

LOS RECURSOS DE LA ESTILIZACIÓN PARÓDICA EN LA OBRA CERVANTINA

Laura Gómez Íñiguez

El lenguaje común ofrece un buen número de posibilidades intencionales que, en muchas ocasiones, deben interpretarse humorísticamente. La lengua se *refracta*, las palabras se llenan de ciertos contenidos ajenos a su significado denotativo, se impregnan de valoraciones concretas, se unen a determinados objetos, etc. El creador literario da cabida en su obra a estos recursos de polifonía textual: no depura las palabras de intenciones y tonos ajenos, ni destruye este plurilingüismo, sino que los dispone de manera intencional; pero el autor no se solidariza con estas palabras y formas compositivas, sino que se sitúa en una posición de distanciamiento desde la cual los textos se cargan de matices irónicos y paródicos.¹

En ocasiones, algunas formas literarias se reiteran casi más allá de lo admisible. El desgaste del género es entonces un signo evidente: se ha convertido en una forma esperable, previsible; es ya una fórmula repetida. Se ha cargado de una serie de «vicios» expresivos que atraen inexorablemente las parodias. «Éstas informan mejor que cualquier tratado acerca de qué elementos agotaron antes su virtualidad. Surge así una suerte de “nuevo” código expresivo cuyos rasgos pertinentes responden a una serie de artificios y convenciones con que los escritores enriquecen la fórmula inicial, tomándola como punto de partida. Al igual que la caricatura, la parodia deforma y abulta los rasgos más sobresalientes del objeto.»²

Se produce la parodia cuando la imitación consciente y voluntaria de un texto, de un personaje, de un motivo, se hace de forma irónica para poner de relieve el alejamiento del modelo y su volteo crítico. En términos lingüísticos, la parodia comporta siempre una transcodificación.³ Previa a ésta, es necesaria una operación de estilización sobre los rasgos del modelo que va a «imitarse». En *Teoría y estética de la novela* Bajtin define la estilización como la representación artística de un estilo lingüístico ajeno. En ella, las intenciones del lenguaje que representa (es decir, el paródico) no coinciden con las intenciones del lenguaje representado (el parodiado).

1. Bajtin, M., *Teoría y estética de la novela*, 117-148.

2. Senabre, R., Prólogo, en Crespo Matellán, *La parodia dramática...*, 11.

3. Marchese y Forradellas, *Diccionario de retórica...*, 311-312.

La estilización se lleva a cabo en un doble sentido: de una parte, el autor crea una forma de enmascaramiento verbal jugando con algunos aspectos del lenguaje común. El prosista utiliza un lenguaje que le resulta ajeno sin entregarse a él por completo. No habla en ese lenguaje, del cual se separa en alguna medida, sino que actúa como si lo hiciera por medio de dicho lenguaje, algo más objetivado.⁴ De otra parte, y de modo muy especial en la estilización paródica, el creador literario realiza una selección en los rasgos caracterizadores del modelo lingüístico que va a ser parodiado. Volvamos al ejemplo gráfico que empleaba hace un momento: el caricaturista, para dibujar su «versión» del modelo, escoge unas líneas muy generales, primarias, y exagera aquellos rasgos más caricaturizables que se destacan sobre los otros. De la misma forma, el prosista entresaca del modelo unos cuantos detalles básicos que caractericen ese género literario, y los manipula, los deforma, los moldea, hasta dejar constancia de su verdadera intención comunicativa: la imitación burlesca, es decir, la parodia.

Uno de los más importantes estudiosos del fenómeno de la parodia es, junto a Bajtin entre otros, Genette. En su obra *Palimpsestos* propone una muy interesante sistematización de este recurso. Parte de la confusión inevitable que conlleva el término *parodia*, polémico ya desde su etimología (Linda Hutcheon, por ejemplo, propone una reinterpretación del concepto a partir del étimo griego)⁵ y reconoce (Genette) que bajo el lema *parodia* se han unido fenómenos diferentes cuyo efecto cómico común ha contribuido a la mezcla. Actualmente, afirma Genette —y esta confusión no viene, desde luego, de antea—, el vocablo *parodia* se usa para asignar tanto la transposición burlesca de un texto como la imitación satírica de un estilo.

En la obra de Cervantes la parodia literaria es un recurso fundamental. Puede afirmarse sin temor que sus modelos novelescos más importantes se han creado en el proceso de «destrucción» paródica de universos literarios precedentes. Sus estilizaciones paródicas no destruyen por completo (como la parodia retórica), sino que re-crean el lenguaje parodiado como un todo esencial que tiene su lógica interna.

La crítica cervantina, ese inmenso caudal de hombres y de libros, con palabras de Ferreras, es ya una sólida tradición de más de trescientos años. Los primeros trescientos años. Entre estos críticos es bien recibida —por lo general—⁶ la muy divulgada idea de que el *Quijote* es —por supuesto, entre otras muchísimas cosas— una parodia de los libros de caballerías. La base de esta afirmación se sustenta sobre recursos lingüísticos, ciertos mecanismos que Cervantes sabe manejar con destreza y que lleva a la práctica en muchas de sus obras, no sólo en el *Quijote*. *La entretenida*, *el Viaje del Parnaso* o *La señora Cornelia*, entre otros, contienen muchos de estos rasgos.

4. Bajtin, *op. cit.*, 116.

5. Hutcheon, L., «Ironie, satire, parodie», 143-144.

6. Hay alguna excepción, como la de Félix G. Olmedo, que en «*El Amadís*» y el «*Quijote*», afirma textualmente que el *Quijote* «más que parodia, es una interpretación genial de la famosa novela [el *Amadís*], despojada de todo lo fenomenal y portentoso y reducida a la aspiración que dio origen a los libros y a la misma orden de caballería: guardar la justicia, la paz y la verdad entre los hijos de los hombres [...]. Se ve que Cervantes lo admiraba e imitaba» (pp. 107-109).

El primero y más continuado de los procedimientos paródicos usados por Cervantes consiste —básicamente— en la anulación de lo extraordinario y en su sustitución por lo cotidiano. Como ha observado Torrente Ballester,⁷ la literatura —y muy especialmente la novela de caballerías— eleva en muchas ocasiones la *lejanía* a la esfera de lo mítico, recubre el «lugar lejano» con atributos de misterio y lirismo hasta convertirlo en un señuelo sugerente y extraordinariamente atractivo. La lejanía permite desarrollar la imaginación hasta el infinito: involucra por ello la narración en el ámbito de «lo maravilloso».

El comienzo de la novela no tiene desperdicio a la hora de dilucidar éste que hemos llamado primer recurso paródico. Hay muchas interpretaciones de la primera frase del *Quijote*, y yo no voy a proponer una nueva, no teman. Lo que sí es indudable es que con ella Cervantes sitúa a su protagonista en unas coordenadas espacio-temporales opuestas totalmente a la mítica lejanía de lo caballeresco. Son admirables en este sentido la riqueza y variedad de detalles que ofrece el retrato del hidalgo, usando —abusando— de detalles cercanísimos, cotidianos hasta la sonrisa (las lentejas de la olla, el rocín flaco, los pantuflos...).

El paralelo entre las circunstancias vitales de Amadís y de Don Quijote deja entrever a la perfección la técnica paródica que consiste en tomar como plataforma el modelo parodiado para crear una situación que, si bien nació como imitación, marca la pauta del desarrollo posterior de la obra. Informa con claridad de la intención satírico-burlesca del autor e inaugura el tono de la novela (Avalle Arce). En la primera novela caballeresca española, el *Amadís de Gaula*, el protagonista es hijo de la hermosísima princesa Elisenda y del muy valiente rey Perión de Gaula, y nieto del rey de Bretaña. Con estos antecedentes familiares, ¿quién se atrevería a poner en duda que ha nacido el más perfecto de los héroes?

En cambio, sobre las circunstancias vitales de Don Quijote parece campar un cierto determinismo que aboca sin remedio al protagonista al desarrollo posterior de su trayectoria como caballero andante. La quimera caballeresca del hidalgo choca con la realidad ambiente, prosaica en su elementalidad. Cervantes ha sabido escoger con sabiduría los elementos de ese entorno que más agudizan el contraste con la fantasía del hidalgo (las mozas de partido, el ventero socarrón...). No obstante, no nos lleve a engaño el término *determinismo* que he empleado hace un momento. Don Quijote escoge, firme y seguro, su opción vital, y decide iniciar la vida caballeresca, abandonando sin pensar su tranquila existencia de hidalgo manchego.

Una de las manifestaciones más sutiles de la estilización paródica son las reflexiones amplias y abstractas que interrumpen la narración en el momento más agudo y tenso: su inoportunidad revela su carácter irónico. Buen ejemplo es el final del episodio del vizcaíno en el *Quijote* (I, 8). Aumenta progresivamente el ritmo narrativo, llegamos a sentirlo casi frenético. Sin embargo, cuando se está llegando al clímax de la lucha, Cervantes efectúa un giro magistral, con extraordinaria ironía, y deja pendiente el final de esta «rigurosa contienda»: introduce aquí una digresión sobre el segundo autor, y los «ingenios» de La Mancha.

7. Torrente, G., *El «Quijote» como juego...*, 17.

Otro recurso paródico muy eficaz es el que se desarrolla en torno a asociaciones —comparaciones— intencionadamente inhabituales, que hacen descender a veces el término comparado al más bajo nivel de banalidad, destruyendo así el elevado plano literario que se caricaturiza. (El efecto paródico se produce al destruir la expectativa del tópico ya manido de ciertas comparaciones, en las que el segundo término es sustituido por otro infinitamente más vulgar.) Es un recurso muy habitual en el remedo paródico; Lope de Vega, por ejemplo, lo practica a menudo en las *Rimas de Tomé de Burguillos*.⁸ Cervantes se acoge a él cuando compara a una mujer llena de pendientes con una palmera cargada de dátiles (II, 21) o los dientes blancos de Belerma con peladas almendras (II, 23).

También toma Cervantes del habla popular las comparaciones tradicionales. Pero lo propiamente cervantino es jugar con ellas, aplicándolas a las circunstancias más inesperadas. El rasgo más característico de esta ruptura es la *minimización*: una situación, un lenguaje que «requiere» un segundo término elevado, se convierte automáticamente en humorístico por efecto de este quiebro en la expectativa. Muchas de ellas contienen una pequeña sátira en sí mismas, breve y punzante: así, en la segunda salida «iba Sancho Panza sobre su jumento como un patriarca» (I, 7).

Son muy frecuentes en la estilización paródica las llamadas por Batjín *construcciones híbridas*: son enunciados que, de acuerdo con sus características gramaticales y compositivas, pertenecen a un solo hablante, pero en las cuales, en realidad, se mezclan dos enunciados, dos maneras de hablar, dos estilos, dos perspectivas semánticas y axiológicas. Se desarrollan en un único marco sintáctico, frecuentemente en los límites de una oración simple; incluso una misma palabra puede pertenecer simultáneamente a dos lenguajes, tiene dos perspectivas que se cruzan en la construcción híbrida.⁹ Este recurso polifónico tiene su mejor desarrollo en las formas polisémicas y homónimas, donde los sentidos convergentes se cargan de matices irónico-paródicos que permiten a Cervantes la indefinición, la ambigüedad tan característica de su estilo.

La palabra de tal discurso es *bivocal*: sirve simultáneamente a dos hablantes y expresa a un tiempo dos intenciones diferentes. Así es siempre la palabra humorística, la irónica y la paródica. La palabra bivocal es ambigua y polisemántica.

Hay varios centenares de ejemplos sobre este particular. Hatzfeld, Rosenblat, Cejador, han propuesto muchas muestras para ilustrar este fenómeno en el *Quijote*. A ellos remito para la contemplación de un amplio catálogo de ejemplos. No obstante, citaré uno sumamente expresivo para ilustrar este mecanismo: en las palabras de Sancho a Maritornes «¿Tan nueva seis en el mundo que no lo sabéis vos?» (I, 16), la palabra *nueva* cobra un nuevo sentido, muy paradójico y ambiguo al ser aplicada precisamente a Maritornes.

En *El celoso extremeño* el sustantivo *liberalidad* también puede considerarse bivocal: es polisémica, y sus sentidos son casi contrapuestos en el contexto de la novela:

8. Romojaro Montero, R., «Lope de Vega y el mito clásico. (Humor, amor y poesía en los sonetos de *Tomé de Burguillos*)», *Analecta Malacitana*, VIII (1985), 2.

9. Batjín, M., *op. cit.*, 121-125 y 141-147.

También sabéis con cuánta *liberalidad* la doté, pues fue tal la dote que más de tres de su misma calidad se pudieran casar con opinión de ricas [...]. Alcé las murallas de esta casa, quité la vista a las ventanas de la calle, doblé las cerraduras de las puertas, púsele torno como a monasterio; desterré perpetuamente de ella todo aquello que sombra o nombre de varón tuviese.¹⁰

El recurso más elemental de la parodia lingüística del *Quijote* es el remedo de la lengua antigua castellana con rasgos que crean el efecto arcaizante perseguido: *fermosura*, *ínsula*, *fuyades*... Es el mecanismo más primario e inmediato. Ha sido comentado en muchas ocasiones, y no creo conveniente insistir ahora en él.

Otro de los mecanismos paródicos de efecto más previsible es la ruptura de estructuras estereotipadas, de unidades con un cierto grado de lexicalización. El efecto cómico se produce cuando se quiebra la expectativa del tópico. El lenguaje común tiene muchas rupturas, de indudable resultado humorístico, operadas sobre refranes y frases hechas (del tipo «Ojos que no ven... bofetada que te pegas»). Cervantes suele «fracturar» expresiones conocidas con elementos «discordantes», que no corresponden al ámbito semántico lógico de las palabras que concurren en la expresión. Así, hay secuencias como «comenzaron a saludalle los oídos con piedras» (I, 18); o esta otra, donde una vieja vaca es llamada «ternera algo entrada en días» (II, 49).

Otra de las fórmulas más productivas para la imitación burlesca es la acumulación. El concepto se modifica, se amplía, se repite, o se aplica a circunstancias disparatadas, con lo cual adquiere un característico valor cervantino. Parece a la vez un remedo burlón del estilo de la época y un juego verbal. El redoblamiento de palabras era una de las agudezas o refinamientos de las novelas de caballerías («la razón de la sinrazón que a mi razón se hace...») y de la novela pastoril. Cervantes imita —parodiándolo— frecuentemente ese estilo: no olvida por ello la repetición retórica, tan manida, con sus viejas figuras (anáfora, conversión, reduplicación, conduplicación, epanadiplosis, concatenación, retruécano).¹¹ Dice Riley que se trata, en parte, de una «reacción contra el estilo ineficazmente documental de los libros de caballerías, cuya profusión de pormenores no lograba verosimilitud».¹²

Así, cuando la famosa venta de Maritornes se transforma en campo de batalla, exclama Don Quijote con voz tonante: «Ténganse todos; todos envainen; todos se sosieguen; óiganme todos, si todos quieren quedar con vida» (I, 14).

En este otro ejemplo, la sucesión de similitudines remeda —con un punto de parodia— el estilo oratorio, tan ampuloso frecuentemente (II, 32): «halléla encantada y convertida de princesa en labradora, de hermosa en fea, de ángel en diablo, de olorosa en pestífera, de bien hablada en rústica, de reposada en brincadora, de luz en tinieblas, y, finalmente, de Dulcinea del Toboso en una villana de Sayago».¹³

10. Edición de Avalor Arce, vol. II, 217.

11. Rosenblat, A., «La lengua de Cervantes», en *Suma Cervantina*, 328.

12. Riley, E.C., *Teoría...*, 275.

13. Rosenblat, A., *op. cit.*, 332.

La acumulación excesiva de elementos estereotipados «robados» al género parodiado produce también un efecto humorístico muy acusado. El mejor ejemplo lo ofrecen, sin duda, las tan conocidas y celebradas descripciones de la auro-
ra. El estilo altisonante contrasta cómicamente con la situación o con algún exabrupto burlesco.

Un tratamiento semejante reciben las metáforas. Muchas de ellas surgen espontáneamente de las circunstancias del coloquio, y se inscriben, sin duda, en el «mundo metafórico sobrio, cristalino, natural, del clasicismo español».¹⁴ Sin embargo, en su trasmutación burlesca las metáforas adquieren la originalísima genialidad cervantina. Algunas poseen una evidente intención paródica: las que contienen los tópicos literarios más leídos y escuchados, aquellos de los que se usó —y se abusó— hasta la saciedad. El mecanismo de creación suele estar basado —de nuevo— en una hábil manipulación de estos tópicos: «parecióle que no eran lágrimas las que lloraba, sino aljófara y rocío de los prados, y aún las subía de punto y las llegaba a perlas orientales» (II, 49).

Ésta que he llamado *manipulación* consiste en una acumulación de elementos sabiamente distribuidos, una casi abrumadora sucesión de tópicos. La abundancia de metáforas hiperbólicas con intención de remedo literario es una clarísima parodia de la falta de originalidad de algunos poetas:

[...] su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que *los poetas* dan a sus damas: que sus cabellos son de oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcas del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que sólo la discreta consideración puede encarecerlas y no compararlas [I, 13].

El efecto paródico se refuerza —y, consiguientemente, la comicidad es más acusada— cuando los dos términos de la metáfora topificada se reúnen en la secuencia. Tomo el ejemplo de *El rufián viudo*:

*Neguijón debió ser o corrimiento
el que dañó las perlas de su boca;
quiero decir, sus dientes y sus muelas.*

La *parodia mínima*, dice Genette, es la forma más rigurosa de la parodia. Consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando con las demás palabras del entorno. Es una cita extraída de su contexto y de su nivel de dignidad. En el *Quijote* hay un uso muy especial de los versos del Romancero. Sin duda alguna, todo el humor cervantino en el empleo de romances «heroicos» está basado en su utilización dentro de situaciones claramente prosaicas. Así, cuando Sancho golpea a su señor porque le había castigado para desencantar a Dulcinea, cita con retintín unos versos del dramático romance de «Los Infantes de Lara»:

14. Rosenblat, A., *ibid.*, 331.

*Aquí morirás, traidor,
enemigo de Doña Sancha.*

[II, 60]

También los versos de las coplas solemnes de Jorge Manrique a la muerte de su padre tienen un empleo paródico en el *Quijote*: «Vuelva en sí y coja las riendas a Rocinante, y avive y despierte...» (II, 11).

La habilidad de Cervantes para quebrar estructuras solemnes con trivialidades llenas de ironía es extraordinaria. Así ocurre con el «Romance del Conde Claros» que comienza «Media noche era por filo / los gallos querían cantar», que es reflejado de este modo en el pasaje de la cómica entrada de Don Quijote y Sancho en el Toboso: «Media noche era por filo, *poco más o menos*, cuando D. Quijote y Sancho...» (II, 9).

Un recurso muy válido para la creación de mensajes paródicos es el «plagio» de esquemas rítmicos y tonales de gran solemnidad para asuntos abiertamente triviales. Se trata de lo que Genette ha llamado *pastiche satírico*, un caso de mimetismo literario en que se toman los elementos estilísticos de un texto «noble», «elevado», para aplicarlos a tema «vulgar». En *El rufián viudo*, una de las piezas cervantinas más «saturadas de parodias y citas de poemas y géneros en boga»¹⁵ se emplean endecasílabos sueltos, igual que en la tragedia senequista y en algunas poesías de motivos pastoriles. Abundantes particularidades evocan el tono de tragedia: el énfasis solemne, la comparación de la difunta Pericono con célebres griegas y romanas, etc.:

*Los médicos dijeron que tenía
Malos los hipocondrios y los hígados,
Y que con agua de taray pudiera
Vivir, si la bebiera setenta años
¿No la bebió?
Murióse.
Fue una necia.*

[p. 80]

La creación léxica es un excelente mecanismo paródico. Las palabras acuñadas por Don Quijote reciben de inmediato la intención burlesca de Cervantes: la composición se convierte en un recurso de extraordinario alcance, al reunir en un único vocablo mundos diferentes y opuestos, los dos universos encontrados que chocan en la mente del hidalgo. El *baciyelmo* de Don Quijote (I, 44) es revelador de este recurso, expresión máxima de perspectivismo lingüístico del *Quijote*, dice Spitzer (igualmente *sotaermitaño, toquiblanca...*).

La derivación también crea efectos burlescos muy expresivos, basados sobre todo —en mi opinión— en la unión de un mismo sufijo a cualquier lexema, indiscriminadamente. Así hace equivalentes, al menos morfológicamente, conceptos muy diversos. De este modo, un sufijo no demasiado productivo en español como *-esco* crea una multitud de formas: *dueñesco, tobosescas, andantesca, pollinesca, azotesca*, etc.

15. Asensio, E., en M. de Cervantes, *Entremeses*, ed. cit., p. 34.

Los prefijos también son muy útiles para crear efectos irónico-paródicos en las palabras formadas con este procedimiento: la socarronería cervantina es evidente en este *semidoncellas* que designa a Maritornes y a la hija de la ventera.

Un recurso habitual en estos neologismos cervantinos consiste en la creación de adjetivos acuñados al modo latinizante. Para ilustrar este mecanismo, podemos recurrir, por ejemplo, al entremés de *El rufián viudo*, donde puede leerse *nocturnina*, *bayetuna* o *protosisca*.¹⁶

También puede incluirse en este recurso de creación verbal la invención de nombres propios para este mundo caballeresco que ha renacido en medio de La Mancha. Cervantes se preocupa de crear nombres «altos, sonoros y significativos». Al elegir el nombre de su jamego, por ejemplo, Don Quijote «formó, borró, quitó, añadió, deshizo y tornó a hacer en su memoria muchos nombres y [...] al fin le vino a llamar Rocinante» (I, 1). Se reúnen en este caso tres mecanismos ya mencionados: la acumulación, la ruptura de una cierta expectativa y la creación de una forma, cuando menos, «llamativa», a partir de la desinencia del participio de presente latino (también en *peleante*, *navigante*, *andante*, *esperante*...). Indudablemente es una forma sonora, pero no coincide con sus «ilustres» antecesores equinos más que en eso. Después de un tan largo proceso de elección, el lector espera un nombre poderoso, impactante en su bravura. Impactante es, desde luego, pero más por el efecto cómico que por su significación «heroica» (literalmente, «el que es rocín», siendo *rocín* un «caballo de mala traza, basto y de poca alzada», nos dice el diccionario).

La oposición entre el mundo caballeresco y el mundo cotidiano se muestra de nuevo por esta vía de los nombres propios. Sancho, gran prevaricador del lenguaje, es frecuentemente el artífice de este recurso. Por medio de él, Cervantes parodia los nombres altisonantes y huecos de la novela de caballerías.¹⁷ El escudero, muy poco preocupado por estas cuestiones, siempre da con un nombre que, si bien se asemeja fonéticamente al original, es un trasunto totalmente grotesco. Obsérvese en qué queda el «salutífero» bálsamo de Fierabrás:

Querría, si fuese posible —respondió Sancho Panza— que vuestra merced me diese dos tragos de aquella bebida del feo Blas... [I, 15].

En el mismo error lingüístico —irónicamente preparado por Cervantes— incurre también el ama, menos preocupada aún que Sancho por el «purismo» caballeresco:

—Dijo también que se llamaba el sabio Muñatón.

—Frestón, diría —dijo Don Quijote.

—No sé —respondió el ama— si se llamaba Frestón o Fritón; sólo sé que acabó en ton su nombre [I, 7].

Participan de este mismo recurso paródico de la creación léxica las transposiciones al estilo pastoril que Don Quijote hace de los nombres propios, todos de

16. *Ibid.*, 35.

17. Para obtener más detalles sobre los nombres «caballerescos» que Don Quijote inventa, es muy recomendable —y muy grata— la lectura de «Sobre el polvo y los nombres», de Pedro Salinas.

gran sonoridad y de evidente intención paródica por la sufijación empleada: Tere-saina, Carrascón, Niculoso (piénsese en Nemoroso), Sansorino... Este mismo recurso de los nombres grotescos se da también en el *Retablo de las maravillas*.

Aprovecho esta alusión al mundo pastoril para señalar el mecanismo que, en mi opinión, regula la parodia de lo bucólico: la estilización se da en grado máximo. Don Quijote no *asume* el mundo pastoril, sino que sólo toma «prestados» los elementos más superficiales, más circunstanciales, más periféricos; los más fácilmente caricaturizables, y abusa —de nuevo— de ellos: «A cada paso compondré versos pastoriles o cortesanos [...] y no dejaré árbol, por duro que sea, donde no grabe su nombre [el de Dulcinea] como es uso de los enamorados pastores».

Conviene subrayar en este sentido la expresión «hacerse caballero» —y «hacerse pastor»— por lo que muestra de artificial en la decisión de Don Quijote. En la novela de caballerías auténtica se *es* caballero, como en el mundo pastoril se *es* pastor. «Dans le monde de la parodie, on *se fait* berger comme on *se fait* chevalier. Il s'agit donc d'un acte délibéré par lequel le héros se projette dans un monde dans lequel il sera *insolite* dans le plein sens du terme, donc ridicule.»¹⁸

Al leer el episodio de Marcela y Grisóstomo o el de la nueva Arcadia, no conseguimos liberarnos de la impresión de encontrarnos ante individuos «intoxicados» por la literatura pastoril, ante «réalités factices» que no han sido plenamente asumidas.¹⁹ Ese roce provoca inevitablemente la parodia del género.

Finalmente, otro recurso muy efectivo para la estilización paródica es el que consiste en el remedo burlesco de lenguajes extranjeros, exóticos o simplemente vulgares. Cervantes practica en muchas ocasiones este mecanismo en toda su obra. Podemos destacar, entre muchos ejemplos, la imitación de la lengua de los vascos en *El vizcaíno fingido* o en el *Quijote*, la lengua de la negra Guiomar en *El celoso extremeño*; las transgresiones gramaticales del gobernador en el *Retablo de las maravillas*, o las «galanterías en latín de cocina»²⁰ del sacristán de *La cueva de Salamanca*.

No se ha pretendido con este trabajo más que un primer acercamiento a los recursos lingüísticos que Cervantes manejó con extraordinaria maestría para crear efectos de gran expresividad. El estudio de la técnica paródica cervantina exige, obviamente, un estudio más profundo, una sistematización más rigurosa. Lo único que se ha intentado demostrar con lo expuesto hasta este momento es que en la obra de Cervantes asistimos a una deliberada ruptura de la tradición lingüística heredada, con la intención manifiesta de poner en evidencia un mundo dominado por la «palabra humana mentirosa» (citando, una vez más, a Bajtin).

18. Flecniakoska, J.L., «Reflexions sur la parodie pastorale...», 5.

19. *Ibid.*, 7.

20. Asensio, E., *op. cit.*, 22.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA, R.: *Intención y silencio en el «Quijote»*, Madrid, Ayuso, 1972.
- AVALLE ARCE, J.B.: «Don Quijote o la vida como obra de arte», en *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975.
- , y E.C. RILEY (eds.): *Suma cervantina*, Londres, Tamesis Books Limited, 1973.
- BAJTIN, M.: *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- CASALDUERO, J.: *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos, 1966.
- CEJADOR Y FRAUCA, J.: *La lengua de Cervantes*, 2 vols., Madrid, Establecimiento tipográfico de Jaime Rodés, 1905.
- CERVANTES, M. de: *Entremeses* (ed. de E. Asensio), Madrid, Castalia, 1980.
- : *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (ed. de M. de Riquer), Barcelona, Planeta.
- : *Novelas ejemplares* (ed. de J.B. Avalle Arce), Madrid, Castalia, 1988.
- : *Poetas completas* (ed. de V. Gaos), Madrid, Castalia, 1984.
- : *Teatro completo* (ed. de F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas), Barcelona, Planeta, 1987.
- CRESPO MATELLÁN, S.: *La parodia dramática en la literatura española*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1979.
- FERRERAS, J.I.: *La estructura paródica del «Quijote»*, Madrid, Taurus, 1982.
- FLECNIAKOSKA, J.L.: «Reflexions sur la parodie pastorale dans le *Quichotte*», *Anales Cervantinos*, VIII (1959-60).
- : «Quelques propos sur la *Comedia famosa de la «entretendida»*», *Anales Cervantinos*, XI (1972), 17-32.
- GENETTE, G.: *Palimpsestos (La literatura en segundo grado)*, Madrid, Taurus, 1989.
- GOLOPENTIA-EREȚESCU, S.: «Grammaire de la parodie», *Cahiers de Linguistique Théorique et Appliquée*, VI (1969), 167-182.
- HALEY, G. (ed): *El Quijote*, Madrid, Taurus, 1984 (col. El escritor y la crítica).
- HATZFELD, H.: *El «Quijote» como obra de arte del lenguaje*, Anejo LXXXIII de la *Revista de Filología Española*, Madrid, CSIC, 1972.
- HUTCHEON, L.: «Modes et formes du narcissisme littéraire», *Poétique*, 29 (1977).
- : «Ironie et parodie: stratégie et structure», *Poétique*, 36 (1978), 467-477.
- : «Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l'ironie», *Poétique*, 46 (1981), 140-155.
- LLOBET, A.R.: «El problema de la nominación en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*», en *Primeras Jornadas Cervantinas*, Bahía Blanca, Instituto Superior Juan XXIII, 1981, 78-98.
- MARCHESE, A., y J. FORRADELLAS: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986.
- MARKIEWICZ, H.: «On the definition of Literary Parody», *To Honor R. Jakobson*, La Haya, Mouton, 1967.
- OLMEDO, F.G.: *El «Amadís» y el «Quijote»*, Madrid, Editora Nacional, 1947.
- RILEY, E.C.: *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966.
- SALINAS, P.: «El polvo y los nombres», en *Ensayos completos*, vol. III, Madrid, Alianza, 1983.
- TORRENTE BALLESTER, G.: *El «Quijote» como juego y otros trabajos críticos*, Barcelona, Destino, 1984.
- ZAMUDIO DE PREDAN, J.: «Rasgos medievalizantes en el *Quijote*. Tratamiento de la narración», en *Primeras Jornadas Cervantinas*, Bahía Blanca, Instituto Superior Juan XXIII, 1981.
- ZIMIC, S.: «Cervantes frente a Lope y a la Comedia nueva. Observaciones sobre *La entretendida*», *Anales Cervantinos*, XV (1976), 19-119.