

FRAGMENTACIÓN AUTORIAL Y PERSPECTIVISMO EN EL *QUIJOTE*

JUAN PABLO PÉREZ LEIVA¹

INTRODUCCIÓN Y PROPÓSITOS

Uno de los rasgos más llamativos del *Quijote* de Miguel de Cervantes es con seguridad el de la novedad. El sofisticado ensamblaje de géneros y registros diversos, la compleja caracterización de los personajes, el fértil intertexto que se sigue del diálogo que la obra entabla con la tradición previa y posterior, la concepción misma de la novela como tal, la plasticidad del lenguaje, etc., son solo algunos de los aspectos a partir de los cuales se desprende aquella idea de lo nuevo y que erigen a esta obra, acaso, como el gran faro de la literatura moderna. Este destino podría encontrar alguna de sus explicaciones en la vocación experimental del taller cervantino, porque lo que se insinúa se vuelve experimento y el experimento, práctica textual.

Siguiendo este aspecto del *Quijote*, el afán renovador que se desprende de sus procedimientos, el presente trabajo se propone ahondar en aspectos y ejemplos de la intrincada estrategia narrativa en la que se pone de manifiesto esta idea de lo nuevo, estrategia cuyas torsiones alumbran un producto coral, compuesto por voces múltiples, a veces contradictorias, a veces complementarias.

La clave será, en tal sentido, la narración fragmentaria y colectiva, rasgo que se evidencia en distintos niveles, de los cuales, intentaré dar cuenta de dos. Por un lado, un nivel estructural, que atañe a la obra en general, ya que el principio tautológico de autoridad autorial cede ante la discrecionalidad de versiones parciales. Por supuesto, siempre en relación con el autor implícito del mundo ficcional. El genio único de Miguel de Cervantes (autor real) crea un mecanismo de voces y ecos de voces que se acoplan, yuxtaponen, contradicen y complementan, en un complejo artefacto que diluye la autoría fragmentándola en instancias diversas y sucesivas de modo tal que el resultado final es por fuerza un producto colectivo.

Por otro lado, existe también el nivel de las historias intercaladas, episodios que atraviesan la narración principal desviando la atención de la historia de don Quijote y su escudero, aunque siempre acoplándose a ella. La concepción de estos relatos resulta también, en la mayoría de los casos, de la cooperación de distintos aportes que vuelven fragmentaria y polifónica su narración. Evidenciar este rasgo en el *Quijote* para resaltar una de las características más admirablemente llamativas del genio cervantino, su vocación experimental, y extraer qué consecuencias puede tener en la obra, hacen a los objetivos del presente trabajo.

¹ Estudiante de grado de la Licenciatura en Letras, Facultad de Humanidades, Udelar.

NIVEL ESTRUCTURAL

El quiebre capital en el sistema narrativo ocurre acaso en el capítulo VIII del primer libro, cuando se relata la disputa de don Quijote con el vizcaíno. En esta instancia la narración se detiene y el relato queda suspendido porque en ese punto, según palabras del narrador, «deja pendiente el autor de esta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito de estas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas» (2015: 83). En ese momento el lector entiende que lo que ha leído no es un relato de primera mano, sino la presentación por parte de un lector que ahora se manifiesta como narrador y editor. Hasta ese quiebre, se podían reconocer dos instancias autoriales: las historias desperdigadas en los rincones y memorias de La Mancha (a las que el texto alude con frecuencia) y un autor compilador que hasta aquí era también presuntamente el narrador. Este autor, a quien la crítica ha dado el nombre de *autor primero*, es una suerte de investigador, organizador de las versiones perdidas por los archivos manchegos que referían las hazañas de don Quijote y su escudero. Sin embargo, con la suspensión del episodio y la búsqueda de su continuación hace su entrada en escena el narrador verdadero (sería mejor decir último), que es quien presenta la historia organizada previamente por aquel *autor primero* y se constituye, por lo tanto, como una tercera instancia narrativa. Es él quien ha dado el formato final a la historia que llega al lector.

En el siguiente capítulo este narrador/lector/editor cuenta cómo dio con la segunda parte del manuscrito y a partir de esa anécdota se evidencia que aquel quiebre ha resquebrajado todo el ámbito narrativo, fragmentándolo de tal manera que lo que sigue será el producto de una colaboración de voces múltiples. Esto es así porque la casualidad quiere que este lector dé, en su avidez, con un texto escrito por el historiador arábigo Cide Hamete Benengeli, que resulta ser la continuación del relato trunco, y lo hace traducir por un morisco aljamiado.

Con esto se suman dos voces más a las ya anotadas, ya que el texto no da señales de que el autor primero pueda confundirse con Cide Hamete Benengeli, de hecho, las dos historias llevan títulos diferentes.² De esta manera se agregan a este complejo narrativo por un lado, el historiador arábigo y, por otro, el traductor. Vale mencionar, con respecto a este último, que la traducción como tal aparece ya tematizada en el sexto capítulo, durante el escrutinio de la biblioteca de don Quijote, donde se le atribuye un rol productivo (2015: 64). Además, el personaje del traductor se develará en el libro de 1615, según acotaciones del narrador, como censor y crítico literario: «Llegando a escribir el traductor de esta historia este quinto capítulo, dice que lo tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que podía prometer su corto ingenio» (2015: 581).

² La historia que se narra hasta el capítulo VIII lleva el nombre de *El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, mientras que el cartapacio que el narrador compra en Alcalá de Toledo y resulta ser su continuación, lleva el de *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo*.

Lo que me interesa señalar es que en cada una de estas instancias sucesivas, hay factura. De las versiones dispersas al narrador último, pasando por el historiador árabe y el traductor, todos intervienen y sus intervenciones tienen jerarquía autorial.

Siguiendo esta línea quisiera aludir también a las ilustraciones que acompañan este original en árabe porque pueden erigirse como otra voz. Si bien cumplen un rol accesorio y, en rigor, habría que entenderlas como parte del cartapacio comprado en Alcalá de Toledo, se trata de un soporte diferente, un registro nuevo que hace también a la historia en algunos detalles, ya como voz, ya como el matiz de una voz. Por ejemplo, la ékfrasis que realiza el narrador de la pintura de Sancho que allí aparece, es la única descripción física que Cervantes nos entrega del escudero:

Junto a él estaba Sancho Panza, que tenía del cabestro a su asno, a los pies del cual estaba otro rétulo que decía «Sancho Zancas», y debía de ser que tenía, a lo que mostraba la pintura, la barriga grande, el talle corto y las zancas largas, y por esto se le debió poner el nombre de «Panza» y de «Zancas», que con estos dos sobrenombres le llama algunas veces la historia (2015: 87).

El coro se incrementa en el último capítulo del primer libro con la aparición de los manuscritos de los sabios de Argamasilla, que el tiempo había conservado en una caja de plomo y fueron encontrados en una ermita en reconstrucción.

Para organizar esta constelación de instancias narrativas José Ángel Ascunce se refiere a planos de autoría (2007: 44-50), que van desde las versiones primigenias (fuentes anónimas, escritas y orales, desperdigadas y no organizadas en una coherencia estructural) hasta el narrador último, que la crítica ha dado en llamar *autor segundo*.

Aquellas versiones, constituirían, para Ascunce, el primer plano. Al *autor primero* y a Cide Hamete, por ser los primeros que recogen esas informaciones en un cuerpo coherente (del capítulo I a VIII de la primera parte y del IX hasta el final del segundo libro, respectivamente), les corresponde el segundo plano de autoría. Al traductor, el tercero y el narrador último, que corrige, edita y da forma final, el cuarto plano. Se trata, como dije, de instancias sucesivas con jerarquía autorial. Por eso, el texto final es de concepción coral. Por esto también, a la versión de los académicos de Argamasilla, Ascunce la ubica en el primer plano, ya que no organizan aún una historia, sino que su aporte hace a la materia prima que Cide Hamete aunará en un producto que, ya organizado, pasará por otras instancias a las que no será impermeable.

Respecto a esta permeabilidad Ruth Snodgrass El Saffar anota que «En *Don Quijote* cada narrador ficticio apunta más allá de sí mismo, a otro por quien es controlado cuando él pierde el control de su

narración o construcción dramática» (1989: 298). Cada instancia previa se somete a una revisión posterior a medida que la escala de narradores se acerca al autor real. Por eso es el *segundo autor*; el narrador último que presenta la historia, quien cuenta con más libertad. Si la labor del historiador arábigo ha sido sometida a dos revisiones (traductor y *autor segundo*), la del morisco aljamiado solo se somete a la del último y, finalmente, la de este, a ninguna. Solo queda la autoridad del autor real, ya en un nivel extradiegético.

Todo esto se complejizará aun más en el segundo libro, de 1615, en el que Cervantes da un giro más a su sofisticado aparato, ya que aquel primero, de 1605, cumplirá en la continuación una función estructural. Funcionará como dinamizador de las acciones ya que su lectura por parte de algunos de los personajes determinará sus comportamientos en el devenir de la trama propiciando sucesos que dan ritmo al relato. Dice Francisco Rico en nota que «La segunda parte evoca una realidad que ha cambiado por obra de la primera parte» (2015: 572).

Los personajes hablarán del historiador arábigo. Como señalé, me interesa resaltar el carácter experimental de los procedimientos cervantinos que, en este caso, se manifiesta notablemente en una torsión mediante la cual el discurso describe una suerte de bucle, una trayectoria que se repliega sobre sí misma, ya que son los personajes quienes hablan de quien los venía hablando a ellos: «Yo te aseguro, Sancho —dijo don Quijote—, que debe de ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia» (2015: 565)

Sobre esto señala María Stoopen:

En el segundo libro, además de que se multiplican las posibilidades del dispositivo autorial, del que se hace un empleo autoperódico, el enfrentamiento entre los sujetos autores emerge a la superficie del relato y alcanza la conciencia de los protagonistas. Allí, el autor árabe y la *historia* por él «escrita» —ambos ya en el dominio de la opinión pública—, serán enjuiciados tanto por los implicados como por los personajes (2005: 547).

Por otro lado, también condicionando a los personajes y su disposición en la historia, aparecerá ya en este segundo *Quijote*, el libro apócrifo de Avellaneda, con el que discuten los personajes y el autor. Este libro es importante, por un lado, por ser materia de diálogo entre los personajes; pero, por otro, porque existe un evidente esfuerzo por desacreditar su legitimidad, a tal punto, que ciertos giros de la trama son determinados en virtud a esta finalidad. Así, el Caballero de la Triste Figura desistirá de ir a Zaragoza y cambiará el rumbo hacia Barcelona, para distanciarse del falso Quijote de Avellaneda. Apunta Ascunce que la mayor venganza de Cervantes a Avellaneda es ficcionalizar su libro (2007: 52). Es decir, al hacerlo circular por sus propios andamiajes ficcionales establece una diferencia no ya de grado, sino de nivel con su *Quijote*, poniéndolo al servicio de su propia empresa textual.

Tenemos, entonces, las historias desperdigadas por los rincones manchegos, los poemas de los académicos de Argamasilla, las laboriosas versiones del *autor primero* y de Cide Hamete (que incluye, además, ilustraciones, cuya materialidad pictórica me interesa señalar), el traductor morisco, el *autor segundo*, todo el aparato de 1605 operando en la continuación de 1615, la versión apócrifa de Avellaneda. Evidentemente, estamos ante una proliferación de voces narrativas. Si bien, como comenta Celina Sabor de Cortázar, el autor ficticio era un recurso común de las novelas Bizantina y de Caballerías (2003: 28) y Cervantes podría utilizarlos para generar un efecto de verosimilitud, los giros que imprime al recurso lo torna inusitado y novedoso y da como resultado un complejo artefacto autorial de dimensiones caleidoscópicas, una estructura fragmentaria de ensamblaje complejo y profundo perspectivismo.

La perspectiva es, justamente, una de las claves a partir de las cuales se debe interpretar esta multiplicidad. Porque lo que opera en el *Quijote* como telón de fondo, según ha interpretado la crítica,³ es un problema epocal, una atmósfera espiritual propia del desencanto barroco. El hombre del barroco habita un mundo cuya unidad se ha perdido, un mundo en el que la experiencia se presenta en tanto apariencia. Esta realidad aparente engendra un conflicto epistemológico, el problema del conocimiento y los límites de los sentidos ante un mundo ilusorio. Frente a esta ilusión cobra importancia el punto de vista, la perspectiva, porque ante un mundo aparente, lo que queda son visiones parciales, fragmentos, versiones. José Antonio Maravall comenta en *La cultura del Barroco* que:

La multiplicidad de opiniones, que deriva de la de puntos de vista, resulta de la insoslayable diversidad en que se constituye la perspectiva. Solo, finalmente, en el marco de esta, se nos hace visible el mundo de las cosas y de los hombres. El barroco se coloca ante un mundo en perspectiva (1980: 400).

No hay, por tanto, una realidad exterior esencial, verdadera. Por eso Sabor de Cortázar señala que en el *Quijote*:

Nada es, todo parece; y parece a cada personaje de manera peculiar, individual, intransferible. Esto permite a Cervantes la manipulación del punto de vista múltiple, para lo cual introduce en la obra diversos narradores, que a veces relatan el mismo suceso desde ángulos diferentes (1989: 30).

Este breve recorrido puede ilustrar el armado coral en el primer nivel referido. Me interesa evidenciar ese armado colectivo de la trama. El hecho de que existen distintas instancias, distintas voces a partir de cuyo acopio se entreteje la historia que llega al lector.

³ Ejemplos de este abordaje se pueden encontrar en Leo Spitzer (1955), J.B Avallé Arce y E.C Riley (1973), Sabor de Cortázar (2003), María Stopen (2005), todos relevados en las referencias bibliográficas, entre otros.

Habiendo dado cuenta de cómo la multiplicidad y la fragmentación resquebrajan todo el ámbito narrativo de la obra en general, quisiera señalar de qué manera estas características operan también en un nivel si se quiere más interno, dentro del mundo ficcional. Me refiero a las historias intercaladas, cuyo armado, en la mayoría de los casos, también se realiza mediante el ensamblaje de distintas voces, pertenecientes ellas a diversos géneros y registros, a partir de las cuales el genio cervantino dota a su obra de una gran policromía textual.

NIVEL DE LAS HISTORIAS INTERCALADAS

Señala Celina Sabor de Cortázar (2003: 38), que en el *Quijote* funcionan tres niveles o sistemas narrativos. El primero es aquel que narra los sucesos que acontecen a la pareja protagonista en su derrotero, los personajes andan y en su andar se encuentran con las aventuras que, al hilvanarse, tejen la trama en este nivel. A estas aventuras Sabor de Cortázar da el nombre de microsecuencias. El segundo sistema narrativo es el de las historias intercaladas (macrosecuencias), se trata de aquellas historias que no competen directamente a la pareja protagonista, sucesos ajenos a su trajinar o, al menos, no directamente relacionados con él. Son relatos que atraviesan perpendicularmente aquella diacronía trazada por el devenir del caballero y su escudero. Finalmente, un tercer nivel, más independiente y cuya presencia se da solamente en el libro de 1605; se trata de la *Novela del curioso impertinente*, relato insertado en el centro de esa primera parte, que por su estructura y autonomía, se constituye en un nivel en sí mismo.

Si bien las historias intercaladas se relacionan lateralmente con el transcurrir de los protagonistas, no por eso su lugar en el armado general de la obra es marginal, muy por el contrario, su narración abarca buena parte del cuerpo textual en la estructura de la obra.

En este plano también la confección de los relatos resulta de un aporte colectivo. Sería acaso arduo desglosarlo en detalle en esta instancia, pero puede resultar revelador el repaso de las voces que se aúnan en algunos de estos episodios, particularmente representativos al respecto, para mostrar cómo la fragmentación, el perspectivismo y la multiplicidad operan de la misma manera que lo hacen en el armado general de la historia. Me centraré, con tal finalidad, en tres de estos episodios: el de Marcela y Grisóstomo, el de Cardenio y el de Zoraida y el Capitán cautivo.

En la historia de Marcela y Grisóstomo, que ocupa los capítulos XII, XIII y XIV de la primera parte, el armado del relato es paulatino, se va nutriendo a medida que las voces son habilitadas por el texto. La primera es un zagal, que da noticia de la muerte de Grisóstomo y los términos del entierro a sus compañeros cabreros que habían recibido entre ellos a don Quijote y Sancho: «Pues

sabed —prosiguió el mozo— que murió esta mañana aquel famoso pastor estudiante llamado Grisóstomo, y **se murmura** que ha muerto de amores de aquella endiablada moza Marcela, hija de Guillermo, el rico» (2015: 103).⁴ Esta es la primera noticia que el lector tiene del suceso. Luego aparecerá un cabrero, Pedro, que cuenta la historia a sus compañeros pastores y a la pareja protagonista.

Se suma posteriormente una nueva versión, la de Vivaldo, que la refiere de haberla oído. Este testimonio debe llamarnos la atención por dos detalles: el primero, Vivaldo cuenta algo que le contaron, artificio mediante el cual el texto insiste en las versiones previas de las cuales se nutren los relatos que se narran; el segundo, muestra hasta qué punto Cervantes es consciente del recurso y no lo usa vanamente, ya que omite aquello que pueda ser redundante: «Finalmente, él contó todo lo que Pedro a don Quijote había contado» (2015: 110), en esta fórmula elusiva el texto entrega, sin desarrollarlo exhaustivamente, el relato de Vivaldo, ya que no agregaría nada a lo ya contado por Pedro.

En este punto se produce un giro. Hasta el momento, las versiones que han aparecido son relatos que cuentan retrospectivamente el enamoramiento de Grisóstomo y su despecho ante el desdén de Marcela. Sin embargo, llegados al entierro, se pasa de aquel plano narrativo a uno representativo. El cuarto narrador que el relato integra es Ambrosio, amigo de Grisóstomo, quien narra, con grandilocuente retórica, los avatares que llevaron al suicidio a su amigo y manifiesta su postrera voluntad. Luego Vivaldo leerá la canción desesperada compuesta por el difunto, que se constituye así como un nuevo retazo de esta narración, en este caso, un retazo de lirismo idealizante. A continuación llega una nueva voz, que alumbrará los hechos desde un lugar diferente, la de Marcela, pieza fundamental de este entramado. A Marcela, de quien todos hasta aquí habían hablado, el texto no le sustrae la voz y, por el contrario, su discurso es sólido, elocuente y persuasivo. Esta versión es apuntalada nada menos que por don Quijote, que hasta ese momento venía siendo oyente y espectador, pero ya está listo para tomar partido y constituirse en un actor más. Finalmente, el epitafio escrito por Ambrosio, es también una versión, parcial y resumida.

Como vemos, la narración de esta historia se arma por partes que provienen de diferentes registros (el culto, el popular, el oral, el escrito) y asideros morales también distintos, que se acoplan no sin contradicciones: el zagal, Pedro, Vivaldo, Ambrosio, la canción desesperada, Marcela, don Quijote y el epitafio. Todos aportes a partir de cuyo ensamblaje se resuelve un relato de concepción colectiva.

⁴ El subrayado es mío. En estos detalles, que los narradores deslizan, se dejan oír las resonancias de voces anteriores al relato que se cuenta. Al igual que las historias del *Autor primero* y de Cide Hamete, estos episodios también tienen versiones previas, anónimas, desperdigadas y orales en general, a las que estos relatos organizan y dan forma.

Para Sabor se Cortázar este episodio evidencia uno de los rasgos que caracterizarán a la novela moderna que el *Quijote* inaugura: el choque entre lo histórico y lo poético (2003: 63), describiendo en su devenir una parábola que va desde la rusticidad del cabrero real a la idealización del pastor literario. Esta parábola tiene su correlato o su evidencia formal en los personajes que la narran y el registro al que adscriben sus discursos. Ejemplo de esto son las constantes correcciones con que don Quijote interrumpe el relato de Pedro: «Estéril queréis decir, amigo» (2015: 104). De manera tal que a la colaboración de voces diversas es preciso añadir los diferentes registros que esas voces evocan. Este dato es importante porque dota de cierta autonomía o identidad a los portadores de estas versiones y el relato gana en textura discursiva, ya que el recurso, además de múltiple, es diverso. Desde la rusticidad del zagal hasta el poético epitafio se despliega una gama de matices cuyos extremos tocan por un lado el registro más rústico del cabrero real y, por otro, el retórico del ideal pastoril. Es importante mostrar que además de esta diversidad de registros, hay diversidad de géneros, que incluyen, más allá de la narración oral, la canción y el epitafio. Este episodio se constituye así en una pieza genial de fragmentación y disolución autorial. Para Roberto Ruiz se trata de uno de los pasajes «que más nos impresionan por la modernidad de su técnica narrativa» (1997: 365).

Otra historia intercalada de armado parcial y paulatino es la de Cardenio, de construcción paciente, demorada en capítulos e intervalos narrativos. Su breve repaso nos remontaría al capítulo XXIII del primer libro, un soneto y una carta, hallados en una maleta por don Quijote y Sancho, son las primeras informaciones de una historia que se activa en el momento del hallazgo y actúan, por tanto, como primeras voces del relato que el caballero ya entrevé:

Acabando de leer la carta, dijo don Quijote:

—Menos por esta que por los versos se puede sacar más de que quien la escribió es algún desdeñado amante (2015: 215).

Luego, amo y escudero encontrarán a un anciano cabrero que los informará acerca del desdichado Cardenio, su llegada a la Sierra y sus accesos de locura. Quisiera aprovechar este encuentro para mencionar una característica de los personajes cervantinos, que funciona como motor de las historias, me refiero a la marcada vocación narrativa que muchos de ellos denuncian, lo que hace que las acciones se puedan contar de manera dinámica, alternada y colectiva. Este cabrero, por ejemplo, ante la simple pregunta del caballero «¿sabéis vos quién sea el dueño de estas prendas?», se dispone no solo a contestar sino a darle a su respuesta forma de relato: «Lo que yo sé decir —dijo el cabrero— es que habrá al pie de seis meses, poco más o menos, que llegó a una majada de pastores que estará como tres leguas de este lugar un caballero de gentil talle y apostura...» (2015:

218). Esta disposición a contar será un rasgo común a muchos personajes no solo en esta, sino en muchas de las historias y es un recurso del que Cervantes se vale para dotar de dinamismo y perspectivismo su obra. Esta inclinación, necesariamente, encuentra su contrapunto en la demanda de relatos que también constituye a los personajes en lectores y oyentes ávidos.

Luego del relato del cabrero, sobreviene el encuentro con el propio Cardenio, que tomará las riendas de la narración (XXIV), contando cómo se enamoró de Luscinda, cómo tuvo que postergar su casamiento con ella y cómo conoció a don Fernando y el sentimiento que este empezó a profesar por la misma Luscinda. Pero el relato de Cardenio quedará trunco por un acceso de locura que sobreviene a causa de una interrupción de don Quijote. En este punto de la historia se produce un gran paréntesis que incluye la penitencia del de la Triste Figura en la Sierra Morena, la embajada de Sancho para encontrar a Dulcinea y el encuentro del escudero con el cura y el barbero. Los sucesos de Cardenio se retomarán recién en el capítulo XXVII cuando el cura y el barbero escuchen un ovillejo y un soneto cantados por el despechado amante (líricos fragmentos acústicos que se constituyen como voces que informan y hacen su aporte a la narración). El Roto de la Mala Figura continuará entonces el relato que había dejado trunco capítulos atrás: «añudemos el roto hilo de mi desdichada historia», dirá (2015: 264). En la ficción han cambiado los interlocutores, de manera que los personajes tienen informaciones parciales, mientras que el lector conoce todo el relato. Cervantes ha dilatado la expectativa, pero no tanto como para que escape la atención del lector. Cardenio contará la traición de Fernando y el decurso de la historia hasta donde él la conoce, que es el instante en que Luscinda y don Fernando contraen matrimonio, con él como testigo oculto y el posterior desmayo de la recién casada; vale mencionar que en su relato citará Cardenio de memoria dos esquelas que Luscinda le ha enviado. La memoria, al igual que la traducción, es siempre sospechosa,⁵ pero estas cartas, permeadas por el recuerdo, son nuevas voces que contribuyen al armado de la historia.

Llegará luego el testimonio de Dorotea que colocará una pieza más, ya que su relato incluye la traición que le ha hecho don Fernando y aportará datos desde otra perspectiva. La de Dorotea es una historia en sí misma que se toca con la de Cardenio. Una y otra se alumbran y resuelven mutuamente.

En este punto empiezan a coincidir el presente de esta historia intercalada, con la historia general de don Quijote, de manera que se acompasa el pulso de estos dos sistemas narrativos ya que Dorotea se ofrece para hacer el papel de doncella menesterosa que ha de sacar a don Quijote de la sierra. Otra

⁵ En este caso y en otros, muchos de los aportes que van armando las historias, son recuperados por los personajes de su propia memoria. En su libro *La memoria, la historia, el olvido* (2008) Paul Ricoeur detalla los mecanismos mediante los cuales opera la memoria y muestra allí cómo esta no está exenta de olvido e imaginación y cómo lo recordado solo se puede recuperar mediante retazos, fragmentos «migajas que logramos arrebatarle a la rapacidad del tiempo» (2008: 50).

vez se activa aquí el fluir experimental de Cervantes, es uno de los casos en los que, como comenta Roberto Ruiz (1997: 365), los hablantes u oyentes se convierten en actores o espectadores, dándose así, con gran naturalidad el pasaje de la narración a la representación, porque muchos personajes ejercen, alternativamente, ambos roles.

Deviene luego un nuevo paréntesis en el que entran el engaño de la princesa Micomicona, la devolución de la embajada de Sancho, el desenlace de la aventura de Andrés, la *Novela del Curioso Impertinente* y la batalla de los sacos de vino. La historia se cerrará en una suerte de anagnórisis aristotélica que se da con la llegada de don Fernando y Luscinda a la venta:

También don Fernando conoció luego a Cardenio; y todos tres, Luscinda, Cardenio y Dorotea, quedaron mudos y suspensos, casi sin saber lo que les había acontecido.

Callaban todos y mirábanse todos, Dorotea a don Fernando, don Fernando a Cardenio, Cardenio a Luscinda, y Luscinda a Cardenio (2015: 377).

La última pieza la coloca el narrador contando el relato de don Fernando luego del casamiento, lo que Cardenio no vio por haberse marchado y que recién aquí se recupera como último elemento de la narración.

Vemos así la multiplicidad genérica de las voces que aúna esta historia: además del narrador y los testimonios del cabrero, Cardenio y Dorotea, encontramos retazos que pertenecen al registro de la oralidad, por un lado (el ovillejo y el soneto oídos por el cura y el barbero) y, al de la escritura, por otro (la carta y el poema hallados y las esquelas enviadas por Luscinda).

Inmediatamente y también en el espacio de la venta se empieza a contar la tercera historia de la que quisiera dar cuenta: la de Zoraida y el Capitán cautivo, desarrollada entre los capítulos XXXVII y XLII de este primer libro. En un primer momento es el narrador quien cuenta la llegada, algo misteriosa, de una mora y un cristiano al lugar, deteniéndose particularmente en sus descripciones físicas y su vestimenta. Con estos datos, se empieza a estimular la curiosidad en el lector. Luego, mediante un diálogo, el cautivo cuenta a quienes están allí la condición de mora devenida en cristiana de Zoraida, que interviene solo para corregir su nombre: «—¡No, no *Zoraida*: *María*, *María!*» (2015: 391). Así, con retazos de informaciones del narrador e intervenciones de los personajes, se dan las primeras pinceladas a esta historia. La expectativa ya ha sido sembrada.

Después del extenso y retórico discurso sobre las armas y las letras de don Quijote, la historia se retomará y será por boca del cautivo. Aquí, otra vez se manifiesta aquella pulsión narrativa y el goce por la escucha de los personajes, como se desprende de la escena que sirve de preámbulo al relato:

... viéndose rogar de tantos, dijo que no era menester ruegos adonde el mandar tenía tanta fuerza.

—Y, así, estén vuestras mercedes atentos y oirán un discurso verdadero a quien podría ser que no llegasen los mentirosos que con curioso y pensado artificio suelen componerse.

Con esto que dijo hizo que todos se acomodasen y le prestasen un grande silencio; y él, viendo que callaban y esperaban lo que decir quisiese, con voz agradable y reposada comenzó a decir de esta manera (2015: 398).

De hecho, para contar su historia el cautivo se remontará a los orígenes de su linaje para narrar, luego, sus avatares como soldado y cómo cayó prisionero de los turcos. Al mencionar a un compañero de cautiverio (el poeta don Pedro de Aguilar), la historia habilita dos voces nuevas: por un lado, la de uno de los oyentes, amigo de don Fernando, que completará un vacío en el relato del Capitán con relación al destino del poeta: «Bueno fue —respondió el caballero— porque ese don Pedro es mi hermano y está ahora en nuestro hogar, bueno y rico, casado y con tres hijos» (2015: 407)

De manera que es uno del auditorio quien ata uno de los cabos sueltos de esta narración. Pero, además, será el mismo oyente quien cite, de memoria, dos sonetos de su hermano a los que el cautivo había aludido. Estos sonetos serán, por tanto, una nueva voz. De forma tal que el relato del Capitán se nutre aquí con los aportes de un oyente y un personaje. Dos retazos mediante los cuales, además, se empiezan a unir la historia que está siendo narrada con la realidad de la venta.

Después de recitados los sonetos el cautivo retomará su relato contando cómo el derrotero de su presidio lo llevó a Argel y cómo allí entro clandestinamente en diálogo con Zoraida. Esta narración incluirá una carta que la mora le hace llegar por una ventana. Es muy interesante este fragmento de la historia porque si bien originalmente la carta es de la autoría de Zoraida, llega al relato doblemente mediada: por la traducción de un renegado de Murcia (la esquelas está en árabe) y por la misma memoria del cautivo. Luego, nuevos fragmentos epistolares: la respuesta del cautivo y una segunda esquila de Zoraida, mediante las cuales planean la huida.

Proseguirá el Capitán contando el escape con el renegado y Zoraida, el robo que sufren en manos de corsarios franceses y cómo finalmente salvan sus vidas y llegan a la venta.

Será el narrador quien vuelva a tomar, para darle fin, las riendas del relato, contando la llegada a la venta de un oidor en quien el cautivo reconoce a su hermano. Y, por fin, la treta mediante la cual el cura hace que uno y otro, vuelvan a encontrarse.

Esta historia la abre y la cierra el narrador, pero casi todo su contenido queda en manos del extenso relato del cautivo. Este relato, sin embargo, se nutre con fragmentos poéticos y epistolares,

mediados ya por la traducción, ya por la memoria y con aportes que hacen, incluso, personajes que forman parte del auditorio. De manera que, otra vez se percibe una suma de voces, de instancias autoriales, cada una de las cuales vehiculiza partes distintas de una historia que se compone a partir de la organización de estos fragmentos.

La historia de Marcela y Grisóstomo, así como la de Cardenio y la del Capitán cautivo, son solo ejemplos a los que aquí me he limitado para dar brevemente cuenta de cómo funciona este armado coral, polifónico y dosificado, estrategia que se despliega en la mayoría de las historias que se cuentan. Se evidencia, por tanto, una colaboración de voces y perspectivas que alumbran diferentes aspectos de los hechos, en muchos casos no carentes de contradicción. Con esta estrategia la narración gana tensión, introduce el ritmo justo con la pausa, los silencios, la postergación, para retener a un lector necesariamente atento y expectante, alentando su curiosidad y satisfaciéndola solo por partes y de manera gradual.

El producto es, vale la pena insistir, un compuesto de voces múltiples, al igual que en el primer nivel analizado, el de la obra en general. La metáfora del rompecabezas es tentadora, sin embargo, no aplica, ya que estas partes no siempre encajan y, por el contrario, muchas veces se superponen o contradicen. Tal vez sirva más la del espejo astillado, resquebrajado, aquel que nos devuelve una imagen fragmentada, a veces inconexa de la realidad que refleja, cuyos aspectos en partes resalta, en partes deforma, en partes omite.

Me he venido refiriendo al *Quijote* en términos de fragmentación, multiplicidad, voces, ecos, perspectivas, etc. Puestos a indagar la obra cervantina en tal clave de lectura, resulta insoslayable la referencia a los estudios que el crítico y filósofo ruso Mijail Bajtín realizó sobre lo que él llamó, novela polifónica. Si bien esta forma es muy posterior al *Quijote* y encuentra su más acabada expresión en la obra de Dostoievski, los rasgos que la definen resultan de utilidad para abordar la obra de Cervantes desde este punto de vista.

Bajtín sostiene en *Problemas de la poética de Dostoievski* (1988) que el escritor ruso decimonónico es el creador de la novela polifónica; aquella novela que integra cada una de las voces que la componen de manera tal que ninguna se imponga sobre otra; es decir, conservando cada cual su autonomía. Por eso la novela polifónica es dialógica, porque estas conciencias dialogan entre sí y no se ven sometidas a una instancia última totalizante que las abarque y convierta en objeto de su propio discurso, como sucede con la novela monológica. Más de dos siglos antes de Dostoievski, lo que Cervantes ofrece con su *Quijote*, ya presenta un atisbo de polifonía, por la variedad de conciencias y puntos de vista que la obra congrega, habilitando un profundo perspectivismo que coloca a la obra cervantina como un antecedente directo de la novela polifónica.

Hemos visto cómo a partir de ciertas torsiones que Cervantes ejecuta en el plano narrativo, los diferentes narradores en que se diluye la función autorial de la obra se aluden e interpelan; vimos también cómo, en las historias intercaladas las voces que alumbran los sucesos desde diferentes perspectivas son habilitadas por un texto que hace gala de una gran generosidad en este aspecto (pensemos, por ejemplo, en las versiones dispares que sobre el mismo asunto nos dan los testimonios de Ambrosio y Marcela). Podríamos suscribir, por esto, que Cervantes, al igual que Dostoievski, según menciona Bajtín «no crea esclavos carentes de voz propia (como lo hace Zeus), sino personas libres, **capaces de enfrentarse a su creador**, de no estar de acuerdo con él y hasta de oponérsele» (1988: 16).⁶

Bajtín señala que si bien se ha valorado este aspecto en la obra de Dostoievski, incluso la crítica más fina al respecto ha coincidido en que el mérito del escritor ruso radica en unir en un solo y único horizonte los materiales más heterogéneos. Pero Bajtín advierte en este punto un equívoco y sube la apuesta, ya que ese horizonte terminaría por ser una suerte de conciencia última (y, en definitiva, única) que replicaría el hábito de la novela monológica. No se trata, para el crítico, de materiales dispares unidos en un universo único, sino de universos en sí mismos, concebidos en tanto conciencias, unidos todos en la novela polifónica. Lo que me interesa pensar aquí es si se puede hablar de tal cosa en el *Quijote*. Es un problema, creo, pero útil para pensar, ya que la autonomía es relativa. Los elementos heterogéneos existen, las voces son habilitadas, pero considero que en el último de los casos hay sí en Cervantes lo que Bajtín niega en Dostoievski, la existencia de una conciencia única que, aunque generosa y dispuesta al diálogo, se muestra por momentos totalizante, ostentando un poder del cual carecen las otras instancias. Me refiero al *Autor segundo*, el narrador último. Ya que es él, en último término, quien maneja los hilos y establece, por esto, una relación de poder con los demás autores ficticios y con los personajes. Este narrador parece imponerse entre el coro de voces que integra. Acaso por el lugar que ocupa en el armado estructural, que lo coloca en la periferia de la ficción, ya que es quien se encuentra, por decirlo de algún modo, más cerca del autor real. Es este narrador quien tiene, por tanto, la última palabra. Él decide cuándo y cómo. Las omisiones son de su factura y los silencios también. Incluso cuando estas decisiones pertenecen a otros narradores, es él quien decide (o no) habilitarlas.

Este personaje explícitamente baraja a su gusto las versiones previas y decide si introduce a los autores de manera directa o indirecta, a veces los cita y hasta emite juicios sobre su labor:

⁶ El subrayado es mío.

Fuera de que Cide Mahamete Benengeli fue historiador muy curioso y muy puntual en todas las cosas, y échase bien de ver, pues las que quedan referidas, con ser tan mínimas y tan rateras, no las quiso pasar en silencio; de donde podrán tomar ejemplo los autores graves, que nos cuentan las acciones tan corta y sucintamente (2015: 141).

Este narrador se pronuncia con respecto a los autores previos, cuyos discursos manipula, pero también se pronuncia con respecto a los personajes actanciales, cuyos puntos de vista son presentados, como vimos, con gran generosidad, pero cuando este autor lo cree oportuno, no duda en tomar partido por una u otra versión. Sabemos, solo por citar un ejemplo, que una de las historias más famosas del *Quijote* es la de los molinos de viento, que el protagonista confunde con gigantes. El autor no deja dudas de que entre las perspectivas de Sancho y la de su amo, será la del primero la verdadera. Ya el nombre del episodio es elocuente, así como su primera línea «en esto descubrieron treinta o cuarenta **molinos de viento** que hay en aquel campo»⁷ (2015: 75). Aquí el narrador cercena cualquier tipo de incertidumbre en relación con la validez de los distintos puntos de vista.

He citado algunos ejemplos solo con el afán de demostrar esta suerte de ambivalencia que se desprende del *Quijote* con relación a los puntos de vista. Ambivalencia, por su puesto, si se toma como criterio la novela polifónica tal como la define Bajtín. Por un lado, vemos una emergencia de puntos de vista diferentes que opera tanto en un nivel estructural, autorial, como episódico. Pero, por otro lado, vemos que en esa arquitectura coral hay una instancia que cuenta con un lugar de privilegio que usufructúa según sus propias intenciones. Sin llegar a eclipsar a las otras voces, sí las hace depender de su voluntad,

El *Quijote*, desde su taller expresamente experimental, se hace eco de aquel mundo y aquel sujeto resquebrajados del siglo XVII, colocándonos ante preguntas y problemas cuyas resonancias llegan hasta hoy. No se trata de decidir si la obra de Cervantes responde a un patrón monológico o polifónico, como si de tal posicionamiento dicotómico fuésemos a sacar alguna conclusión de provecho, sino presentar este aspecto en toda su complejidad. Porque lo que sí es evidente, como anota Bajtín respecto a Dostoievski, es que el *Quijote* «rebasa los límites de la unidad monológica común» (1988: 39).

⁷ El subrayado es mío. En este, como en otros casos, no se puede saber si la toma de partido corresponde al *Autor primero* o al *segundo*, pero dada la manipulación del discurso del primero por el segundo, es tan importante la alusión como su conservación en la versión final. Más allá de esto, la disposición organizacional del texto sí corresponde a este narrador y ya el título del capítulo es en sí mismo una sentencia en relación con la validez de los puntos de vista «Del buen suceso que el valeroso don Quijote tuvo en la espantable y jamás imaginada aventura de los molinos de viento, con otros sucesos dignos de felice recordación» (2015: 75).

CONCLUSIÓN

He intentado mostrar, a partir de un somero repaso, de qué manera la fragmentación y la multiplicidad atraviesan medularmente el *Quijote* de Miguel de Cervantes, operando en distintos niveles de los cuales he intentado dar cuenta de dos: el del armado estructural de la obra y el de las historias intercaladas.

Tal abordaje muestra que la construcción del texto resulta del ensamblaje de diversos aportes, desde informaciones desperdigadas y perdidas en los archivos manchegos hasta la versión final que nos entrega el *narrador segundo* que, por su disposición en este sistema, cuenta con mayor poder para manipular el manuscrito que le llega, permeado ya por instancias previas. El resultado es, por fuerza, un producto coral.

Al analizar la confección de las historias intercaladas nos encontramos también con una multiplicidad de voces, que adscriben a diferentes registros y géneros: el culto, el popular, el oral, el escrito. Cartas, poemas, canciones, epitafios, rumores, etc. son retazos que realizan su aporte en estas historias contadas ya desde la omnisciencia del narrador, ya por boca de los diferentes personajes. De manera que los relatos se van descubriendo pacientemente a medida que el texto va habilitando distintas perspectivas que iluminan, como focos que se encienden poco a poco, la historia que se cuenta. Así, los relatos ganan en tensión y perspectivismo conservando la atención de un lector cuya expectativa se va generando y satisfaciendo de manera dosificada y paciente.

En ambos niveles el texto insiste en historias previas, informaciones anteriores a lo que se cuenta, de manera que lo que va quedando, a medida que se superponen, acoplan y complementan las versiones es una suerte de palimpsesto, esos antiguos pergaminos que se borraban para escribir encima pero en los que las huellas de las escrituras previas perduran. Así sucede con las voces que se aúnan aquí, voces que arrastran las huellas y los sedimentos de la traducción, de la interpretación, de la omisión, de la memoria, de la interpelación, etc.

Como vimos, esto produce una fragmentación en el ámbito narrativo compuesta por perspectivas diversas. Este perspectivismo responde, como ha interpretado la crítica, a un espíritu de época, propio del siglo XVII barroco, según el cual el mundo ha perdido su unidad y se presenta a los sentidos como apariencia. Un mundo que se muestra y se esconde, un mundo del que no es posible asir mediante los sentidos más que fragmentos e interpretaciones. Por eso la realidad no se puede contar desde un solo ángulo.

Es por este perspectivismo, por la conjugación de puntos de vista diversos que resultan útiles los aportes que Bajtín realiza en relación con la novela polifónica. Porque la emergencia de miradas, a

veces disímiles, que se perciben en el *Quijote*, nos remiten de alguna manera a aquel dialogismo que el crítico ruso advertía en las obras de Dostoievski. Sin embargo, en la novela polifónica, los puntos de vista, las cosmovisiones, las conciencias, conservan su autonomía sin someterse a ninguna que las convierta en objeto de su propio discurso. Esto introduce un matiz respecto a la obra de Cervantes, ya que entre las instancias autoriales hay diferencias de grado. Mientras más nos introducimos en el mundo ficcional, menos control tienen los autores ficticios sobre su propio discurso, ya que este ha de pasar diversos filtros antes de constituirse en la versión final. Por eso mencionamos que el *narrador segundo*, al encontrarse en la periferia de ese sistema, no se somete a ninguna revisión como sí lo han hecho las versiones de Cide Hamete, el *autor primero*, o el mismo traductor. Es justamente en esta estratificación de los autores ficticios donde se percibe una diferencia con la novela polifónica tal como la define Bajtín, por lo que percibimos una suerte de ambivalencia dada por la emergencia de voces con poder autorial, pero sometidas a una estratificación jerárquica.

De manera que la realidad de las historias intercaladas, así como la del texto en general, no son entidades unívocas, planas ni transparentes. En cada una de ellas podemos ver operando una tensión de aspectos, muchas veces encontrados. Las versiones que nos cuentan las historias intercaladas a veces se superponen, a veces se complementan, a veces se contradicen. Están sometidas a la incertidumbre que instalan la memoria (el olvido), la traducción, la censura, la edición.

Al no haber ya una realidad sin fisuras, el lenguaje que la evoque tampoco carecerá de ellas. Las palabras, los personajes, las historias y la arquitectura general de la obra acusan ese universo ilusorio y resquebrajado. Si bien el espíritu epocal que instalan la incertidumbre y el desencanto barroco es una explicación posible, Cervantes, a partir de una marcada vocación experimental introduce giros y torsiones que vuelven inusitados y novedosos sus procedimientos, entregándonos una obra que, por esto, trasciende en mucho sus condiciones de producción más inmediatas y llegan hasta nuestros días conservando su carácter de novedad y singularidad.

REFERENCIAS

- Ascunce Arrieta, J. A. (2007). Autorías y manuscritos del «Quijote» en el «Quijote». *Rilce: Revista de filología hispánica*, 23 (1), 41-59.
- Avalle Arce, J. B. y Riley, E. C. «El Quijote» en *Suma Cervantina*. Londres: Tamesis Books, 1973, 47-58.
- Cervantes, M. (2015). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid. España: Alfaguara.
- Maravall, J. A. (1980). *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel.
- Spitzer, L. «Perspectivismo lingüístico en el Quijote», en *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, 1955 (1948), 135-187. Recuperado de: http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/spitzer.htm.

- Ricoeur, P. (2008). *La memoria, la historia, el olvido* (trad. A. Neira). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (original en francés, 2000).
- Ruíz, R. (1997). «Fragmentación, delegación y narración colectiva en el episodio de Marcela y Grisóstomo», en *Perspectivas de la cultura hispánica: XV aniversario de una colaboración interuniversitaria*. Córdoba, España: Universidad de Córdoba, Servicio de Publicaciones, 365-371.
- Sabor de Cortázar, C. (2003). *Para una relectura de los clásicos españoles*. Alicante, España: Biblioteca Virtual Cervantes. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/para-una-relectura-de-los-clasicos-espaoles-0/html/ffc80522-82b1-11df-acc7-002185ce6064_25.html#I_3_>.
- Stoopen, M. (2005). *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote de 1605*. Ciudad de México: UNAM.