque su interés estaba centrado especialmente en la novela.

El término “realista” está estrechamente relacionado con la mimesis. Paz Gago especula si Cervantes leyó o no la *Poética* del Pinciano y, aunque entiende que es imposible saber a ciencia cierta si esto sucedió, concluye afirmando que el núcleo teórico de la historia de Cervantes es fruto de esa lectura. El aporte de Cervantes consistiría, a su juicio, en “haber hecho del principio nuclear de la estética clásica, la teoría de la mimesis verosímil, el principio central de la estética moderna, convirtiendo la verosimilitud en fundamento teórico del realismo narrativo, que sólo se hará explícito dos siglos más tarde” (p. 31). De este modo, al cuestionar de manera paródica el universo inverosímil de las novelas de caballerías, Cervantes estaba creando la técnica de la novela moderna con fundamento realista.

La identificación de la estética moderna con el realismo necesita, para ser comprendida, una definición de esa última categoría, una de las más polémicas en la crítica literaria de este siglo. Por otra parte, habría

que preguntarse si la novelas de caballerías pudieron haber sido consideradas alguna vez realistas; y de lo que se trata es de su presencia ya anacrónica en los siglos XVI y XVII. Entonces, su inverosimilitud sería histórica y no innata.

Estos comentarios, a propósito de algunos problemas metodológicos coincidentes con temas no resueltos por la teoría, no impiden ver los aciertos del estudio de Paz Gago. Calificar al *Quijote* como primera novela moderna es un juicio ya canonizado por la crítica; por lo tanto, el mérito del estudio estaría en los medios de que se vale para demostrarlo, lo cual alcanza dentro de sus límites.

El análisis de Paz Gago es detallado, cuidadoso y respaldado por una abundante documentación. Su minucioso estudio de la novela abarca los elementos paratextuales (título, epígrafes internos, dedicatorias, prólogos), los narradores y narratarios, las voces plurales que se articulan en el texto, los diferentes mundos ficcionales, la estructura, el tiempo y el espacio.

El autor demuestra cómo el sistema referencial del *Quijote*, la ficción caballeresca, aparece siempre contrastado por el narrador o por Sancho. De esta manera, las diferentes perspectivas reafirman el carácter realista de la obra, a la vez que contribuyen a desmontar el mecanismo de referencia del universo maravilloso de la caballería, proceso que se intensifica en la Segunda parte de la novela. En el caso de los relatos sentimentales o pastoriles, el crítico advierte transformaciones –en relación con sus modelos literarios– también confirmadoras del realismo: el tránsito de un desenlace trágico a un final feliz de matrimonio por amor, la actitud de los enamorados, la venta como espacio para resolver los conflictos. El análisis de Paz Gago va de lo particular a lo general; esa doble perspectiva le permite advertir las relaciones que estructuran los diversos mundos ficcionales de la novela. Con este método se logra poner al descubierto el mecanismo de creación oculto tras la historia del Quijote, pues Cervantes no deja ver fácilmente los hilos de su complejo entramado narrativo.

Cuando Paz Gago analiza, por ejemplo, las funciones en el episodio de Marcela, advierte que se reitera la secuencia típica de las intrigas amorosas: 1) el amor apasionado de Grisóstomo en la primera función; 2) “la cruel indiferencia de la pastora” a quien sitúa en el modelo genérico de las Dianas en su función obstáculo; y 3) la muerte de Grisóstomo como función desenlace. Su conclusión es que tal cierre de secuencia es “improbable en el mundo ficcional arcádico, pero admisible en el mundo realista, la diégesis a la que pertenece la pareja protagónica” (p. 287). El contundente discurso de Marcela, que aún hoy impresiona a sus lectores, se pasa por alto. Para Paz Gago, los episodios de Marcela y Leandra contribuyen al equilibrio eficaz de los dos bloques narrativos de la Primera parte del *Quijote*. Sus estructuras secuenciales son idénticas, y el desenlace, si bien en el episodio de Leandra no lleva al amante a la muerte real, sí lo condena a otra simbólica, “a la muerte al mundo”. De ahí que ambas contribuyan “a intensificar la unidad estructural” del texto.

El autor, quien dedica su investigación a “Dulcinea, dama fantástica”, no percibe las identidades entre Marcela y Leandra, como imágenes sublimadas con las que deben ser coherentes para contento de sus amadores, que son muchos, y no alcanzarían a satisfacer. Estos amantes obstaculizan la vivencia de Marcela y Leandra, de lo que Márquez Villanueva ha llamado la “voluntad de ser” de algunos personajes del *Quijote*.

Toda investigación tiene sus límites metodológicos. Sin embargo, la mirada descarnada, extraña a identificaciones o emociones en relación con los personajes tiene su fundamento en una concepción limitada del texto literario como signo. Un análisis de los personajes, ausente en los propósitos de *Semiótica del Quijote*, probablemente hubiera llevado al crítico a cambiar el método, a matizarlo o a traicionar su prurito de imparcialidad.

En *Semiótica del Quijote* puede hallar el lector interesado un estudio especializado y riguroso de ciertos aspectos de la composición de la novela, pero tal vez lamentará que esos hallazgos no den pie a valoraciones más amplias. Con tal método se reduce una de las características del signo: su capacidad evocadora y sugestiva. El método de análisis más adecuado, cualquiera que sea éste, no agotará las posibilidades interpretativas del *Quijote*, entre otras razones, porque para que se realice el acto de comunicación, que es inherente al signo, ha de haber un lector del otro lado, con una historia y una experiencia que nunca será igual a la de otros.

MAYULI MORALES FAEDO

LAURA J. GORFKLE, *Discovering the comic in “Don Quijote”*. The University of North Carolina, Chapel Hill, 1993; 227 pp. (*North Carolina Studies in the Romance Languages and Literature*, 243).

La crítica en torno al *Quijote* parece moverse alrededor de ciertos temas que no han cambiado mucho desde el siglo XVIII: la obra es un ataque contra los libros de caballerías o contra la sociedad española; es una sátira o un libro de profundas verdades filosóficas –aunque no me parece que estas dos interpretaciones se excluyan–; don Quijote está loco o no, etc. Gorfkle procura responder a uno de los problemas clásicos de la crítica quijotesca: ¿deben interpretarse el *Quijote* y su protagonista de un modo romántico o paródico y satírico? En el primer caso, la obra es una versión de “sueño imposible”, apta para todo idealista que quiera conocer el ejemplo del héroe cervantino; en el segundo, una parodia, y su personaje, uno de los principales objetos de burla. Como indica el título, Gorfkle se inclina por la segunda opción, por lo que el libro podría dar a los defensores de esta tesis material para respaldarla y a los que prefieren la otra, ideas para confrontar sus opiniones. Además, la autora uti-