

Narración y personaje en Cervantes

ANA L. BAQUERO ESCUDERO*

Desde su defensa de una concepción esencialmente mimética del arte literario, Aristóteles elogió la épica homérica por el destacado relieve que en la misma presenta el relato en primera persona:

“Homero es digno de alabanza por otras muchas razones, pero sobre todo por ser el único de los poetas que no ignora lo que debe hacer. Personalmente, en efecto, el poeta debe decir muy pocas cosas; pues, al hacer esto, no es imitador”¹

El narrador por consiguiente, debe ceder la voz a sus personajes y dejar que sean ellos quienes hablen directamente. A este respecto resultan tópicos los ejemplos recogidos por la preceptiva neoaristotélica que inciden en la necesidad de que en la épica se produzcan tales transiciones. Precisamente uno de los teóricos que más se detiene en tal cuestión es López Pinciano, un autor bien conocido por Cervantes². En la Epístola Undécima dedicada al poema épico, pero en la que tiene en cuenta el género novelesco, representado en la obra de Heliodoro, escribe:

“Del narrar las cosas por persona agena del poeta nacen muchas cosas buenas a la acción; primeramente que, hablando assí, le es más honesto el alabar o vituperar las cosas que ama y aborrece, y dar su sentencia y

* Universidad de Murcia.

1. ARISTÓTELES, *Poética*. V. García Yebra (ed.), Madrid, Gredos, 1974, p.221.

2. Vid. el ya clásico estudio de J. CANAVAGGIO, “Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*”, *Anales Cervantinos*, 7, 1958, pp.13-107.

parecer más libre; lo otro, que, dichas por una y otra persona, varía la lección y no cansa tanto como si él solo fuese el que narrase; lo otro, para el movimiento de los afectos es importantísimo, porque, si otro que Ulises contara sus errores y miserias, y otro que Eneas contara sus trabajos y desventuras, no fuera la narración tan miserable”³.

A grandes líneas como puede verse, Pinciano valora el relato en primera persona por el distanciamiento y la consecuente libertad que tal situación produce en el narrador, por acrecentar el siempre perseguido principio de la variedad, y por el *movere* destacado por González Rovira, quien incide en el acercamiento al receptor como uno de los objetivos básicos de la narración homodiegética⁴. Desde luego, como señala Pinciano, la historia adquirirá un perfil distinto si en lugar de relatar los hechos quien se ha visto directamente afectado por ellos, los presenta otra voz narrativa.

Pero además de todo ello, la narración en primera persona puede aparecer al servicio de otras cuidadas intenciones. Al estudiar la obra cervantina, señalando su relación con la preceptiva literaria, Blasco recuerda algunas indicaciones existentes en la misma, relacionadas con esa necesidad de interposición entre el autor y la fábula de un intermediario, responsable último de la narración. Una situación especialmente adecuada para la relación de aquellos aspectos menos creíbles de la fábula. Al respecto recoge este crítico el siguiente testimonio de Balbuena, en *El Bernardo*:

“Procuré que la persona del autor hablase en él lo menos que fue posible, con que también se pudo añadir a la fábula más deleite, siéndole por esta vía permitido el extenderse a cosas más admirables, sin perder la verosimilitud, porque, si la persona del poeta contara los monstruos de Creta o el origen de la ciudad de Granada, careciera lo uno y lo otro de apariencia de verdad; mas, referidos estos casos por tercera persona, queda con todo lo admirable, y el autor no fuera de lo verosímil; porque, si no lo es que Granada se convirtiese en árbol y Estordían en gusano de seda, es lo y muy posible que aquellos cuentos anduviesen en las bocas de los hombres de aquel mundo”⁵.

A lo largo de una dilatada tradición literaria la aparición de esos diversos personajes narradores resulta pues, una situación frecuente, siendo quizás los ejemplos más reiterados por la preceptiva los de los relatos de Ulises o Eneas —a los que añade Pinciano el del Calasiris de las *Etiópicas*, en esos intentos por

3. A. LÓPEZ PINCIANO, *Philosophia Antigua Poética*, A. Carballo Picazo (ed.), Madrid, CSIC, 1953, 3 vols. III, pp.208-209.

4. J. GONZÁLEZ ROVIRA, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1996, pp. 96-97.

5. J. BLASCO, *Cervantes raro inventor*, México, Universidad de Guanajuato, 1998, pp. 78-79. Sobre este mismo texto, véase el comentario de E. C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966, p. 305.

dignificar el nombre de Heliodoro—. En estos casos los personajes se refieren a hechos que tienen que ver íntimamente con el desarrollo de la trama principal; unos sucesos relacionados en estas ocasiones con los antecedentes de la historia, y acerca de los cuales nada ha dicho el narrador.

Puede suceder sin embargo, que en otras ocasiones aparezcan eventuales personajes narradores a través de cuyo relato se presente una historia totalmente desconectada – al menos formalmente – de la trama primera. Por citar el mismo caso de la *Odisea*, recordemos la intercalación de la narración sobre los amores de Ares y Afrodita, a cargo de Demódoco. En esta última situación el personaje no presenta ningún tipo de conexión con la historia narrada que aparece completamente desligada tanto de su relator, como de la fábula en la que se incluye⁶. Respecto a este último tipo de personaje narrador, podríamos recordar esa antigua tradición procedente de la cuentística, en la configuración de un marco que incluye a varios personajes, relatores de historias. En tales casos y utilizando el término creado por Todorov, podríamos hablar de esos *hombres-relato* cuya función y naturaleza aparece específica y exclusivamente ligada a la narración que desarrolla. Un personaje cuyo sentido reside pues, en ser sólo narrador de historias y respecto al cual nada importa su delineada configuración interna⁷.

En la narrativa cervantina puede advertirse desde sus mismos inicios la abultada presencia de personajes narradores. Precisamente como una de las especies en que tal situación es bien visible, destaca Alicia Yllera la novela pastoril⁸, el género recordemos, con el que precisamente iniciaría Cervantes su producción novelesca. Si en *La Galatea* son varios los personajes portadores de historias, el número se elevará sin duda en su obra póstuma, el *Persiles*. Como también seguiremos encontrando a personajes narradores en el *Quijote* y en las *Novelas ejemplares*.

Aproximándonos pues, a su producción narrativa podemos observar que frente a esa dilatada tradición literaria, es difícil encontrar en ella a ese tipo de *hombre-relato*, habida cuenta de que el autor prescindió casi totalmente del artificio del marco en el que se intercalaban narraciones. Conscientemente evitado en su colección de novelas cortas –en claro desvío de la tradición de los *novellieri*–, prácticamente sólo encontramos tal estructura en la intercalación del *Curioso* en el *Quijote* de 1605. En esta ocasión el cura, lector de la misma,

6. Evidentemente y como la crítica ha estudiado, ello no implica que no existan otras relaciones de diversa índole entre la trama primera y el relato secundario. Véase vgr. el estudio de C. GARCÍA GUAL “Paradigma y parénesis (Espejo y consejo. Tres relatos intercalados)”, en *El relato intercalado*, VV.AA., Madrid, Fundación Juan Mach, Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 1992, pp. 15-21.

7. T. TODOROV, “Los hombres-relato” en *Gramática del Decamerón*, Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1973, pp.163-187.

8. A. YLLERA, “El relato intercalado en la novela del XVII: ¿bello adorno o digresión enojosa?”, *El relato intercalado*, VV.AA., op.cit., pp.109-117. Véase también el estudio de A. Egido “Contar en *La Diana*”, *Formas breves del relato*, VV.AA., Zaragoza, Casa de Velázquez, Dpto. Literatura Española, Universidad de Zaragoza, 1986, pp. 137-155.

vendría a desempeñar ese papel de *hombre-relato* ya que la elección del mismo en nada condiciona el desarrollo de la historia, ni nada tiene que ver ésta con quien se encarga de transmitirla en su lectura en voz alta a los demás. A tenor de las reflexiones reflejadas en la continuación de la obra sobre tal intercalación, cabría pensar en la posibilidad de un Cervantes poco satisfecho con ella o al menos preocupado aún respecto a la idoneidad del manejo del marco. En cualquier caso lo que resulta evidente —y es obvio que no podemos detenernos en tan compleja cuestión—, es que Cervantes no vuelve a emplear esta técnica en la continuación de su obra⁹.

Por lo general por tanto, en la narrativa cervantina la elección del personaje encargado de transmitir una historia y cuya voz suplanta transitoriamente a la del narrador responsable de la obra, es algo cuidadosamente preparado por el autor. No en balde un escritor que hace gala de su certera maestría en el manejo de las voces narrativas, a la hora de desarrollar la historia del protagonista de su obra maestra, no podía desatender este aspecto en otras ocasiones¹⁰. A tan sólo algunas de ellas irá referido este estudio cuyo objetivo principal reside en poner nuevamente de manifiesto, desde esta perspectiva concreta, la genialidad y seguro pulso literario de Miguel de Cervantes.

LA NARRACIÓN DE LO FANTÁSTICO

Como muy bien demostrara Riley, las precauciones de Cervantes para conciliar la verosimilitud y lo maravilloso, rebasan sin duda las exigencias del más escrupuloso poeta épico¹¹. Desde la propia preceptiva se señalaban algunos principios como el de la lejanía épica, para que los acontecimientos extraordinarios aparecieran provistos de verosimilitud. Así Pinciano elogia las *Etiópicas* porque Heliodoro “puso reyes de tierra incógnita y de quienes se puede mal averiguar la verdad o falsedad”¹², de la misma forma que Tasso en su *Discursi del Poema Eroico* en el Libro Segundo, había incidido en la necesidad de evitar países conocidos para presentar sucesos fuera de lo común; este mismo autor por otro lado y en relación con esta misma cuestión había señalado pocas páginas antes la conveniencia de atribuir hechos que van más allá del

9. Sobre la forma de intercalación del *Curioso* tan inhabitual en la obra de Cervantes, me ocupé en mi trabajo “Una excepcional *novella* cervantina: *El curioso impertinente*”, *Amica verba. Homenaje al profesor Antonio Roldán*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 121-132.

10. Incluso cuando concibe un relato vinculado a toda una vieja tradición literaria como el *Persiles*, se advierte en sus personajes narradores, como ha señalado Isabel Lozano, una mayor individualización de los mismos frente a la novela de tipo griego de Lope de Vega. I. LOZANO-RENIEBLAS, “Los escritos orales del *Persiles*”, *Cervantes*, 22.1, 2002, pp. 111-126.

11. E.C. RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes*, op.cit., p.284 y ss. Sobre la cuestión de la legitimación de lo maravilloso véase también el estudio de A. K. Forcione, *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, Princeton, Princeton University Press, 1970, p. 30 y ss.

12. Ed. cit., III, p. 195.

poder de los hombres, a Dios, sus ángeles o demonios, o a aquellos que representan sus poderes como santos o brujos¹³. Como esa necesidad de lo maravilloso propia de la épica, no podía proceder pues, de las antiguas deidades paganas, se debía acudir a aquellas intervenciones sobrenaturales, reconocidas por los cristianos.

Y junto a tales motivos hay que recordar como destaca Riley y mencionamos más arriba, la aparición de esos personajes narradores responsables únicos en definitiva, de aquellos sucesos que se apartan de lo racional¹⁴. Precisamente en la narrativa cervantina nos vamos a encontrar siempre con narraciones de segunda mano, cuando la credibilidad de unos hechos pueda ser puesta en tela de juicio. A algunos de estos casos nos referiremos ahora.

Sin duda la obra cervantina en donde se dan más sucesos extraordinarios es el *Persiles*; aquella que al menos en su primera mitad, se ajusta totalmente al principio de la lejanía épica. En tales remotas latitudes se suceden diversos hechos portentosos los cuales son mostrados siempre, a través de las perspectivas de diversos personajes. Unos testimonios que el narrador ni niega ni ratifica.

Ya en el relato del bárbaro Antonio –uno de los primeros personajes acompañados de su historia–, se advierte aunque leve, la presencia de lo fantástico. Llegado tras una azarosa travesía a una isla despoblada de humanos, se encuentra aterrado, con la presencia única de lobos, uno de los cuales –“me pareció, por entre la dudosa luz de la noche”¹⁵– le increpa en su propia lengua, a que huya. Si la aparición de lo maravilloso se muestra ella misma precedida por esa significativa expresión que usa el personaje de “me pareció” –además de producirse el fenómeno en medio de la noche–, recordemos cómo poco antes Antonio se ha referido a ese pesado sueño que le sobrevino en la barca y en el que “me presentaba la imaginación mil géneros de muertes espantosas, pero todas en el agua, y en algunas de ellas me parecía que me comían lobos” (p. 76). Un dato este, el de sueño, que debemos tener en cuenta en nuestros próximos análisis.

Si el prodigioso fenómeno de la licantropía apenas queda esbozado en esta historia, tendrá mucho más relieve en la del italiano Rutilio¹⁶. Ya en el preámbulo de ésta, el personaje declara a sus oyentes su temor de que no le darán crédito alguno, por ser tan nuevas y extraordinarias sus desventuras. Las mismas se iniciaron en su Italia natal en donde la conducta poco honesta del personaje

13. “Atribuisca il poeta alcuna operazioni chi di gran lugan eccedono il potere de gli uomini a Dio, a gli anglioli suoi, a’ demoni, o a coloco a’ quali da Dio o da’ demoni è conceduta potestà, quali sono i santi, i magi e le fate. Queste opere, se per se stesse saranno considerate, maravigliose parrano: anzi miracoli sono chiamati nel comune uso di parlare” T. TASSO, *Discursi del Poema Eroico, Prose*, E. Mazzali (ed.), Milano, Napoli, 1959, p. 538.

14. Op. cit., p. 304.

15. M. de CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, J. B. Avalle-Arce (ed.), Madrid, Castalia, 1970, p. 77. Citaré siempre por ella.

16. Sobre tales experiencias véase el mencionado estudio de I. LOZANO.

ocasiona su encierro en la cárcel. Es aquí donde halla a una hechicera, encuentro que dará lugar a toda la posterior cadena de insólitos sucesos. En tal caso nos encontramos pues, con la figura de la bruja, como origen de los sucesos maravillosos. A través de la magia y en viaje aéreo –y de nuevo en circunstancias nocturnas–, los personajes aparecen en una desconocida tierra en donde ahora sí con toda evidencia, se produce el fenómeno extraordinario de la transformación de la misma en lobo y su asesinato por parte del aterrado Rutilio. Ante tan extraordinarios eventos el narrador recoge en su apoyo el testimonio de un habitante de Noruega –lugar en el que se halla–, de familia italiana, quien se refiere a la habitual presencia de tales hechiceras en aquellas partes septentrionales. La justificación cristiana de tan insólitos sucesos –“todas estas transformaciones son ilusiones del diablo, y permisión de Dios y castigo de los abominables pecados deste maldito género de gente” (p. 92)–, enlazaría con los mencionados testimonios apuntados, presentes en la preceptiva.

Junto a tal justificación apoyada en las creencias populares, junto a la mencionada remota localización del espacio en que se produce lo portentoso, sin duda una de las principales motivaciones que puede ayudar a resolver el problema de la credibilidad de lo narrado, radica precisamente en la naturaleza de quien narra. No en balde Rutilio es presentado como alguien de dudosa honorabilidad que acepta incluso su condición pecadora, al decidir quedarse purgando sus faltas en la soledad de una isla como nuevo ermitaño “porque él quería acabar bien la vida, hasta entonces mala” (p. 273). ¿Debe creerse por tanto, su encuentro con la bruja-lobo como justo castigo a los pecados cometidos, como señalaba el mencionado interlocutor noruego?, ¿o debe ponerse en tela de juicio la veracidad de los testimonios de un personaje cuya conducta lo hace poco fiable? El narrador como quedó indicado, nada aclarará al respecto.

Pero si la probable calificación de Rutilio como *narrador infidente* tiene sólida apoyatura en la presentación de una conducta irregular¹⁷, mucho más difícil resulta justificar desde tales premisas, la extraordinaria y exhaustiva narración de Periandro iniciada en el libro segundo del *Persiles*¹⁸. La conducta ejemplar mantenida por el héroe hasta este momento de la novela se mantiene en la actuación que desempeña en su propio relato, de manera que el lector no tiene ningún tipo de base sólida para desconfiar de él. Otra cuestión es la de la valoración del personaje en cuanto poseedor de cualidades relacionables con el arte de saber narrar bien; algo fundamental en la obra cervantina. El interés así que manifiestan todos los atentos oyentes por su

17. Sobre tal concepto de *narrador infidente*, atribuido concretamente al del *Quijote*, vid. J.B. AVALLE-ARCE, “El narrador y Sansón Carrasco”, *On Cervantes: Essays for L.A. Murillo*, J.A. Parr (ed.), Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1991, pp. 1-9.

18. Sobre la misma existe por su singular relevancia, abundante bibliografía. Vid. vgr. el detenido análisis de FORCIONE, op. cit., p. 187 y ss.

relato¹⁹, va paulatinamente decreciendo por la morosa y excesivamente detallada relación de los hechos que hace el personaje. Aunque se elogia el “donaire y buen estilo” de Periandro, las censuras sobre su modo de narrar pronto se hacen notar, siendo especialmente críticos Arnaldo y sobre todo, Mauricio. Pero ello aunque arroja sombras sobre la habilidad o total idoneidad del personaje como narrador, no implica que tengamos que desconfiar de él. Consciente como tantos otros personajes narradores cervantinos de lo extraordinario de algunos sucesos que mostrará en su relato, prácticamente desde el inicio Periandro acude a la tradicional fórmula de la cortesía: “¡Caso extraño, y que ha menester que la cortesía ayude a darle crédito!” (p. 226)²⁰. Una solicitud que reiterará justo antes de iniciar el relato de unos hechos maravillosos que a la postre resultaron ser consecuencia de un sueño²¹. Precisamente al encarecer lo real del mismo que hizo que incluso después de haber despertado dudase sobre la existencia o no de tales visiones, comentará Mauricio: “Esas son fuerzas de la imaginación, en quien suelen representarse las cosas con tanta vehemencia, que se aprenden de la memoria, de manera que quedan en ella, siendo mentiras, como si fueran verdades” (p. 244). Unas aclaradoras palabras que pueden proyectar mucho luz tanto sobre este pasaje del *Persiles* como sobre otros del mismo Cervantes, pues es esa poderosa fuerza de la imaginación desarrollada aquí por la experiencia del sueño, la que provoca en quien ha tenido esas fingidas vivencias que llegue a tenerlas por verdaderas.

Quizá sea esa intensa fuerza imaginativa del héroe la que justifique en fin, el pasaje que mayor desconfianza suscita en cuanto a su credibilidad²². Nos referimos al de ese asombroso salto del héroe en el caballo salvaje que únicamente puede ser admitido aquí según señala el personaje narrador, considerándolo como milagro permitido por Dios. Una explicación que no satisface del todo al crítico Mauricio quien quisiera “que se hubiera quebrado tres o cuatro piernas, porque no dejara Periandro tan a la cortesía de los que le escuchaban la creencia de tan desaforado salto; pero el crédito que todos tenían de Periandro le hizo no pasar adelante con la duda de no creerle” (p. 267). Y a continuación y ya dependiente de la perspectiva del narrador encontramos el siguiente testimonio: “que, así como es pena del mentiroso, que cuando diga verdad no se le crea, así es gloria del bien acreditado el ser creído cuando diga mentira” (p. 267). La presente apostilla arroja pues, una singular luz sobre este nuevo héroe cervantino. Un personaje que frente a sus ancestros épicos como

19. Sobre las distintas reacciones del auditorio, en este episodio de la narración de Periandro, vid. J. GONZÁLEZ ROVIRA, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, op. cit., pp. 235-238.

20. Sobre dichas fórmulas, véase la nota a su edición de la obra de C. ROMERO MUÑOZ, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Cátedra, 2ª Ed., 2002, p. 362, n.8.

21. Y no deja de resultar significativo que Periandro reclame tal cortesía aun a sabiendas de que se trata de sucesos irreales, como después aclarará.

22. La presencia de monstruos marinos atestiguada en las obras de Olao Magno o Torquemada, quedaría explicada desde esos presupuestos de lejanía espacial y creencias populares.

Ulises o Eneas, quizá pueda extralimitarse como consecuencia de su poderosa fantasía y por ende, resultar poco digno de confianza. Tan sólo pues, la sombra de una duda que sirve sin embargo, para marcar la distancia infranqueable entre uno y otros.

Muy diferente a este narrador personaje es el autor responsable del texto cervantino que indudablemente presenta los hechos más extraordinarios e increíbles: *El coloquio de los perros*. Una novela que no puede desde luego, ser analizada aisladamente pues depende de la inmediatamente anterior: *El casamiento engañoso*. Recordemos que el narrador responsable del diálogo de los dos animales es el alférez Campuzano y que a él lo conocemos en la novela que lo precede. Desde esta perspectiva *El casamiento* vendría a constituirse como ese singular marco en el que queda encuadrado *El coloquio*, siendo el narrador responsable de las dos historias incluidas allí, el mismo. En su encuentro con su amigo Peralta, Campuzano le contará así, el desdichado suceso de su matrimonio; una historia que como la que contara el italiano Rutilio sirve de tarjeta de presentación de un personaje cuya conducta dista mucho de poder ser considerada modélica. Del desafortunado y poco honorable episodio de su boda puede resultar interesante subrayar un incidente que en principio, podría parecer incluso gratuito o digresivo. Enterado Campuzano de la traición de su esposa sale en su búsqueda, y desesperando finalmente de encontrarla entra en San Llorente en donde cuenta, “sentéme sobre un escaño, y con la pesadumbre me tomó un sueño tan pesado, que no despertara tan presto si no me despertaran”²³. Como al angustiado Antonio en su peligrosa navegación por tierras ignotas²⁴, como al fatigado Periandro tras haber sostenido un duro combate con un monstruo marino, el sueño invade al desolado Campuzano tras su infructuosa búsqueda de la esposa infiel. Un sueño que se apoderará también significativamente de él, mientras su amigo Peralta –y con él el lector–, se entretiene en leer el manuscrito.

Curiosa y significativa coincidencia que desde luego tratándose de Cervantes, no puede deberse al mero azar. De hecho al comentar ya con Peralta los prodigiosos sucesos de los que fue testigo, la otra posibilidad barajada siempre es la del sueño. Una hipótesis que no obstante, rebate el personaje en sus deseos de ser creído. Las cosas que hablaron estos perros, dice, fueron más “para ser tratadas por varones sabios”, por lo que en consecuencia “pues yo no las pude inventar de mí, a mi pesar y contra mi opinión vengo a creer que no soñaba y que los perros hablaban” (p. 276). Si Peralta como el discreto lector buscado por Cervantes, desconfiaba del alférez una vez oído de su boca el relato de su engañoso matrimonio –“hasta aquí estaba en duda si creería o no lo que de su casamiento me había contado” (p. 275)–, ahora tanto él como el

23. M. de CERVANTES, *Novelas ejemplares*, M. Baquero Goyanes (ed.), Madrid, Editora Nacional, 1976, 2 vols. II p. 271. Citaré por ella. Para consultar bibliografía reciente, vid. la edición de J. GARCÍA LÓPEZ, Barcelona, Crítica, 2001.

24. Comentaba el personaje evocando aquella situación en que se daba por muerto: “en mitad deste aprieto, y en medio desta necesidad –cosa dura de creer–, me sobrevino un sueño tan pesado, que, borrándome de los sentidos el sentimiento, me quedé dormido” (p. 76).

lector se encuentran con el problema que Campuzano plantea, sobre la imposibilidad de haber fraguado él, por sus propias condiciones intelectuales, el presente diálogo. Unas incertidumbres y dudas que mantiene hasta prácticamente el final de ese marco introductorio a *El coloquio*, pues si por un lado está dispuesto a jurar que oyó lo que allí está escrito, por otro también lo está a aceptar que fuera sueño, para decidir finalmente que escribirá la continuación cuando “ésta se crea, o, a lo menos, no se desprecie” (p. 277).

Resulta sumamente curioso que este mismo debate existente en el marco dialogado que precede a *El coloquio* sobre la realidad o falsedad del mismo, se reproduzca también dentro de éste. Llegados a ese fantástico episodio de la Camacha, que según el narrador Berganza puede aclarar el portentoso fenómeno del habla de ambos, el discreto Cipiión rechaza tales explicaciones pues su jamás visto caso “aunque le tocamos con las manos, no le habemos de dar crédito hasta tanto que el suceso dél nos muestre lo que conviene que creamos” (p. 332)²⁵. Unos razonamientos que acaban convenciendo a Berganza quien termina por decir “y de lo que has dicho vengo a pensar y creer que todo lo que hasta aquí hemos pasado y lo que estamos pasando es sueño” (p. 334).

Para presentar esos sucesos fantásticos en los que incluso tienen cabida las artes mágicas ligadas aquí a las fuerzas infernales, Cervantes no recurre como en el *Persiles* al principio de la lejanía espacial. Sin embargo y pese a tratarse de un lugar próximo y reconocible, como la ciudad de Valladolid, el escenario de los hechos aparece perfectamente elegido: un hospital en donde el desgraciado Campuzano ha de curar su reciente enfermedad venérea y en donde como consecuencia de ella ha sufrido altas fiebres que bien han podido provocarle alucinaciones. Recordemos además que el momento elegido es la noche —y así surgiría el motivo del sueño—, y sobre todo y de manera especial, recordemos la caracterización del narrador responsable de *El coloquio*, desarrollada a través de la historia de su matrimonio. La narración sirve pues, en este caso para presentar y definir a un personaje acerca del cual nada sabíamos y por ende, para que dudemos de él en su nueva faceta de autor, responsable único de una insólita historia. Resulta difícil imaginar una más intensa correlación entre el personaje y su relato que la conseguida por Cervantes en esta pequeña obra maestra, broche de su colección.

Si Campuzano aun dudando sobre la realidad de lo que experimentó argüía como razón básica para defender la existencia de lo ocurrido, su imposibilidad de imaginar un diálogo de la altura intelectual de *El coloquio*, muy distintas serán las razones que maneje Cide Hamete respecto al episodio sin duda, más ambiguo y complejo del *Quijote*: la bajada del caballero a la cueva de Montesinos. El problema planteado por la narración del personaje es diametralmente

25. Sobre la interpretación de este pasaje, así como sobre *El coloquio* en general, véanse las lúcidas e interesantes aportaciones de J. M^a POZUELO YVANCOS, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993, pp. 59-62.

opuesto al de Campuzano, pues si allí cabría pensar en un narrador *infidante* por el retrato que el personaje ha hecho de sí mismo, ello resulta imposible en el caso de D. Quijote. Desde luego Cide Hamete no está dispuesto a admitir la posibilidad de que el “más verdadero y más noble caballero de su tiempo” mintiera²⁶ y aunque finalmente recoge esa perspectiva anónima sobre una posible retractación del hidalgo antes de morir, a la postre deja que sea el lector quien decida por sí ya que él “sin afirmarla por falsa o por verdadera” (p. 289), la escribe. El mismo silencio narrativo y la misma voluntaria deposición de la omnisciencia en fin, que hemos encontrado en los anteriores casos analizados.

Sin poder entrar de lleno en uno de los episodios de la obra que mayor bibliografía ha suscitado, por su enorme interés, recordemos tan sólo a grandes trazos, sus principales características. Introducido el héroe en el interior de la cueva por Sancho y el primo, al sacarlo de allí después de poco más de una hora encuentran que “traía cerrados los ojos, con muestra de estar dormido” (p. 816), y aun cuando lo tienden en el suelo no despierta. Con todo “tanto le volvieron y revolviéron, sacudieron y menearon, que al cabo de un buen espacio volvió en sí, desperezándose bien como si de algún grave y profundo sueño despertara” (p. 816). Como tantos otros personajes cervantinos puestos en alguna estrecha o peligrosa necesidad, D. Quijote se queda profundamente dormido. Lo que ha visto sin embargo, en el interior de la cueva no son meras fantasmagorías soñadas y para ello y paradójicamente, acude a su propia experiencia del sueño. El personaje cuenta de esta forma a sus atentos oyentes que habiendo llegado a una concavidad en donde detiene su descenso, cansado y confuso y sin saber qué resolución adoptar “de repente y sin procurarlo” le “salteó un sueño profundísimo” (p. 818). Una insólita experiencia común sin embargo, a otros personajes cervantinos. Es al despertar del mismo cuando se encuentra no en ese infierno mencionado antes por Sancho y el primo²⁷, sino en ese lugar paradisíaco que recuerda al escenario descrito por el mencionado Periandro en ese sueño que sí era reconocido como tal por el héroe, aun a posteriori. La primera reacción del personaje es pues, la incredulidad de forma que tiene que recurrir a diversas pruebas para cerciorarse de que realmente está despierto²⁸. Descartada la posibilidad de que se trate de sucesos imaginados, a partir de ese momento comienza el asombroso relato del héroe en el que se hace realidad algo a todas luces inimaginable: la desmitificación de todo ese universo de valores caballerescos defendido siempre por él²⁹.

26. M. de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, ed. a cargo de F. Rico, Barcelona, Instituto Cervantes, Crítica, 1998, p. 829. Citaré siempre por ella.

27. Y en cuya alusión cabe advertir el recuerdo del tradicional viaje al otro mundo.

28. Las semejanzas de algunas de las expresiones usadas por el personaje con las que aparecen en *El coloquio* fueron puestas de manifiesto por POZUELO, en su citado estudio.

29. Sobre este episodio y considerando su relación con el presente enfoque de estudio, vid. L. A. MURILLO, “Cervantes narrador: aproximación teórica”, *Siglos Dorados. Homenaje a Agustín Redondo*, Madrid, Castalia, 2004, 2 vols. II., pp. 1037-1044.

Una insólita narración en la que se vislumbra claramente la emergencia de algunos aspectos de su realidad más inmediata, que le han afectado profundamente. Especialmente claro, el encantamiento de su amada Dulcinea³⁰. Totalmente incrédulo su escudero, el primo acepta sin embargo, confiadamente el testimonio de D. Quijote pues de modo análogo a como razonara posteriormente Cide Hamete, señala que aunque hubiese querido “no ha tenido tiempo para componer e imaginar tanto millón de mentiras” (p. 825). Se trata por consiguiente, de un episodio claramente ambiguo ante el cual como señala Cide Hamete, es el lector quien tiene la última palabra; quien en definitiva, debe decidir si acopla su perspectiva a la del crédulo primo o a la del escéptico Sancho.

Frente a anteriores casos de narraciones fantásticas, el episodio de la cueva de Montesinos ofrece un perfil singular. Pues tanto el principio de la lejanía espacial como el de la magia aparecen condicionados y transmutados por la palabra única del personaje –Sancho y el primo no se han movido del exterior de la cueva y ningún prodigio mágico se ha hecho visible a sus ojos–; una palabra que tampoco aquí puede ser desacreditada por la condición deshonesto y poco fiable de quien narra. La locura del personaje evidente asimismo en tantas ocasiones, choca por lo demás con la relación de unos sucesos presentados de manera tan descarnadamente desmitificadora, de forma que en esta ocasión no nos sirve tampoco acudir a tal explicación. Sólo queda el sueño, tantas veces presente en otros contextos cervantinos, que adquiere aquí además una singular complejidad. En los anteriores casos podíamos establecer de alguna forma, una más o menos clara conexión entre lo soñado y la realidad inmediata del personaje. El terror de Antonio a morir, hace que surjan en su pesadilla esos lobos que lo devoran y a los que encontrará poco después creyendo incluso que le hablaron. Los deseos ardientes de Periandro de encontrar a Auristela le hacen soñar con ese lugar edénico en el que al fin se reunirán superando sus dificultades. Y la diaria y constante visión de esos dos perros en el hospital pudo ocasionar en Campuzano tan insólitas visiones. Estas relaciones de alguna manera bastante sencillas y unívocas en todos estos casos, se tornan sin embargo, sumamente complejas en el de D. Quijote, pues aquí la conexión ya no habría de trazarse tanto entre esas circunstancias reales del personaje que se cree caballero andante y las visiones a las que asiste en la cueva, cuanto entre estas últimas y esa otra mucho más compleja y profunda realidad del subconsciente de un héroe cada vez más frágil. Si la narración aparece en Cervantes como signo revelador de la personalidad de quien narra, no cabe duda de que en la presente ocasión el escritor ha sabido llevar tal premisa a insospechadas y extremas consecuencias.

30. La comparación del episodio de la llegada al Toboso en el que las labriegas aparecen caracterizadas entre otros rasgos, por su rapidez y agilidad, con éste de la cueva, en que dichas encantadas damas se presentan brincando “como cabras” y capaces de inesperadas cabriolas, es altamente reveladora.

LA ACERTADA ELECCIÓN DEL PERSONAJE “REFLECTOR”

En los casos comentados hasta ahora hemos constatado la pertinencia y funcionalidad de esos narradores personajes cuyos puntos de vista mostraban toda una serie de sucesos peregrinos y extraordinarios. Según lo establecido incluso en esta misma época, el relato de lo fantástico debía aparecer vinculado a un narrador en primera persona, ya que tal situación contribuía a conciliar lo verosímil con lo maravilloso.

No siempre sin embargo, en la obra cervantina la narración de una historia dependiente de un personaje ofrece tales caracteres. Quizá el esquema más habitual a la hora de insertar tales relatos secundarios –y no sólo en la narrativa de Cervantes–, sea el del encuentro del héroe o héroes con diversos personajes quienes fundamentalmente por la curiosidad y solicitud de los otros, deciden contar sus historias, circunscritas a menudo a un orden natural, aunque también frecuentemente sorprendentes y admirables. Unas narraciones que suelen condensar toda una serie de sucesos pasados que justifican y explican en fin, la situación actual de quien habla.

Siendo pues, lo más frecuente que en tales encuentros surgidos a menudo a lo largo de un viaje, estos nuevos personajes se presenten como protagonistas de sus propios sucesos³¹, encontraremos con todo casos en los que éstos aparecen desvinculados o distanciados de la historia que relatan, al sustentar la condición de narradores testigos. Utilizando así el término manejado por Henry James al referirse a la cuidadosa elección de esos personajes que actúan como *reflectores* de los hechos³², veremos en dos ejemplos, la maestría de Cervantes al elegir precisamente a unos personajes y no a otros, como los encargados de relatar los sucesos. Una elección que en ambas situaciones conllevará importantes repercusiones.

El primer ejemplo lo localizamos en el libro primero del *Persiles*, en el inicio del cap. XXII, cuando ese siempre innominado capitán del navío que ha recogido a Auristela y sus compañeros, describa las fiestas que se celebraron en el reino de Policarpo. Si desde su perspectiva se presenta ya el escenario fundamental de la obra en el siguiente libro³³, lo más importante de su narración estriba en la nueva luz que proyecta sobre unos hechos del héroe, desconocidos para el resto de personajes y lectores: su llegada a dicha isla y su triunfo en tales juegos. Presentado por ese punto de vista de un narrador que ignora la relación que une a tal personaje con sus oyentes, desde el principio éste deja constancia de su actitud positiva ante el mismo. Haciéndose eco del buen efecto que su llegada produjo en todos, precisa “yo desde luego le quedé aficionadísimo” (p. 151).

31. Y recordemos los ejemplos clásicos mencionados en la preceptiva, de Ulises y Eneas.

32. En tanto el narrador adopta el punto de vista de los mismos para desarrollar la historia.

33. Con el consecuente desajuste entre la situación armónica de dicho espacio utópico, tal como lo muestra este narrador, y la quiebra de la misma con la llegada de Periandro y Auristela. Vid. M^a A. SACHETTI, *Cervantes' Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, London, Tamesis, 2001, p. 165 y ss.

Desde tal perspectiva es mostrado pues, el triunfo de Periandro en los juegos, de forma que en este caso no se puede atribuir a vanagloria y aun hiperbólica valoración de lo sucedido, la elogiosa narración³⁴.

Lo que interesa destacar sin embargo, de la elección de este personaje como relator de las pasadas actuaciones de Periandro, es su personal interpretación del súbito enamoramiento de la princesa Sinforosa, del joven extranjero³⁵. Ignorante del vínculo que lo une a Auristela, la alterada reacción de ésta al enterarse de tal incidente, asombra al capitán quien se convierte por tanto, en el causante de un inesperado viraje surgido en la historia de los dos jóvenes peregrinos: el que se producirá en el libro siguiente como consecuencia de los infundados celos de la protagonista. Si como capítulos más adelante constataremos, el propio Periandro pasará a desempeñar durante bastantes páginas el papel de narrador, en las presentes circunstancias convenía que tales hechos fuesen enfocados desde la perspectiva de un narrador testigo cuyos testimonios provocarían inmediatas e inesperadas repercusiones en el desarrollo de la trama. De haberse presentado estos sucesos desde la óptica del héroe, no sólo no se hubiese producido esa nueva peripecia en la fábula, sino que hubiese quedado sin emerger un desconocido y relevante aspecto de la personalidad de Auristela.

Si la funcionalidad de tal personaje ni siquiera caracterizado por un nombre propio, parece ligada exclusivamente al desarrollo de la fábula principal sin embargo, una vez más constatamos la personal forma cervantina de concebir la ficción literaria. Figura desde luego muy secundaria, no puede decirse no obstante, que tal personaje carezca completamente de rasgos individualizadores y que sólo importe su presencia como relator de unos hechos. Aun cuando sirva su testimonio como justificante de la detención en las hijas del rey, recordemos cómo se percató de la súbita atracción hacia el extranjero de Sinforosa, porque tenía los ojos “atentos a mirar a Policarpa, objeto dulce de mis deseos, y de camino, miraba los movimientos de Sinforosa” (p. 153). Esta leve indicación sirve como expresivo testimonio de la propia historia personal de quien habla, que sin embargo, queda velada. Una ligera y rápida insinuación que nos deja entrever débilmente iluminados, los entresijos íntimos de un personaje sin nombre pero no exento de realidad personal³⁶.

Muy distinto es el talante y naturaleza de la segunda historia que revisaremos, cuyo motivo fundamental supone una variante más en la obra cervantina, del tema del engaño. Situado su inicio en el cap. XIX de la Parte Segunda del *Quijote*, el episodio de las bodas de Camacho es sin duda, uno de los más célebres de la novela. Recordemos cómo en tal capítulo se produce el encuentro de los héroes con unos labriegos y unos estudiantes. De éstos es uno el

34. Recuérdese por contraste, la pasada narración del asombroso salto del héroe, en el caballo.

35. Sobre la relación de todo este episodio con Virgilio ya se ocupó SCHEVILL, y asimismo lo han hecho en sus modernas ediciones AVALLE-ARCE y ROMERO.

36. Sobre esta historia y otras me ocupé en mi trabajo “Las historias omitidas en el *Persiles*”, *Monteagudo*, nº 8, 2003, pp. 183-191.

encargado de informar al caballero y escudero de los sucesos relativos a los amores de Basilio y Quiteria y de la boda que finalmente, se llevará a cabo entre esta última y el rico Camacho. Dependiente en todo momento la narración de los hechos de este personaje *reflector* también significativamente sin nombre³⁷, el mismo se presenta desde un principio como testigo de una historia que ha seguido desde sus mismos inicios. Representante de toda esa colectividad anónima, señala refiriéndose al pasado de los personajes, que “se contaban por entretenimiento en el pueblo los amores de los dos niños Basilio y Quiteria” (p. 783). Su relación con los mismos queda no obstante, también siempre evidente de manera que en ese “conocemos” con que alude a sucesos y personajes, manifiesta su contacto y directa vinculación con la historia. Es precisamente este punto de vista a la vez alejado y comprometido el que alerta a sus oyentes sobre los previsible acontecimientos trágicos que pueden sobrevenir el día de la boda. Tras trazar un preciso retrato sobre la actual situación del atribulado Basilio –“siempre anda pensativo y triste, hablando entre sí mismo, con que da ciertas y claras señales de que se le ha vuelto el juicio” (p. 785)–, el personaje concluye su narración con las siguientes palabras: “En fin él da tales muestras de tener apasionado el corazón, que tememos todos los que le conocemos que el dar el sí mañana la hermosa Quiteria ha de ser la sentencia de su muerte” (p. 785). Estas “ciertas y claras señales” y esas “muestras” percibidas por todos aquellos próximos a Basilio, resultan no obstante, a la postre equívocas pues no es a su suicidio a lo que asistimos, sino a la representación de una ingeniosa estratagema que resuelve felizmente la situación para los enamorados. Un cuidadoso engaño que no es detectado como tal ni por todos aquellos predispuestos a presenciar unos sucesos funestos a tenor de los apuntados precedentes, ni como consecuencia, por los propios lectores. Tan sólo la inconsciente agudeza de Sancho parece sentir alguna disonancia: “Para estar tan herido este mancebo – dijo a este punto Sancho Panza– mucho habla” (p. 808).

No cabe duda por tanto, que en el presente episodio el punto de vista elegido para transmitir los hechos no podía ser el del propio protagonista de los mismos. Era precisa la focalización de un narrador testigo cuya perspectiva de los sucesos hiciera posible ese final efectista e inesperado. Un narrador personaje que nuevamente no sólo cumple aquí el papel de transmisor de una historia que en alguna medida le afecta³⁸, sino que también aun concisamente aparece caracterizado, a través de ese incidente de su combate a espada con su jactancioso amigo Corchuelo. Dos personajes por tanto, si apenas visibles en la historia de D. Quijote de la Mancha, pero a los que el narrador no ignora totalmente al hacerlos aparecer en ella.

37. No deja de resultar curioso que el narrador ofrezca el nombre de su compañero, Corchuelo, pero omita el suyo.

38. Y hay que imaginar a este estudiante entre el número de los amigos y defensores de Basilio, lo que puede explicar también su preocupación al referirse al estado enajenado y de desconsuelo del abandonado pretendiente.

NARRADORES CUESTIONADOS

Si con anterioridad señalamos la pertinencia del relato en primera persona en aquellos casos en que se producían hechos fuera del orden natural³⁹, en otras ocasiones vamos a encontrar en la ficción cervantina, a esos personajes narradores de historias cuyos testimonios pueden ser puestos también en entredicho y no porque las mismas se aparten del orden racional. La ambigüedad pues, surgida como consecuencia de tales relatos no tiene que ver aquí con la aceptación de unos sucesos fantásticos, sino con otras motivaciones muchos más sutiles y complejas. Aquellas que afectan a la caracterización de los mismos personajes y a la interpretación ética o moral de unos hechos que no por no quebrantar el orden natural, dejan de ser problemáticos. Una situación en la que una vez más destaca la modernidad de la narrativa cervantina.

Ya Helena Percas de Ponseti se refirió a la ambigüedad del episodio del capitán cautivo, precisamente por la elección del personaje narrador⁴⁰. Recordemos que se trata de un cristiano cautivo de los turcos, liberado gracias a la mediación de la morisca Zoraida con la que huye y a la que convertirá en su esposa. Su estrecha vinculación con la historia relatada impide un distanciamiento y objetividad respecto a los hechos y fundamentalmente, respecto al retrato de Zoraida, cuyo punto de vista dependerá por lo demás siempre de él, al no conocer nuestra lengua. Desde tales premisas ésta es presentada como un dechado de perfecciones en la más pura línea tradicional. Los problemas no obstante podrían empezar a plantearse, en el caso de producirse una separación en la valoración del lector respecto a dicha figura femenina, especialmente a raíz de la actitud que mantiene ante su desconsolado y desesperado padre, la figura de dicho episodio que destaca de entre las demás, por su intensa humanidad. Resulta curioso constatar cómo el neoclásico Clemencín pudo ya advertir tal situación que él interpreta como claramente inadecuada, desde su lente de enfoque. Advierte así el comentarista, el grado de empatía e identificación del lector con el desdichado Agi Morato, lo cual equivalía a ensombrecer el papel de los personajes “positivos” de la presente historia. Escribe: “Todo produce una fuerte impresion contra los cristianos, y de rechazo contra la misma Zoráida, que perjudica al interés de la acción. Fuera mejor que Agi Morato presentase un carácter odioso”⁴¹.

39. Algo que no sólo sería apuntado en una antigua tradición literaria. Aun desde planteamientos evidentemente muy distintos, recordemos las ideas de un teórico como Todorov sobre la literatura fantástica y la idoneidad respecto a ella, de ese narrador representado. T. TODOROV, *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982, p. 100 y ss.

40. H. PERCAS DE PONSETI, *Cervantes y su concepto del arte*, Madrid, Gredos, 2 vols., 1975. I. pp.292-300. Sobre este y otros episodios analizados desde este enfoque, me ocupé en mi estudio “Tres historias intercaladas y tres puntos de vista distintos en el Primer *Quijote*”, *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 417-423.

41. *Don Quijote de la Mancha* comentado por D. Diego Clemencín, Madrid, Aguado, 1833, Parte I, 3 vols., III, p. 234.

Al concebir esta narración de tan claras resonancias biográficas por otro lado, Cervantes pudo tener en mente el famoso motivo tradicional de *la hija del diablo*⁴², respecto al cual introduce sin embargo, tan notables cambios que precisamente es aquí el personaje que desempeñaría la función del antihéroe, el más positivo. En cualquier caso, nos encontramos con uno de esos típicos textos cervantinos caracterizados por la ambigüedad, consecuencia aquí fundamentalmente de la voz narrativa elegida.

Como también podríamos hablar de la manipulación de la historia por la focalización utilizada, en el caso del episodio del cabrero Eugenio, al final de la parte primera –cap. LI–. Por razones de índole totalmente contrarias a las del capitán cautivo, este personaje relator se nos presenta a la postre poco fiable. Recordemos su posición claramente misógina manifiesta desde un inicio, y cómo su estrecha participación en la historia provoca en definitiva que sus juicios sobre Leandra sean totalmente condenatorios. Como ocurría con Zoraida, tampoco aquí conocemos el testimonio femenino –y cabría pensar en una Leandra defensora de sí misma, como lo fue Marcela–; como ignoramos también completamente, y en ello estriba el efecto de incertidumbre última de la historia, las razones que indujeron a Vicente de la Roca para actuar como lo hizo. No deja de ser significativo que andando el tiempo un escritor tan cervantino como Francisco Ayala recreara este episodio en su novela corta *El rapto*. Si en ella el único personaje que mantiene el mismo nombre que en el relato de Cervantes es Vicente, si el propio título parece apuntar a la presencia del punto de vista de éste, sin embargo el narrador mantiene en todo momento una actitud distante respecto al mismo, por lo que la obra en definitiva, concluye de forma ambigua. La recreación ayaliana del texto cervantino pone por tanto, de manifiesto la inteligente y certera asimilación que este escritor sabe hacer del *Quijote*.

Que Cervantes parece tener presente el posible cuestionamiento de sus personajes como narradores de historias, podría verse reflejado en unas palabras del en tantas ocasiones, perspicaz Sancho. Recordemos cómo en el capítulo LXIII de la segunda parte, es hecho prisionero de un barco de corsarios turcos, un joven que resultará ser Ana Félix en disfraz masculino. En esta ocasión su historia sirve como singular forma de anagnórisis para que no sólo su padre que está entre los oyentes de su relato, la reconozca, sino también su vecino Sancho Panza. Pues bien, fijémonos en la precisión sanchopancesca, al afirmar: “Bien conozco a Ricote y sé que es verdad lo que dice en cuanto a ser Ana Félix su hija, que en esotras zarandajas de ir y venir, tener buena o mala intención, no me entremeto” (p. 1155).

Aun incluyéndose el relato de este personaje dentro de la más pura línea tradicional del *romance*⁴³, aun cuando nada exista previamente que nos haga

42. Vid. M. CHEVALIER, “El Cautivo entre cuento y novela”, *Cuento tradicional, cultura, literatura*, Salamanca, Ediciones Universidad, 1999, pp. 105-112.

43. Y utilizo aquí este término en su correlación con el de *novela*, con el sentido con que lo manejan críticos entre otros, como E. C. RILEY –*Introducción al “Quijote”*, Barcelona, Crítica, 1990 - o E. WILLIAMSON– *El “Quijote” y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus, 1991.

desconfiar de la validez de Ana Félix como narradora fidedigna, el comentario de Sancho no deja de apuntar a una de las cuestiones que mayor complejidad adquirirá en las manos de los novelistas modernos: las importantes consecuencias del manejo de la primera persona narrativa, en lugar de la tradicional omnisciencia. Algo que sin embargo, en estos momentos de nuestra historia no parece tener demasiadas repercusiones en la ficción literaria.

Como Ana Félix aparecía encubriendo su naturaleza femenina bajo el disfraz de turco, como Dorotea en el Primer *Quijote* se veía también obligada a ocultarse, en el episodio del gobierno de Sancho la hija de Diego de la Llana es apresada en la ronda nocturna, con un atuendo masculino. En este breve episodio intercalado, el último del que me ocuparé en el presente estudio, vamos a encontrar a una narradora cuestionada y a la postre, en absoluto fiable, si bien en él lo que Cervantes en verdad parece estar poniendo en tela de juicio y aun nos atreveríamos a añadir, parodiando, es ese tradicional recurso de intercalación de historias secundarias al que tan aficionado fue. Conforme a esos esquemas siempre previsibles en el encuentro de unos personajes con otros, la curiosidad mueve a unos interesados oyentes a conocer los sucesos del nuevo personaje⁴⁴. El hecho de que se trate de una hermosa joven vestida de hombre, incita el interés de Sancho y sus acompañantes quienes le solicitan les hable de los motivos que han provocado su presente situación. Tras la petición de ella de que se aparten todos, y quedando únicamente Sancho, el mayordomo, el maestresala y el secretario, la joven empieza a ofrecer unos testimonios que pronto serán desmentidos por uno de sus oyentes⁴⁵. La torpeza y nerviosismo de la muchacha provocan asimismo razones contradictorias, de manera que finalmente declarará ser hija de Diego de la Llana, aludiendo a su habitual aislamiento y encierro. Al referirse a su desesperada situación, la protagonista se demora en presentarla y renueva su llanto, aumentando la impaciencia de sus oyentes. Si en un principio la doncella había mencionado como origen de su insólita situación “la fuerza de unos celos” que le hizo “romper el decoro que a la honestidad se debe” (p. 1030), tal motivación lejos de surgir en el relato de sus sucesos no se menciona en ningún momento. De esta forma su historia que finalmente resulta no serlo, concluye con la prosaica explicación de que ha sido el deseo de ver y conocer el mundo exterior lo que la impulsó a vestir la ropa de su hermano. Un personaje que precisamente también será apresado y que asombrosamente, viste las ropas de ella. Singular cruce de identidades que en clave humorística, podría recordarnos al tan diferente de los capítulos iniciales del *Persiles*.

Resulta por consiguiente, muy claro que las tradicionales expectativas de unos suspensos oyentes se han visto defraudadas, lo que no deja de quedar

44. Sobre tal situación en la antigua novela griega, escribió M. FUSILLO, *Naissance du roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p.180 y ss. Vid. también la citada obra de GONZÁLEZ ROVIRA.

45. Tal situación y salvadas las distancias, podría recordar al episodio de los falsos cautivos en el *Persiles*.

manifestado por el sincero Sancho: “[¿] no os ha sucedido otro desmán alguno, ni celos, como vos al principio de vuestro cuento dijiste, no os sacaron de vuestra casa?” (p. 1033). Para subrayar todavía más explícitamente su disgusto con estas palabras que dirige a ambos hermanos:

“Por cierto, señores, que esta ha sido una gran rapacería, y para contar esta necedad y atrevimiento no eran menester tantas largas ni tantas lágrimas y suspiros, que con decir “Somos fulano y fulana, que nos salimos a espaciar de casa de nuestros padres con esta invención, solo por curiosidad, sin otro designio alguno”, se acabara el cuento, y no gemidicos y lloramicos, y darle” (pp. 1033-1034).

El narrador *infidente* que presenta aquí Cervantes lo es no por desarrollar el relato de unos hechos fantásticos, o erróneos por una falsa apreciación de la realidad, o quizá cuestionables respecto a posibles y variadas interpretaciones, sino por anunciar una historia que finalmente resulta no serlo. Como los atentos y finalmente frustrados oyentes, también aquí los propios lectores hemos sido engañados, de manera que surgido el esquema que acompaña siempre a la intercalación de un relato, éste es sometido a un insólito tratamiento⁴⁶.

En conclusión, si la preceptiva recogía como razones que justificaban el relato en primera persona las de la libertad y distanciamiento del narrador primero, la siempre perseguida variedad, la necesidad de mover más intensamente los afectos y la de propiciar la conciliación de lo verosímil y lo fantástico, todo ello desde luego, se percibe en Cervantes. Pero el escritor va más allá. En lo referente así, a la reconciliación de lo verosímil y lo fantástico, Cervantes se nos presenta como un exigente y escrupuloso creador para el que la cuestión de la verosimilitud poética se erige como una de sus preocupaciones centrales. En el episodio de la cueva de Montesinos las repercusiones que tal situación provoca, muestran además a un autor cuya modernidad supera sin duda, los límites establecidos en la literatura de su época.

Pero la presencia de unos narradores quizá poco fiables o cuestionados de cuyos únicos puntos de vista depende el relato, no se limita a las narraciones fantásticas y extraordinarias. Como el inconscientemente sagaz Sancho señala en algún momento, todo relato dependiente de una conciencia subjetiva por el mero hecho de tal condición, puede ser puesto en entredicho. Algo que encontramos en algunos episodios cervantinos, en los que los narradores aparecen claramente afectados por sus historias, y carentes por ende, de la imparcialidad y objetividad precisas.

Si en tales casos la relación entre el personaje y su relato es muy estrecha, también encontraremos otros en la obra de Cervantes en que ésta se relaja al aparecer el narrador no como protagonista sino como testigo que observa los

46. Aun cuando Cervantes señala el enamoramiento del maestra sala, de la joven, no cabe duda que estamos ante una falsa historia.

hechos desde lejos. Pues bien, en los casos analizados más arriba, constatamos cómo incluso tales personajes secundarios adecuadamente seleccionados, presentan rasgos individualizadores y no pueden ser catalogados como meros *hombres-relato*. Presentes los mismos con bastante frecuencia en esa tradicional estructura del marco que incluye una historia, Cervantes con la excepción del *Curioso*, voluntariamente rehuyó esta técnica narrativa. Una forma de intercalación de más cómodo manejo que encontramos en ilustres ejemplos de la tradición literaria, y en obras mucho más próximas al escritor como el *Guzmán* o el *Quijote* apócrifo. Si en éstas esos personajes narradores de unas historias intercaladas aparecen en su mayoría como figuras supeditadas a sus relatos, carentes de toda realidad, no puede decirse que ello se produzca en la obra cervantina⁴⁷. Una vez más y en lo que concierne a este aspecto concreto de la ficción literaria como es la configuración de la primera persona narrativa, la modernidad y destacada personalidad de la obra de Cervantes resaltan con poderosa luz propia.

Resumen

El objetivo del presente estudio consiste en poner una vez más de relieve la modernidad y cuidadosa técnica narrativa cervantina, en relación concretamente con la configuración de los personajes narradores. Frente a esa habitual tradición del marco en que el narrador y su historia aparecen desvinculados, lo frecuente en la obra de Cervantes es que exista entre uno y otra, una significativa conexión, y que el punto de vista del primero pueda incluso, influir en la segunda. En algunos de tales casos se basa precisamente este trabajo, reducido corpus que sin embargo, resulta representativo para subrayar el genio literario de su autor.

Palabras claves: Personaje-narrador. Punto de vista. Reflector. Ambigüedad.

Summary

The aim of the present piece of work consist of underlying once again the modernity of Cervantes' and his narrative technique, concretely in relation to the creation of narrating characters. Opposite that traditional frame where the narrator and his tale appear not to be linked, it is frequent in Cervantes to notice a meaniful connexion between one and the other, and the points of view of the characters influences the narration. This work is precisely based on some of these cases, a reduced corpus wich, nevertheles, is really representative to higlight our author's genius.

Key words: Character-narrator. Point of view. Reflector. Ambiguity.

47. Compárese así la presentación del narrador de la historia de las bodas de Camacho, con el gentilhombre napolitano que cuenta la de Dorido y Clorinia en la primera parte del *Guzmán*.