



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Literatura española
y Teoría de la Literatura y Literatura comparada

*La raigambre cervantina
en Rubén Martín Giráldez*

Presentado por Marta García Gutiérrez
para optar al título de Máster en Literatura española
y estudios literarios en relación con las artes

Dirigido por:
Dra. Patricia Marín Cepeda

Curso 2024-2025

Resumen

La publicación de las dos partes del *Quijote*, de Miguel de Cervantes, supuso un punto de inflexión en la narrativa española y universal y ha generado una bibliografía crítica prácticamente inabarcable. Sin embargo, el presente trabajo busca dar una vuelta de tuerca a este estudio, a partir de la comparación de la obra cumbre cervantina con dos novelas actuales, *Menos joven* (2013) y *Magistral* (2016), del escritor catalán, Rubén Martín Giráldez. Esta pretensión permite, por un lado, abrir nuevas vías en el campo de dicha investigación, así como aumentar los límites temporales del estudio, y, por otro lado, dar cuenta de que la sombra de Cervantes, considerado el inaugurador del subgénero narrativo de la novela tal y como hoy lo conocemos, es muy alargada. Para ello, se tratará de rastrear su huella narrativa entre las páginas de dos artefactos narrativos actuales que, en principio, nada tienen que ver en su construcción ni en su contenido con la historia del hidalgo manchego.

Palabras clave

Miguel de Cervantes, *Quijote*, novela moderna, narrativa española contemporánea, Rubén Martín Giráldez, *Menos joven*, *Magistral*.

Summary

The publication of the two parts of *Don Quixote* by Miguel de Cervantes marked a turning point in both Spanish and global narrative traditions, and has given rise to an almost boundless body of critical scholarship. However, the present study aims to offer a new perspective by comparing Cervantes's canonical work with two contemporary novels, *Menos joven* (2013) and *Magistral* (2016), written by the Catalan author Rubén Martín Giráldez. This approach not only opens new routes for research within this area and extends its temporal scope, but also highlights the enduring influence of Cervantes, widely regarded as the initiator of the novel in its modern form. To that end, this study seeks to trace Cervantes's narrative legacy in two contemporary literary devices which, at first glance, rather not have anything to do, either in structure or in content, with the story of the knight from La Mancha.

Keywords

Miguel de Cervantes, *Quijote*, contemporary novel, contemporary Spanish narrative, Rubén Martín Giráldez, *Menos joven*, *Magistral*.

Índice

1. Introducción.....	5
2. Estado de la cuestión.....	7
3. Análisis de la modernidad cervantina.....	14
3.1. Antecedentes teóricos. La preceptiva de Alonso López Pinciano	15
3.1.1. <i>La moralidad: doctrina frente a entretenimiento</i>	<i>17</i>
3.1.2. <i>La verosimilitud: poesía frente a historia</i>	<i>19</i>
3.2. Antecedentes literarios.....	22
3.2.1. <i>La prosa de ficción renacentista</i>	<i>22</i>
3.2.2. <i>La épica</i>	<i>26</i>
3.3. Mecanismos de distanciamiento: la ironía y la parodia.....	30
4. Cervantes y la novela contemporánea.....	34
4.1. La modernidad de Cervantes desde la literatura del siglo XX	35
4.1.1. <i>Revitalización de la obra y del autor a comienzos de siglo: Unamuno y Azorín</i>	<i>35</i>
4.1.2. <i>Cervantes en la novela de mediados de siglo.....</i>	<i>38</i>
4.1.3. <i>El diálogo</i>	<i>41</i>
5. Hacia Cervantes en el siglo XXI	41
5.1. Relaciones entre el Barroco y la Posmodernidad	43
5.2. La novela española posmoderna y su relación con la narrativa de Martín Giráldez	46
6. Aproximación a la narrativa de Rubén Martín Giráldez.....	49
6.1. El autor en su contexto: rasgos generales de la literatura española actual	52
6.1.1. <i>Labores de difusión: la editorial Jekyll & Jill.....</i>	<i>55</i>
6.2. Primera aproximación a las novelas.....	58
6.2.1. <i>Menos joven (2013).....</i>	<i>58</i>
6.2.2. <i>Magistral (2016).....</i>	<i>65</i>
7. La conexión cervantina.....	73
7.1. La actitud cervantina en <i>Menos joven</i> y en <i>Magistral</i>.....	74
8. Conclusiones	80
9. Bibliografía citada.....	83

Tabla de ilustraciones

Ilustración 1. Portada de <i>Menos joven</i>	59
Ilustración 2. Contraportada de <i>Menos joven</i>	59
Ilustración 4. Portada de <i>El peinado de Calígula</i>	59
Ilustración 3. Portada de <i>El peinado de Calígula</i> , inserta en <i>Menos joven</i>	59
Ilustración 5. Página siguiente al índice.....	60
Ilustración 6. Hibridismo genérico (guion teatral)	61
Ilustración 7. Anotaciones que aluden al género musical	61
Ilustración 8. Ejemplo de anotaciones a lápiz.	62
Ilustración 9. Títulos de obras cuyo autor no es el que se indica.	63
Ilustración 10. Calcomanías que se encuentran en la parte trasera de la contraportada de <i>Menos joven</i>	63
Ilustración 11. Inclusión de ilustraciones junto a texto.	64
Ilustración 12. Portada de <i>Magistral</i>	67
Ilustración 13. Contraportada de <i>Notable American Women</i> , novela inserta en <i>Magistral</i>	68
Ilustración 14. Fragmento tomado de <i>Notable American Women</i> acompañado de su pseudotraducción.....	69
Ilustración 15. Ejemplo de fragmentarismo y de cambios en la tipografía.....	70
Ilustración 16. Registro bibliotecario de <i>Notable American Women</i>	71
Ilustración 17. Portada de <i>Notable American Women</i>	71
Ilustración 19. Información editorial de <i>Notable American Women</i>	71
Ilustración 18. Índice de <i>Notable American Women</i>	71
Ilustración 20. Ejemplo de cómo <i>Magistral</i> se inmiscuye en la novela de Ben Marcus.	72

1. Introducción

El presente trabajo parte de una inquietud previa, motivada por tratar de responder, principalmente, a dos cuestiones: ¿es *El Quijote* la primera novela moderna? Y, si es así, ¿qué rasgos teóricos, estructurales y literarios ratifican tal aserción? Una investigación anterior, concretamente mi trabajo de fin de grado, *Entre don Quijote y Guzmán anda el juego: los orígenes de la novela moderna* (García, 2023), abrió el camino hacia una posible respuesta, para lo cual se llevó a cabo una comparación entre la mencionada obra de Cervantes y la primera parte del *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán. La decisión de adoptar este método y de elegir la creación de Alemán para establecer la comparación se debe, en términos generales, a dos razones: en primer lugar, por el papel tan importante que jugó la picaresca en el asentamiento de la novela moderna y, en segundo lugar, porque tal y como trató de demostrarse en dicho trabajo, existen claras semejanzas e influencias entre la prosa de ambos autores, a pesar de que, en la posteridad, el sevillano quedara a la zaga del alcalaíno.

En consecuencia, estas páginas tratan de continuar parcialmente la exploración iniciada en torno a la modernidad del *Quijote*. Sin embargo, a pesar de que en este caso se haya continuado con una metodología de literatura comparada, el diálogo no va a establecerse con la picaresca (aunque no se ha perdido de vista en ningún momento su indiscutible influencia en el camino de lo que hoy se conoce por novela), sino con dos obras narrativas recientes, *Menos joven* (2013) y *Magistral* (2016), de Rubén Martín Giráldez (Cerdanyola del Vallès, 1979).

Así pues, con tales motivaciones y objetivos marcados, cabe apuntar el modo en que dicha comparación, tan compleja como apasionante, se ha abordado. El trabajo se compone de un estado de la cuestión, en el que se recensionan algunos estudios clásicos que se han ocupado de estudiar la modernidad del *Quijote*, así como la consideración crítica académica, en prensa y en medios digitales sobre la obra de Martín Giráldez. También se hace mención de los estudios que han explorado las concomitancias entre la Posmodernidad y el Barroco, por las razones que, a continuación, se presentarán.

Los seis capítulos restantes se dirigen al establecimiento definitivo de la comparación entre *El Quijote*, *Menos joven* y *Magistral*. Para llegar a este punto de encuentro, en el que se están poniendo en diálogo dos épocas, la barroca y la actual, el camino seguido se compone, principalmente, de varios ejes temáticos. El primero de ellos tiene que ver con Cervantes y con

la exploración de la modernidad narrativa del *Quijote*, desde el cual se recuperarán algunos de los apuntes ya realizados en la investigación previa mencionada y se asentarán las bases del trabajo. Este eje corresponde al primero de los capítulos, después del estado de la cuestión: “Análisis de la modernidad cervantina”. Una vez que establecido el punto de partida, el segundo eje tiene que ver con la influencia de Cervantes en la novela del siglo XX, pues los autores de este momento revitalizaron y renovaron la narrativa española, a través de la recuperación de muchos de los recursos propugnados por Cervantes, como la metaficción, la ironía y el empleo del lenguaje en sentido lúdico. A este capítulo se le ha titulado, “Cervantes y la novela contemporánea”.

El siguiente capítulo dirige el camino hacia la trayectoria de Rubén Martín Giráldez, de forma que se va dejando un poco de lado a Cervantes (aunque, por supuesto, se le recupere al final para realizar la comparación). El capítulo “Aproximación a Rubén Martín Giráldez” se centra en perfilar la llamada Posmodernidad, en el terreno filosófico y literario, y en rastrear algunos de sus presupuestos en la novela española que se empezó a fraguar entre los años 70 y los 80. La razón de ello es que, a pesar de su actualidad, las novelas *Menos joven* y *Magistral* presentan rasgos claramente posmodernos, como el fragmentarismo, la inclusión de ilustraciones o el hibridismo genérico. Por otra parte, en este capítulo también se harán algunos apuntes sobre las relaciones que existen entre el Barroco y la Posmodernidad, dos épocas marcadas por un cambio en los paradigmas de pensamiento y cuyas relaciones justifican, más si cabe, la comparación entre los autores que nos ocupan.

Además, dado que muchos de los rasgos de la narrativa posmoderna siguen vigentes incluso en las novelas del siglo XXI, a los que se sumaron otros como la autoficción, en el capítulo seis, “Apuntes en torno a la narrativa de Rubén Martín Giráldez”, también se hablará de las principales características de la narrativa actual. Con todo lo dicho, se ha abonado suficientemente el campo para comprender los dos artefactos narrativos mencionados, de manera que, en el mismo capítulo, se ofrece una extensa reseña de presentación de cada una de las novelas, que permite presentar sus rasgos generales al tiempo que nos permite detectar los rasgos de la narrativa posmoderna y actual recensionados en los capítulos anteriores.

Finalmente, el último capítulo, “La conexión cervantina”, cierra el trabajo, siguiendo, pues, una clara estructura en anillo, dado que vuelve de nuevo a los rasgos que definen la modernidad del *Quijote*, pero, en este caso, en su contraste y comparación con *Magistral* y *Menos joven*. A través de esta comparación final, tratamos de demostrar que los mecanismos

narrativos inaugurados por Cervantes aún se siguen perpetuando, de un modo, quizá no siempre explícito, pero sin duda indirecto, y por momentos con homenajes explícitos a Cervantes, gracias a narradores como Rubén Martín Giráldez, cuyo ingenio y atrevimiento merece seguir siendo explorado.

2. Estado de la cuestión

La ingente bibliografía en torno a la novela más importante de la literatura española y universal, *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra, constituye un desafío en sí misma. Tratar de ahondar en las razones por las que se la considera la primera novela moderna comporta una ardua tarea que ya han abordado con finura y precisión una buena cantidad de escritores, críticos y académicos de diversas nacionalidades y en distintas épocas. Por ejemplo, ya en 1914 Ortega y Gasset reconoció en sus *Meditaciones del Quijote* que “toda novela lleva impresa, como una íntima filigrana, el Quijote”, una aserción que fue ratificada por Alejo Carpentier, bastantes años después, en su artículo “Cervantes en el alba de hoy” (1981; citado por Estévez 2005: 57), en el que expuso que “todo está ya en Cervantes” y, del mismo modo, por el eminente crítico Harold Bloom, quien señaló en su libro *Don Quijote alrededor del mundo* que “todas las novelas rescriben la obra maestra cervantina aun cuando no son conscientes de ello” (2005; citado por Estévez 2005: 57).

Así pues, sin ánimo de prolijidad, en este punto se establecerán algunas indicaciones, sucintas, sobre los autores y obras más reconocidos que han teorizado sobre la cuestión de la novela moderna y que, entre sus reflexiones, han incluido la creación de Cervantes como la inauguradora de dicho género. Por otra parte, dado que existen muy pocos resquicios sobre los que poder penetrar para arrojar algo de luz nueva a un tema tan amplio, en estas páginas se pretende partir del asunto de la modernidad en *El Quijote* para hallar sus huellas en dos novelas del escritor y traductor catalán Rubén Martín Giráldez, *Menos joven* (2013) y *Magistral* (2016). Como se verá, este autor forma junto a Cervantes un interesante oxímoron, en tanto que, por un lado, su escritura rompe con el concepto clásico de novela que fundó el alcalaíno y, por otro, apenas se ha publicado bibliografía crítica sobre su obra.

Por tanto, con esta intención de rastrear las huellas cervantinas en dos novelas de nuestro siglo XXI, se procurará demostrar que, como pensaban los autores a los que se ha hecho alusión al comienzo, *El Quijote* aún tiene mucho que decir en la narrativa actual, por muy anticlásica que se pretenda. Por supuesto, esta intuición, que gira en torno a revitalizar la creación cervantina, ratificando así su continua modernidad, ya ha sido plasmada en otros trabajos, como en el artículo de Ferrari (2006) “El *Quijote* como palimpsesto: algunas lecturas contemporáneas” y, muy especialmente, entre aquellas publicaciones que vieron la luz con motivo de la celebración del cuarto centenario de la publicación de la segunda parte del *Quijote*, en 2015, y de la muerte de su autor, en 2016.

Algunos ejemplos en esta línea son la edición conmemorativa de la obra, que publicó la ASALE junto con la editorial Alfaguara, en la que se incluyen notas críticas que permiten acercar la obra a todos los lectores posibles, y otros estudios críticos que persiguen actualizarla, como el volumen editado por Conxita Domènech y Andrés Lema-Hincapié, *El Segundo Quijote (1615): nuevas interpretaciones cuatro siglos después* (2015), en el que se exploran distintos elementos del segundo *Quijote* desde los ojos de la contemporaneidad (“*El Quijote* y los wésterns”, “La naturaleza de los animales en el *Quijote* de 1615”, “La malaventura de Melisendra: la Segunda Parte del *Quijote* en las obras de García Lorca”, entre otros) y el estudio de Manuel Jofré, *Cuatrocientos años de don Quijote: nuevas lecturas de la novela más leída de todos los tiempos* (2016), monografía que ha tenido menos repercusión en el mundo académico.

En cuanto a los fundamentos, respecto de la modernidad del *Quijote*, resulta de todo punto imprescindible el estudio seminal de Edward C. Riley (1962), *Teoría de la novela en Cervantes*, en el que trata de las preceptivas italianas y españolas que se publicaron durante el siglo XVI y de las que bebió Cervantes. Aproximaciones recientes demuestran la vigencia de estas indagaciones, como son el artículo de Marina Mestre (2014), “La *Philosophía antigua poética* de Alonso López Pinciano, un nuevo estatus para la prosa de ficción”, o las páginas de Pedro Ruiz Pérez (1996), “Historia, épica y novela: modelos genéricos y poética histórica (en el siglo XVII)” y otras cuestiones formales, como el recurso de los autores fingidos, las relaciones entre la poesía y la historia, el estatus de la verosimilitud en la prosa de ficción o el modo en que Cervantes usó la vida como materia poética. Recordemos también que Michael Foucault dedicó un breve pero ya clásico capítulo a Don Quijote en su libro *Las palabras y las cosas* (1968), en el que, dentro del contexto del posestructuralismo, encuentra la modernidad de Cervantes en la construcción de un héroe que ha mostrado cómo los signos han dejado de

encontrar una relación de semejanza con la realidad a la que hacen referencia. En sus palabras, “Don Quijote es la primera de las obras modernas, ya que se ve en ella la razón cruel de las identidades y de las diferencias jugar al infinito con los signos y las similitudes” (Foucault 1968: 53).

Andando el tiempo, en 1989, Gilman publicó *La novela según Cervantes* en la que, siguiendo lo reseñado por Isabel Castells (1997a), indica algunos puntos de su modernidad en relación con el modo en cómo la imprenta cambió la recepción de la literatura, en su capacidad como “novela autoconsciente y dialógica” y en las interrupciones que se dan, de manera horizontal, en los capítulos intercalados y, de manera vertical, en las intromisiones del narrador y de otros narradores (1997: 181).

Por su parte, Blasco (2011) aborda, en el capítulo “Cervantes creador: la ‘rara invención’”, cuestiones teóricas en la línea de Riley (como las relaciones entre la poesía y la historia, la imitación y la invención, la variedad y la unidad) y en su artículo, publicado en 2015 en la revista *Ínsula*, con el elocuente título “La inagotable modernidad de Cervantes”, da cuenta de lo que para él significa el término *modernidad*, relacionándolo con el cambio epistemológico que tuvo lugar durante el siglo XVII en Europa (iniciado, en el terreno de las ciencias, por Descartes) y que supuso el asentamiento del relativismo en la realidad. Así, considera que la infidencia del narrador, la inconsistencia del referente o la “instrumentalización de los discursos” (2015: 20) son algunos de los recursos que Cervantes emplea para reflejar la esencia de la mentalidad moderna.

García-Bedoya (2005a) actualiza parte de la bibliografía más importante que se ha creado en torno a este tema y cita a George Lukács y su libro *Teoría de la novela*, publicado poco después del ensayo orteguiano, en 1916, en el que considera a don Quijote como el héroe moderno en oposición al héroe épico, ya que no se trata de un personaje tipificado, sino complejo, que busca y construye su identidad en un mundo relativo y confuso. También menciona a Bajtín, quien asentó el término de *polifonía* (*Esthétique et théorie du roman* 1987; citado por García-Bedoya 2005a: 33) para hacer referencia a cómo en *El Quijote* se combinan brillantemente distintas voces y discursos culturales y sociales en todos los niveles de la novela, desde sus constantes diálogos, historias intercaladas, referencias intertextuales, empleo de distintos narradores, etc. Finalmente, señala la voz discordante de Martínez Bonati (*Don Quijote y la poética de la novela* 1992; citado por García-Bedoya 2005a: 31) que considera al

Quijote como necesario para el desarrollo de la novela moderna, pero opina que la verdadera fundación del género se produjo con el realismo de las novelas decimonónicas.

Finalmente, es también reseñable el libro de Javier Cercas, *El punto ciego* (2016), en el que reflexiona sobre la literatura en general y, muy en particular, sobre la novela moderna. En él, Cercas considera que la esencia de la novela moderna reside en su capacidad para plantear preguntas que no tienen respuesta y en representar una realidad tan paradójica como el propio nervio óptico (al que hace alusión en el título), desde el cual no podemos ver, pero que es vital para permitir nuestra visión. Una ambigüedad, en definitiva, que, desde su punto de vista, supo hallar y reflejar Cervantes en el *Quijote*.

Los estudios aquí recogidos ofrecen una base general, aunque esclarecedora, sobre la modernidad cervantina y sobre la que partimos para comprobar sus ecos en los artefactos narrativos que se están creando en nuestros días, concretamente, en *Menos joven* (2013) y en *Magistral* (2016), de Rubén Martín Giráldez, dos obras que han tenido una destacada acogida crítica, pero de las que apenas existen por el momento estudios en el campo académico, a excepción de los que se mencionan a continuación. En su artículo “La literatura interrumpida: hacia un concepto fragmentario y portátil de la narrativa breve española en el siglo XXI”, Adolfo R. Posada (2020) parte de *Menos joven* y de otras novelas y autores para ejemplificar una serie de fenómenos que caracterizan a la narrativa de los últimos tiempos, como la hibridación, el fragmentarismo o la portabilidad. Martín Giráldez también ha sido mencionado por Vicente Luis Mora (2024) en su artículo “Estrategias de renovación narrativa”, en este caso, en relación con *Magistral*, en el que profundiza, algo más que Posada, en los aspectos renovadores de su construcción.

Por su parte, el artículo de Teresa Gómez Trueba (2006) “El nuevo género de las novelas antigénero” no menciona específicamente la escritura de Martín Giráldez, pero aporta las coordenadas necesarias para establecer una panorámica general al respecto de las características de la narrativa del siglo XXI, en las que dichas novelas (*Menos joven* y *Magistral*) se inscriben claramente. Explora conceptos como la “plurinovela”, acuñado por Claudio Guillén (2003; citado por Trueba 2006: 16), para hacer alusión a ese hibridismo genérico comentado antes, así como a otras técnicas relacionadas con el cuestionamiento de los géneros literarios, que es precisamente la propuesta de Giráldez en *Magistral*.

Por otro lado, en lo que respecta a las relaciones entre la narrativa de Martín Giráldez y Cervantes, cuyo estudio es el objetivo principal de este trabajo, cabe señalar la revista

electrónica de literatura, *El coloquio de los perros*, fundada por los poetas Juan de Dios Gracia y Ángel Manuel Gómez Espada, en el año 2000 (y que aún sigue vigente). En esta revista, en la que hay secciones de poesía, narrativa y teatro (sección *Ficciones*), galería de exposiciones virtuales temporales (sección *Invitado de la semana*), interesa especialmente la dedicada a la traducción de obras, entrevistas, artículos y reseñas de libros, titulada *La biblioteca de Alonso Quijano*. En ella, hay una reseña de *Magistral*, en la que su autor, Diego Sánchez Aguilar, la relaciona estrechamente con el *Quijote*.

En esta línea, Patricia Marín Cepeda (2025) ha dedicado páginas recientes a una sugerente cuestión, “¿qué sería ser cervantino en el siglo XXI?” (2025). En la búsqueda de posibles respuestas, recuerda la necesidad de distinguir entre los imitadores y los emuladores de Cervantes, es decir, entre aquellos autores que se han limitado a trasladar motivos vinculados directamente con lo quijotesco, como la locura o la no distinción entre la ficción y la realidad¹, y los segundos, con autores como Luis Landero, Juan Goytisolo o el propio Rubén Martín Giráldez y su novela *Magistral*, de quienes Marín Cepeda advierte que hay en su narrativa una asimilación del método novelístico cervantino, pero aportando su propia seña de identidad. Al respecto de esta novela, señala algunas de estas marcas estructurales, como la ironía, la metaficción y, vinculadas a ellas, la parodia y su carácter autorreflexivo. Por tanto, a pesar de que el objeto que se propone abordar esta investigación apenas haya sido tratado en el campo académico, trabajos recientes, como los hasta aquí reseñados, permiten abrir nuevas líneas y, sobre todo, nuevos enfoques a la tan estudiada modernidad cervantina.

En todo caso, partiendo de las palabras de Alberto Olmos (2016), “la literatura es la única expresión artística donde las reseñas llegan a más lectores que la obra de la que hablan”, cabe decir que, a falta de estudios específicos sobre la obra de Martín Giráldez, se tendrán en cuenta las numerosas y excelentes reseñas que sobre su obra literaria se han publicado a cargo de críticos reconocidos. Así, encontramos reseñas escritas por importantes nombres pertenecientes al ámbito de la teoría y de la crítica literaria más actual, como los ya citados Francisco Estévez (2013), Vicente Luis Mora (2013), al respecto de *Menos joven*, así como

¹ De estos imitadores Marín Cepeda destaca especialmente aquellos que participaron en las ediciones conmemorativas que se publicaron en 2015 y 2016 y de los que se han reseñado algunos párrafos más arriba. Concretamente, alude a la dirigida por el teórico y crítico Juan Francisco Ferré, *El Quijote a través del espejo*, y a aquellos relatos que esta edición incluía en los que se planteaba la posibilidad de que el Quijote fuera el protagonista de una novela de ciencia ficción, a la manera de los relatos de uno de los maestros en este género, Philip K. Dick. En las novelas de dicho autor, hay también protagonistas desengañados e “historias en las que arteificio y realidad se vuelven indistinguibles” (2025: 409). Sin embargo, como bien aclara Marín Cepeda, este sería un claro ejemplo de imitación y no de lograda asimilación de la modernidad cervantina.

Santos Sanz Villanueva (2016) y Jorge Carrión (2016), en relación con *Magistral*. También otros reseñistas han sido jurados en concursos literarios, como Basilio Pujante (2013), o han sido escritas por críticos de cine y literatura, como Roa Alberteta (2017) y Javier Avilés (2012), o por periodistas reconocidos, como Nacho Abad (2017) e Isabel Garzo (2012).

Otros críticos literarios tienen formación en filología inglesa, como Miguel Ángel Ortiz (2016) o José de Monfort (2017), en matemáticas, como Javier Moreno (2013), que ejerce como profesor de dicha materia en un instituto, y en otras disciplinas científicas, como medicina (Germán Sierra, 2013) y psicología (Rebeca García Nieto, 2013). Sin embargo, todos ellos han publicado novelas, poemarios y han recibido premios el Premio Azorín de Novela en 2012 (la ya citada García Nieto), el premio Ojo Crítico de la RNE de Narrativa, también en 2009 (Alberto Olmos) y el Premio de la Novela Villa del Libro, en 2010 (Verónica Nieto, 2020).

Además, muchos de estos nombres están muy apegados a la narrativa contemporánea y a su experimentación, como demuestran la mayoría de los blogs literarios y de las plataformas dedicadas a la crítica y a la literatura en general, donde se han localizado muchas de las reseñas. Por ejemplo, la reseña a *Magistral* que hace Jorge Carrión se encuentra en la revista de análisis literario *Quimera*, fundada desde 1980, dirigida a “lectores exigentes”. En ella también son figuras claves los ya citados Vicente Luis Mora, Germán Sierra o Javier Avilés.

También cabe destacar *Alphalire*, una plataforma digital literaria donde se encuentra la reseña de Jean Pierre Le Sam (2014) de *Menos joven*, y que está dirigida a la lectura online, con el fin de promocionar la literatura contemporánea y a sus autores más destacados. Está dirigida, a su vez, por “Lectures Plurielles”, una asociación que organizó el primer evento literario colaborativo en Francia, la Primera Novela Chambéry, en el que se presentan libros de la literatura más actual, escritos en italiano, español, alemán, rumano e inglés y cuyo jurado está compuesto por los mismos lectores. En esta línea, también es relevante la revista digital *Granite & Rainbow*, donde está incluida la reseña de *Magistral*, a cargo de José Braulio Fernández Riesgo (2016). Dicha revista deja claro que su enfoque “no va a ser comercial sino literario”, pues, en palabras de la directora, Ainize A. Salaberri, “no nos interesa lo público del autor ni su repercusión en los medios”, de manera que parece clara su conexión con estas novelas, cuya recepción crítica ha sido francamente buena y abundante, pero sobre las que el público lector más convencional no tiene apenas conocimiento.

Por tanto, todas estas referencias, y otras tantas que se citarán a lo largo de estas páginas, legitiman con suficiente rigor lo que en el presente trabajo se apunte sobre lo más

destacable de *Menos joven* (la materialidad del libro, el tópico tema de “matar al padre”, los juegos intertextuales o su posmodernidad) y de *Magistral* (la metaficción, su hibridismo, su homenaje a los autores de los Siglos de Oro, entre otros aspectos que se desarrollarán en el apartado correspondiente), además de todo lo relacionado con su autor y aquello por lo que han recibido tan buena acogida entre un colectivo de intelectuales, críticos y lectores voraces que, sin duda, se encuentra a la orden del día de las novedades narrativas más actuales. Además, buena parte de las reseñas están hipervinculadas en la página de la editorial *Jekyll&Jill* (cuya labor también es destacada por muchas de las reseñas), por lo que su acceso es sencillo y abierto a cualquier lector curioso que se atreva a acercarse a la narrativa de Martín Giraldez.

En otro orden de cosas, sí existen bastantes datos en cuanto a la faceta traductora de este autor catalán, que parece estar más advertida en el campo académico que su faceta como escritor. Así, pueden apuntarse algunas traducciones como la que llevó a cabo en 2014 de la obra *Le Park*, de Bruce Bégout, y de las novelas *La gula*, de Adrià Pujol y *La ira*, de Raül Garrigasalt Colomés, ambas publicadas en la serie “Pecados capitales” de la Editorial Fragmenta. De hecho, muy recientemente, Andrea Elvira Navarro (2025) ha publicado un artículo centrado en el estudio de algunos recursos usados por dicho autor en la traducción *El fill del corrector / Arre, Arre, corrector*, de Adrià Pujol.² Toda esta información puede ayudar a la lectura y comprensión de las dos novelas, especialmente de *Magistral*, que incluye la pseudotraducción de otra novela, perteneciente al escritor norteamericano Ben Marcus. Además, a través de las obras que ha traducido puede conocerse el tipo de literatura que lo rodea y que está muy relacionado con las poéticas literarias de mayor vanguardia en el campo de la narrativa actual.

Por último, es importante señalar que en este estudio comparativo estamos poniendo en diálogo dos épocas, la del Barroco, con Cervantes a la cabeza, y la actual, a través de dos novelas que, aunque se inscriben en la narrativa de los últimos tiempos, son también muy posmodernas. En este sentido, sí hay estudios que han analizado las similitudes que podrían encontrarse entre la época barroca y la posmoderna, como el artículo de Óscar Cornago Bernal (2004), “Nuevos enfoques sobre el Barroco y la (Pos)Modernidad (a propósito de dos estudios de Fernando R. de la Flor)” o el artículo, más reciente, de Kurnitzky (2014) “Barroco y Posmodernidad: dos trampas de la historia”. En ellos, dichos autores llaman la atención sobre

² En realidad, como señala Vicente Luis Mora (2024), *Arre, arre, corrector...* es una obra escrita entre Adrià Pujol y Rubén Martín Giraldez, compuesta por el texto en catalán del primero y la traducción infiel del segundo. Se hablará más detenidamente sobre ella en el capítulo seis, dedicado al estudio de este último autor.

el hecho de que, en ambas épocas, se produjo una revolución en todos los sentidos que llevó a los escritores a recurrir al empleo de la ironía, la metaficción, la intertextualidad o la concepción del discurso narrativo como un relato que depende del punto de vista de quien lo construye para reflejar la confusión en la que la sociedad de ambas épocas estaba sumida, recursos todos ellos fundamentales y que encontramos tanto en *El Quijote* como en *Menos joven y Magistral*.

Con todo lo expuesto, podemos afirmar que resulta pertinente la comparación de la obra de estos dos autores, no solo porque es algo que aún no se ha abordado, sino también porque, aunque parecen dos caras totalmente opuestas, la novela y la antinovela, forman parte de una misma moneda, fundada en el siglo XVII en el barroco español.

3. Análisis de la modernidad cervantina

Todo lo mencionado al respecto de la modernidad cervantina parece relativamente suficiente para establecer una panorámica general de todo lo que supuso un genio como el de Cervantes, en tanto consiguió asentar los cimientos de un género de dudosa consistencia, la novela, y puesto en entredicho por la mayor parte de moralistas y preceptistas de la Contrarreforma española. Además, tal y como apuntaron Riley (1989) y Blasco (2011), Cervantes no dejó reflejadas las cuestiones teóricas que emanaban del proceso de consolidación del género, tales como la verosimilitud, la variedad y la unidad de la fábula, la coexistencia entre la realidad y la ficción, etc., sino que las presentó de una forma, a veces directa y otras, muy indirecta, en boca de los personajes que pueblan sus obras de ficción, como sucede, de forma evidente en “El coloquio de los perros” y, en el caso que nos ocupa, a lo largo de las páginas del *Quijote*.

Sin embargo, a pesar de estos visos de originalidad a la hora de vehicular sus planteamientos teóricos, relacionados con su modo de entender la literatura, resulta pertinente afirmar, junto con Riley, que “Cervantes fue un gran novelista, pero no un teórico muy original” (1989: 11). Por esta razón, no es posible hablar de modernidad sin tener en cuenta que esta se sustenta y parte de una muy marcada tradición clásica, a la que Cervantes tuvo acceso gracias a las labores de recuperación, lectura y estudio que los preceptistas y exégetas italianos estaban haciendo de las obras de la Antigüedad. Concretamente, estos teóricos y comentaristas se centraban en las obras de Platón, Aristóteles y Horacio, a los que se les consideraba como

figuras de indiscutible autoridad. Por tanto, teniendo en cuenta que Cervantes conocía de primera mano el trabajo que se estaba llevando a cabo en Italia (Ruffinatto 2001), se hace necesario volver la mirada a esa tradición teórica de la que el autor bebió (y cuya raigambre era, fundamentalmente, neoaristotélica) para construir la fábula de don Quijote y Sancho y de la que derivan la mayor parte de los comentarios teóricos que la pueblan.

Por otro lado, Cervantes no solo estaba muy versado en cuestiones de la teoría clásica, sino que también se había embebido de toda la prosa de ficción renacentista que gozó de una gran popularidad durante todo el siglo XVI. Prueba clara de ello es la publicación de su novela pastoril, *La Galatea*, su novela bizantina, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, de la que estaba especialmente orgulloso, y sus *Novelas ejemplares*, que expresamente parten del modelo italiano de la *novella* (en la línea de los cuentos o narraciones breves de Boccaccio). A toda esta tradición del romance, es decir, de la prosa de ficción, hay sin duda que añadirle la lectura incansable de los libros de caballerías, así como de los poemas épicos, un género en boga y de máximo prestigio en el Renacimiento. Así pues, en este apartado, en el que se trata de abordar, sucintamente, los aciertos narrativos de Cervantes, no solo se atenderá a explorar la tradición teórica de la que bebe, sino también la literaria.

3.1. Antecedentes teóricos. La preceptiva de Alonso López Pinciano

Como acaba de apuntarse, durante el Renacimiento italiano y español, el triunvirato formado por Platón y sus diálogos, Aristóteles y su *Poética*, y Horacio y su *Epístola a los Pisones* constituía el principal referente teórico que fundamentó la concepción moderna del hecho literario y el modo de concebir la clasificación de los géneros en este momento. Sin embargo, desde un punto de vista más exacto, lo que en realidad se llevó a cabo no fueron reescrituras de estas preceptivas, ni si quiera labores de traducción (tal y como podrían entenderse hoy en día), sino más bien una adaptación, a la realidad literaria contemporánea, de los principios que se plasmaban en ellas y, sobre todo, al sistema de géneros establecido por la teoría literaria europea. Así pues, en consonancia con el erasmismo, postulado como principal corriente de pensamiento en este momento, la labor de los comentaristas consistía, principalmente, en la captación del “espíritu” del tratado en cuestión y en la *imitatio*, entendida como una reelaboración del principio teórico. En este sentido, la metodología que se llevaba a cabo consistía, en términos generales, en tomar la idea principal de dicho tratado para,

posteriormente, modificarla “mediante la sustitución de palabras y el empleo de circunloquios” (Sánchez 2000: 16).

Por tanto, lo que le llegó a Cervantes de Italia, lugar donde se estaban llevando a cabo con más ímpetu estas labores, no fue una versión trasladada o traducida al castellano, tomada directamente de la fuente clásica, sino una interpretación que, como tal, estaba contaminada por la subjetividad de un comentarista hijo de su tiempo. Así, tal y como señala Sánchez (2000), en cuyo estudio cita una interesante revisión bibliográfica realizada por Ettore Bonora (1966: 627-652), Robortello fue uno de los primeros que se distanciaron de la poética aristotélica, tratando otros géneros más allá de la epopeya o la tragedia; una estela que continuaron Carvallo y Cascales, quienes incluyeron apuntes en torno a la poesía lírica, así como el Pinciano³, que trató otros géneros menores como la sátira, el mimo, el apólogo o el epigrama. Todo lo expuesto sirve como contexto para dar cuenta de que muchos de los visos de modernidad que Cervantes dejó plasmados en las dos partes de su *Quijote* beben de los apuntes que tales preceptistas se encargaron de actualizar a los nuevos tiempos.

Sin embargo, aunque los debates en torno a la finalidad de la ficción, las relaciones entre la imitación y la invención, las fronteras entre la verdad histórica y la verdad poética, etc., imprescindibles para entender la culminación de la fórmula cervantina, eran cuestiones teóricas comunes en dichas preceptivas, fue la *Philosophía antigua poética*, de Alonso López Pinciano, uno de los principales referentes de los que partió Cervantes para, en términos más literarios que teóricos, ponerlas en funcionamiento. Por supuesto, no puede afirmarse que fuera el único, pues, siguiendo a Riley, “si estaba en deuda con el Pinciano, también es verdad que hay otros autores, tanto italianos como españoles, que tienen el mismo derecho a ser considerados como fuentes de su teoría” (1989: 29). En cualquier caso, sus coincidencias al respecto de su manera de entender la poesía y, sobre todo, la prosa de entretenimiento, son sorprendentes.

Por tanto, sin perder de vista esta apreciación y bajo la justificación de las coincidencias evidentes que existen entre dicha preceptiva y la teoría cervantina, se tomará en este punto al Pinciano como la base sobre la que se sustentan muchos de los puntos de modernidad alcanzados en *El Quijote*. Además, su figura es un claro ejemplo de cómo los preceptistas no se limitaron a traducir la fuente original, sino a dejar expuestas sus propias

³ Mestre (2014) emplea el artículo definido (el Pinciano) para hacer referencia al autor de la *Philosophía antigua poética* y evita su uso cuando se refiere a su homónimo, que participa como personaje en dicha preceptiva. En el presente trabajo, siguiendo dicha convención, se empleará siempre el artículo, pues todas las referencias denotarán al autor de la preceptiva.

concepciones al respecto. En este sentido, dos de los principales motivos por los que la *Philosophía* marcó un punto de inflexión son, por un lado, el especial tratamiento que le otorgó a la tan discutida moralidad de la prosa de ficción en el contexto contrarreformista y, por otro, su insistencia en la verosimilitud.

3.1.1. *La moralidad: doctrina frente a entretenimiento*

Desde un punto de vista no excesivamente riguroso, la razón fundamental por la que el estatuto de moralidad de la poesía y, consecuentemente, de la ficción se había puesto en entredicho durante esta época de la Contrarreforma, tiene que ver con la teoría platónica, de la que el Pinciano se distancia. Así, no compartía el hecho de que Platón, en el libro X de su *República*, hubiera expulsado a los poetas por considerarlos mentirosos y poseídos por un espíritu irracional. Platón los acusaba de esto porque consideraba ilícito que los poetas tomaran los materiales de la naturaleza como base de su arte, al proceder estos del mundo real (alejado de la verdad en tanto era una copia del mundo de las ideas, donde, según su concepción, esta se hallaba). Por otra parte, su irracionalidad la atribuía a la capacidad inventiva de los poetas, considerada por él desbordante y descontrolada. Ambas acusaciones traían consigo una serie de implicaciones morales que, como se ha apuntado, el Pinciano supo conciliar en su mencionada preceptiva.

En primer lugar, el autor se presenta en ella como un personaje homónimo que ejerce la profesión de médico-poeta, en clara referencia al dios Apolo, declarando que, así como la medicina era capaz de curar los dolores físicos, la poesía era el antídoto perfecto para curar los dolores del alma. En sus palabras: “si el médico temple los humores, la poética enfrena las costumbres que de los humores nacen” (1998; citado por Mestre 2014), una aserción bajo la que resuenan los ecos de la catarsis aristotélica y de su defensa del poder purgatorio del arte, tal y como manifiesta Aristóteles en su *Poética* (2003).

En esta línea, el concepto de *poesía* experimenta un giro en relación con la concepción platónica, dado que, desde este punto de vista, la poesía deja de ser una mentira inservible e irracional, para convertirse en una suerte de antídoto. Por tanto, partiendo de la estrecha relación ya señalada entre las obras de Cervantes y el Pinciano, solo podría advertirse un claro rastro de ironía en las siguientes palabras que la sobrina de Alonso Quijano pronuncia durante el

escrutinio de la biblioteca en el capítulo 6 de la primera parte del *Quijote*: “y lo que sería peor, hacerse poeta que, según dicen, es enfermedad incurable y pegadiza” (Cervantes 2004: 91).

Además de los ecos aristotélicos, también resuenan, en la *Philosophía*, los horacianos, concretamente, al respecto de la dicotomía *docere et delectare*. El Pinciano consideraba que la doctrina no debía inculcarse a la manera de un tratado ni bajo la más rigurosa racionalidad, sino que su efecto era mayor si se vehiculaba a través del entretenimiento⁴. Esta es precisamente la fórmula que adopta Cervantes en toda su narrativa y, concretamente, en *El Quijote*, pues, tal y como declara en el prólogo de 1605,

Y pues esta vuestra escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías, no hay para qué andéis *mendigando* sentencias de filósofos, consejos de la Divina Escritura, fábulas de poetas [...], sino procurar que, *a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo* [...]. Procurad también que, leyendo vuestra historia, *el melancólico* se mueva a risa, *el risueño* la acreciente, *el simple* no se enfade, *el discreto* se admire de la invención, *el grave* no la desprecie, ni *el prudente* deje de alabarla (2004: 19; la cursiva es mía).

Es decir, el poeta debe crear una ficción que, de la forma más simple, adecuada y original posible, sea capaz de transmitir un mensaje provechoso que cale en el alma de cualquier tipo de lector que se acerque a ella, sin necesidad de recurrir al dogmatismo o al adoctrinamiento. De este modo, partiendo de la base pincianesca apuntada, uno de los mayores aciertos de Cervantes fue dejar en el lector la responsabilidad de que, en su lectura, entresacara la moralina de lo que estaba leyendo, sin que hubiera un narrador que, a la manera de un dios omnipresente, regulara la acción. En dicho acierto influyeron otras cuestiones, que se tratarán de forma más desarrollada en los apartados que siguen, como la publicación del *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, y la importancia que el receptor (en este caso, el lector) empezó a cobrar por encima de la preceptiva. Todo ello explica, a su vez, que todo en el *Quijote* se discuta, se dialogue y se resuelva en soluciones de compromiso, como el “baciuelmo”, que

⁴ Esta idea podría relacionarse con la tradición médica medieval que recomendaba tomarse las píldoras de medicina acompañadas de miel o azúcar. Dicha concepción pareció extenderse en la literatura (es clara la relación que existe entre la medicina y la literatura en la Edad Media) como puede verse a la luz de los *exempla* medievales, fábulas a través de las que se transmite una moraleja vital o moral concreta. Un claro ejemplo en esta línea es *El conde Lucanor*, de don Juan Manuel. A este respecto, no hay que olvidar que el Pinciano se presenta como médico-poeta.

responden al espíritu de la época moderna en la que realidad había dejado de ser única y estable (Blasco 2011).

Por tanto, con lo señalado hasta el momento ha podido comprobarse, en relación con el asunto de la moralidad de la poesía, cómo partiendo de los principios clásicos asentados, se produjo en el siglo XVI una reinterpretación de los mismos que, al mismo tiempo, fundamenta las bases principales que después Cervantes fue capaz de llevar a la práctica dando, de este modo, una respuesta literaria sin precedentes.

3.1.2. La verosimilitud: poesía frente a historia

La condición de verosimilitud constituye el segundo motivo que justifica la relevancia de la preceptiva del Pinciano, pues si de este tomó Cervantes la conciliación entre los dos polos propuestos por Horacio, la doctrina y el entretenimiento, de él también parte la necesidad de justificar, a través de la verosimilitud, la capacidad de invención del poeta, que resultaba tan condenable a ojos de Platón. Este es uno de los puntos más importantes de la teoría cervantina porque es precisamente su principal crítica hacia la prosa de ficción renacentista en general y hacia los libros de caballerías en particular.

Como apunta Riley (1989) y ya se ha avanzado, en el contexto de la Contrarreforma, se empezó a tomar conciencia sobre los efectos que podía causar la prosa de ficción, tan difundida en aquel momento a todas las capas sociales, gracias a la imprenta. Pozuelo Yvancos es aún más exacto al declarar que se dudaba sobre la legitimidad del “artista laico para representar lo trascendente fuera del concepto de realidad doctrinalmente firme” (1993: 46). Para el Pinciano, al igual que para Cervantes, un medio que podía justificar la inclusión de ciertos sucesos no demasiado lícitos e incluso maravillosos (que, en términos horacianos, sirvieran al deleite) era la verosimilitud.

El autor de ficciones debía convencer a los lectores desde el punto de vista estético, de manera que, al acercarse a ese tipo de inclusiones, no las considerara un “disparate”, sino algo inherente al propio concepto de ficción. Así pues, retomando las teorías neoaristotélicas, la poesía era entendida como una combinación entre la imitación de la naturaleza y la capacidad de invención del poeta. Una combinación, por otra parte, a través de la que se vehiculaba la

fábula, que siempre debía estar regulada por la condición de verosimilitud. De este modo, ficción novelesca, entendida como forma de poesía, “no es historia porque toca fábulas, ni mentira porque toca historia, y tiene por objeto el verosímil que todo lo abraza” (1973; citado por Cavillac 2017: 188).

Por tanto, la novela se sitúa en ese espacio intermedio entre la inclusión de sucesos tomados de la naturaleza, es decir, de la realidad circundante y reconocible para el lector, y su entrecruzamiento con otros sucesos, en principio, imposibles, pero presentados de una forma creíble. Bajo esta idea subyace, sin duda, otra de las dicotomías propuestas por la *Poética* de Aristóteles, aquella que se refiere a las concomitancias entre la poesía y la historia, caracterizadas porque la poesía se atenía a lo universal, mientras que la historia se atenía a lo particular, es decir, al relato de unos hechos sucedidos en un tiempo, en un lugar y a uno o varios personajes concretos. En este sentido, es claro el diálogo que mantienen don Quijote y Sancho en el capítulo III de la segunda parte:

—Ahí entra *la verdad de la historia* -dijo Sancho. [...]. A fee que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero.

—Así es —replicó Sansón—, *pero 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 (2004: 708; la cursiva es mía).

Efectivamente, no es lo mismo ser poeta que ser historiador, de manera que el poeta no ha de verse en la obligación de atenerse a la verdad de forma rigurosa. Como no podía ser de otro modo, en este diálogo cabe señalar la interpretación y aportación del Pinciano a este respecto, quien, “poniendo a distancia la cuestión de la inmoralidad de la mentira” (Mestre 2014: 61), declaró que la verdad poética no se aleja de la verdad moral, sino de la histórica. Esta concepción, asumida enteramente por Cervantes, da lugar a un cambio en el paradigma de la prosa de ficción, de manera que esta ha de entenderse, no como una mentira condenable, sino como una “imitación verosímil” (Mestre 2014: 62). Por tanto, en ese “debían ser”, retomando las palabras de Sansón, es donde hay que situar la verosimilitud, dado que el poeta puede exponer hechos que, aun siendo mentira, han de resultar creíbles y posibles para el lector⁵.

⁵ A este respecto, Martínez-Falero advierte que estos conceptos ya estaban asumidos por otros preceptistas, como Tasso, Piccolomini, Minturo o Escalígero, pero, como ya se ha indicado y ratifica este autor, es al Pinciano “a quien la crítica ha atribuido un mayor peso sobre la poética cervantina, o, en todo caso, un mayor grado de coincidencia” (2011: 254).

En este punto, cabe preguntarse qué sucede entonces con la condena a la que Cervantes (en su ficción, el cura y el barbero) somete a los libros de caballerías, expulsándolos de su biblioteca, a la manera en que Platón expulsó a los poetas en su *República*. La respuesta la obtenemos, precisamente, en una de las condiciones que el Pinciano consideraba necesaria para salvaguardar a la ficción de todo juicio moral: la verosimilitud. En el escrutinio (6, I), se aceptan aquellos libros que no son verdaderos, porque su condición de ficción no se lo permite, pero sí “menos mentirosos”⁶. Por su parte, se rechazan aquellos que, a pesar de la variedad de experiencias narradas, no parecen tener una técnica cohesiva previamente meditada, sino que consisten únicamente en ensartar un disparate tras otro. Así, además de que “no da lugar a otra cosa la dureza y sequedad de su estilo” (Cervantes 2004: 86), faltan tanto a la verdad histórica como a la poética.

De este modo, retomando lo ya apuntado y siguiendo de nuevo a Riley (1989), a Cervantes no le incomoda que se incluyan sucesos maravillosos en sus ficciones, es más, considera que esa variedad sirve al entretenimiento y aporta riqueza a la narración, pero sí condena aquella poesía (como la caballeresca) que no responde a las reglas de la invención ni de la verosimilitud. Así pues, *Amadís de Gaula* se libra de la quema o de ser defenestrado por el cura y el barbero, porque su autor sí fue capaz de transmitir a los lectores la moralina, en este caso, las virtudes que todo buen caballero que se precie debe tener (y que don Quijote ansía por imitar), a través de una serie de episodios y de aventuras que se suceden, a juicio de Cervantes, de una forma posible y creíble para el lector. Lo mismo sucede con *Tirante el Blanco* del que el cura juzga lo siguiente:

Dígoos verdad, señor compadre, que, por su estilo, es éste el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen, y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros deste género carecen. Con todo eso, os digo que merecía el que le compuso, pues no hizo tantas necesidades de industria, que le echaran a galeras por todos los días de su vida. Llévadle a casa y leedle, y veréis que es verdad cuanto dél os he dicho (2004: 91).

Por tanto, puede concluirse que la labor de Cervantes consistió, desde el punto de vista teórico, en dotar a la ficción de un prestigio, o más bien de una legitimización, sin precedentes,

⁶ Así, en palabras del cura al respecto a *Don Olivante de Laura* y al *Jardín de flores*, del mismo autor, “en verdad que no sepa determinar cuál de los dos libros es más verdadero, o, por mejor decir, menos mentiroso” (Cervantes 2004: 85).

tras haber asimilado los principios de todas las preceptivas neoaristotélicas (especialmente, de la *Philosophía* del Pinciano) que trataban de conciliar los principios clásicos a una nueva forma literaria alejada de los géneros clásicos como la tragedia o la epopeya. Así pues, la novela moderna parte de todos los principios teóricos comentados, asimilados por Cervantes en la construcción de una fábula caballeresca verosímil, que, a medio camino entre la poesía y la historia, transmite una serie de enseñanzas literarias y vitales que solo el lector inteligente, y por ello también moderno, es capaz de sacar a la luz.

3.2. Antecedentes literarios

3.2.1. *La prosa de ficción renacentista*

Además de todo lo expuesto, no solo las novelas de caballerías gozaban de una gran popularidad entre el público del siglo XVI, sino también otras formas de ficción (fábulas sentimentales, picarescas, bizantinas o de aventuras y moriscas) a las que podemos referirnos como *romanzo*, si empleamos el término italiano, o *roman*, si tomamos el término francés. Aunque en español el vocablo se traduzca como *romances*, Pozuelo Yvancos advierte de lo problemático de esta traducción, dado que, en nuestra lengua, ese término hacía referencia a una composición versificada, por lo que lo adecuado era referirse a dichas formas como “historias fingidas” (1993: 46). En cualquier caso, el término se terminará especializando en lo que hoy conocemos bajo el nombre de *novela*, precisamente porque en la construcción del género este tipo de historias jugaron un papel fundamental.

Por otro lado, resulta importante analizar, aunque sucintamente, la situación en que se encontraban estas formas de ficción, dado que, como indica Alcalá Galán,

el libro de entretenimiento, de ficciones o —como lo llamaban algunos en los Siglos de Oro— el libro mentiroso y su problemática serán, además de uno de los temas principales del *Quijote*, parte fundacional de su poética (2006: 140).

Cervantes intercala en su primera parte una historia por cada uno de los subgéneros narrativos del romance mencionados (lo pastoril con Marcela y Grisóstomo, lo sentimental con

don Luis y doña Clara, la morisca con la historia del cautivo, etc.). En este sentido, cabe preguntarse por qué razón lo hizo si su popularidad era tan grande como el desprestigio que le otorgaban tanto los preceptistas como los moralistas del momento. Es cierto que el Pinciano supone un punto de inflexión en tanto legitimó, de algún modo, la moralidad de este tipo de prosa, pero el modo en que Cervantes planteó los distintos subgéneros narrativos del romance llama tanto la atención que parece haber algo más en su intención que el seguimiento de una preceptiva un tanto especial.

Así pues, como apunta Blasco (2011), uno de los puntos de la modernidad del alcalaíno reside en haber captado el cambio epistemológico que se dio en el siglo XVII (motivado por los avances que estaban produciendo en el terreno de las ciencias) por el que el ser se había convertido en algo inestable, la verdad en verosimilitud y la realidad en una construcción verbal sujeta al diálogo y a la confrontación de puntos de vista. Es por ello por lo que la novela moderna se fragua en ese espacio intermedio entre el “ser” (la historia) y el “deber ser” (la poesía), entre la vida (la verdad) y la literatura (la verosimilitud) y, sobre todo, en el diálogo, en quien muchos autores han visto el origen principal del género⁷. Este, por otro lado, fue, junto con la epístola y el discurso, una de las formas principales de difusión de las preceptivas neoaristotélicas que se fraguaron en Italia (Sánchez 2000), como se puede ver, precisamente, a la luz de la *Philosophía antigua poética*.

Siguiendo con el argumento del profesor Blasco, este diálogo no solo se produce en la obra cervantina a nivel discursivo, como es evidente en muchos puntos de la novela y, especialmente en la segunda parte, sino también entre la cosmovisión idealizada de la época renacentista (perpetuada por las distintas formas del romance) y la decadencia barroca, tal y como puede verse, por ejemplo, a la luz del discurso de la Edad de Oro⁸. En otros momentos de la obra, para representar esta confrontación, Cervantes se sirve, principalmente, de tres

⁷ El diálogo fue uno de los recursos más explotados en el Renacimiento, impulsado por el erasmismo imperante en ese momento. Los más populares eran los diálogos socráticos, en los que la conversación entre el maestro y sus discípulos, sobre un asunto de importancia (la política, la lengua), trataba de hallar la verdad, y los diálogos lucianescos, de los que bebe la sátira menipea, en los que el asunto se trataba desde un punto de vista más cómico, satírico y distanciado de la realidad contemporánea (Vicente Gómez 1983). Es evidente que Cervantes bebe de ambas tradiciones, tomando el diálogo entre personajes, entre la fábula y los episodios, entre la poesía y la historia, etc. como base de la construcción de su *Quijote*. Este uso constituye toda una modernidad por el punto de ruptura que supone con la literatura medieval anterior, caracterizada principalmente por el monologismo (los sermones eclesiásticos, los textos confesionales, etc.).

⁸ En este discurso se ve claramente el diálogo entre ambas épocas, ya que alude a una “dichosa edad” y a unos “siglos dichosos a quienes los antiguos pusieron el nombre de dorados” y los contraponen a su realidad: “y no porque en ellos el oro, que *en esta nuestra edad de hierro* tanto se estima, se alcanzase *en aquella venturosa* sin fatiga alguna, sino porque entonces, los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío”. (Cervantes 2004: 54; la cursiva es mía).

principios: la condición de verosimilitud impuesta para la fábula, la necesidad de conciliar, tanto en contenido como en forma, la doctrina y el entretenimiento, y la ubicación de las convencionalidades que caracterizan a esos géneros en un contexto que no les corresponde.

Dos ejemplos claros, en esta línea, los encontramos encarnados en el personaje de Marcela y en el de Cardenio. En cuanto a Marcela, construida bajo el prototipo convencional de la dama renacentista, deificada y cruel al mismo tiempo por su condición de mujer, puede afirmar sin titubear en las páginas del *Quijote*: “yo nací libre y para poder vivir libre, escogí la soledad de estos campos” (2004: 168); “el cielo aún hasta ahora no ha querido que yo ame por destino, y el pensar que tengo de amar por elección es escusado” (2004: 169). Por su parte, Cardenio, prototipo del amante diseñado, que gozaba de gran prestigio por demostrar su dolor, de forma apasionada, ante el rechazo de la *femme fatal*, aparece retratado como un loco, desde el punto de vista de los cabreros, es decir, desde los ojos de unos personajes propios de la realidad de su tiempo que nada tienen que ver con los poetas bucólicos de la tradición clásica, recuperada en el Renacimiento. Así, estos cabreros le dicen a don Quijote y a Sancho lo que opinan de él:

Y estando en lo mejor de su plática, paró y enmudecióse; clavó los ojos en el suelo por un buen espacio, en el cual todos *estuvimos quedos y suspensos*, esperando en qué había de parar aquel embelesamiento, *con no poca lástima de verlo*, porque por lo que hacía [...] fácilmente conocimos que *algún accidente de locura le había sobrevenido* (2004: 283; la cursiva es mía).

Otro de los géneros del *romanzo* con el que Cervantes trató de mantener un diálogo, a través del que asimilar los rasgos convencionales que le interesaban y superar aquellos que para él habían dejado de funcionar, es la picaresca. Su presencia no solo se advierte desde un punto de vista superficial, con la inclusión de personajes de carácter picaresco como el galeote Ginés de Pasamonte o el bandolero Roque Ginart, por citar algunos de los más destacados, sino también desde un punto de vista estructural.

En esta línea, grandes críticos como Sobejano, han sostenido que Cervantes creó “un tipo de novela por deliberado apartamiento del tipo de novela fabricado antes por Mateo Alemán” (2009: 5), de manera que, frente a una narración autodiegética, en la que todo está mediatizado bajo el punto de vista del pícaro, *El Quijote* es una narración heterodiegética, en la que lo narrado se somete al juicio de distintos personajes, ofreciendo así una imagen de la realidad tan variada como el número de personajes que pueblan la obra, en consonancia con el

espíritu moderno del siglo XVII, señalado por Blasco (2011). Así pues, el diálogo, el perspectivismo, la polifonía, términos todos ellos considerados como rasgos fundadores del género moderno de la novela, son precisamente de los que carece la narrativa picaresca en general y la narración del pícaro Guzmán en particular.⁹

Es cierto, por otra parte, que Cervantes tomó otros recursos de la primera parte de Mateo Alemán, como la inclusión de novelas interpoladas (la novela morisca de Ozmín y Daraja o la novela sentimental de Dorido y Clorinia), es decir, de episodios en el cuerpo de la fábula, aunque renegará de este esquema en la segunda parte de 1615. Una construcción en la que, muy probablemente se basó para establecer este diálogo con el *romanzo* renacentista, en cuyas pretensiones de superación subyace uno de los puntos de modernidad cervantina, como ya se ha dicho. Por tanto, todo lo expuesto al respecto de la picaresca da cuenta de que este género fue vital para el camino hacia la novela moderna, que se venía anunciando con el realismo de otras grandes obras premonitorias de la modernidad, como *La Celestina* o *El Lazarillo*.

Además, en esta línea, cabe destacar lo señalado por Martín Morán (2003) al respecto de estas relaciones con la picaresca. Para este estudioso, *El Quijote* encierra en su construcción dos visiones del mundo que Bajtín (1975; citado por Martín Morán 2003) ha concretado en los dos grandes tipos de novela que había en los siglos XVI y XVII, la novela sofista o idealista, representada en la visión que posee don Quijote, y la novela de costumbres y de formación (en la línea del pícaro que se va construyendo a sí mismo tras la superación de las adversidades que se le presentan) manifestada en el personaje de Sancho¹⁰. Martín Morán sostiene que la novela cervantina no termina de responder directamente a ninguno de los dos modelos, porque Sancho no se muestra como un pícaro que aprende de sus errores e intenta medrar (sus pretensiones de gobernador no están sino en el plano de la fantasía) y la humanización del personaje de don Quijote hace que sea de todo menos un caballero ideal, propio de las ficciones caballerescas medievales.

Por esta razón, el hecho de presentar todos los subgéneros del romance en su primera parte, bien sea en confrontación con la realidad del momento, demostrando con ella su desfase,

⁹ Según Manuel Jofré, la polifonía es uno de los caminos por los cuales, para Bajtín, se desarrolla el dialoguismo y consiste en que “un personaje es su habla, su discurso” (2005: 118), de tal modo que dialógica sería la relación que establecen los diferentes personajes (los cuales, por otra parte, suelen presentarse en parejas: el cura y el barbero, el ama y la sobrina, Fernando y Luscinda, Quiteria y Camacho, etc.) y polifónica la construcción de esa relación, por la confluencia de voces que la caracterizan.

¹⁰ En este sentido, Martín Morán recoge también la opinión de Salinas, para quien *El Quijote* “es una novela *summa* que incluye, entre otras, la visión picaresca del mundo, la caballerescas y la pastoril” (1947 citado por Martín Morán 2003: 469).

bien a través del diálogo entre los personajes protagonistas que los representan (aunque no del todo), o bien por medio de la parodia de todos ellos, Cervantes va abriendo caminos hacia una nueva forma de narración en la que “la ficción se crea en el acto de destruir la ficción” (Gilman 1993; citado por Martínez-Falero 2011: 261) y en la que, a su vez, presenta todo el entramado de géneros renacentistas, puestos en entredicho por su supuesta amoralidad¹¹.

3.2.2. *La épica*

Martínez-Falero resume, a partir de las aportaciones de Barry W. Ife, todo lo expuesto a propósito de la concepción que sobre las formas del romance compartían muchos preceptistas y moralistas del momento, es decir que “la ficción da mal ejemplo, favorece el disfrute de experiencias ajenas, falsifica la realidad y socava la autoridad de la verdad” (1992 citado por Martínez-Falero 2011: 258). Esta cita, además de compendiar sucinta y claramente lo ya estudiado, permite introducir otro encarnizado debate que se estaba fraguando en torno a los problemas de la verosimilitud y la ficción y que afecta, en este caso, al terreno de la épica, otro de los elementos de la tradición literaria que influyeron en la creación del *Quijote* y, consecuentemente, en el camino hacia la consecución de la novela moderna.

Concretamente, este debate se materializó en una polémica protagonizada por la publicación de dos poemas épicos italianos de diversa índole, el *Orlando el Furioso*, de Ariosto y la *Jerusalén Liberada*, de Torcuato Tasso. En términos generales, su diferencia principal (y, consecuentemente, el objeto de la polémica) residía en el hecho de que mientras el primero trataba de experimentar y de alejarse de la preceptiva clásica asentada (con la inclusión de lo maravilloso, la inserción de episodios intercalados en la fábula principal o el empleo de la ironía), el segundo se atenía rigurosamente a las fórmulas consideradas más clasicistas. Para comprender el centro del debate suscitado por la publicación de ambos poemas, es necesario tener en cuenta la situación en que el arte en su conjunto se encontraba y que, como señala por extenso Pedro Ruiz Pérez (1996), supone la esencia del arte en el Barroco.

¹¹ Pozuelo Yvancos matiza que los recelos de los preceptistas ante la moralidad de la prosa de ficción eran más bien de índole estructural (incoherencias en la estructura narrativa, presentación de la variedad y de la fantasía sin seguir una lógica concreta, etc.) que de contenido. Así, por ejemplo, señala que “Giraldi Cintio, no deja de vincular la verosimilitud a la credibilidad de la forma por el modo como encadena los sucesos, por su necesidad” (1993: 51).

Siguiendo la tesis apuntada por dicho autor, la literatura del siglo XVII se regía por una dialéctica mantenida entre diversos ámbitos y que podría resumirse en la tensión sostenida entre los partidarios que se regían por las leyes del gusto y aquellos que preferían seguir las leyes impuestas por las preceptivas de corte neoaristotélico. Esta dialéctica se produce en un contexto sociohistórico en el que el desarrollo urbano, provocado por una mayor emigración del campo a la ciudad, permitió el ascenso de una clase social, la burguesía, que podía destinar parte de su capital a la cultura. En esta línea, como apunta Ruiz Pérez (1996), la preceptiva empieza a verse sustituida por la mercantilización de la literatura que, en el caso del teatro, supuso la creación de obras pensadas para ser representadas y regidas por un público al que, como pagaba, había que satisfacer¹².

Así pues, los partidarios que defendían un cambio, o más bien un reajuste del sistema clasicista, abogaban por que este diera cabida a nuevas formas que respondieran a los gustos de un público que, gracias a la imprenta, podía tener un acceso mucho más sencillo a la literatura y que, gracias al desarrollo urbano, podía acceder a un teatro que abrió sus puertas a todo tipo de clases sociales. El arte en el Barroco, por tanto, empezó a convertirse en un arte de masas en el que, recuperando las dicotomías fijadas por Horacio en su *Ars poetica*, el ingenio empieza a quedar por encima de la técnica, la originalidad por encima de la imitación y el entretenimiento de la doctrina.

En todo este contexto se desarrolla la novela moderna, en cuyo proceso influye, por un lado, el reajuste que con respecto a la fórmula clásica experimentó la prosa y, por otro, la épica. En el caso de la prosa, los libros de caballerías y las otras formas de ficción comentadas anteriormente comenzaban a poner en entredicho el modelo clásico de Heliodoro¹³. Por lo que respecta a la épica, dicho reajuste remite, retomando lo apuntado al comienzo del apartado, al debate Tasso-Ariosto. En este sentido, del mismo modo que la popularización del romance se contrapuso a la preceptiva neoaristotélica, el realismo doctrinal, representado por Tasso, se opuso a la fantasía creadora, demostrada por Ariosto (Pozuelo Yvancos 1993).

¹² Un ejemplo esclarecedor de este hecho puede hallarse en el *Arte nuevo*, de Lope de Vega, quien declara abiertamente lo siguiente: “y cuando he de escribir una comedia / encierro los preceptos con cien llaves [...] y escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron / porque, como las paga el vulgo es justo / hablarle en necio para darle gusto (1973: 12). También culmina dejando clara su posición: “porque a veces lo que es contra lo justo / por la misma razón deleita el gusto” (1973: 19).

¹³ Tal y como apuntan Riley (1983) y Pedro Ruiz Pérez (1996), la *Historia etiópica*, de Heliodoro, era el modelo clásico por excelencia que debían seguir todos los autores clasicistas que pretendían componer un “poema épico en prosa”. Cervantes lo intentó con el *Persiles*, aunque su pretensión resultó un fracaso.

Por tanto, este último había abierto un camino, en la línea de la prosa de ficción renacentista, en la que la inclusión de lo maravilloso implicaba replantearse cuestiones, en torno a la moralidad y la verosimilitud, que no terminaban de encajar desde una perspectiva puramente clásica. Un ejemplo de este replanteamiento obliga a retrotraerse a la dicotomía antes apuntada entre poesía e historia, en tanto la verosimilitud empezó a justificarse como perteneciente a lo universal, de manera que, al poseer menos restricciones que la verdad (a la que, teóricamente, debía atenerse la historia), gozaba de más capacidad para hacer de lo imposible algo creíble. Como apunta Pozuelo Yvancos, este fue el argumento que utilizaron los defensores del poema de Ariosto y que supone, una vez más, una reivindicación del gusto por encima del prestigio de lo clásico.

Así pues, si el poema épico gozaba de legitimación por construirse sobre material histórico (a diferencia de los romances caballerescos), a pesar de que se oponía a otros subgéneros, como la crónica, Ariosto y sus comentaristas rompen con ese molde en tanto justificaron lo maravilloso por vía de la verosimilitud. En esta línea, siguiendo a Ruiz Pérez (1996), en el terreno de la épica se estaba experimentando con la creación de poemas épicos en verso que, por un lado, conservaban lo prestigioso del género (estilo elevado, dignidad de los héroes, transmisión de valores morales, etc.), pero, por otro lado, en ellos se iban incluyendo algunos elementos propios del poema de Ariosto, que respondían al gusto del público lector. Por tanto, en realidad, el cambio o reajuste en el sistema genérico clasicista no se dio tanto por la aparición de nuevas formas, que surgían como resultado de la experimentación, sino por una desviación del punto de mira del autor al receptor¹⁴.

Con todo lo apuntado hasta el momento, puede concluirse que en esta hibridación se creó la fórmula cervantina, justificada, en términos teóricos clásicos, como “poema épico en prosa” (modelo que Tasso revitalizó y que pretendía seguir perpetuando), pero, en términos prácticos, distanciada por igual de la épica y de la historia, al haber sido pensada para favorecer el gusto y el entretenimiento del público lector, a la manera de Ariosto.

En este punto, no está de más señalar lo apuntado por Ruffinatto al respecto de la relación entre Cervantes y el poema de Tasso:

¹⁴ Como se ha señalado anteriormente, esta idea ya ha sido expuesta en relación con el lector moderno al que se le presupone capaz de entresacar la moralina de una ficción revestida de sucesos entretenidos y al que, por otro lado, se apela de continuo.

falta, como es natural, cualquier tipo de huella “tassiana” en la prosa narrativa más conocida de Cervantes (*Quijote, Novelas Ejemplares, Persiles*), debido a la enorme distancia que separa estos mundos de los mundos posibles del creador de la *Gerusalemme* (2001: 8).

Por otro lado, el autor sostiene que, aunque asimiló algunos principios de la teoría de Tasso (leídos, probablemente, a partir de la lectura del Pinciano), estos parecen constituir “un mero adorno, y a veces, una función incluso contrapuesta a las estrategias narrativas concretamente adoptadas” (Ruffinatto 2001: 11).

Así pues, la novela de Cervantes es moderna en el momento en que toma de la historia (género prestigioso por su condición de verdad) el modo de imitación, la prosa, así como la apelación al modelo cronístico de manera irónica (a través de Cide Hamete), y cambia el objeto de imitación de la épica, al sustituir lo legendario por el tratamiento, a veces realista, a veces irónico, de la realidad cotidiana del siglo XVII¹⁵.

En cuanto a esto último, cabe decir, junto con Blasco (2011), que Cervantes reclama para la novela la capacidad de incluir en ella sucesos concretos que, alejándose de las pretensiones de realidad de la historia, sean verosímiles y, distanciándose de lo maravilloso de la épica, sean cotidianos. En su primera parte de 1605 estos sucesos los presenta en forma de *novelle*, es decir, en forma de historias breves que refieren a casos específicos y que emanan de la narración principal, pero que tienen sentido si leen de forma independiente. Desde este formato presenta los distintos subgéneros del romance con los que no solo sirve al *delectare*, por la *variatio*, sino que sitúa a la novela en un espacio mucho abierto que el de la épica, al permitir la mixtura de varios tipos de discurso (épico, lírico, caballeresco), ofreciendo así una imagen mucho más fiel de la vida misma.

¹⁵ Cabe señalar que el realismo, entendido como la narración de hechos cotidianos, ya se venía apuntando en otras obras consideradas fundamentales para entender la modernidad de la novela (ya mencionadas en unas páginas más atrás), como la *Celestina* o el *Lazarillo* y que, indudablemente, Cervantes conocía a fondo. Sin embargo, a este respecto, autores como Martínez Bonati han señalado que *El Quijote* es “una imagen, muy profunda de la vida, y por ello se lo sabe verdadero, pero su imagen de la vida no es una imagen realista” (1994 citado por Alcalá Galán 2006: 141).

3.3. Mecanismos de distanciamiento: la ironía y la parodia

Con todo lo apuntado hasta el momento puede afirmarse que una de las esencias de la narrativa cervantina es su actitud crítica y distanciada, ya no solo con respecto a la realidad circundante, en un momento de inestabilidad histórica, sino también con toda la tradición literaria y teórica imperante. En este sentido, cabe destacar la teoría apuntada por el eminente Martínez Bonati (2004) al respecto de que *El Quijote* no es una novela realista (afirmación que parece estar aceptada por gran parte de la crítica), sino que todo en él es un juego de estilos y de recursos metaficcionales¹⁶. A través ellos consigue alejarse tanto de dicha tradición asentada como de la realidad misma, dentro de un contexto aparentemente realista, en un inteligente y cómico ejercicio irónico. Esta ironía es aún más acentuada cuando el lector da cuenta de que todo este juego se establece con absoluta consciencia por parte del autor, quien, de nuevo, en apariencia, vela por la verdad de la historia.

Así pues, aceptando la concepción de Bonati, no es la ley del realismo la que rige la creación cervantina, sino la del estilo, pues todo se desarrolla en las regiones de la imaginación, concretamente, en tres: el semirrealismo cotidiano, al que pertenecerían don Quijote y Sancho; la fantasía romancesca, de la que formarían parte todos los personajes de la historias intercaladas, propias de la tradición renacentista, y la abstracción feliz de la comedia, pues todas las situaciones desgraciadas que le suceden a amo y escudero, ocurren dentro de un marco en que el lector solo puede sonreír(se). Por consiguiente, el conflicto y encuentro constantes entre estas regiones dan lugar a la ironía y el humor cervantinos, de manera que las historias de la tradición renacentista se presentan adulteradas, es decir, no puramente estilizadas por la presencia de lo cotidiano en ellas, mientras que el mundo de don Quijote y Sancho no es del todo realista, a pesar de la verosimilitud con la que se presenta.

Así, a pesar de que, hechos como las magulladuras de caballero y escudero, sus dientes rotos o sus espaldas molidas, formen parte de lo “cotidiano”, el autor no incide en el profundo dolor que podría sentir el caballero, sino que, al contrario, lo referencia de forma pasajera y busca, con la creación de este tipo de cuadros, la comicidad. Un ejemplo claro, entre otros

¹⁶ A este respecto, se ha señalado previamente, en el estado de la cuestión, que para Bonati el verdadero realismo en literatura se alcanza en el siglo XIX. Por otro lado, con respecto al término de *metaficción*, cabe señalar que, en adelante, se empleará en un sentido general, en referencia tanto a la reflexión de la ficción dentro de la ficción como a las obras que denuncian su condición de artefacto literario. Sin embargo, en el momento de pasar a hablar de la narrativa de Rubén Martín Giráldez y, concretamente, en el análisis de su novela *Magistral*, se irán haciendo las precisiones pertinentes.

muchos, podría ser el siguiente diálogo que mantienen ambos tras la paliza recibida durante la aventura de los yangüeses:

- No me dieron a mí lugar —respondió Sancho— a que mirase en tanto; porque, apenas puse mano a mi tizona, cuando me santiguaron los hombros con sus pinos, de manera que me quitaron la vista de los ojos y la fuerza de los pies, dando conmigo adonde ahora yago, y adonde no me da pena alguna el pensar si fue afrenta o no lo de los estacazos, como me la da el dolor de los golpes, que me han de quedar tan impresos en la memoria como en las espaldas.

- Con todo eso, te hago saber, hermano Panza —replicó don Quijote—, que no hay memoria a quien el tiempo no acabe, ni dolor que muerte no le consuma. (Cervantes 2004: 179)

Es clara, por tanto, la estilización de la realidad a la que asiste el lector cuando Sancho relata lo sucedido con abundante empleo de figuras retóricas, que buscan un efecto mucho más cómico que mimético, como puede verse a la luz de la expresión “me santiguaron los hombros con sus pinos”¹⁷. Resuelve don Quijote el mal de su escudero con una sentencia que está muy lejos de ser apropiada dentro de ese contexto, de esta forma, los lectores de la primera parte son incapaces de identificarse con sus personajes, no pueden tomarlos en serio; este resultado solo se producirá cuando, “el héroe vaya tomando distancia de su propia empresa, interiorizando en sí misma la dimensión irónica” (Bonati 2004: 132), algo que sucederá en la segunda parte.

El hecho de que el lector no consiga llegar a empatizar del todo con los protagonistas, no se debe únicamente a dicha estilización o al empleo del humor, sino también a que cuenta con un cómplice, el narrador. A este respecto, señala Bonati que la ironía cervantina se vehicula a través de los dos planos o niveles en torno a los que se articula la historia, el mimético y el formal-reflexivo o “metamimético” (2005: 201). Ambos niveles, respectivamente, le permiten a Cervantes jugar dentro de la narración, presentando la historia a su antojo, haciendo dudar sobre ella, aclarando solo aquellos aspectos que le interesan, etc., pero también fuera, pues a través de ese segundo nivel se manifiesta ante el lector, anticipándose a sus reacciones y, por si fuera poco, haciéndole consciente de su propia condición de lector, es decir, advirtiéndole de que está inmerso en una ficción, aunque (irónicamente) pueda no parecerlo.

¹⁷ La hipérbole también se presenta como vehículo de la ironía, en comentarios como el siguiente: “Cuenta Cide Hamete Benengeli, autor arábigo y manchego, en esta gravísima, altisonante, mínima, dulce e imaginada historia...” (Cervantes 2004: 257).

Para Bonati, uno de los recursos empleados en este sentido son las “usurpaciones de la voz”, es decir, momentos en los que un narrador implícito (cuya instancia es bastante compleja, como se verá al respecto de la parodia) se inmiscuye en los parlamentos de los personajes y los hace hablar, comentar y opinar como si no formaran parte de dicha ficción o como si no estuvieran hablando de ellos mismos. Algunos de estos ejemplos se producen cuando el Quijote empieza a filosofar de un modo que no correspondería a un loco como él, o cuando Sancho se torna más elocuente de lo que concierne a su condición. En este tipo de situaciones, interviene una voz que, de manera tanto irónica como metaficción, pronuncia, por boca de los personajes, frases como la siguiente: “más has dicho, Sancho, de lo que sabes” (2004: 888), o cuando, reconociendo la incorporeidad de Dulcinea afirma: “yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en la imaginación como la deseo” (2004: 312).

Este compone metaficción, sobre el que se profundizará en capítulos posteriores, está estrechamente relacionado con otro ejercicio esencial en *El Quijote*, la parodia¹⁸. No toda la crítica ha aceptado la consideración de que esta obra cervantina es una parodia de los libros de caballerías, pues según Urbina (1989), la atribución de un componente satírico-burlesco a la obra rebaja todo su humanismo. El término tampoco se ha entendido de la misma manera a lo largo del tiempo, sino que, siguiendo a Bonati, su estudio puede abordarse desde tres perspectivas: según las teorías literarias de la época de Cervantes, desde la práctica cervantina y desde la crítica moderna. De las primeras cabe señalar, como no podría ser de otro, la opinión de Pinciano, que la define como un “dispositivo retórico de carácter satírico” (1989: 390), es decir, como un discurso que contrahace a otro. Por su parte, Escalígero (citado por Genette 1989: 24) situaba su origen en la rapsodia, concretamente, en las escenas cómicas que se representaban entre actos para rebajar el tono grave de aquella. Desde el segundo de los enfoques se considera que la parodia en Cervantes es un mecanismo que acentúa el carácter revolucionario de la obra, mientras que, desde la tercera perspectiva se la vincula directamente con la metaficción.

Concretamente, son las teorías de la intertextualidad y la narratología las que más se han centrado en establecer esta relación y entre las que Urbina destaca la opinión de Margaret Rose, quien considera a la parodia como un mecanismo metaficción y autoconsciente, esencialmente paradójico, pues mientras el texto que parodia (la parodia en sí misma) critica e

¹⁸ Marín Cepeda también advierte de esta idea que vincula a la parodia con la metaficción: “[En *El Quijote*] a través de sus mecanismos paródicos, esto es, metaficcionales, toda ficción queda desnuda como ficción, divorciada de la realidad que pretende representar” (2025: 417).

imita de forma subversiva el texto parodiado, se pone de manifiesto su propia ficcionalidad y, en muchas ocasiones, incluso busca superar a su modelo. En este sentido, cabe destacar lo apuntado por Lerner, al respecto de que el juego paródico se establece en las dos partes de la obra, pero de un modo tan distinto como significativo, pues en la segunda parte “las instancias autorreflexivas permiten manipular satíricamente las estrategias creadas en 1605” (1990: 822).

Así pues, si la intertextualidad que conlleva la parodia se establece en la primera parte con el romance, en la segunda, hay una mayor insistencia en el texto mismo y en el personaje como referente del discurso. Mecanismos todos ellos metaficcionales, derivados de la publicación de la primera parte y de la continuación apócrifa de Avellaneda. Insiste Lerner en que en 1615 hay una voluntad de distanciarse de la primera parte, pues en el texto de la segunda es manifiesta la necesidad constante de su auto-examen y del cuestionamiento de su veracidad, así como de establecer, de este modo, la diferencia (mecanismo esencial de la parodia) con la publicación de 1605 y no con otro tipo de ficciones o de textos.

De esta concepción derivan algunas de las estrategias metatextuales que construyen la base de la segunda parte, como la creación de un hipernarrador, es decir de una voz narrativa no identificable ni con Cide Hamete, ni con el morisco traductor y ni siquiera con el transcriptor de dicha traducción, sino que es una especie de narrador implícito que comenta, añade dudas y manipula la historia, con la apariencia de que él guarda la clave de su verdad. Esta instancia puede relacionarse directamente con las usurpaciones de la voz que se inmiscuyen entre los parlamentos de los personajes, dando cuenta, por su impropiedad, del carácter ficticio de los mismos. Así, no se sabe a ciencia cierta quién es la voz que inicia, por ejemplo, el capítulo XXVII de la segunda parte:

Entra Cide Hamete, cronista desta grande historia, con estas palabras en este capítulo: “Juro como católico cristiano...”; a lo que su traductor dice que el jurar Cide Hamete como católico cristiano, siendo él moro, como sin duda lo era, no quiso decir otra cosa sino que, así como el católico cristiano cuando jura, jura, o debe jurar, verdad, y decirla en lo que dijere, así él la decía, como si jurara como cristiano católico, en lo que quería escribir de don Quijote, especialmente en decir quién era maese Pedro, y quién el mono adivino que traía admirados todos aquellos pueblos con sus adivinanzas (Cervantes 2004: 934).

Es evidente, a la luz de este ejemplo (aunque podrían ponerse otros muchos, pues este tipo de comienzos es habitual en la segunda parte), la parodia que se establece con respecto a

los autores que, supuestamente, conocen de primera mano la historia del caballero. Una parodia a través de la cual esta voz narrativa se erige como autorial y verdadera, cuando no deja de ser tan infidente como las otras dos, por lo que la ironía es también un recurso constante, con el que se contribuye a acentuar el distanciamiento.

Además de este recurso metaficcional, para Lerner la parodia también se establece en la segunda parte a través del léxico, pues, el texto está plagado de entradas no reconocidas en el diccionario hasta entonces, creadas a través de sufijos peyorativos (como *matalote* o *hechiceresco*) con clara intención paródico-burlesca.

Finalmente, cabe matizar una última cuestión al respecto de la parodia. A lo largo de este subapartado ha quedado bien demostrado que el *Quijote* la presenta como base de su construcción, pero ¿hasta qué punto lo es de los libros caballerías? Es cierto que se alude de continuo y de forma explícita, en las dos partes, a la caballería y a los elementos con los que se identifica, en cambio, a diferencia de lo que sucede con la prosa de tradición renacentista, no se presenta como el texto base sobre el que se va a realizar la imitación subversiva. Así pues, para Bonati, la verdadera parodia no es tanto hacia lo caballeresco, sino la que se extiende a todas las formas literarias, y, sobre todo, a “aquellos lectores que no saben tomar adecuadamente los mundos del arte, humorísticamente emblemáticos en un lector loco, que atribuye a las fantasías el valor de las verdades históricas” (2004: 190)¹⁹.

4. Cervantes y la novela contemporánea

Hasta este punto se ha abordado la modernidad de la creación cervantina más conocida, el *Quijote*, desde el punto de vista de la clasicidad, teniendo en cuenta tanto sus antecedentes teóricos como literarios, sin los cuales dicha obra no podría comprenderse en su totalidad. Una vez asentadas, por tanto, tales bases, es el momento de pasar a analizar la influencia de dicha novela desde la perspectiva de los autores que constituyen nuestro pasado histórico-literario más próximo, el siglo XX. Así pues, este apartado, junto con el siguiente (relativo a la

¹⁹ Como se verá, algo parecido sucederá con *Menos joven* y con *Magistral*, obras en las que la parodia y la ironía no se dirige tanto hacia la alta cultura o hacia la lengua castellana (respectivamente), como puede parecer desde un principio, sino hacia los lectores y escritores españoles que, en la esfera actual, están convirtiendo a la literatura en un simple producto comercial y vacío.

Posmodernidad) permitirán establecer un puente, como si de un trampolín se tratase, para conseguir llegar al objetivo definitivo del presente trabajo, el diálogo entre el *Quijote* y las dos novelas de Rubén Martín Giráldez, que sí pertenecen al panorama literario de nuestros días.

Por otro lado, cabe destacar la importancia de un análisis como el que sigue, dado que, en el siglo XX, la obra en sí misma, el caballero como principal protagonista y su autor “real”, es decir, Cervantes, son interpretados y, sobre todo, muy estudiados desde la perspectiva de un siglo marcado por las circunstancias históricas. Lo dicho a este respecto no solo ha quedado reflejado en ensayos o en estudios académicos, sino también en obras literarias por parte de algunos de los autores más emblemáticos que recorren este periodo y que, junto lo que se conoce o entiende por Posmodernidad, aportarán nuevos datos en torno a la transcendencia que constituye la creación cervantina. Razones puntuales y maduras todas ellas de las que fueron herederos, de forma más o menos consciente, la mayor parte de los novelistas posteriores y que, como ya se ha mencionado, asentarán las bases para la definitiva inmersión en la apuesta narrativa de Martín Giráldez.

4.1. La modernidad de Cervantes desde la literatura del siglo XX

Apunta el eminente crítico Gonzalo Sobejano (1987) que la figura de Cervantes y su producción novelística fueron revitalizadas en el siglo XX desde dos vertientes: por un lado, desde la visión dada por los novelistas de este momento, que reflexionaron sobre la obra y el autor tanto dentro como fuera de sus novelas, y, por otro, desde el análisis del diálogo, aspecto que Sobejano (entre otros) considera esencial para el surgimiento de la novela moderna. Por tanto, se recogerán a continuación algunos de los aciertos cervantinos desde el punto de vista de estas dos líneas de estudio.

4.1.1. Revitalización de la obra y del autor a comienzos de siglo: Unamuno y Azorín

En este punto cabe retrotraerse hacia los comienzos del siglo, en un momento histórico clave para nuestro país como fue la crisis del 98, sobre la que tanto reflexionó e insistió la generación de escritores conocidos, precisamente por ello, como noventayochistas, y a la que se referían bajo el marbete de “el problema de España”. No parece casual que, en este contexto, en el que la decadencia cada vez más profunda en la que se sumía el país, con respecto a su pasado glorioso, los mencionados autores volvieran su mirada hacia una figura como la de don Quijote y hacia un autor como Cervantes. En este sentido, parece lógico compartir junto con Castells (1997b) que personalidades como Azorín o Unamuno desvirtuaran el sentido de la obra y la figura del caballero para ponerlas al servicio de los intereses políticos y sociales del momento.

Así pues, para estos autores la modernidad del *Quijote* residía en el hecho de que la obra encerraba, a través de las acciones y las palabras de sus personajes, una serie de claves vitales que parecían estar hablando de los problemas e inquietudes de la sociedad de su tiempo. Sin embargo, a pesar de esta premisa, común en todos ellos, había una clara distinción entre los que consideraban que era su autor quien encarnaba este tipo de valores (los cervantistas), frente a los que opinaban que quien los representaba era don Quijote (los quijotistas).

Como representante de los primeros, se encuentran en cabeza algunos nombres como Ortega y Gasset o Américo Castro, quienes “ven en el autor del Quijote el modelo de creador crítico, moderno y autoconsciente, emblema perfecto para la imagen de la nueva identidad cultural que desean construir para España” (1997b: 217). Por su parte, entre los segundos destaca Miguel de Unamuno, quien en su *Vida de don Quijote y Sancho* (publicada el mismo año en que se cumplía el tercer centenario de la primera parte del *Quijote*, en 1905) prácticamente reescribe la historia del hidalgo, pues, en la búsqueda de su sentido, o más bien, en la imposición del mismo, Unamuno hace ver que dicha historia es una alegoría del problema de España, de la que su autor no era más que un mero cronista.

A pesar de esta percepción, de todo punto partidaria e interesada, poco tiempo después surge una novela como *Niebla*, desde la que el autor salmantino se apropia de algunos de los aciertos narrativos y, por ende, absolutamente modernos, alcanzados por el alcalaíno a quien tanto había desprestigiado tanto en favor de su creación. En este sentido, dicha novela destaca por seguir los mismos juegos metaliterarios que Cervantes, a través de los que consigue similar confusión y conflicto entre las instancias de creador, narrador y personaje, como puede

demostrarse en el momento en que el propio autor se inmiscuye en la ficción o su protagonista, Augusto Pérez, se reconoce personaje creado por un tal Víctor Goti.

Resulta irónico a la vez que esclarecedor que el autor que había puesto toda su mira e interés en la figura del caballero consiga un brillante ejemplo literario en el que se refleja cómo las técnicas cervantinas se reactualizaron siglos después. De igual modo lo conseguirá en *Cómo se hace una novela*, obra en la que hay también una clara confusión entre la vida y la literatura y en la que “el autor nos lleva a la metaficción”, a diferencia del *Quijote*, donde “la metaficción nos lleva hacia el autor” (Castells 1997b: 244).

Un caso similar a este, en la interpretación entre lo cervantino y lo quijotesco, lo hallamos en José Martínez Ruíz, “Azorín”. Como buen autor impresionista, ni su crítica ni su posicionamiento eran tan nítidos como en el caso de Unamuno, pero sí tuvo una primera etapa en la que, movido por sus circunstancias vitales (concretamente, su vinculación con el periodismo) reinterpretó a Cervantes en su obra *La Ruta de don Quijote*, publicada también en 1905, en el periódico *El imparcial*. En ella utiliza la obra de Cervantes y, especialmente, algunas de las aventuras más emblemáticas por las que atraviesan sus personajes, (por ejemplo, la cueva de Montesinos) como “mapa” de la Mancha, confrontando sus páginas con los lugares contemplados, lo cual es claramente una interpretación dudosa y personalista de la obra.

A pesar de ejemplos como el aquí presentado, es mucho más evidente en Azorín que en Unamuno la transición del quijotismo al cervantismo, principalmente, en dos sentidos. En primer lugar, porque reconoce en Cervantes al creador de la novela moderna, no solo por sus aciertos narrativos, sino también por la madurez de su ingenio, y, en segundo lugar, en otras publicaciones posteriores como *El escritor* (título metafictivo cuanto menos) o *Cervantes o la casa encantada* (que gira en torno al proceso de creación) hace suyo el carácter autoconsciente del *Quijote*. Así, según resume Castells, mientras que en Unamuno hay un “repensar”, en su cervantismo, en Azorín hay más bien un “resentir”, de modo que, por encima de su imprecisión crítica (derivada de su estilo impresionista), la influencia de Cervantes se deja sentir de un modo estético y literario.

En definitiva, a pesar de que estos autores desvirtúan el sentido de la obra del alcalaíno, amparados por esa concepción, luego asentada por la Estética de la recepción, por la que es el lector quien crea la obra y no su autor, son claros ejemplos de cómo, en nuestra más cercana actualidad, el siglo XX, se han tomado algunos aciertos narrativos de Cervantes (especialmente

la metaficción y el conflicto entre el creador y lo creado) como base para la construcción de algunas de sus producciones más conocidas.

4.1.2. Cervantes en la novela de mediados de siglo

En un apartado anterior al presente, se ha señalado que Bajtín (1975; citado por Martín Morán 2003) consideraba que el nacimiento incipiente de la novela moderna se regía bajo dos polos representados por la visión realista, aportada por el modelo de la picaresca, y la visión idealista, representada, según este crítico, por el *Quijote*. Esta misma oposición puede aplicarse a la doble tendencia que, según Sobejano (1989), se dio en la narrativa de la posguerra, de manera que los autores de los años 40 y 50 van a decantarse más por lo picaresco, en consonancia directa con el realismo social que tanto se explotó en este momento (por razones históricas de sobra conocidas), mientras que, a partir de los años 60, los escritores comenzaron a inclinarse hacia lo cervantino, de forma paralela, en este caso, a la renovación narrativa que llegaba en esta década de la mano de los autores del norte y del sur del continente americano²⁰.

Siguiendo, pues, esta transición (similar a la que se produjo entre el quijotismo y el cervantismo) coinciden Castells (1997b) y Sobejano en destacar a Luis Martín Santos y su novela más conocida, *Tiempo de silencio*, como claro iniciador del nuevo despertar hacia lo cervantino y que, al mismo tiempo, constituyó la ruptura definitiva con los cánones impuestos por el mencionado realismo social. Este hecho vuelve a demostrar que, a pesar del paso del tiempo, los autores vuelven su mirada, de nuevo, a Cervantes para demostrar literariamente el agotamiento de una determinada forma de narrar, mediante el empleo de algunos de sus aciertos más destacados. En esta línea, críticos como Alfonso Rey (1977; citado por Castells 1997b) se han centrado en estudiar las huellas soterradas (y no tan soterradas) de Cervantes en dicha novela, que constituye la inauguración de un nuevo tiempo de renovación en la narrativa de posguerra.

²⁰ Cabe destacar que el salto temporal realizado, desde la narrativa de los noventayochistas hasta la narrativa de mediados de siglo, sin tener en cuenta la década de los años 30, se debe a que en dicho periodo solo puede destacarse como cervantino el hecho de que el régimen franquista, amparado por los excesos interpretativos que de la obra y personaje hicieron autores como Azorín y Unamuno en su primera etapa, convirtió a don Quijote en modelo de lo que debía considerarse español, desvirtuando así su verdadero valor literario.

Así pues, recuperando algunas de las ideas que se han ido diseminando en páginas anteriores, mecanismos como la ironía o la metaficción, explotados por Cervantes, y que no solo reflejan su modernidad sino también su agudeza como crítico y narrador, permiten a autores como Luis Martín Santos dar cuenta de que los tiempos históricos cambian y con ellos la literatura. En este sentido, a pesar de que Sobejano matice que la ironía de este autor contemporáneo es más bien quevedesca, por su explicitud y cercanía al sarcasmo, es evidente que se halla en ella una clara influencia de Cervantes, pues, al igual que él, a través de este recurso consigue establecer un nuevo pacto ficcional con el lector, logrando que este aborde su lectura de ciertos pasajes desde un punto de vista menos ingenuo.

Al mismo tiempo, la ironía, entendida como un mecanismo esencial de distanciamiento respecto a lo narrado, establece un vacío (un “silencio”) entre el signo y el objeto designado y, en consonancia, se presenta íntimamente relacionado con la autoconsciencia y la metaficción, inherentes a las dos obras que en estas líneas estamos poniendo en diálogo, dado que, a pesar de que el texto exprese aparentemente un sentido, en el fondo, encierra otro que, tácitamente, espera que el lector descubra. Es así como Martín Santos consigue dar una vuelta de tuerca a una narrativa centrada en representar (en el sentido más estricto del término) una desalentadora realidad.

Por otro lado, en lo que respecta a la metaficción, aunque no es tan acusada como en Cervantes, según expone la tesis de Castells, es clara en algunos puntos de *Tiempo de silencio*, en los que el protagonista reflexiona sobre la literatura²¹. Así, al igual que Cervantes, a través de la imitación paródica y del tratamiento irónico que hace de la tradición literaria anterior, el protagonista creado por Martín Santos diserta amarga y sarcásticamente sobre la decadencia de las Vanguardias y sobre la superioridad de la literatura procedente del continente americano. En otro momento de la novela menciona al alcalaíno y lo presenta como un ángel viajero, modelo necesario para “salvar a la narrativa española del ‘galimatías’ en que se encuentra” (Castells 1997: 274)²². Además de estos recursos se han advertido otros claramente cervantinos, que persiguen la misma intención de romper con lo anterior, tales como el perspectivismo, el diálogo (al que se aludirá en el siguiente subapartado) y el empleo de neologismos, una práctica

²¹ Estas reflexiones, puestas en boca del protagonista, no dejan de ser la concepción que el propio autor tiene de la literatura misma, por lo que, en esta novela, al igual que en *El Quijote*, se produce una de esas “usurpaciones de la voz” de las que hablaba Bonati, por las que se menoscaba el realismo de la ficción, al predominar la reflexión metaficticia por encima de la narración de una determinada acción.

²² Como se verá en el momento de abordar la narrativa de Martín Giraldez, en su novela *Magistral* también puede hallarse esta actitud metaliteraria, por la que una literatura (la inglesa) se ofrece como salvífica para frenar el estado agónico en que se encuentra otra literatura, la española, así como la lengua que la produce.

que autores como Lerner (1990) han destacado como otro de los rasgos modernos del *Quijote*, ligados, en este caso, a la parodia²³.

En consecuencia, Martín Santos consigue, en palabras de Castells, “fulminar” el realismo social adoptando una actitud cervantina y demostrando su influencia, por un lado, explícita (a través de alusiones directas a los personajes y episodios de la obra) y, por otro, implícitas, mediante el empleo de todos los recursos narrativos mencionados.

Por otra parte, este camino hacia la renovación de la narrativa de posguerra, iniciada por el autor estudiado, fue continuada por otros autores que, según Sobejano, reflexionaron sobre Cervantes en sus novelas y en determinados estudios sobre su figura como creador moderno, representando así esa vuelta a lo cervantino que se dio a mediados de siglo. En esta línea, podemos destacar a Torrente Ballester, que destaca la capacidad del hidalgo para hacer que los personajes que lo rodean participen de su mismo juego representacional, así como de su afán, no solo de acabar con las novelas de caballerías, sino de dar un paso más (a través de la metaficción) y convertirse en personaje de una de ellas, todo lo cual refleja una absoluta lucidez por parte del personaje (similar a la de su autor y a la de la novela misma en la que se inserta), desmotando así cualquier posibilidad de locura.

Por su parte, Juan Goytisolo insiste en el componente metaliterario, intertextual y autocrítico de la novela, hasta el punto de reconocer que, al emplear este tipo de recursos en su propia obra, tanto él como los novelistas hispanoamericanos del momento (Carlos Fuentes o Borges, entre otros), “cervantean sin saberlo” (Sobejano 1989: s.p.). Concluimos estas referencias que demuestran la presencia de la modernidad de Cervantes en la literatura de la segunda mitad del siglo XX, con la mención a Juan Benet, cuyo análisis se ha fijado más bien en la conversión de don Quijote en un mito, en tanto no se presenta como un personaje ya formado, a diferencia del héroe épico, sino que constituye un carácter que se va desplegando y evolucionando a lo largo de las dos partes de la obra. Este distanciamiento con respecto a la épica también lo sitúa Benet en otra de las características que para él constituyen la esencia de la novela moderna: la representación del conflicto entre el individuo y el mundo.

²³ También en las novelas de Martín Giraldez podrá hallarse esta práctica, no ligada únicamente al autor del *Quijote*, por supuesto, pero que sí refleja una actitud muy cervantina en tanto impulsa una clara renovación a nivel formal.

4.1.3. El diálogo

Cabe señalar que un análisis sobre el diálogo en el *Quijote*, su influencia en la construcción de la novela moderna y el modo en que los autores del siglo XX trataron de imitarlo, especialmente en las décadas de los sesenta y de los setenta, sería demasiado prolijo y nos alejaría del tema principal del trabajo. Por tales razones, en este punto, tan solo se hará una pequeña alusión a su importancia y transcendencia posterior.

En este sentido, García-Bedoya (2005b) considera que la novela de Cervantes dibuja a un protagonista que, en continua evolución, se sitúa en una realidad problemática, la barroca, susceptible de comentario y discusión. Así, los diálogos mantenidos por caballero y escudero no son sancionados por una voz autorial, sino que se matizan entre ellos, de manera que unas veces es don Quijote quien se queja o corrige a Sancho y otras muchas, sucede al contrario. Esta forma de diálogo representa, como expone Sobejano (1989), un tránsito entre un modelo prosístico, centrado en la acción, cuyo principal referente lo hallamos en la épica, a un modelo focalizado en el *comentario* sobre ella, lo cual nos devuelve de nuevo a la metaficción.

Sin embargo, por otro lado, destaca este crítico otra creación cervantina, “El coloquio de los perros”, en la que se experimenta también con el empleo del diálogo, en el mismo sentido de discusión-comentario sobre una realidad cambiante, pero presentado de un modo diferente, dado que, en este caso, sus interlocutores no se matizan entre ellos, sino que más bien uno se encarga de guiar la conversación (Cipión), con un tono más comedido y centrado en el tema, a la vez que trata de reparar y evitar las digresiones del otro interlocutor (Berganza), mucho más elocuente y disperso. En esta línea destaca Sobejano algunas novelas que se dieron en la década de los sesenta y setenta, como *Retahílas*, de Carmen Martín Gaité, donde los diálogos mantenidos por sus personajes se asemejan bastante a este modelo.

5. Hacia Cervantes en el siglo XXI

Tras haber hecho un repaso por la influencia de Cervantes en nuestro pasado más cercano, el siglo XX, y en aras de responder a la sugerente pregunta planteada por Marín Cepeda al respecto de qué significaría ser cervantino en el siglo XXI, se hace necesario insistir en que la atención no debe centrarse en aquellas obras que recuperan algunos motivos o tópicos que a

simple vista nos remiten al *Quijote*, sino en aquellos autores cuyas obras presentan “una influencia soterrada y profunda de Cervantes” (2025: 410). En este sentido, tomando como base lo dicho en el apartado anterior, resulta evidente que novelas como *Vida de don Quijote y Sancho* o *La ruta de don Quijote*, en las que se hace una actualización e interpretación del argumento y de los personajes de la obra absolutamente interesada por parte de sus autores, difieren notablemente de una obra como *Niebla* o cualquiera de las novelas que a mediados de siglo se publicaron en nuestro país y que se enmarcan en lo que se conoce como “narrativa de experimentación”. Así pues, en el presente trabajo, que trata de demostrar que la influencia de Cervantes (tanto de su obra como de sus aciertos narrativos) siguen vigentes en la literatura de nuestros días, se seguirá la estela de los autores mencionados anteriormente, cuya experimentación narrativa presenta, como uno de sus sedimentos principales, la obra cervantina, en particular, el *Quijote*.

Partiendo, pues, de tales presupuestos, estas páginas comenzarán a dirigir la mirada hacia uno de los autores más atrevidos del panorama literario de la actualidad, Rubén Martín Giráldez, tal y como ratifican las siguientes palabras de Vicente Luis Mora (2024), quien lo ha calificado de un autor singular y absolutamente experimental, quizá (siguiendo sus palabras) el más experimental de los narradores actuales, junto con Luis Rodríguez. Por otra parte, sus novelas, *Menos joven* (2013) y *Magistral* (2016), que, como ya se ha anunciado en el estado de la cuestión, han demostrado tener una buena acogida crítica, son esenciales para reflejar esa huella estructural de lo cervantino, a pesar de que el autor no haya reconocido en ningún momento su influencia, ni quiera en una obra como *Magistral*, que contiene un homenaje explícito a la literatura del Siglo de Oro y, sobre todo, del Barroco.

Por otra parte, antes de profundizar en el análisis de estas dos novelas y de estudiar su relación con los aciertos narrativos más destacables del *Quijote*, se hace preciso retomar, por un momento, las siguientes palabras de Ruiz Pérez, que, dedicadas al origen de la novela en el siglo XVII, refieren el modo en que las circunstancias históricas, sociales y literarias que rodean al autor y a su creación son vitales para entender su sentido:

Si la aparición de necesidades que demandan una función puede originar la aparición de nuevas modalidades genéricas, y sus cambios pueden afectar a los cambios de ésta, se está manifestando, sin menoscabo de ciertos elementos de autonomía, una vinculación entre la literatura y la sociedad, en la que aquélla ofrece su respuesta a través de los

modelos genéricos, y ésta ofrece un primer elemento de objetivación en el público de los mismos [...] (1996: 142).

Así pues, bajo la consideración de que las obras literarias no son objetos aislados que se crean de forma espontánea, sino que dependen de las circunstancias que las rodean y que, de forma inevitable, también incumben a su propio creador, se dedicarán las siguientes páginas a exponer algunas reflexiones relacionadas con el contexto sociohistórico en que las mencionadas obras se fraguan. En esta línea, a pesar de que Martín Giraldez sea un autor bastante reciente, a juzgar por los años de publicación de sus novelas (si es que puede calificárselas así, dado que son más bien artefactos literarios), su forma de narrar, de presentar los materiales y de jugar con la ficción y con el lenguaje recuerdan a muchos de los experimentos literarios que se iniciaron en lo que se conoce como *posmodernidad* y que, aún en el siglo XXI, siguen vigentes.

Es cierto que “posmoderno” o “Posmodernidad” son términos difusos y complejos, que no denotan tanto un periodo histórico o estilístico como ya una forma de entender el mundo y especialmente la realidad, pero para estas páginas y para el objeto de investigación que las ocupa se convendrá en que supuso una revolución en los paradigmas de pensamiento, que caló con fuerza a partir de la década de los ochenta y que afectó a la narrativa del momento, dejando un poso, como ya se ha señalado, en la actualidad. Además, algunas de las cuestiones que afectan a tal momento presentan ciertas concomitancias con la época barroca, lo que justifica la revisión de algunas de sus características para entender mejor la influencia cervantina en las dos mencionadas novelas del escritor catalán.

5.1. Relaciones entre el Barroco y la Posmodernidad

Aceptado el hecho de que la sociedad, la literatura y el transcurso de la historia, así como sus distintos acontecimientos se imbrican estrechamente, cabe aceptar también que algunos de los aspectos presentes en *El Quijote*, ya analizados, como el tratamiento paródico e irónico de la tradición literaria asentada o la superación de la épica, se incardinan en un periodo histórico, conocido como Barroco, que constituye una transición entre el Humanismo y la Modernidad²⁴, alcanzada plenamente en el siglo XVIII, con algunos hitos como la Revolución

²⁴ Cabe señalar que a lo largo de estas páginas se ha empleado el término *modernidad* como sinónimo de ‘moderno’ para destacar la trascendencia del *Quijote* a lo largo de la historia. En este caso, se trata de denotar con él a un

Francesa o la Ilustración. De igual modo, el hecho de que las dos novelas de Martín Giraldez que se pretenden estudiar provoquen un sentimiento de extrañeza en el lector, cuyo objetivo no es entretener de manera masiva, sino más bien denunciar, se explica porque demuestran una actitud que se manifiesta rebelde con el orden establecido, ya sea literario o social, y que al mismo tiempo marca uno de los inicios de la Posmodernidad.

Así pues, teniendo en cuenta la siguiente cita que relaciona la modernidad con la Posmodernidad, “resulta difícil caracterizar un periodo histórico que se define a sí mismo con un prefijo (usado a veces en sentido lógico-conceptual, y otras sólo temporal) que se antepone a un término cuya definición nunca fue estable y menos unánime” (Lemus 2021), es evidente que tanto en los primeros años del siglo XVII como en las décadas finales del siglo XX el contexto histórico hizo tambalear (o empezaba a ello) las estructuras de pensamiento tal y como se conocían. Por tanto, mientras que la época barroca, que marca la temprana Modernidad en el terreno de las artes y las ciencias, se produce un cambio epistemológico, es decir, una nueva forma de entender el mundo que requería cuestionarse qué era el conocimiento y cómo se adquiriría, en la Posmodernidad se produce un cambio ontológico, por el que no se cuestiona tanto al conocimiento de la realidad circundante, sino más bien a la naturaleza de la realidad misma.

Nos situamos, pues, en dos momentos de crisis en los que el ser humano parece tener una sensación de inestabilidad, por la que la realidad se le presenta confusa, caótica y fragmentada, provocada esencialmente por los avances científicos (en el caso del siglo XVII) y tecnológicos (en el caso del siglo XX). Un ejemplo esclarecedor de los primeros es el señalado por Pagnoni (2011) al respecto de la teoría de Kepler, por la que se desterró la idea de que el sol y la Tierra fueran el centro del universo, y que encuentra su homólogo en la aparición de los medios de comunicación de masas, como la televisión, la radio o el cine, que empezaron a explotarse en la mencionada década de los años ochenta. Ambos sucesos provocaron en la mentalidad de la población un descentramiento, que, desde el punto de vista literario, pone el foco en la problemática que desde las poéticas clasicistas ha existido entre la realidad y la ficción.

Concretamente, en el caso de la Posmodernidad, los ensayos consultados al respecto, entre los que destaca el estudio de Lozano Mijares (2007), apuntan a que en dicho momento el

periodo propio de la historia de la Humanidad, marcado por hitos como los mencionados, de forma que, de este punto en adelante, el uso del concepto con la inicial en mayúscula denotará dicha realidad histórica.

término de *realidad* se sustituye por el de *hiperrealidad*, recuperando en este sentido la noción de *simulacro*, propugnada por Platón. Estos conceptos juntamente se relacionan con el paradigma estético de la Posmodernidad, en tanto los medios de comunicación aludidos muestran, a través de sus respectivos canales, una realidad que se presenta como tal sin serlo, dando lugar a la pregunta que plantea la confusión ontológica por la que se rige este momento: ¿no será acaso que la verdadera realidad es la que está tras la pantalla y no fuera de ella? Una pregunta que, por otro lado, presenta bastantes similitudes con la problemática planteada por Calderón a través del personaje de Segismundo o el mismo Cervantes en capítulos tan enigmáticos como el de la cueva de Montesinos.

Ahora bien, mientras que en el Barroco esta realidad caótica se opone a la creencia de un Dios rector que va a ordenarla (como no podía ser de otro modo en tiempos de la Contrarreforma) y que encuentra su homólogo literario en el creador o autor que a través del arte es capaz de ordenar el caos de la Naturaleza, en la Posmodernidad, no hay esa necesidad de orden, sino más bien una actitud de aceptación con respecto a una realidad deconstruida y sostenida en la contradicción. Además, en consonancia con lo apuntado por Julio Jensen (2015), cuya aportación toma como base la teoría de la duda cartesiana, si en el siglo XVII se produce el triunfo de la razón, concebida desde dicha teoría como el único instrumento con el que el hombre es capaz de no dejarse engañar por los sentidos, en el siglo XX, se pierde la fe en la misma, pues ya no hay un asidero, al haberse producido la sustitución de la *realidad* por una hiperrealidad construida y mediatizada. Por tanto, Jensen sostiene que frente a la importancia que se le otorgó en la Modernidad a la razón, por la que se le permitió al individuo volver la vista a sí mismo y cuestionarse el mundo²⁵, en la Posmodernidad, “las capacidades cognitivas se consideran derivadas de otros principios que las condicionan” (2015: 876).

En este orden de cosas y, como más adelante se verá, recursos como la ironía, la parodia, la visión del pasado con actitud crítica y distanciada y, muy especialmente, la metaficción, frecuentes en las obras de los autores barrocos (y, por supuesto, para el caso que ocupa a este trabajo, en *El Quijote*), serán recuperados y actualizados por los autores posmodernos con el fin de reflejar estas rupturas.

²⁵ Esta idea ya ha sido apuntada anteriormente al respecto de lo señalado por el profesor Blasco (2011) en relación con la modernidad del *Quijote*.

5.2. La novela española posmoderna y su relación con la narrativa de Martín Giraldez

Ahora bien, una vez asentados los principios sociohistóricos que permiten crear un marco a través del que encuadrar a los dos autores principales que ocupan el objeto de estudio de este trabajo, es momento de analizar en qué medida pueden aplicarse a la narrativa de Martín Giraldez. Para empezar, cabe destacar que, en 2011 dicho escritor publica una “¿nouvelle? ¿ensayo? ¿estudio crítico-paranoico?” (García 2011), titulado *Thomas Pynchon. Un escritor sin orificios*. Esta publicación es una muestra de la íntima relación que el autor catalán mantiene con los escritores norteamericanos que fueron pioneros en la revolución de la narrativa posmoderna.

En la reseña sobre la novela en que se encuentra la pregunta citada, el autor de la misma reconoce que Giraldez le manifestó que uno de sus autores predilectos era Maurice Blanchot, crítico perteneciente a la escuela francesa de la Deconstrucción, cuyas reflexiones sobre el lenguaje, la realidad y la escritura, constituyen uno de los principales asientos teóricos de la Posmodernidad. Por otro lado, en una de las entrevistas realizadas por Jesús Rocamora (2011) a Martín Giraldez, este reconoce que su principal motivación al escribir la novela fue la admiración que siente por el escritor americano y al mismo tiempo la frustración que le produce su prosa, que, al igual que su propio estilo supone un absoluto reto para el lector, como se verá en los apartados dedicados a analizarlo.

Estos datos parecen suficientes para ratificar el hecho de que Martín Giraldez es un autor que conoce profundamente los asertos y características por los que se rige la narrativa posmoderna. Por tanto, a pesar de que su contexto sea el de nuestros días, se hace necesario realizar un repaso por algunas de las características principales de dicha narrativa para comprender mejor los artefactos literarios planteados por el escritor catalán y, por ende, su comparativa con la escritura y actitud cervantinas que indirectamente presenta. Para abordar este punto, se partirá del exhaustivo estudio ya mencionado, realizado por Lozano Mijares (2007), sobre la novela española en la Posmodernidad, con el fin de apuntar algunas de las conexiones que sus particularidades establecen con *Menos joven* y *Magistral*²⁶.

²⁶ Cabe señalar que este apartado está dirigido a analizar el modo en que los recursos estructurales y narrativos que definen a ambas obras se relacionan con aquellos que caracterizan a la novela española posmoderna, por lo que, en este punto, no se incidirá en el “argumento” de dichas obras, sino que se hablará de ello en apartados posteriores.

En primer lugar, la mayor parte de estrategias propias de los narradores posmodernos están dirigidas a reflejar el problema ontológico planteado por la Posmodernidad, es decir, esa desestabilización producida entre la subjetividad del individuo y el mundo que, por acción de los medios de comunicación de masas, ha producido una ruptura en el concepto de realidad. Concretamente, una de dichas estrategias es lo que Mijares califica de “nueva mimesis realista” (2007: 154), en tanto son novelas que reflejan una realidad fundamentada en esa indeterminación ontológica, como puede comprobarse a la luz de la narrativa fantástica, que plantea un mundo regido por sus propias leyes de realidad, e historiográfica, que, desde el punto de vista posmoderno, pone el foco en el proceso, es decir, en la *construcción* del relato y no tanto en su contenido²⁷.

En este sentido, ni en *Menos joven* ni en *Magistral* hay intención de envolver al lector en un mundo creado por la escritura, dado que no hay argumento, tampoco un inicio o un final claros y delimitados, sino que tan solo importa el discurso de una voz (cuya procedencia no está del todo clara) y su tono agresivo y de denuncia, que encierra la verdadera voluntad del autor de ambas novelas: hacer reaccionar al lector ante aquello que reclama. Así, las siguientes palabras de Mijares podrían aplicarse perfectamente a las mencionadas obras: “si el mundo que presenta una novela es ontológicamente confuso, habría que felicitar al autor por su acertada mimesis” (2007: 164). Tanto la búsqueda de dicha reacción como la paradoja ontológica, por la que no se tiene muy claro qué es ficción y qué realidad, al no haber un concepto definido sobre la misma, se demuestra en el hecho de que autor y lector se convierten en seres textuales y extratextuales al mismo tiempo, pues en este tipo de obras (igual que en las de Martín Giraldez) hay constantes apelaciones al tú receptor, de manera que, a través de recursos como la metaficción, el autor se inmiscuye, haciéndose explícito.

En consonancia con esta idea se derivan dos características más. Por un lado, que el sujeto posmoderno (ya sea autor o lector) se define por esta dualidad, traducida en términos literarios en fragmentación, hibridación genérica, confusión simbólica, incapacidad para distinguir lo fictivo de lo real, o, dicho de otro modo, la realidad de la imagen de realidad (recuérdese la noción de simulacro platónico). Textos *collage*, en definitiva, en los que el lector debe participar activamente para desentrañar la duda ontológica que representan²⁸. Por otro

²⁷ A este respecto, resulta interesante lo que señala Cornago en cuanto a que en el Barroco también se produjo un “enfoque semiótico, procesual y performativo de la realidad” (2004: 43), que luego se trasladó a las artes y a la literatura.

²⁸ Todos estos aspectos mencionados, especialmente la hibridación genérica y el fragmentarismo, serán heredados por los autores españoles más recientes y se verán reflejados tanto en *Menos joven* como en *Magistral*, en el apartado dedicado a su análisis.

lado, son habituales las estructuras en abismo, de las cuales cabe señalar que, si en la Modernidad se emplean con el fin de mostrar la discutible fiabilidad autorial, en la Posmodernidad se centran más en reflejar el continuo cuestionamiento del concepto de realidad. Dos claros ejemplos en este sentido pueden ser, respectivamente, el modo en que Cervantes juega en *El Quijote* con la voz narradora y la manera en que Borges (cuyas narraciones pueden insertarse en las características posmodernas que se están definiendo) juega también con los distintos niveles de la diégesis en cuentos tan emblemáticos como *La biblioteca de Babel*.

En segundo lugar, los juegos con el lenguaje, el tratamiento irónico y paródico de la tradición o la inclusión de frases hechas y convencionales en lugares donde no es habitual encontrarlas son recursos de la narrativa posmodernista, que busca ese efecto de extrañamiento en el lector, pues, “la novela posmoderna inscribe y subvierte simultáneamente no solo las convenciones genéricas y formales, con el fin de rechazar, fundamentalmente, las nociones modernistas de originalidad y unicidad artísticas” (Mijares 2007: 177). Unidos a todos ellos y, en relación con la tan mencionada metaficción (entendida como el modo en que la obra denuncia su propio carácter ficticio)²⁹, los autores posmodernos dirigen una especial atención a la materialidad del libro, ya sea a través de distinciones tipográficas, a las que se asocia un determinado significado dentro de una misma página, o mediante la inclusión de dibujos, fotografías, notas a pie de página, etc., cuya presencia no tiene tanto que ver con el argumento de la novela, sino más bien con el hecho de que el libro llame la atención por sí mismo.

En resumen, señalar las características de la novela española posmoderna sería demasiado prolijo y desviaría la atención del asunto principal del trabajo, por lo que en este apartado se han seleccionado y comentado aquellas que serán recuperadas por los escritores más recientes y que se encontrarán claramente reflejadas tanto en *Menos joven* como en *Magistral*. Con ello queda definitivamente demostrado que, a pesar de su innovadora y sorpresiva forma de escribir, Martín Giráldez posee un bagaje cultural y literario muy marcado que bebe de la realidad de su tiempo (como no podría ser de otro modo), pero también de la experimentación posmoderna, que marcó un antes y un después en la forma de entender el mundo y la literatura, así como sus relaciones con el lector.

²⁹ Ya en otro punto del trabajo se ha avanzado que este término se está empleando en un sentido muy general. Sin embargo, autores como Marín Cepeda (2025), Julio Jensen (2015) o Andrea Torres (2011) han señalado el hecho de que presenta cierta complejidad al enfrentarlo con otro concepto, el de la *autoconsciencia*. Por tanto, se hablará de ambos con más profundidad en el apartado dedicado a analizar las novelas de Martín Giráldez, concretamente, en la reseña de *Magistral*.

6. Aproximación a la narrativa de Rubén Martín Giráldez

Como se lleva apuntando a lo largo de todo el trabajo, la información necesaria para conocer la figura de este autor y su trayectoria literaria no se halla en artículos publicados en páginas web especializadas ni académicas (a pesar de que a continuación se reseñen algunos), sino que puede encontrarse de un modo mucho más informal, aunque no por ello menos enriquecedor, ya sea en distintos blogs literarios, en entrevistas llevadas a cabo por periódicos digitales tan conocidos como *El Español* o *El cultural*, así como en la página misma de la editorial, *Jekyll & Jill*, que con finura y atrevimiento ha publicado las novelas objeto de análisis, *Menos joven* (2013) y *Magistral* (2016), y a la que se le dedicará un breve apartado.

Por tanto, en primer lugar, partiendo de algunas claves procedentes de tales fuentes, se procederá a hacer un sucinto repaso por la obra de este autor con el fin de conocer su forma de entender la literatura, dado que en todas sus publicaciones se lleva a cabo una intensa declaración de principios artísticos, especialmente, a través de un claro posicionamiento por la literatura alejada de lo convencional y, sobre todo, de lo comercial. En segundo lugar, se recensionarán algunos de los aspectos más destacados de la literatura española de nuestro siglo para, posteriormente, concretarlos en el análisis de dichas novelas.

Así pues, desde la primera publicación de Martín Giráldez, *Thomas Pynchon, un escritor sin orificios* (2010), se destaca su peculiar forma de narrar, “llena de relaciones y referencias” (Avilés, blog, 26/12/2012), así como se muestra la incapacidad de encasillar su literatura en un marbete concreto, tal y como refleja Anna María de la Iglesia, periodista que lo entrevistó para el periódico *The Objective* al respecto de la obra que publicó tras *Magistral*. Una obra que, desde el título, manifiesta la intención del autor por escapar de dichos encasillamientos: *Por qué la literatura experimental amenaza con destruir la edición, a Jonathan Franzen y la vida tal y como la conocemos de Ben Marcus con unos pinitos en pedantería a cargo de Rubén Martín Giráldez* (2018). Dicha periodista comienza así la reproducción de la entrevista:

hay momentos en que una debe reconocer su incapacidad de resumir este brillante, paródico y crítico diálogo entre Marcus y Martín Giráldez, entre dos autores que provenientes de campos literarios distintos proponen ¿un ensayo? ¿un panfleto político? ¿una diatriba literaria? (24/11/2018)

En el mismo año, 2018, publica junto a Adrià Pujol, *El fill del corrector. Arre, arre corrector*, con la editorial *Hurtado y Ortega Editores*, un libro en el que se presenta, por un lado, el texto en catalán del primero y la traidora traducción del segundo, de manera que, frente al argumento de una novela tradicional, lo que se presenta en él es una profunda reflexión sobre las labores de traducción, las complejas decisiones que debe tomar el propio traductor en su oficio y, en última instancia, sobre el lenguaje en sí mismo, el cual es el verdadero protagonista de todas las publicaciones de Martín Giraldez. Por su parte, artículos tan recientes como el de Navarro (2025), destacan de esta publicación el hecho de que a dicha reflexión le acompañan el uso de recursos tan posmodernos como el apropiacionismo³⁰ o las anotaciones (el primero de ellos empleado también en *Magistral* y el segundo en *Menos joven*) y otros artículos como el de Vicente Luis Mora (2024) señalan, a partir de dicho texto, que la narrativa de este autor se caracteriza por tres aspectos principalmente: los juegos del lenguaje, tal y como ya se ha mencionado, la infidencia de la voz narradora y el empleo de la tradición literaria como una excusa para construir nuevos materiales.

En cuanto a su última publicación, *Sagrado y desagrado* (2022), el propio autor le manifiesta al periodista Eduardo Almiñana, en otra entrevista realizada para la revista valenciana *Culturplaza*, lo siguiente: “¿es *Sagrado y desagrado* una historia? En cierto modo, sí. Pero no. O de otro modo. Es complicado” (13/03/2022), por lo que se vuelve de nuevo a la complejidad que supone clasificar su obra y al hecho señalado por dicho periodista en cuanto a que el autor conoce todos los intersticios del lenguaje, de forma que los manipula, los enrevesa y los maneja a su antojo, presentando al lector un producto extraño, mediante el cual este solo puede reírse o, directamente, tomar el libro por imposible. En palabras del mencionado periodista al respecto de esta última obra: “lo de ser de un modo unívoco no se lleva: aquí los límites se desdibujan, y eso es todo lo que podemos decir, ya lo que resta es leerlo”.

Todas las obras mencionadas, a las que sumará el posterior análisis de *Menos joven* y de *Magistral*, permiten crear una panorámica general sobre el proyecto literario que este autor propone y que puede resumirse del siguiente modo:

Las técnicas utilizadas por Martín Giraldez deconstruyen conceptos consolidados como género, traducción, literatura, en tanto desmantelan las convenciones establecidas en cuanto a estos y los reformula a partir de su particular estilo y los recursos

³⁰ Según Mijares (2007) este recurso es empleado en la Posmodernidad con fines lúdicos, subversivos e irónicos, adjetivos todos ellos que pueden aplicarse directamente a la prosa de Giraldez, con la intención de denostar los conceptos modernos de ‘originalidad’, ‘autenticidad’ o ‘expresión’.

experimentales que evocan un culto a la lengua, al juego literario y a la necesidad de complejizar el mundo a partir de la complejización del texto. Podría pensarse, *a priori*, como un simple esteticismo, mas la búsqueda de formas alternativas de narrar persigue un rebatimiento del orden imperante en cuanto a materia literaria se refiere, tanto en el plano lingüístico como en el institucional (Navarro 2025: 157).

Un autor, en definitiva, alejado de toda convención literaria, aunque no por ello falto de tradición, dado que una de sus prácticas narrativas más habituales es precisamente algo que se señaló al respecto de la narrativa posmodernista y que Mijares califica como “la ruptura de la frase hecha” (2007:178), es decir, tomar oraciones de otros autores, dichos populares o refranes y situarlos en un contexto lingüístico que no les pertenece, gracias a lo cual consigue dotarlos de un nuevo significado³¹. Con este tipo de recursos narrativos, Martín Giráldez logra que el lector que posee cierto bagaje literario y cultural se sonría, y provoca, en consecuencia, que sus publicaciones no sean libros dirigidos a todos los públicos, aunque a la luz de obras como *Thomas Pynchon, un escritor sin orificios*, compuesta por una primera parte en la que reflexiona sobre el modo en que a un autor brillante puede corromperle la fama, o *Magistral*, que es toda una diatriba contra el mercado editorial, es evidente que tampoco busca convertir sus obras en un producto comercial, sino que más bien trata de huir de ello. En este sentido, calificar de “novela” todas estas obras sería faltar a la verdad, a pesar de que en este punto del trabajo cabría preguntarse a qué “verdad” se hace referencia exactamente.

Esta literatura, pues, indefinible e indefinida, forma parte de un hibridismo genérico y de una fragmentación que constituye el signo de identidad de los productos narrativos que actualmente se están publicando. Por esta razón, antes de pasar a comentar *Menos joven* y *Magistral*, se realizará una breve revisión sobre los aspectos que caracterizan a la narrativa española de los últimos años con el fin de terminar de perfilar el contexto en que se encuadran dichas novelas y poder, así, comprenderlas mejor.

³¹ Señala Vicente Luis Mora a este respecto que Martín Giráldez bebe de “los *desplazamientos* lingüísticos de Raymond Roussel, pero también de la fiebre neologista de Julián Ríos” (2024: 51). En relación con la posmodernidad, expone Mijares lo siguiente: “la aparición de la Posmodernidad y, con ella [...] el rechazo de la necesidad de un arte comprometido e, incluso, la afirmación de su futilidad en un mundo de realidad virtual e hiperreal [...] convierte la ruptura de la frase hecha en un procedimiento irónico que reafirma el desvanecimiento de la realidad, del concepto de historia y del sujeto”.

6.1. El autor en su contexto: rasgos generales de la literatura española actual

Si por algo se caracteriza la literatura de los últimos años es por escaparse de los límites genéricos y teóricos entre los que muchos críticos tratan de encorsetarla. Esta necesidad de clasificación, así como de abordar la lectura desde un punto de vista exclusivamente tradicional, provoca que buena parte de los libros más recientes no se comprendan y que, por ende, generen rechazo por parte de los lectores. No existe, por tanto, una única definición capaz de incluir todos los rasgos que determinan las obras más recientes, pues la mayor parte de sus creadores buscan, por un lado, hacer reaccionar al lector (aunque sea mediante el rechazo) y convertir dicha reacción en la esencia estética de su propuesta. Por otro lado, existe una clara pretensión por su parte de experimentar con el lenguaje y de explorar las estrechas fronteras que existen entre la realidad y la ficción. Un problema clásico, cuanto menos, tal y como ha podido comprobarse a la luz de las reflexiones realizadas sobre la narrativa de Cervantes, pero que en los tiempos actuales se reactualiza en nuevos formatos, como los que a continuación van a señalarse.

En esta línea, se tomará como base la hipótesis apuntada por Posada al respecto de que la sociedad actual está marcada por un claro “aceleracionismo” (2020: 205), provocado por las nuevas tecnologías y por la digitalización del entorno, de manera que el disfrute de placeres lentos como la lectura pasa completamente desapercibido. Es por ello por lo que, según este autor, la literatura ha ido explorando distintas formas para abrirse camino, mediante su puesta al servicio de las innovaciones de esta era digital o, al menos, dejándose influir por ellas, un proceso que se ha calificado como “mutacionismo” o “literatura mutante” (2020: 203). Ambos términos, que encierran en su formulación una ingeniosa metáfora del mundo de la biología, pueden explicarse como el modo en que los *genes* de la literatura han *mutado* con el fin de *adaptarse* a los nuevos tiempos y poder así *sobrevivir*.

Como consecuencia de esta situación se derivan algunos de los rasgos más llamativos, compartidos por las narraciones del siglo XXI. En primer lugar, cabe destacar el hecho de que la mayor parte de los autores actuales apuestan por modelos narrativos breves, que, en consonancia con la tendencia aceleracionista de la sociedad de la información, comenzada en la Posmodernidad, y desde ella, se les atribuye una mayor flexibilidad y, por tanto, mayor experimentación que a las narraciones largas, asociadas al concepto tradicional de novela. En segundo lugar, y como se ha ido avanzando a lo largo de estas páginas, hay un claro hibridismo

genérico, no solo porque se trate de una literatura que no se ajusta a los moldes clásicos, sino también porque posee la característica de la “portabilidad”, un concepto tomado del mundo tecnológico (Posada 2020: 201) y que hace referencia a la capacidad de las historias para adaptarse, ser distribuidas y consumidas en múltiples formas, plataformas y contextos, mejorando así su accesibilidad tanto para los creadores como para los consumidores.

Por tanto, la literatura se asimila a formatos como el blog o las redes sociales, desde los que se presenta la información de forma concisa y, sobre todo, variada, ya que en una misma página pueden encontrarse materiales tanto escritos como visuales, que además tratan de una diversidad de temas no necesariamente relacionados entre sí. De esta característica se deriva otra, señalada también por Trueba (2007), que es el fragmentarismo, un término que puede entenderse desde diversos puntos de vista, pero que todos ellos pueden aplicarse a la narrativa más reciente. Así, con dicho concepto se alude a un discurso fragmentado, en el sentido de inacabado y en muchas ocasiones incoherente e improvisado por parte de la voz narradora, aunque también hace referencia al hecho de que no son narraciones lineales, dado que, como se señaló a propósito de la novela posmoderna, no poseen ni un principio ni un final, ni tampoco un argumento claro y definido.

En relación con los recursos propios de la narrativa posmoderna, es habitual encontrar en estas novelas del siglo XXI el uso del lenguaje en sentido lúdico, a menudo empleado con un tono paródico e incluso burlesco, así como el empleo de una sintaxis compleja que, en relación con el fragmentarismo apuntado, complican el discurso y provocan, en consecuencia, esa sensación de extrañamiento en el lector. En este orden de cosas, las siguientes palabras de Mijares al respecto de la novela posmoderna también hablan de los narradores más actuales, especialmente, de Martín Giraldez, como se verá:

El proceso de construcción del mundo se hace perceptible a partir del empleo de palabras extrañas y difíciles desligadas de la sintaxis, listados, frases retorcidas, complicadas, lindantes con la agramaticalidad, frases tan raras que nos impulsan a fijar la atención en su propia estructura sintáctica, haciéndonos olvidar el contenido, frases que continúan, cambiando ligeramente de forma, como las estructuras recursivas (2007: 181).

Esta no-linealidad también se aprecia en el plano visual, pues la disposición de lo escrito no siempre sigue un orden lógico, sino que, en ocasiones aparecen las oraciones divididas por la mitad o incluso una misma página puede estar compuesta por párrafos cuyas

líneas poseen distintas tipografías. Esta distinción tipográfica, marca, según Trueba, la presencia de los distintos géneros que se entremezclan en la obra, de manera que si, por ejemplo, un personaje está escribiendo una carta (género epistolar) o una conferencia (género ensayístico), su contenido aparece con una tipografía distinta del resto de la narración. Lo interesante de esta práctica es que, a pesar de la diversidad genérica presente, al final el conjunto no deja de identificarse con lo que conocemos como novela, de manera que también la ironía es otro recurso propio de este tipo de obras, cuya presencia se haya tanto dentro de la narración como fuera de ella.

Por otro lado, y, retomando los ejemplos propuestos de la carta y de la conferencia, muchas de las obras que se insertan en estas tendencias presentan un marcado carácter metaficticio³². Así pues, Trueba realiza un repaso por los narradores más experimentales en este sentido, como Javier Cercas, Vila-Matas o Pepe Monteserín, que incluyen en sus obras — respectivamente, *Soldados de Salamina* (2001), *París no se acaba nunca* (2000) y *La conferencia. El plagio insostenible* (2006)—, textos que se titulan igual que la propia obra que se está leyendo. En consonancia con esta práctica metaficcional, se advierte que el foco no está centrado en la narración de la novela en sí, sino en el proceso de creación de la misma, como si la novela estuviera haciéndose en el momento de su lectura³³.

Por su parte, Mora (2024) da cuenta de que, aunque a comienzos de siglo había un gran afán de experimentación, quizá impulsado por la renovación que supuso la Posmodernidad, en la actualidad más inmediata (a juzgar por el año en que está publicado su artículo) los novelistas están empezando a convertir estas innovaciones, que afectan esencialmente a la ficción y al lenguaje, en recursos un tanto manidos, como puede ser el caso de la autoficción, presente en novelas como las mencionadas donde la inclusión de fotografías, notas a pie de página, bibliografía, entre otros recursos, se emplean como juego para ratificar la realidad de un relato que, en el fondo, busca seguir siendo ficticio. Sin embargo, dicho autor excluye de este inminente patrón a narradores como Luis Rodríguez, Cristina Morales y a Rubén Martín Giráldez, entre otros. Autores todos ellos no necesariamente enmarcados dentro de los rasgos propios de la literatura mutante, pero sí muy apegados a ella y a sus innovaciones.

³² Aunque hasta el momento se haya empleado el término *metaficción* en su sentido más general, se harán las aclaraciones pertinentes en el momento en que se analice *Magistral*.

³³ Cabe destacar que esta idea de la “novela haciéndose” ha sido propuesta por Marín Cepeda (2025: 406) como uno de los principales puntos de modernidad del *Quijote* y que, en relación con lo expuesto por Cornago (2004), está relacionada con el enfoque performativo y procesual del arte que se dio en el Barroco y fue recuperado en la Posmodernidad.

De hecho, sí menciona a autores como Manuel Vilas o Juan Francisco Ferré, de los que el autor de *Magistral* se ha mostrado un claro seguidor³⁴.

Mora detecta, además, una interesante presencia de la teoría en la novela y la apunta como una de las principales tendencias de la narrativa de nuestros días, en la línea del hibridismo genérico mencionado. En este sentido, destaca que existen novelas de campus, como *Noche y océano*, de Raquel Taranilla, donde se parodia el método investigador de las ciencias sociales, se incluyen algunos discursos propios de este método, bajo el tono académico que les corresponde, así como comentarios metacríticos del propio discurso, igual que sucede en *Els angels morts*, publicada en 2021, por Borja Bagunyà y traducida por Martín Giraldez, o en *El público* (2012), de Bruno Galindo, otro narrador arriesgado que, al igual que sucede en *Magistral*, reseñó su novela dentro de la propia novela. Una literatura, en definitiva, para cuya lectura se debe convenir en que “«difícil» no significa «críptico» y «fácil» significa «insultante»” (Martín Giraldez, *El Español*, 10/06/2016).

Por otro lado, productos tan arriesgados y ambiciosos, dispuestos a romper con las normas y a no ser aceptados por todo tipo de receptores, no serían posibles sin la labor de las editoriales, quienes han de tomar la misma actitud que todos estos escritores. Así ha ocurrido precisamente con las novelas de Martín Giraldez, que a continuación se reseñarán, y con la editorial que se ha encargado de publicarlas, *Jekyll & Jill*, de manera que, antes de abordar la descripción y el análisis de *Menos joven* y *Magistral*, cabe hacer una pequeña mención a su forma de proceder, con el fin de obtener una visión más global de ambas novelas.

6.1.1. Labores de difusión: la editorial Jekyll & Jill

Jekyll & Jill es una editorial zaragozana independiente, fundada en 2011 por Víctor Gomollón y Jessica Aliaga, aunque, actualmente esta última ya no forma parte de ella, por lo que hoy en día es una editorial unipersonal; en todo caso, su trabajo ha sido crucial para el despegue de la misma, no solo porque ha participado mano a mano con Víctor, sino también porque fue a quien se le ocurrió el nombre, según expone el propio director en una entrevista realizada por la escritora Isabel del Río en 2015, pues dice al respecto que “ella es filóloga

³⁴ Ver a este respecto la entrevista realizada por Nuria Azancot al autor en el periódico *El Español*.

especialista en literatura escocesa, así que resultó natural que Stevenson apareciera por algún lado como padrino espiritual” (Gomollón, blog, 21/12/2015).

Su primer libro editado fue *Un día me esperaba a mí mismo*, escrito en 2011 por Miguel Ángel Ortiz (ya mencionado en el estado de la cuestión por su reseña a las dos novelas de Giráldez, “Dando muerte a los ídolos” y “Dando muerte al castellano”), por el que la editorial recibió el Premio al mejor libro editado en dicho año, así como otros tres premios más, uno en 2012, otro en 2015 y otro en 2016, el Premio LiberisLiber, por la publicación de *Magistral*. Además, es una editorial muy apegada a la publicación de obras que cumplen con las características indicadas a propósito de la literatura del siglo XXI, como, por ejemplo, *Incertidumbre*, de Paco Inclán, una novela que adopta el aspecto de un panfleto político de Kim Jong-il.

Por otra parte, hay varios aspectos que justifican el hecho de que se dedique un espacio a comentar el trabajo de esta editorial antes de pasar a analizar las novelas de Martín Giráldez. En primer lugar, las reseñas escritas por Francisco Estévez y por Sergio Sancor (2013) al respecto de *Menos joven*, así como aquellas firmadas por Alberto Olmos y Cristina Pérez Escribano (2016), en relación con *Magistral*, destacan el importante papel que ha jugado la editorial en el proceso de su construcción. Así pues, termina Escribano su reseña dedicándole las siguientes palabras: “la editorial que se ha atrevido es *Jekyll and Jill*, una de las editoriales más arriesgadas e interesantes del panorama que demuestra con esta apuesta su exquisitez y buen ojo para mostrarnos obras realmente interesantes. Autor y editores conforman un gran equipo, el material está muy cuidado” (blog, 19/07/2016).

En segundo lugar, según expone el director de la editorial, Víctor Gomollón, en otra entrevista realizada por Sara Barquinero, en 2017 (momento en que ya no estaba Jessica como editora), existe una relación directa entre el mencionado editor y el autor catalán, no solo en el plano personal, pues manifiesta que son amigos y que conoce a su familia, sino también literario, ya que comparte con él la misma forma de ver la literatura, en cuanto a que se reconoce “eclectico y abierto” y que no sigue una “estética fija de colección”. A estas opiniones, estrechamente ligadas a las obras de Giráldez, se suma el hecho de que trata de huir de toda literatura comercial o superventas, pues tal y como expone en dicha entrevista, le interesa sobre todo la crónica narrativa y el ensayo, y rechaza, en consecuencia, todo tipo de propuestas que tengan que ver con narrativa histórica, romántica o juvenil.

La relación con el autor catalán también se manifiesta en que le encomendaron la traducción de *Comotheoros*, un tratado astronómico del siglo XVII, escrito por Christian Huygens y que, según indica el director en las dos entrevistas mencionadas, es su publicación más personal y a la que le profesa un especial cariño. Como puede comprobarse, es estrecha la vinculación que existe entre la época barroca, sobre la que el director reconoce haberse sumergido para dicha publicación, y Rubén Martín Giráldez, quien también tuvo que documentarse sobre este periodo para realizar la traducción. De hecho, Gomollón señala que, sin un interés literario concreto, la editorial suele centrarse en la producción de traducciones, ensayos y novelas alejadas de lo convencional.

El tercer aspecto que justifica la dedicación de este breve apartado a la editorial es que otra de las características que se señalarán como intrínsecas y necesarias para comprender los artefactos literarios que sin duda son *Menos joven* y *Magistral* es su materialidad, es decir, la inclusión en ellas de ilustraciones, calcomanías, notas escritas a lápiz, portadas de otros libros, etc. En esta línea, según expone la reseña publicada por Alberto Olmos en su blog “Qué leer”, en relación con *Menos joven*, destaca que todos estos recursos son “netamente posmodernos” (Olmos, blog, 18/02/2013), lo que entronca con la relación que se ha establecido anteriormente entre el autor y la Posmodernidad, en tanto la presencia de lo textovisual reflejaba el conflicto derivado de la incapacidad de seguir un orden lineal de lectura, así como la manifestación, por parte de la obra misma, de su propia condición como objeto literario.

A continuación, una vez expuestos algunos de los puntos de contacto entre Martín Giráldez y la editorial, es momento de pasar a analizar y describir las novelas cuyos principales rasgos tratarán de compararse con el *Quijote*, con el propósito final de reflexionar sobre la huella de la modernidad cervantina en el siglo XXI. Como acompañamiento a dicha descripción, se incluirán fotografías de las propias novelas, para mostrar, por un lado, el ingente trabajo de su editor, y, por otro, los distintos recursos narrativos y visuales que las constituyen, en relación con las últimas publicaciones de nuestro siglo, tales como el hibridismo, el fragmentarismo, la metaficción o la complejidad sintáctica y léxica, así como otros que pertenecen a la tradición de la novela posmoderna, de la que, como se ha demostrado, el autor es fiel heredero.

6.2. Primera aproximación a las novelas

A continuación, se presentará el análisis y la descripción del material, textual y extratextual, por el que están formados los dos artefactos narrativos más conocidos del autor catalán, *Menos joven* y *Magistral*. Este análisis, que no deja de ser una reseña más de las muchas que sobre dichas obras se han escrito, permitirá, por un lado, una mayor comprensión y un importante acercamiento a todas las sorpresas que sus páginas encierran y, por otro lado, ayudará a materializar finalmente toda la información que se ha ido exponiendo sobre la literatura española posmoderna y actual.

Cabe señalar que para la elaboración de sendas reseñas se partirá de la lectura atenta de los textos y que se apoya, a su vez, en las distintas opiniones que algunas de las personalidades más apegadas al universo literario actual han ido arrojando sobre estas novelas en medios de comunicación digitales. Ya en el estado de la cuestión se han esbozado los nombres y la profesión de algunas de estas personalidades, por lo que en este punto se referenciarán, tanto las ya mencionadas como otras que también se han consultado, de forma que complementarán a las reflexiones derivadas de dicha lectura personal. Así pues, siguiendo el orden cronológico de publicación, se comenzará con la reseña de *Menos joven* y se continuará con la de *Magistral*.

6.2.1. *Menos joven* (2013)

En su reseña, Jean Pierre le Sam le otorgó a esta obra una de las definiciones más acertadas que pueden aplicársele, pues lo que aquí propone Rubén Martín Giráldez verdaderamente es un “OLNI”, es decir, un “Objeto Literario No Identificado” (página web, 3/08/2014), empezando por la doble cubierta con la que el lector se encuentra nada más tenerlo entre las manos. Si se tiene la suerte, como la que tuvo Santos Villanueva, de “separar por casualidad esta segunda cubierta” (Zenda, 15/09/2016) y descubrir que, por un lado, estamos ante la lectura de *Menos joven* y, por otro, nos encontramos ante un libro cuya portada simula estar editada por la prestigiosa editorial francesa, Gallimard, bajo el título *El peinado de Calígula*, habremos entrado de lleno en la aventura que este audaz autor nos plantea.



Ilustración 1. Portada de *Menos joven*



Ilustración 2. Contraportada de *Menos joven*

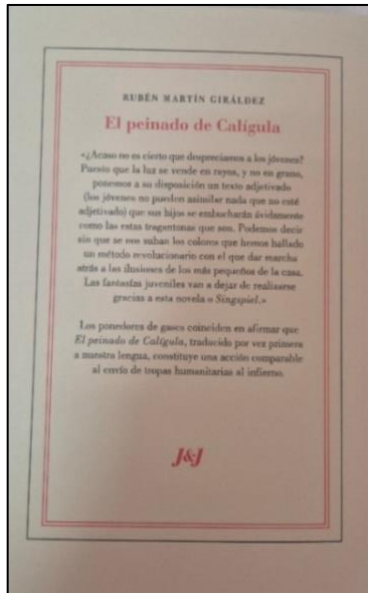


Ilustración 4. Portada de *El peinado de Calígula*, inserta en *Menos joven*

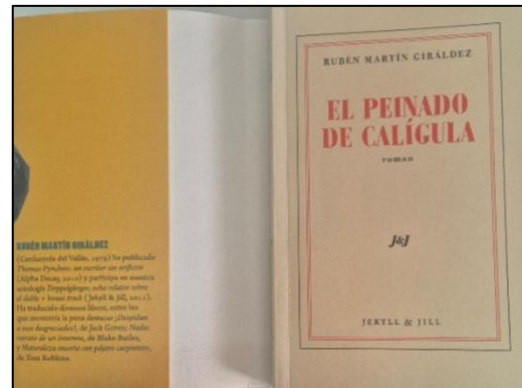


Ilustración 3. Portada de *El peinado de Calígula*

En ella, su peculiar protagonista, Bogdano, va persiguiendo frenéticamente a lomos de su caballo a todas las personalidades que desde su más tierna infancia ha conocido como “ídolos” y que, precisamente porque ya es “menos joven”, ha descubierto que quizá tales ídolos solo lo sean “porque se lo han contado” (2013: 123). Desde este relativismo ontológico tan posmoderno, los lectores asistimos a esta persecución y, también sobre nuestro caballo particular, acompañamos al protagonista a ejecutar su descabellada empresa: “acaballar” a

cada uno de los ídolos, tales como Artaud, Webern o Lucia Joyce, para reducirlos a lo que *quizá realmente* sean, mera construcción.

Todo parte del desengaño en el que el protagonista ha caído al descubrir que, durante su infancia, su padre quitaba las portadas de las obras escritas por autores canónicos y las colocaba en las obras literarias más banales y comerciales que existen, de manera que “Bogdano cree leer a los clásicos cuando en realidad ojea baratijas” (Estévez, revista digital, 18/09/2018). Por tanto, al libro como objeto le sucede lo mismo que lo que dentro de él se cuenta, de manera que el conflicto ontológico no se queda en el plano textual, sino que llega a lo extratextual, a la propia materialidad del libro³⁵.

Esos actos del padre los califica el protagonista de “educación híbrida” (2013: 23) y es lo que le impulsa a participar en el programa radiofónico “El peinado de Calígula”, protagonizado por adultos como él y dirigido a los niños que, junto con nosotros los lectores, asisten de forma paralela a esta venganza, para que, como si se tratara de una catarsis anticipada, eviten caer en el mismo engaño que Bogdano. Todo esto nos lo cuenta, bajo una capa de humor entre negro y satírico, el “verborreico presentador-locutor-narrador” (Ortiz 2016a) cuya voz, como la del resto de personajes que participan en la historia, es interpretada por Rubén Martín Giráldez, tal y como se indica en la página introductoria de la obra, a modo de *dramatis personae* (Ilustración 5).

Intervienen en el programa radiofónico <i>El peinado de Calígula</i> (por orden de aparición):	
Interpretado por:	
El locutor / regidor / animador de espectadores:	RUBÉN MARTÍN GIRÁLDEZ
Bogdano, concursante:	RUBÉN MARTÍN GIRÁLDEZ
El caballo de Bogdano:	RUBÉN MARTÍN GIRÁLDEZ
Los niños a caballo, que conforman la audiencia activa del programa:	RUBÉN MARTÍN GIRÁLDEZ
El padre de Bogdano, educador híbrido:	RUBÉN MARTÍN GIRÁLDEZ
El adivinador y gente del mercado:	RUBÉN MARTÍN GIRÁLDEZ
Unos agricultores:	RUBÉN MARTÍN GIRÁLDEZ
La comitiva de una boda:	RUBÉN MARTÍN GIRÁLDEZ
Los vecinos:	RUBÉN MARTÍN GIRÁLDEZ
El hermano de Bogdano, a quien no ama:	RUBÉN MARTÍN GIRÁLDEZ
Con la participación especial (al menos en algún momento) de:	
El compositor Anton Webern:	RUBÉN MARTÍN GIRÁLDEZ
Kim Basinger:	RUBÉN MARTÍN GIRÁLDEZ
Joseph Roth, Henry Roth, y Philip Roth:	RUBÉN MARTÍN GIRÁLDEZ
Unos perros:	RUBÉN MARTÍN GIRÁLDEZ

Ilustración 5. Página siguiente al índice

Esta presencia del género dramático en la narrativa no solo se manifiesta en esta primera página, sino en otros momentos de la obra en que los ídolos y el propio caballo hablan, de forma que se manifiesta cada una de sus intervenciones como si se tratara de un guion teatral al uso (Ilustración 6).

³⁵ En este sentido, puede verse, a la luz de las imágenes, cómo la segunda cubierta es mucho más seria y elegante que la primera, la cual está creada siguiendo la técnica del pastiche, a través de la que se superponen distintos elementos para dar lugar a una creación independiente, tal y como se refleja en la construcción del rostro del personaje y del caballo que la componen. Una técnica que también se empleará en el plano textual.

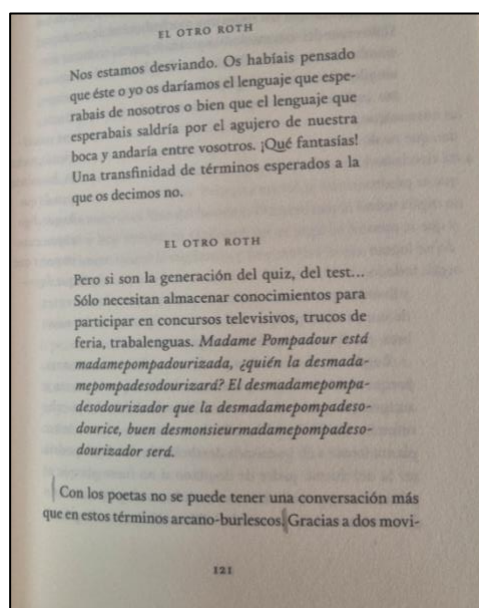
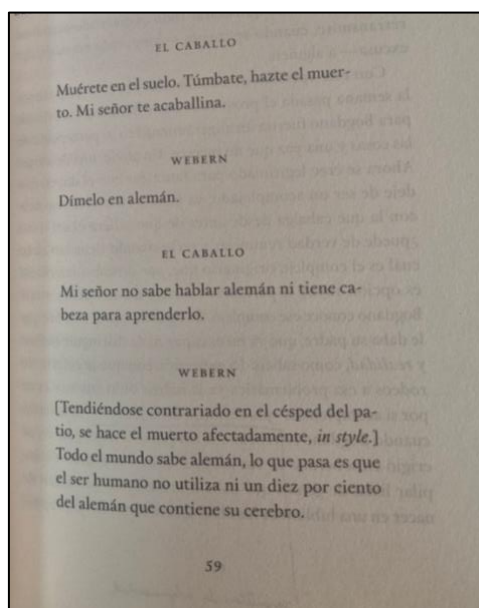


Ilustración 6. Hibridismo genérico (guion teatral)

En otros momentos, el discurso narrativo se asocia al género musical, de forma que, bajo unas anotaciones sobre las que luego hablaremos, se va marcando, literalmente, el ritmo de lectura de algunos de los capítulos, como si narración fuera un pentagrama (Ilustración 7).

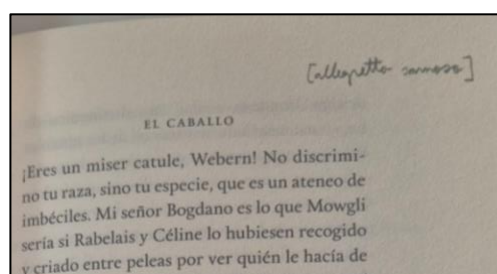
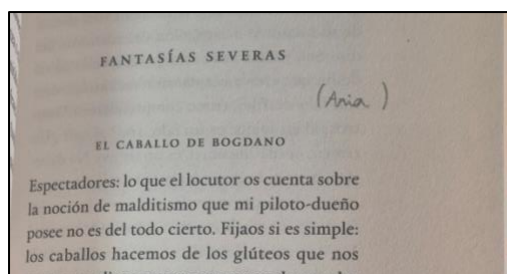


Ilustración 7. Anotaciones que aluden al género musical

Además, este hibridismo no acaba aquí, sino que, siguiendo de nuevo una tendencia muy posmoderna, la obra (“o-lo-que-sea”, Avilés, blog, 26/12/2012) no presenta un principio ni un final ni tampoco un argumento definido, pues a lo que se asiste es a la extensa divagación de ese presentador, tan charlatán como impertinente, que se dirige y apela con vehemencia a nosotros los lectores como si formáramos parte del coro de niños que escuchan el programa, exclamando improperios como los siguientes: “Y [Bogdano] continúa corriendo ignorante de lo que él conoce como *bel canto*, no es otra cosa que *kung fu* reetiquetado bajo el nombre de *bel canto*, que parece que hay que repetíroslo todo” (2013: 49); “Fructusventrigenerosi. Toda esta confusión demuestra que uno no puede fiarse de cómo suenan los nombres ni de cómo se dibujan sus grafías, por no hablar de la sintaxis, que es todo esquirlas de metralla” (2013: 62).

Improperios que no dejan de reflejar el mensaje final: ¡desengáñate que todo es pura convención!, incluso aquello que pertenece a la esfera de lo que se ha dado en llamar “alta cultura”.

Por si todas estas sorpresas fueran pocas, el autor nos informa (sin decirlo explícitamente) que antes de nosotros ha habido un lector que ya ha entrado en contacto con el locutor de este irracional y surrealista programa, pues muchas de las páginas de este artefacto literario están plagadas de anotaciones, que parecen —con un realismo visual verdaderamente asombroso— escritas a lápiz y que, gracias a la ingente labor de la editorial, seguramente más de uno, como manifiesta Ortiz, se haya visto tentado a borrarlas (Ilustración 8) o, añadimos, tentados de proceder a la devolución del libro por no ser “nuevo”. Vicente Luis Mora y el blog literario “Un libro al día” consideran que este lector previo es un “archilector”, mientras que para Villanueva su presencia refleja el posmoderno mensaje de “relativizar la solemnidad y fiabilidad de lo escrito”.

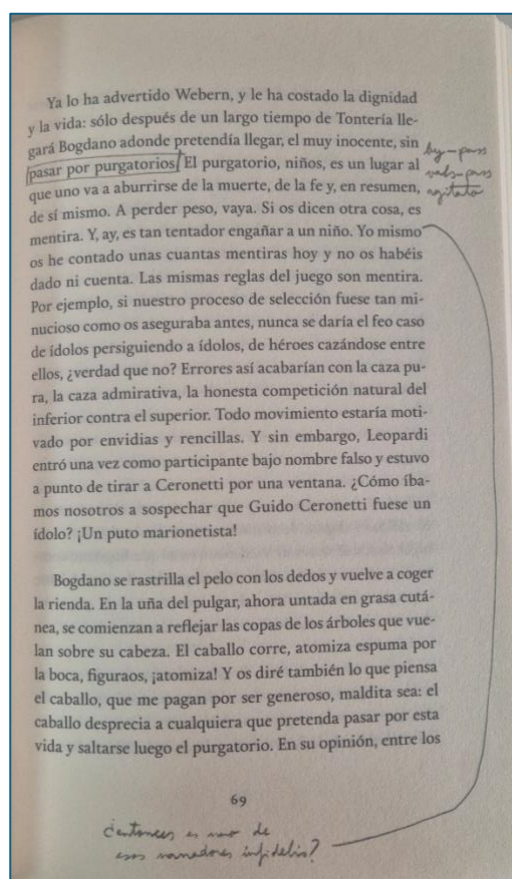


Ilustración 8. Ejemplo de anotaciones a lápiz

La ironía de este atrevido escritor llega al punto de que incluso en una de estas anotaciones también se incluyen títulos de obras asociados a autores que no las escribieron, como se muestra en la página 50 (Ilustración 9).

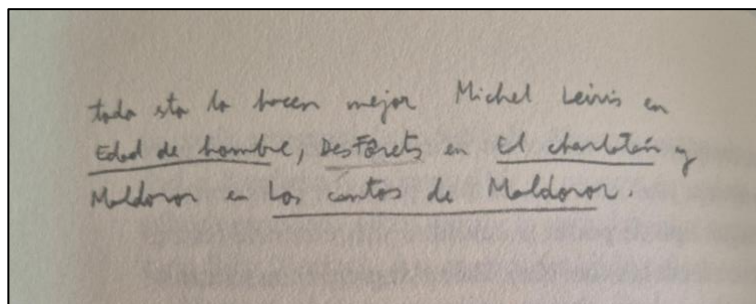


Ilustración 9. Títulos de obras cuyo autor no es el que se indica

Así pues, la experiencia de lectura va más allá, pues obliga al lector a dialogar con el texto, igual que el supuesto lector previo, a emborronarlo, a buscar si lo que dice es cierto (como, por ejemplo, buscar si los títulos de estas obras existen y si pertenecen a quien dice que pertenecen), en definitiva, a participar de lleno en ese programa, como si fuéramos pobres Bogdanos que han caminado por el mundo ciegamente y cuyo momento de ser “menos joven” ha llegado.

Como remate final y donde claramente la editorial fija su seña de identidad, el incrédulo y asombrado lector, tras haber sido zarandeado por ese locutor (que no es sino el propio autor), se encuentra con unas calcomanías de cada uno de los ídolos que han sido destruidos por la furia del caballo de Bogdano, aunque en otras páginas ya se han incluido ilustraciones sobre algunos de ellos (Ilustración 10)³⁶.



Ilustración 10. Calcomanías que se encuentran en la parte trasera de la contraportada de *Menos joven*

³⁶ En la fotografía de la página 47 pueden verse unos parlamentos incluidos en inglés, una práctica también muy habitual en este narrador, si se tiene en cuenta que también es traductor. Sin embargo, dado que su inclusión adquiere una especial importancia en *Magistral*, se reservará el comentario de su empleo para la reseña de esta segunda novela.

Por otra parte, a pesar de su originalidad, para autores como Lluís Satorras el libro “no pasa de la mera curiosidad” (*El País*, 13/05/2013), y otros, como Rebeca García Nieto, han visto en su argumento (por llamarlo de alguna manera) una clara influencia de Witold Gombrowicz, no solo porque el autor lo menciona con su particular manera de jugar con el lenguaje: “le da al baile de San Witold, le entran los siete máhlers” (2013: 76)³⁷, sino también porque la historia que cuenta da una vuelta de tuerca a la novela más conocida de este novelista y dramaturgo polaco, *Fredydurke*.

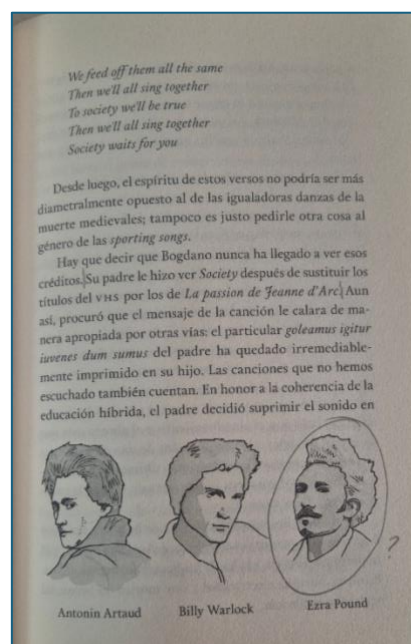


Ilustración 11. Inclusión de ilustraciones junto a texto

En ella, su protagonista homónimo sufre una transformación inversa a la de Bogdano, dado que pasa de adulto a adolescente, y mientras tanto va reflexionando sobre cómo el tiempo, las circunstancias y la historia determinan la forma de vida de las personas. Por tanto, aquí, a diferencia de en *Menos joven*, se alaba la infancia y la ingenuidad como los motores que dar lugar a los impulsos más creativos.

En esta línea, Nieto también ha señalado otras influencias como las del propio Artaud y Joyce³⁸, por las que cabría preguntarse si en realidad el autor no se está purgando también, oculto bajo el intrépido Bogdano, de esa alta cultura, tan aceptada socialmente como incuestionable, y no solo en el plano literario, sino también en el género teatral y musical, pues aquí ningún *ídolo* se libra. A este respecto algunos reseñistas han hablado de una suerte de “muerte del padre”, la cual no debe interpretarse literalmente, sino “como un ajuste de cuentas con la Cultura y con quienes manejan la Cultura” (Arbonés, blog, 13/02/2013).

Para terminar, cabe señalar que este “OLNI”, que apenas tiene 126 páginas³⁹, es un reflejo de las consecuencias derivadas de darse cuenta, de un claro despertar ante el hecho de

³⁷ Nótese el juego de palabras entre *males* y la palabra *máhlers*, la cual es otra referencia intertextual al compositor y director de orquesta Gustav Mahler.

³⁸ Villanueva también ha señalado como referencias los experimentos llevados a cabo por los *Ismos* y por los formalistas.

³⁹ Cabe recordar que Posada (2020) destaca la brevedad como característica fundamental de la mayor parte de obras literarias publicadas en los últimos años.

que quizá la realidad, tal y como la percibimos, no sea tan estable como pudiera parecer. Así, bajo la premisa de eliminar “a uno de esos que humillaron su inteligencia postadolescente hasta el punto de obligarle a usted a camuflar su domesticación con gratitud fingida” (Martín Giraldez 2013: 22), el autor nos propone participar en “El peinado de Calígula” para conseguir ser menos ingenuos ante el mundo que nos rodea, para evitar tomar como genial un producto, en este caso literario, solo por el simple hecho de que un conjunto de personas, a los que se les ha otorgado cierto prestigio, lo considere así, de forma que, finalmente con esta lectura, lleguemos a ser menos jóvenes.

6.2.2. *Magistral* (2016)

Antes de reseñar la novela, cabe hacer una importante aclaración terminológica. Hasta el momento se ha empleado el término *metaficción* desde un punto de vista general, para hacer referencia a novelas que, o bien dan cuenta de su propio carácter ficticio (por ejemplo, *Niebla* o *Soldados de Salamina*, donde el autor se incluye como un personaje más) o bien se incluyen en ellas reflexiones sobre la literatura en sí misma (*Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos). Sin embargo, a partir de una novela como *Magistral* y para su posterior puesta en relación con el *Quijote*, se hace necesario distinguir este término del de *autoconsciencia*, siguiendo la puntualización de Pardo, advertida por Marín Cepeda (2025).

Así pues, se hablará de metaficción en tanto se hallen en la novela reflexiones sobre la ficción, es decir, puntos en los que, desde la literatura, se hable de literatura; un caso claro, en este sentido, es el episodio VI, de la primera parte del *Quijote*, en el que se produce el escrutinio de la biblioteca del caballero. Por su parte, la autoconsciencia de la novela se detectará en el momento en que esta “denuncie su propio carácter literario como artefacto o como constructo ficticio” (Pardo García 1995, 2006; citado por Marín Cepeda 2025: 412), como ocurre, por ejemplo, en los comentarios que, especialmente en la segunda parte del *Quijote*, lleva a cabo el narrador al inicio de muchos capítulos, en relación con su origen y fiabilidad (si Cide los ha tomado por apócrifos o no, si la traducción del morisco los ha tergiversado, etc.).

Presentado este inciso, se muestra a continuación el análisis y descripción de la novela en cuestión, al modo en que se ha llevado a cabo con *Menos joven*.

“Que en qué cabeza cabe que” —así comienza *Magistral*— un escritor de poca monta se proponga acabar con la lengua castellana, pisotearla, reducirla y, acto seguido, emprender la ardua tarea de conquistar otros idiomas que, a su juicio, tienen más posibilidades de experimentación y presentan una mayor voluntad para renovarse. Efectivamente, una idea así solo puede ser fruto de una mente como la de Rubén Martín Giráldez, aunque, a decir verdad, su cruzada no es contra la lengua castellana en general, sino contra aquellos escritores que con su literatura fútil la convierten en un “lenguaje”. Muy lejos han quedado épocas como la de los Siglos de Oro, en las que los autores se atrevían, arriesgaban y no tenían miedo a conjugar lenguaje e ingenio. Por el contrario, en estos tiempos, en los que domina “la dictadura de lo explícito” (Isabel Garzo, revista digital, 9/09/2016), ni los autores buscan arriesgar ni los lectores quieren tener entre manos un libro que les desafíe, más bien al contrario, tan solo buscan el banal entretenimiento y “limitarse a garlar sin andar dándole ripio a la mano en el potro de tortura” (2016: 8).

No es, por tanto, la calidad de la obra, por su argumento, por su originalidad, por su forma, entre otras cosas, lo que se valora, sino que, entre tanta “pobulosidad” y “tontomaquia”, los que reinan son los “bardólatras” que no saben sino perpetuar unos cánones establecidos y besarle los pies a la “Obediencia”, es decir, a la crítica que se hace llamar especializada y que juzga, desde el prestigio que se le ha otorgado, cuáles son las publicaciones que van a sobrevivir al mercado editorial y cuáles no.

Así pues, lo que va a encontrarse el lector de *Magistral* es, simple y llanamente, con *Magistral*, pues, este “pequeño libro-texto-misil-novela-ensayo” (Brox, revista digital, 18/07/2016) cuenta la historia de su propia recepción, al postularse como ejemplo subversivo que se enfrenta al letargo en que los malos lectores y los peores escritores están haciendo caer a nuestra lengua. Se trata entonces de una novela metaficticia, en tanto su protagonista, junto al lenguaje, es la literatura (al constituirse toda la novela como una dura crítica a la literatura fatua y comercial), y al mismo tiempo autoconsciente, dado que toda ella es una reflexión sobre su propia construcción.

En esta línea, el hecho de que se titule *Magistral* no es baladí, pues se establece con este adjetivo un juego irónico muy interesante, ya que, en ocasiones se ve a sí misma como un libelo que merece tal calificativo y otras muchas se describe como “una opereta fallida y repugnante, pura chacharaza, si se quiere, pero opereta a fin de cuentas” (2016: 25). Lo que

consigue con esta ambigüedad es vehicular la denuncia a esa crítica adocenada que pone “la misma cara a *Magistral* que al libelo más manso del panorama” (2016: 15).

Este tono, que insta a cualquier lector a revolverse sobre su asiento, se traduce en apenas cien páginas que presentan una estructura narrativa no convencional, una sintaxis retorcida, barroquizante, donde los neologismos y los juegos de palabras, a partir de frases hechas y de cultismos, ocupan un lugar predominante, en homenaje a aquellos tiempos áureos, tan álgidos para nuestro idioma literario. Ejemplos como “pero dime, decidme, didme”, “para hacer otra cosa que corazón de mis tripas” (2016: 9), “te sonríes como si llevases un último asno en la manga” (2016: 25) o “yo no quería hacer una opereta correcta, sino un auto de choque sacramental” (2016: 33), entre otros muchos ejemplos, lo corroboran⁴⁰.

En este sentido, desde el comienzo, el autor se posiciona alejado de la norma en general y de la norma ortográfica en particular, a juzgar por la portada con la que la obra se presenta (Ilustración 12).

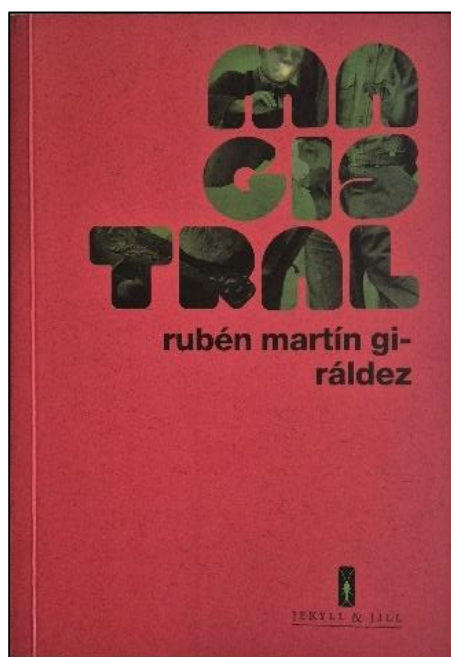


Ilustración 12. Portada de *Magistral*

Después, el discurso que le sigue a esta portada, “entre quevedesco, irónico, chulesco, impostado, paródico de sí mismo” (Nieto, blog, 23/03/2020), podría dividirse en tres partes (por

⁴⁰ El empleo de este recurso, que consiste en “la extracción de un elemento del contexto que le es propio para dotarlo de una nueva significación” (Navarro 2025: 149), está íntimamente relacionado con otros como el *collage*, el *ready-made* duchampiano o el *cut up*, a través de los que se permite un revisionismo muy posmoderno a todo lo convencional e institucionalizado. El lector se convierte entonces en un “supra-lector”, al que se le encomienda la tarea de tejer esa red de referencias continuas entre hipotexto e hipertexto.

estructurarla de algún modo racional y lógico). En la primera, la voz narradora, cuya procedencia no se explicita, pero que parece surgir de las mismas entrañas de *Magistral*, se presenta a sí misma como ejemplo literario de lo que les falta a las letras españolas más actuales y, en su reivindicación, propone explorar y conquistar otras lenguas, como la inglesa, que en la novela recibe el nombre de “la Boca Americana”. Es entonces cuando entra en juego otra novela, en consonancia con las estructuras en abismo y con la mencionada metaficción (literatura dentro de literatura), tan propias de la literatura borgiana, según recuerda Sebastián Eugenio Sánchez (2018) en su reseña. Sin embargo, como no podría ser de otro modo en una narrativa y en un autor tan particulares, esta segunda novela no se presenta de cualquier manera, sino mostrando su contraportada y avisando al lector, previamente, de que se acerque a ella con sumo cuidado:

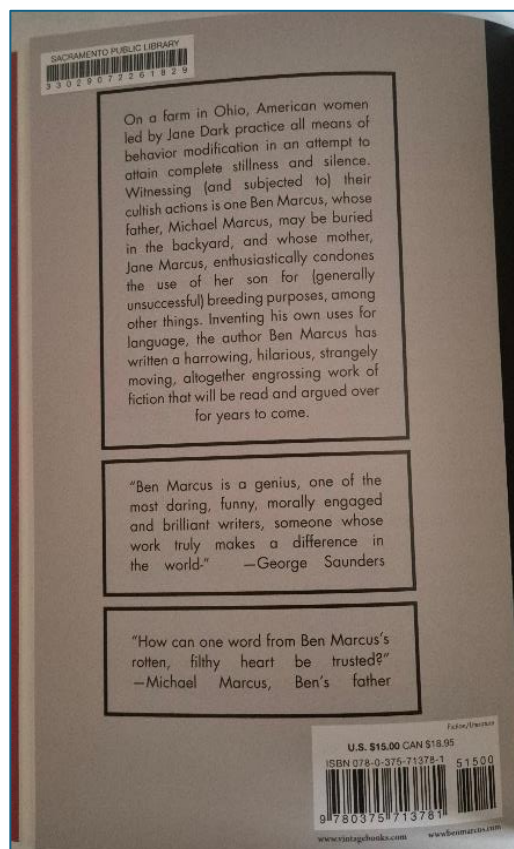


Ilustración 13. Contraportada de *Notable American Women*, novela inserta en *Magistral*

Esta imagen corresponde a *Notable American Women*, una de las novelas más conocidas del autor norteamericano Ben Marcus, que, como se recordará, ha sido estudiado y reivindicado por Martín Giráldez en otras publicaciones. Su presencia justifica el despertar de esa Boca Americana a la que el narrador tanto ha apelado en la primera parte, de manera que esta segunda se compone de una serie de fragmentos sacados de dicha novela, acompañados de su pseudotraducción (Ilustración 14)⁴¹.

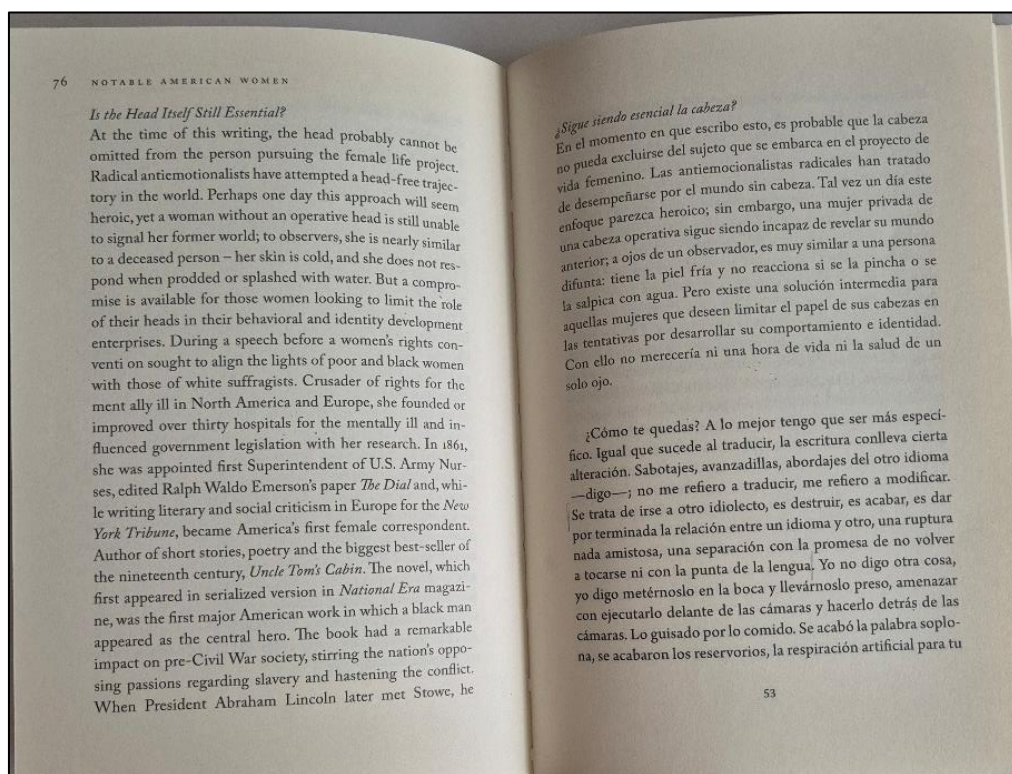


Ilustración 14. Fragmento tomado de *Notable American Women* acompañado de su pseudotraducción

Según expone Navarro, a propósito de otra obra de este escritor, *El fill del corrector: Arre, arre corrector* (2018), Giráldez utiliza o percibe la traducción también de un modo muy borgiano, en tanto no considera, frente a la noción tradicional, que la creatividad del traductor o la inclusión de comentarios propios en el texto traducido constituya un error. En este sentido, el autor catalán se apropia de la narración escribiendo, reescribiendo y eliminando partes del texto original, lo que lleva al lector a centrar su atención en el acto de traducir y no tanto en la traducción, fomentando dicha reflexión con parlamentos como el que sigue: “¿es mejor traducir

⁴¹ A este respecto, confesó el autor en el periódico *El Español* que no todos los fragmentos pertenecen íntegramente a la novela “sino a un diccionario biográfico de mujeres americanas cuyos grandes logros han sido ninguneados a lo largo de la historia y que se vienen publicando desde 1971 en distintos volúmenes con el mismo título que la novela de Marcus: *Notable American Women*”, lo cual intensifica todavía más la ironía, tan presente en la obra.

lo que se dice por lo que en realidad se quiere decir? ¿Lo que se quiere decir no es, en puridad, lo que se dice?” (Martín Giráldez 2016: 62), los cuales, a su vez, reflejan un relativismo ontológico muy posmoderno.

Además, la novela de Marcus va inmiscuyéndose, poco a poco, en *Magistral*, lo cual se muestra a través de un cambio en la tipografía:

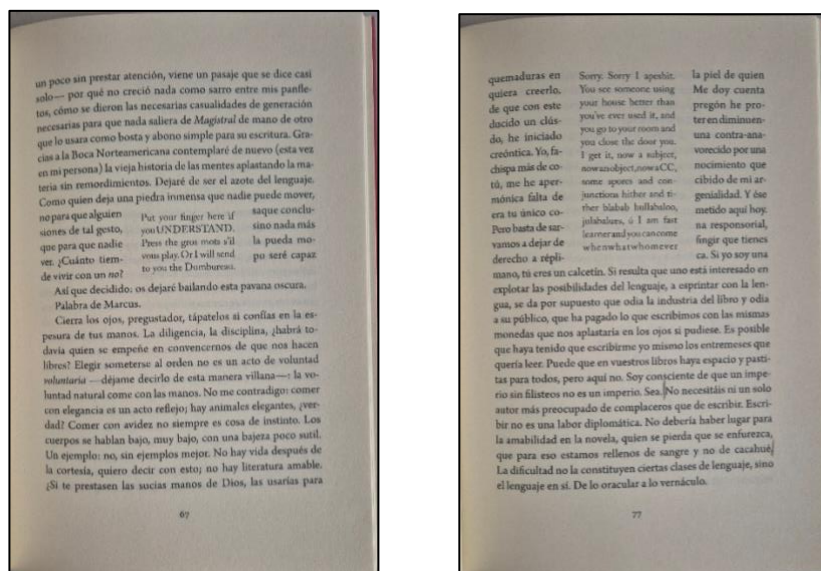


Ilustración 15. Ejemplo de fragmentarismo y de cambios en la tipografía

Por otra parte, su presencia da cuenta de que la idea de reivindicar la irrupción de una literatura experimental y arriesgada en el mercado lector no es nueva, pues ya ha habido un escritor, fuera de nuestras fronteras, que lo ha materializado, como puede verse a la luz de algunos de los fragmentos de *Notable American Women*. Por tanto, *Magistral* pasa de ser un artefacto “magistral” a convertirse en “una especie de parásito que toma fragmentos enteros de Marcus” (Pujante, blog, 3/09/2016). Sin embargo, en la tercera y última parte de la novela se despierta finalmente la Boca Americana y ejecuta su venganza. Para ello, en un principio, se incluye la carátula principal de la novela de Ben Marcus, su índice y uno de los capítulos, “Planeta de Jane Dark”⁴²:

⁴² La novela de Marcus trata de una familia en una granja de Ohio donde las mujeres, lideradas por Jane Dark, practican métodos de modificación del comportamiento en busca de la quietud y el silencio absolutos. En ella también se incluye el autor como personaje.

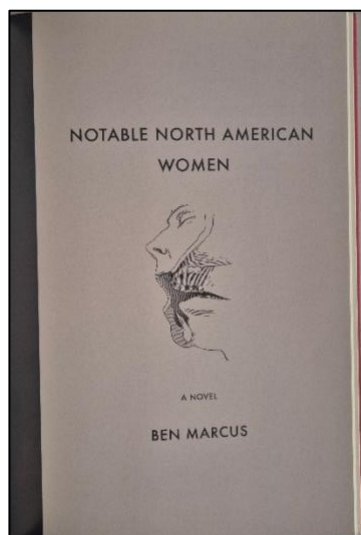


Ilustración 17. Portada de *Notable American Women*

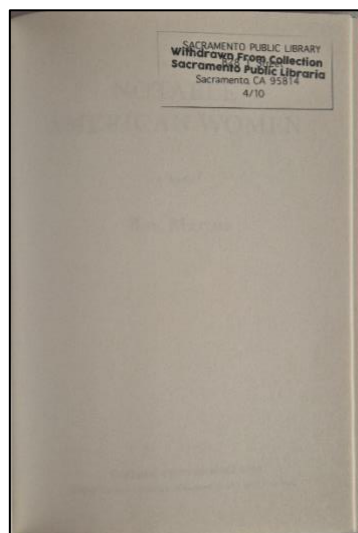


Ilustración 16. Registro bibliotecario de *Notable American Women*

CONTENIDOS	
1 Entierra la Cabeza	1
2 Las Desdichadas de Ohio	23
Hacer Callar al Padre	24
Proyecto	45
¿Qué preferiblemente a través de la comida	65
Danzas	82
La Máquina de Nombres	89
3 La Tecnología del Silencio	97
Aparcamiento frías	99
La cabeza de la Nueva Mujer	106
Pantomima femenina	126
Fichas	136
Nombres	143
4 Planeta June Dark	149
Embarcación de Jesús hombre	151
Compromiso de inmovilidad	167
Plan de desayuno	177
Fichas	184
Nombres	190
5 El lanzamiento	195

Ilustración 19. Índice de *Notable American Women*

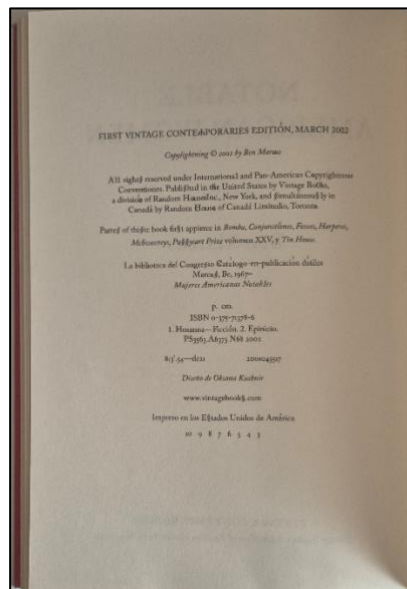


Ilustración 18. Información editorial de *Notable American Women*

A partir de este momento, la voz de *Magistral* terminará confundándose con la de su propio autor: “ya he oído suficiente” (2016: 93). Es entonces cuando cambia la tipografía y empieza a hablar la “Boca americana” o, lo que es lo mismo, la novela de Ben Marcus, que por fin ha conseguido engullir, metafóricamente, a *Magistral*, denunciando, de este modo, la falta de originalidad de este libelo español y, por extensión, de toda la literatura española actual. La ironía sigue intensificándose, en tanto esta novela de Marcus no deja de estar inserta en la novela de Martín Giraldez. Además, en toda la bravata que va soltando esa “Boca americana” se va inmiscuyendo *Magistral*, imprecando al lector y a Marcus: “¿qué haces con el libro don perro?”,

¿qué es ese macarroneo que te traes?, ¿con quién hablas?” (2016: 95), de forma que, al final de toda la obra, no se deja títere con cabeza.

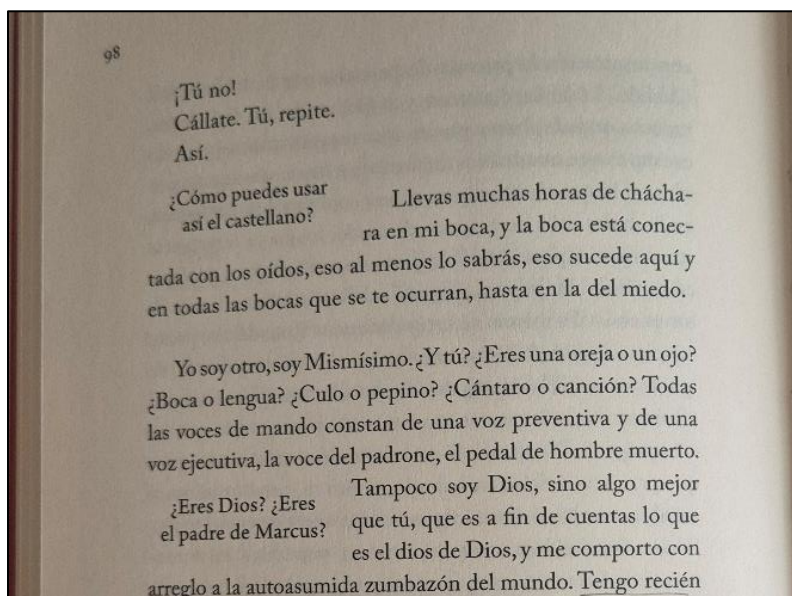


Ilustración 20. Ejemplo de cómo *Magistral* se inmiscuye en la novela de Ben Marcus

En definitiva, como expone Fernández Riesgo, en *Magistral*,

nada es casual, todo tiene el propósito de probar al lector, de probar sus límites, de soltar en medio de su cerebro una granada con dispositivo de cuenta atrás y esperar. Esperar. Esperar. Esperar... Hasta que el libro se apodere de todos los conceptos preexistentes, de todos los principios y pautas y los contamine con su nuevo código. Es entonces cuando la obra cobra sentido, cuando se reelaboran todos los conocimientos, cuando las conexiones saltan por los aires y el idioma adquiere otra dimensión (blog, 28/07/2016).

Una novela, en conclusión, que no dejará indiferente a nadie, a pesar de que su autor se enorgullezca al reconocer que apenas se acercarán a ella unos doscientos lectores, o, como él mismo los denomina en *Magistral*, “probadores de venenos”, quizá los únicos capaces de soportar, en los tiempos que corren, a dos bocas, a dos lenguajes, a dos experimentos literarios, a dos autores, en fin, capaces de llevar la lectura y la literatura en sí misma hasta las últimas consecuencias.

7. La conexión cervantina

Antes de establecer la comparación definitiva entre ambos autores, y, a pesar de que desde el comienzo el punto de mira se ha centrado en destacar sus concomitancias, es cierto que presentan algunas diferencias y que existen ciertas distancias que no pueden pasar desapercibidas. En este sentido, puede advertirse, junto a Posada (2020), que la narrativa considerada “mutante” y otras formas de la narrativa actual como las señaladas en un apartado anterior y materializadas en el análisis de *Menos joven y Magistral*, difieren en algunos puntos con respecto a una prosa como la cervantina, especialmente en relación con los criterios ontológicos, impuestos por la época en que se crea cada obra, y que afectan directamente a la ficción. En primer lugar, frente a la necesidad de verosimilitud, presente de manera constante en el *Quijote*, siendo esta el móvil que produce la parodia (en tanto la historia del caballero denuncia la falta de la misma en la ficción renacentista y, más concretamente, en los libros de caballerías), en la narrativa actual lo que impera es el reflejo del simulacro narrativo⁴³.

En segundo lugar, el arte barroco, en todos sus órdenes y en relación con el principio aristotélico de imitación de la Naturaleza (la “orden desordenada”, que advierte Riley), tiene siempre la mira puesta en la unidad, de tal manera que la variedad presente en la obra al servicio del entretenimiento (en este caso en la obra de arte verbal) aparezcan con un sentido y respondiendo a un orden que resulte lógico para el lector. Así, Cervantes incluyó en su primera parte una variedad de episodios o de historias intercaladas con la condición de que estuvieran estrechamente relacionadas con la historia principal, lo que le permitió seguir distanciándose de la ficción caballeresca. De hecho, se criticó a sí mismo a este respecto en la segunda parte, hasta el punto de eliminar en ella toda historia secundaria y siendo aún más fiel a ese principio de unidad⁴⁴.

⁴³ O, en palabras de Mijares, en relación con la novela española posmoderna, esta se sustenta en una “nueva mimesis realista”,

⁴⁴ Por poner un ejemplo claro, en el capítulo III de esta segunda parte, se establece un diálogo entre el caballero, el escudero y el bachiller en relación con la publicación de 1605. En este capítulo, en el que se anuncia ya la metaficción y la autoconsciencia, como móviles principales de la segunda parte, se expone el siguiente comentario en relación con las novelas intercaladas:

-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.

-Yo apostaré —replicó Sancho— que ha mezclado el hideperro berzas con capachos. (Cervantes 2004: 711)

Por su parte, en contraposición con este principio de unidad y de lectura unilateral, lo que prima en la narrativa actual es un claro fragmentarismo, que afecta tanto a nivel textual como extratextual, tal y como ha podido comprobarse, por un lado, a la luz de las portadas de *Menos joven* y de *Magistral*, donde se rompe con la norma ortográfica, destaca el pastiche y una ingeniosa combinación de texto e imagen, y por otro, en algunas de sus páginas, donde fragmentos en inglés se intercalan, de pronto, con otros en español, interrumpiendo el hilo narrativo de la obra, si es que este existe. Así, frente a las pautas rígidas del género, respetadas y prácticamente impuestas por Cervantes desde la creación de su primera parte, en la actualidad lo que se defiende es una narrativa portátil, donde el hibridismo y la diseminación, relacionadas con lo fragmentario, tratan de imitar a los modelos tecnológicos con los que compiten.

Por otro lado, a pesar de estas diferencias y de no olvidar que Cervantes siguió al pie de la letra los presupuestos señalados por las preceptivas neoaristotélicas imperantes, la publicación del *Quijote* supuso también una revolución con respecto a los principios estilísticos y epistemológicos asentados, al romper con el concepto clásico de épica y con la forma de crear ficción en prosa, en un momento en que la norma del gusto empezaba a imponerse a la preceptiva, tal y como se ha señalado en los primeros apartados, en consonancia con lo apuntado por Pedro Ruiz (1994).

Sin embargo, nada de lo apuntado resta valor al hecho de que esta investigación se centra en dos escritores que se niegan a aceptar los dogmas, la verdad absoluta de los discursos y, por supuesto, la literatura complaciente, que tan solo crea lectores aún más adocenados de lo que ya de por sí se encuentran. Así, ambos comparten, en la distancia temporal, un mismo sentimiento de rebeldía y una misma necesidad de romper con los cánones sociales y narrativos impuestos, tal y como demuestran sus producciones narrativas. Es por esto por lo que, a continuación, se presentará un sucinto análisis del modo en que todo lo dicho se materializa en las dos novelas del autor catalán.

7.1. La actitud cervantina en *Menos joven* y en *Magistral*

Para analizar en qué sentido puede hablarse de huella cervantina en la narrativa de Martín Giraldez, hay que recordar previamente el punto del que partió Cervantes para la construcción de las dos partes del *Quijote*. Así pues, en tiempos de la Contrarreforma la ficción se encontraba en el punto de mira de los moralistas acérrimos, por considerarla mentirosa y

banal. Como ya se he señalado, la preceptiva neoartistotética de Alonso López Pinciano trató de desterrar este estigma propugnando un modelo de ficción verosímil, que no presentara una materia superficial, sino que, con sus dosis de entretenimiento, apelara a un lector inteligente que supiera entresacar de la historia el provecho necesario, preceptos, todos ellos, que fueron asimilados enteramente por Cervantes y materializados en el *Quijote*.

Además, tampoco hay que olvidar que con este cambio de principios empezaba a asentarse la época moderna, un momento en que la duda cartesiana y los avances científicos provocaron una actitud mucho más crítica ante la realidad y ante lo percibido por los sentidos. Es por ello por lo que muchos de los estudios aquí referenciados han visto en la metaficción y en la autoconsciencia de la obra uno de los resortes principales de su modernidad, de los que se derivan otros como la ironía, la parodia y la consecuente desconfianza ante la voz autorial y ante lo narrado.

Todos estos recursos, destinados a crear una novela crítica que permita o que rete al lector a cuestionarse a sí mismo y al mundo que lo rodea, constituyen también la base estructural de las dos novelas del autor catalán. El primero de ellos, la metaficción, entendida en el sentido expuesto, es decir, como literatura que habla de literatura, está presente en *Menos joven* en tanto es el motor que guía todo el argumento de la obra, pues la “educación híbrida” impartida por el padre de Bogdano utiliza los libros como instrumento para generar en su hijo una ilusión de realidad que llega hasta la más inmediata materialidad, en cuanto a la confusión producida entre título-portada-interior de la obra. Es, por tanto, a través de la literatura, de los libros y de los autores convertidos en nombres (en signos, para ser más exactos), como el autor vehicula el relativismo desde el que debe tomarse la realidad circundante, para evitar caer en desengaños ingenuos como los del participante de *El peinado de Calígula*.

Por su parte, en *Magistral*, es evidente el juego metaficcional desde el comienzo, dado que al tratarse de una novela que habla de sí misma y que cuenta la historia de su propia recepción, el objeto literario sobre el que se reflexiona es la propia novela, exactamente igual que hace Cervantes en *El Quijote* de 1615⁴⁵. Así lo ratifica Sebastián Eugenio Sánchez en su reseña:

⁴⁵ Además, en esta segunda parte la metaficción se acentúa si se tiene en cuenta la hipótesis de Lerner (1990), ya señalada, en cuanto a que la parodia de la segunda parte no se articula sobre otras formas de ficción de la época, como sí en la primera, sino que el texto parodiado es el propio *Quijote*.

Confusión: *Magistral* lo narra alguien que tiene la pretensión de entablar una conversación con uno mientras comenta *Magistral*. Si uno le responde al narrador, es posible que esa conversación se entable en cada página, casi en cada línea, recurso por el cual el libro se vuelve inagotable (Sánchez, blog, 31/03/2018).

Una estructura en abismo, en definitiva, materializada en todo su esplendor por Cervantes y recuperada por muchos autores posmodernos, como Borges. Por tanto, a la vista de lo expuesto, puede afirmarse que ambas son novelas donde el protagonismo recae sobre el lenguaje, la propia literatura y sobre ellas mismas, en tanto se reconocen igualmente como objetos literarios. Un protagonismo que, como señala Pujante, es “poco habitual en la narrativa española contemporánea” (blog, 3/09/2016).

Por otro lado, de este hecho, por el que la literatura se convierte en protagonista de la ficción misma, deriva el siguiente recurso culminado en el *Quijote*: la autoconsciencia, un término que alude a aquellas obras que reflexionan sobre su propia construcción, de ahí que la novela de Cervantes haya sido definida como una novela que trata sobre cómo se escribe una novela⁴⁶. Véase, por ejemplo, el comienzo del capítulo XXIV de la segunda parte, donde la atención se centra en el proceso de escritura y donde se aprecia la estructura en abismo comentada:

Dice el que tradujo esta grande historia del original de la que escribió su primer autor Cide Hamete Benengeli, que, llegando al capítulo de la aventura de la cueva de Montesinos, en el margen de él estaban escritas de la mano del mismo Hamete estas mismas razones (Cervantes 2004: 994).

Así pues, en relación con la metaficción apuntada, Cervantes, reconocido padraastro de la historia del caballero y gracias al recurso del manuscrito encontrado que posteriormente manda traducir, critica, explora y analiza las entrañas de la historia de Cide Hamete, que sin duda es la suya propia, estableciendo un interesante juego irónico. Parlamentos como el seleccionado pueblan la obra (especialmente la segunda parte), así como otros en los que una voz, un “hipernarrador”, por emplear el término aportado por Bonati (2004), cuestiona la

⁴⁶ Por su puesto, tanto la metaficción como las formas de autorreflexividad literaria no son algo único del *Quijote*, sino que eran fenómenos muy presentes en el arte del Barroco, en un momento en que, al igual que el gusto se imponía a la norma, la forma se imponía al contenido, por lo que pueden hallarse muchos ejemplos de esta práctica como en el conocido poema de Lope de Vega que comienza así: “Un soneto me manda hacer Violante...”.

fiabilidad de los episodios narrados⁴⁷. Este mismo juego de autoconsciencia novelística es el que establece Martín Giráldez en sus novelas, especialmente en *Magistral*, pero también en *Menos joven*, aunque de forma un tanto más sutil.

En el primer caso, la autoconsciencia es evidente, en tanto es una novela que se comenta a sí misma y que se presenta de dos formas: la primera, como un objeto literario absolutamente original y subversivo, que no puede ser reconocido por “una única Obediencia unánime, la Obediencia que dictamina, la misma que llamó artefacto, parlamento sataniquísimo, pasquín y otras cosas al bando que titulé con escasa modestia *Magistral*” (2016: 25); y, la segunda, como un objeto literario también, pero empequeñecido ante la ingeniosa experimentación demostrada por Ben Marcus en *Notable American Women*, otra novela autoconsciente e incluida dentro de *Magistral*. Por tanto, lo que el lector tiene entre sus manos no es la ilusión de realidad creada por la ficción (como sucede, por ejemplo, en la literatura realista canónica), sino la ficción misma denunciando su propio estatuto de ficción en contraposición con otros modelos.

Otras manifestaciones de autoconsciencia en *Magistral* son las apelaciones que una voz, que no es otra que la lengua española agonizando, realiza continuamente a cualquier lector (o “probador de venenos”) que se ha atrevido a asomarse a sus páginas y al que se dirige de un modo brusco, como si lo estuviera zarandeando: “no escribas, HABLA. El que agota la consigna de la lengua merma su competencia. De lo que te hablo es de esto, al final, si no sabes pronunciarlo, no sabes hacerlo” (2013: 39). Este mismo juego se establece en *Menos joven*, a través de los comentarios hechos a lápiz, que constituyen también un signo de autocritica, pues a través de ellos se establece un cuestionamiento continuo de lo escrito, ya que, además de opinar sobre ello (“se me ocurre algo mejor para cerrar este capítulo: hoy es el día en que todos los padres del planeta confiesen a sus hijos que son franceses. Escenas de terror y llanto ante la terrible noticia” (Martín Giráldez 2013: 75), en ocasiones se tornan crueles con el propio autor —“pues fantaseas mal” (2013: 30)—, hasta el punto de burlarse de él —“este pasaje me ha parecido muy rico en fibra” (2013: 30)—.

En relación con estos recursos autoconscientes se deriva otro que se postula como precursor de la narrativa moderna: la infidencia de la voz narradora. En el caso del *Quijote* esta infidencia está presente desde el comienzo, en tanto el narrador se presenta como alguien que

⁴⁷ Entre los muchos ejemplos que pueden encontrarse a este respecto, cabe señalar aquí el emblemático capítulo XXIII: “De las admirables cosas que el estremado don Quijote contó que había visto en la profunda cueva de Montesinos, cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa” (Cervantes 2004: 892)

va a contar la historia según su conveniencia, de ahí la famosa frase “de cuyo nombre *no quiero acordarme*”, la cual, puede relacionarse claramente con la siguiente encontrada entre las páginas de *Menos joven*: “no desvelaré el sujeto gramatical de esta oración” (2013:12). De hecho, el propio Javier Avilés, en su reseña a esta novela, destaca la presencia de este narrador infidente, a partir del cual el lector debe tomar una actitud distanciada y crítica: “todo cuanto se narra en *Menos joven* nos viene transmitido por un narrador, el locutor del concurso radiofónico, del que, verdaderamente, no me fío en absoluto” (blog, 26/12/2012).

En el caso de *Magistral*, se establece otra reminiscencia clara a la infidencia narradora, en un parlamento que, además, recuerda especialmente al *Quijote*. Así, durante la descripción del caballero, el narrador que supuestamente está analizando todos los materiales históricos que del hidalgo manchego se han escrito y a los que, irónicamente, considera que hay que tomar como verídicos, dice lo siguiente: “quieren decir que tenía el sobrenombre de ‘Quijada’ o ‘Quesada’, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben, aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba ‘Quijana’” (Cervantes 2004: 39). Por su parte, Martín Giráldez escribe:

[...] el espumillón invisible quedó suspendido en el punto en que había sido emitido y el representante del representante máximo del Estado giró sobre sus talones cagándose en el barril de Brent o en el brezal de Brand (las versiones difieren) y se marchó por la puerta golf, dejando allí planteada a la estupefacta Obediencia en pleno (Martín Giráldez 2013: 10).

Es clara, pues, la intertextualidad en este parlamento con respecto al anterior, cuando esa voz burlesca y satírica, que emana de las páginas de *Magistral*, dice aquello de “en el barril de Brent o en el brezal de Brand (las versiones difieren)”.

Por otra parte, no es de extrañar la presencia de este tipo de guiños, más bien explícitos, a la obra cervantina, pues, como ya se ha apuntado en el análisis realizado en el apartado anterior, Martín Giráldez establece en esta novela un claro homenaje a la literatura de los Siglos de Oro, de manera que en ella puede hallarse repetida, en varias ocasiones, a modo de estribillo, la siguiente exclamación: “¡ay, más que libelo, bálsamo de Fierabrás!” (2016: 19); “¡ay, más que idioma, bálsamo de Fierabrás!” (2016: 58). Además, este homenaje se vehicula, como no podría ser de otro modo, a través del lenguaje, de manera que siguiendo lo expuesto por Sánchez Aguilar (2016), cabe destacar el hecho de que el lenguaje de *Magistral* se caracteriza por estar altamente barroquizado y por ser

humorístico, lleno de cultismos, de arcaísmos, de neologismos insultantes o desternillantes o abiertamente chuscos y malsonantes que casi siempre se convierten en dardos para denunciar el actual estado de la literatura española, caracterizada por la cobardía y la neutralidad, por la falta de riesgo y la complacencia.

En este punto, cabe advertir lo señalado por Marín Cepeda (2025) al respecto del “lenguaje asanchado”, del que el autor hace uso en esta novela, pues en ella transforma, al igual que Sancho, los refranes y las frases hechas, como signo de que todo lo convencional es absurdo y puede tergiversarse. Es así como la novela expresa su denuncia, es decir, la necesidad de reavivar el alma de la lengua española, explorando todos sus límites, parodiándola, ironizándola, tal y como hicieron los grandes autores del barroco español. Un uso lúdico, en definitiva, que también puede advertirse en *Menos joven*, pues no debe olvidarse que esta novela trata sobre un programa de entretenimiento.

En este sentido, cabe recordar que también Cervantes utilizó la ironía y la parodia como recursos que hacían cuestionarse la voz autorial, pero también dogmática, haciendo caer a los principios asentados, los dogmas establecidos, los gustos literarios del momento (la ficción renacentista) o los géneros más prestigiosos (la épica). Así pues, el lenguaje medieval aparece parodiado en los parlamentos del caballero, empleado en un tono grandilocuente y fuera de lugar: “buscando las aventuras, en pro de los menesterosos, como está a cargo de la caballería y de los caballeros andantes, como yo soy, cuyo deseo a semejantes fazañas es inclinado” (Cervantes 2004: 64), así como otros personajes, como Cardenio o Grisóstomo, cuyas acciones son vistas con recelo, desde los ojos de una época que ya no les pertenece.

Por tanto, a la luz de este análisis comparativo, del que sin duda podrían entresacarse muchos más ejemplos de los aquí apuntados, cabe afirmar que, mientras Cervantes rompió con todos los convencionalismos asentados (literarios, lingüísticos y sociales), mediante la ejecución de su propia propuesta, Martín Giraldez presenta dos novelas, que, desde su propia materialidad, constituyen toda una burla a los lectores, a la crítica, a los géneros literarios, a la literatura comercial y a las personas que aceptan la realidad como si esta no fuera un constructo ficticio más, igual que cualquier otra obra literaria.

8. Conclusiones

A lo largo de la historia, muchos escritores, ensayistas e investigadores han ratificado la modernidad del *Quijote* al advertir que muchos de sus aciertos e innovaciones narrativas se han seguido perpetuando y revitalizando (de forma más o menos consciente) a lo largo del tiempo. Así pues, el objetivo que se ha planteado desde el comienzo de estas páginas se ha basado en demostrar que aún en nuestros días sigue siendo así, para lo cual se ha propuesto poner en relación la creación cervantina por excelencia con dos artefactos narrativos actuales, con el fin de que las conclusiones derivadas de esta comparación, recensionadas a continuación, permitan responder, en cierta medida, a la pregunta o hilo conductor de las reflexiones hasta aquí apuntadas: ¿sigue el *Quijote* y, por ende, Cervantes, vivo en los escritores del siglo XXI?

Para tratar de responder a tal cuestión con cierta profundidad, se ha insistido en la importancia de situar cada obra en su contexto sociohistórico, pues conocerlo es esencial para comprender mejor su construcción y su contenido. En este sentido, a pesar de que se haya justificado con cierto rigor la relación que se pretende establecer entre dos épocas tan distantes una de otra (la de la temprana modernidad y la actual, con el análisis intermedio de lo que se conoce por Posmodernidad), es cierto que hay ciertas distancias que se deben salvar. Así pues, se debe tener en cuenta que, por muy innovador que fuera Cervantes, no dejaba de estar incardinado en una tradición teórica clasicista, como se ha podido comprobar en los primeros apartados del trabajo, mientras que Martín Giraldez se sitúa en la misma línea experimental que otros autores actuales quienes, como él, han creado obras fragmentarias, híbridas, complejas y revolucionarias deudoras asimismo de otras tradiciones literarias.

En cualquier caso, si las publicaciones de Martín Giraldez producen cierto extrañamiento y desconcierto en el lector, como se ha podido comprobar a la luz de las reseñas, también Cervantes lo creó en su día (de ahí su originalidad y su influencia posterior), por lo que la comparación de sus obras se está llevando a cabo entre dos narradores de vanguardia que, salvando las distancias apuntadas, presentan un importante punto en común: el inconformismo ante cualquier tipo de convencionalismo. El modo en que se vehicula esta actitud en ambos casos se refleja a través de una serie de recursos narrativos y estructurales que se han rastreado y estudiado a lo largo del trabajo y que, a su vez, condensan aquello por lo que a Cervantes se le reconoce genio y precursor.

Concretamente, se han destacado dos recursos: la metaficción, entendida como la reflexión que sobre la literatura se hace dentro de la propia ficción (por ejemplo, en aquellos momentos en los que se establece un diálogo, desde la novela misma, con otras formas de ficción de la época), y la autoconsciencia, hallada en aquellos momentos en los que la novela denuncia su propio carácter literario como artefacto o como constructo ficticio (un caso claro en este sentido serían los comentarios que se hacen al comienzo de muchos de los capítulos, en particular de la segunda parte, sobre la fiabilidad de lo contado en ellos o el modo en que Cide los ha manipulado). De ellos se derivan otros como la desconfianza que genera el autor ante la voz narradora y ante lo narrado; una infidencia que, por otro lado, se manifiesta a través de un inteligente empleo de la ironía y de la parodia, que se han señalado como principales recursos de distanciamiento y crítica.

Como bien se ha tratado de demostrar, con todos estos recursos, Cervantes hizo honor a los principios por los que se asienta la incipiente época moderna en la que, quizá a su pesar le había tocado vivir, dando lugar, con su propia persona, a un autor crítico y original que lograra dotar al lector de la capacidad para cuestionar lo que lee y le rodea. Desde esta posición, que rechaza todo tipo de adocenamiento y de lector pasivo, Martín Giraldez se apunta al conjunto de los autores y de los lectores que la narrativa del alcalaíno reclama, para emprender una batalla contra la literatura vacua, tal y como nos ha demostrado en *Magistral*, y contra las personas que, como el padre de Bogdano en *Menos joven*, enseñan a aceptar, sin espíritu crítico, aquello que siempre nos han contado.

Para todo ello se ha servido del lenguaje, de su código, de sus infinitas posibilidades de manipulación (con los consecuentes efectos estéticos que tal manejo produce) y, sobre todo, de su capacidad para crear un mundo tan desconcertante como el que tiene en mente el caballero de la Mancha, nacido del ingenio de Cervantes, o los *Sueños*, de Quevedo, y para transmitir una sabiduría similar a la de los aforismos de Baltasar Gracián. Autores, todos ellos, que representan la literatura de los Siglos de Oro y a la que Martín Giraldez se ha ocupado de forma explícita de homenajear, tratando de revitalizar la lengua española, una vez más.

Por esta razón, no se ha dudado en considerar a este autor como alguien que presenta una forma de hacer y de pensar la novela, así como de entender la realidad literaria y social de nuestros días, similar a la que Cervantes desplegó y que con tanta agudeza supo plasmar en las dos partes del *Quijote*.

9. Bibliografía citada

Fuentes primarias

Cervantes, M. de (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes 1605-2005 (dirigida por Francisco Rico): Galaxia Gutenberg.

Martín Giráldez, R. (2013). *Menos joven*. Zaragoza: Jekyll&Jill.

— (2016). *Magistral*. Zaragoza: Jekyll&Jill.

Fuentes secundarias

Aristóteles (2003). “Aristóteles. Arte poética”. *Artes poéticas*. Ed. Aníbal González. Visor Libros.

Alcalá, M. (2006). “Aspectos de la metaficcionalidad del personaje don Quijote: la novela de 1605 como espacio habitado por los personajes-lectores de la segunda parte”. *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*. Coords. A. Parodi, J. D’Onofrio, J. D. Vila. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires (UBA), Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”. 139-146. [Documento de Internet, disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/9743>].

Almiñana, E. (2022). “Sagrado y desagrado, arte de las disputas en el lenguaje con Rubén Martín Giráldez” *Culturplaza*. <<https://valenciaplaza.com/libros-comic-valencia-comunitat-valenciana/sagrado-y-desagrado-arte-de-las-disputas-en-el-lenguaje-con-ruben-martin-giraldez>>.

Abad, N. (2017). “Le big mac” *Diario de León*. <https://www.diariodeleon.es/noticias/filandon/titulo-magistral_1211995.html>.

Arbonés, Á. (2013). “En la muerte del padre tendréis la posibilidad de una paternidad propia” *The Sky was Pink*. <<https://www.skywaspink.com/en-la-muerte-del-padre-alcanzareis-la-posibilidad-de-una-paternidad-propia/>>.

- Avilés, J. (2012). “Menos joven, de Rubén Martín Giraldez” *El lamento de Portnoy*. <<https://ellamentodeportnoy.blogspot.com/2012/12/menos-joven-de-ruben-martin-giraldez.html>>.
- Azancot, N. (2016). “Rubén Martín Giraldez: ‘ya no sabemos leer’” *El español* <https://www.elespanol.com/el-cultural/20160610/ruben-martin-giraldez-no-sabemos-leer/131487700_0.html>.
- Barquinero, S. (2017). “Entrevista a Víctor Gomollón (Jekyll & Jill)” *Kalós*. <<https://www.revistakalos.com/entrevista-victor-gomollon-jekyll/>>.
- Blasco, J. (2011). “Cervantes creador: «la rara invención»”. *ReTrato de Miguel de Cervantes Saavedra*. Ed. F. Sevilla Arroyo. México: Museo Iconográfico del Quijote. 315-362.
- Blasco, J. (2015). “La inagotable modernidad del *Quijote*” *Ínsula* 828: 17-21.
- Brox, Ó. (2016). “Rubén Martín Giraldez. Palabrismos, por Óscar Brox” *Détour*. <<https://diarios.detour.es/literaturas/ruben-martin-giraldez-palabrismos-por-oscar-brox>>.
- Cavillac, M. (2017). “Cuestiones de poética: las verdades del lector”. *‘Guzmán de Alfarache’ y la novela moderna*. Ed. Michel Cavillac. Madrid: Casa de Velázquez. 182-215.
- Carrión, J. (2016). “Los 10 libros que marcaron 2016” *The New York Times*. <<https://www.nytimes.com/es/2016/12/12/espanol/cultura/los-10-libros-que-marcaron-2016.html>>.
- Castells, I. (1997a). “Reseña” *Nueva revista de filología hispánica* 45: 180-182.
- Castells, I. (1997b). *Cervantes y la novela española contemporánea*. Tesis inédita. Universidad de La Laguna.
- Cercas, J. (2016). *El punto ciego. Las conferencias de Weidenfeld 2015*. Madrid: Random House.
- Cornago, Ó. (2004). “Nuevos enfoques sobre el Barroco y la (Pos)Modernidad (a propósito de dos estudios de Fernando R. de la Flor)” *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 22: 27-51. [Documento de Internet, disponible en: <http://hdl.handle.net/10261/12945>].
- De Vega, L. (1973). *Arte nuevo de hacer comedias*. Madrid: Austral.

- De la Iglesia, A. M. (2018). “Entrevista a Rubén Martín Giraldez en “The objective” *Jekyll & Jill*. < <https://jekyllandjill.com/entrevista-ruben-martin-giraldez-the-objective/>>.
- De Monfort, J. (2017). “¿Cómo escucha la literatura?” *FronteraD*. <<https://www.fronterad.com/como-escucha-la-literatura/>>.
- Del Río, I. (2015). “Entrevista a Víctor Gomollón, de Jekyll & Jill” *La odisea del cuentista*. < <https://laodiseadelcuentista.blogspot.com/2015/12/entrevista-victor-gomollon-de-jekyll.html>>.
- Estévez, F. (2005). “El *Quijote*, Modernidad de un clásico. Notas para una revisión”. *AISPI. Actas XXIII. Volumen I*. Centro Virtual Cervantes. 53-61. [Documento de Internet, disponible en: <https://e-archivo.uc3m.es/rest/api/core/bitstreams/ac225047-f18e-4fda-bbb2-784fbf15aef9/content>].
- Estévez, F. (2013). “Menos joven” *Culturamas*. <https://www.culturamas.es/2013/09/18/menos-joven/>.
- Ferrari, M. (2006). “El *Quijote* como palimpsesto: algunas lecturas contemporáneas”. *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*. Coords. A. Parodi, J. D’Onofrio, J. D. Vila. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires (UBA), Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”. 591-596. [Documento de Internet, disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_2006/cg_2006_66.pdf].
- Fernández, J. B. (2016). “Magistral” *Granite & Rainbow*. < <https://jekyllandjill.com/tag/jose-braulio-fernandez-riesgo/>>.
- Foucault, M. (1968). “Don Quijote”. En *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. E. Cecilia Frost. Siglo veintiuno editores Argentina. 53-56.
- García, M. (2011). “Qué leemos cuando leemos “Thomas Pynchon. Un escritor sin orificios”, de Rubén Martín G.” *Revista de Letras*. <<https://revistadeletras.net/que-leemos-cuando-leemos-thomas-pynchon-un-escritor-sin-orificios-de-ruben-martin-g-2/>>.
- García, M. (2023). *Entre don Quijote y Guzmán anda el juego: los orígenes de la novela moderna* (TFG), Universidad de Valladolid, UvaDOC. < https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/65283/TFG_F_2023_081.pdf?sequence=1>.

- García, R. (2013). "Menos joven" *Revista de Letras*. <<https://revistadeletras.net/menos-joven-de-ruben-martin-giraldez/>>.
- García-Bedoya, C. (2005a). "Cervantes y la novela moderna. Reflexiones desde la narratología y la teoría de la novela" *Letras*: 27-36. [Documento de Internet, disponible en: <http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/article/view/82>].
- García-Bedoya, C. (2005b). "Transiciones múltiples: Cervantes, don Quijote y la novela moderna" *Tonos digital: revista de estudios filológicos* 9. [Documento de Internet, disponible en: <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/49922/1/Transiciones%20multiples>].
- Garzo, I. (2016). "Contra la escritura simplona" *Yorokobu*. <<https://yorokobu.es/magistral/>>.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gómez Trueba, T. (2006). "El nuevo género de las novelas antigénero" *Letras hispanas: revista de literatura y de cultura* 1 vol. 4: 16-27. [Documento de Internet, disponible en: <https://uvadoc.uva.es>].
- Jensen, J. (2015). "El Quijote, Descartes y la tradición de la novela autoconsciente" *Bulletin of Hispanic Studies (BHS)* 92.8: 862-877. [Documento de Internet: <https://www.researchgate.net/publication/284215940>].
- Jofré, M. (2005). "Don Quijote de la Mancha: dialogismo y carnavalización, diálogo socrático y sátira menipea" *Revista chilena de literatura* 67: 113-129. [Documento de Internet: <https://www.jstor.org/stable/4035719>].
- Kurnitzky, H. (2014). "Barroco y Posmodernidad: dos trampas en la historia" *Este país (México, D. F)* 227: 20-25. [Documento de Internet, disponible en: <https://estepais.com/site/?p=51447>].
- Le Sam, J. P. (2014). "Menos joven" *Alphalire*. < <https://jeekyllandjill.com/menos-joven-de-ruben-martin-giraldez-en/>>.
- Lerner, I. (1990). "Quijote, segunda parte, parodia e invención" *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)* 2 vol. 32: 816-836.

- Lemus, V. M. (2021). “*Quijote* moderno. ¿Posmoderno?” *Gláuks. Revista de letras y artes* 2 vol. 21: 27-47. [Documento de Internet, disponible en: <https://www.revistaglauks.ufv.br/Glauks/article/view/267>].
- Lozano, M^a. P. (2007). *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco Libros.
- Marín, P. (2025). “¿Sueña don Quijote con ovejas eléctricas?” Cervantes en el siglo XXI. *Claro espejo donde la ilusión se mira. Homenaje a Pilar Celma Valero y Javier Blasco Pascual*. Eds. T. Gómez Trueba, P. Marín Cepeda, M. Martínez Deyros, C. Morán, C. Ruiz Urbón. Valladolid: Ediciones de la Universidad de Valladolid. 405-421.
- Martín, J. M. (2003). “Variedad en la unidad: estrategias de cohesión textual en el Quijote” *Criticón* 87-88-89: 469-478. [Documento de Internet, disponible en: <https://research.uniupo.it/en/publications/variedad-en-la-unidad-estrategias-de-cohesi%C3%B3n-textual-en-el-quijs-3>].
- Martínez, L. (2011). “Poética y construcción textual en el *Quijote*” *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* vol. 29: 251-263. [Documento de Internet, disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/37791>].
- Martínez Bonati, F. (2004). *Don Quijote y la poética de la novela*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Martínez Bonati, F. (2005). “Modos inverosímiles de narrar y los guiños narratológicos de Cervantes” *Estudios públicos* 100: 193-208.
- Mestre, M. (2014). “La *Philosophía antigua poética* de Alonso López Pinciano, un nuevo estatus para la prosa de ficción” *Criticón* 120-121: 57-71. [Documento de Internet, disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4757690>].
- Mora, V. L. (2013). “Rubén Martín Giraldez y el espesor delirante” *Diario de lecturas*. <<https://vicenteluismora.blogspot.com/2013/01/ruben-martin-giraldez-y-el-espesor.html>>.
- Mora, V. L. (2024). “Estrategias de renovación en la narrativa española” *Cuadernos hispanoamericanos* 888: 48-51. [Documento de Internet, disponible en: <https://cuadernohispanoamericanos.com/estrategias-de-renovacion-de-la-narrativa-espanola/>].

- Navarro, E. (2025). “Apropiacionismo y reciclaje de la noción de traducción en “El fill corrector "El fill del corrector / Arre, arre, corrector", de Adrià Pujol Cruells y Rubén Martín Giráldez” *Anales de Literatura Española* 42: 145-158. [Documento de Internet, disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com>].
- Nieto, V. (2020). “Rubén Martín Giráldez o construir una nueva lengua literaria” *Rumiar la biblioteca*. < <https://rumiarlabiblioteca.blogspot.com/2020/03/ruben-martin-giraldez-o-construir-una.html?spref=tw>>.
- Olmos, A. (2016). “Magistral el libro más extraño publicado este año en España es una genialidad” *El Confidencial*. <'Magistral', el libro más extraño publicado este año en España es una genialidad>.
- Ortiz, M. Á. (2016a). “Dando muerte a los ídolos” *El alumno de Amalfitano*. <<https://miguel-angel-ortiz9.webnode.es/l/dando-muerte-a-los-padres/>>
- Ortiz, M. Á. (2016b). “Dando muerte al castellano” *El alumno de Amalfitano*. <<https://miguel-angel-ortiz9.webnode.es/l/dando-muerte-al-castellano/>>.
- Pagnoni, F. G. (2011). “Metaficción como artificio y teorías del humor. Del barroco a la postmodernidad” *Anagnórisis* 3: 55-75. [Documento de Internet, disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3651255>].
- Pérez, C. (2016): “Magistral, un libro de Rubén Martín Giráldez” *Crisdejulia*. <https://crisdejulia.blogspot.com/2016/07/magistral-un-libro-de-ruben-martin_19.html>.
- Posada, A. (2020). “La literatura interrumpida: hacia un concepto fragmentario y portátil de la narrativa breve española en el siglo XXI” *LEJANA. Revista de Crítica de Narrativa Breve* 13: 199-211. [Documento de Internet, disponible en: <https://www.researchgate.net/publication/340113788>].
- Pozuelo, J. M. (1993). “El contexto de una polémica: Ariosto-Tasso”. *Poética de la ficción*. Ed. M. Á. Garrido. Síntesis. 45-51.
- Pujante, B. (2013). “Magistral, Rubén Martín Giráldez” *Letras iletradas*. <<https://lecturasiletradas.blogspot.com/2016/09/magistral-ruben-martin-giraldez.html>>.
- Riley, E. (1981). *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus.

- Roa, A. (2017). “Magistral” *Blog de Alberto Roa Alberteta*. <<https://albertorooarbeteta.blogspot.com/2017/02/magistral.html>>
- Rocamora, J. (2011): "Los lectores contra Pynchon: entrevista a Rubén Martín G." *Haciendo el pino*. <<https://haciendoelpino.wordpress.com/2011/02/06/los-lectores-contrapynchon-entrevista-a-ruben-martin-g/>>.
- Ruffinato, A. (2001). “Cervantes en Italia, Italia en Cervantes”. *Cervantes en Italia: Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas: Academia de España, Roma 27-29 septiembre 2001*. Coord. Alicia Villar Lecumberri. Asociación de cervantistas. 3-18. [Documento de Internet, disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_X/cl_X_03.pdf].
- Ruiz, P. (1996). “Historia, épica y novela: modelos genéricos y poética histórica (en el siglo XVII)” *Philologia hispalensis* 11: 125-143. [Documento de Internet, disponible en: <http://hdl.handle.net/11441/47593>].
- Sánchez, D. (2016). “Magistral” *El coloquio de los perros*. <<https://elcoloquiodelosperros.weebly.com/la-biblioteca-de-alonso-quijano/magistral>>.
- Sánchez, L. (2000). “«Dice Aristóteles»: la reescritura de la *Poética* en los siglos de Oro” *Criticón* 79: 9-36. [Documento de Internet, disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/079/079_011.pdf].
- Sánchez, S. E. (2018). “Magistral, por Rubén Martín Giraldez” *General Entrescu*. <<https://entrescu.wordpress.com/2018/03/31/magistral-por-ruben-martin-giraldez/>>.
- Sancor, S. (2013). “Menos joven, de Rubén Martín Giraldez” *Libros y literatura*. <<https://www.librosyliteratura.es/menos-joven.html>>.
- Sanz, S. (2016). “Díptico sobre un cambio generacional” *Zenda*. <<https://www.zendalibros.com/diptico-cambio-generacional-2/>>.
- Satorras, L. (2013). “Menos joven” *Babelia*. <[Menos Joven de Rubén Martín Giraldez en Babelia – JEKYLL&JILL](#)>.
- Sierra, G. (2013). “Menos joven” *Quimera*. <[Menos joven de Rubén Martín Giraldez en revista Quimera – JEKYLL&JILL](#)>.

- Sobejano, G. (1989). “Cervantes en la novela española contemporánea”.
[<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cervantes-en-la-novela-espaola-contemporanea-0/html/021696a4-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_0_](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cervantes-en-la-novela-espaola-contemporanea-0/html/021696a4-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_0_)
>.
- Sobejano, G. (2009). “De Alemán a Cervantes: monólogo y diálogo”,
[<https://www.cervantesvirtual.com/obra/de-alemn-a-cervantes--monlogo-y-dilogo-0/](https://www.cervantesvirtual.com/obra/de-alemn-a-cervantes--monlogo-y-dilogo-0/)
>.
- Torres, A. (2011). “La noción de metaficción en la novela contemporánea” *Les Ateliers du SAL*, 1-8. [Documento de Internet, disponible en: https://www.researchgate.net/publication/260952631_La_nocion_de_metaficcio_n_en_la_novela_contemporanea].
- Urbina, E. (1990). “Sobre la parodia y el *Quijote*” *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 389-396.
- Vicente Gómez, F. (1983). “El concepto de ‘dialoguismo’ en Bajtín: la otra forma del diálogo renacentista” *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* vol. 5: 47-54. [Documento de Internet, disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-concepto-de-dialoguismo-en-bajtn-la-otra-forma-del-dilogo-renacentista-0/>].