

Hacia una nueva lectura semiótica de *El Quijote*: el caso de las voces narrativas

Ruth Fine

*El Quijote*¹ ya ha sido objeto de no pocos estudios de carácter semiótico². El presente trabajo constituye un intento de diálogo con algunos de estos estudios, en un afán de enriquecer, sistematizar y, quizás, mejorar ciertas aproximaciones con las que disiento parcial o totalmente. Ello no es el resultado de un mero impulso de clasificación tipológica, sino del deseo de dar mayor rigor a aspectos polémicos y aún no dilucidados del texto cervantino, entre los cuales, la problemática de las voces narrativas resulta paradigmática. Estimo que la narratología constituye un enfoque válido y útil para el análisis textual de *El Quijote*, enfoque que, en mi carácter de teórica de la literatura, asumo como un desafío, tanto en relación con la captación de la obra, como en lo que atañe a la legitimidad de la narratología misma.

Al estudiar el aspecto correspondiente a la voz narrativa –considerada como el agente ficticio productor del discurso narrativo– me remitiré a cinco parámetros centrales que ayudan a caracterizarla: los niveles narrativos (establecimiento de relaciones de jerarquía y subordinación de los diferentes narradores y de sus respectivas narraciones); la participación en la narración (ausencia o presencia del narrador como personaje de la diégesis narrada); el grado de manifestación (posibilidad de captación de la presencia del narrador); la confiabilidad del narrador (grado en que su palabra puede ser asumida como fidedigna en relación con la intencionalidad del texto) y el tiempo de la narración (ubicación temporal del narrador respecto de lo narrado). Desde ya, será necesario tener en cuenta la fundamental interdependencia entre estos cinco aspectos, que deben ser analizados en su juego de interrelaciones.

El aspecto que, sin duda, ha suscitado un mayor interés y, a la vez, una ardua polémica en el horizonte crítico, es el relativo a los niveles narrativos presentes en la obra cervantina. En tanto que la determinación del nivel intradieгético del texto no ofrece dificultad alguna –me refiero a los narradores-personajes, que emergen de la primera diégesis para contar historias propias, o bien el texto dentro del texto como unidad metadieгética independiente, caso constituido por *La novela del Curioso Impertinente*– la identificación y ordenamiento del primer nivel narrativo o extradieгético

1 Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1975. En adelante será la edición citada y sólo indicaré el libro y las páginas correspondientes.

2 Entre los más abarcadores y relativamente más recientes, ver el estudio de José María Paz Gago, *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*, Amsterdam-Atlanta, Editions Rodopi, 1995.

sis sigue resultando una tarea inacabada y sujeta a controversias. Tal falta de acuerdo atañe, en primer término, a las funciones de enunciación de dichas voces. Las posturas oscilan entre quienes otorgan el rol de narradores a todos o a parte de los autores de *El Quijote*³ y quienes los ven como autores ficticios, cuyo rol es tan sólo actancial, pero no funcionan como voces narrativas y, entonces, tales críticos determinan una voz narrativa superior e innominada⁴. El segundo gran desacuerdo es el relativo al número de narradores y/o autores. En este sentido, las opiniones se dividen, principalmente, en dos posiciones básicas: los críticos que se inclinan por la presencia de tres narradores o autores –Cide Hamete, el traductor morisco y el editor o transcriptor⁵– y aquéllos que sostienen que se trata de más voces narrativas, entre cuatro y cinco, al incorporar, por ejemplo, un autor final, autor definitivo o «ultimate»⁶.

La noción central que defenderé en relación con los niveles narrativos de *El Quijote* es la de metalepsis o transgresión de niveles diegéticos. Este concepto resulta esencial, desde mi perspectiva, para lograr una sistematización de las aproximaciones críticas a la voz narrativa del texto cervantino y, también, para otorgar mayor claridad a este aspecto. Genette señala que la metalepsis posee un amplio espectro de posibilidades en lo que respecta a su acción transgresora⁷. Ella podría ser pronunciadamente contravertora de los límites entre niveles narrativos, como lo es la aparición de Don Alvaro de Tarfe como personaje de la diégesis (DQ II, 72) y aun el operativo mental de Don Quijote, el cual resulta esencialmente metaléptico en su pasaje y confusión entre el texto de caballería y el «extratexto» ficticio de la diégesis que protagoniza. Asimismo, la metalepsis puede operar de un modo menos extremo, y en este polo se encuentra el llamado sustituto auctorial –narrador que se asume como autor o de algún modo productor del relato que narra– noción que estimo posee una centralidad máxima en el texto cervantino, ya que amalgama sin contradicción alguna la acción de narrar, de poseer voz enunciativa dentro del texto y, a la vez, la de ser un narrador que se propone

3 Cfr. Ruth El Saffar, «The Function of the Fictional Narrator in *Don Quijote*», *Modern Language Notes*, 83, 2, 164-177; Santiago Fernández Mosquera, «Los autores ficticios del «Quijote»», *Anales Cervantinos*, XXIV, 1986, 1-19; R. M. Flores, «The role of Cide Hamete in *Don Quixote*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LIX, 1982, 3-14; Santiago González Noriega, «Los «autores» del *Quijote*», *Ibero-romania*, 43, 1996, 34-51; J. M. Martín Morán, *El Quijote en ciernes*, Torino, ed. dell' Orso, 1990; Oscar Tacca, «La complejidad narrativa del Quijote», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, LV, 217-218, julio-diciembre 1990, 187-209.

4 Paz Gago (*op. cit.*); Edward Riley, *Cervantes' Theory of the Novel*, Oxford, Oxford University Press, 1962.

5 Ver, entre otros, Javier Blasco, «La compartida responsabilidad de la "escritura desatada" del *Quijote*», *Criticón*, 46, 1989, 41-62; Flores (*op. cit.*); Helena Percas de Ponsseti, *Cervantes y su concepto del arte*, Madrid, Gredos, 1975, 84-123.

6 Haley, George, «The Narrator in *Don Quixote*: A Discarded Voice», en *Estudios en Honor a Ricardo Guillón*, 1984, 173-183. Haley habla de un autor final, como último responsable y editor ulterior, en tanto que Fernández Mosquera (*op. cit.*) se refiere al autor definitivo y El Saffar (*op. cit.*) al «ultimate author».

7 Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972; véase, especialmente, 243-245.

como el autor de la obra en cuestión⁸. Estas acciones han sido, a mi juicio, inexplicablemente consideradas como incompatibles por algunos críticos. El sustituto auctorial constituye un dispositivo metaléptico (si bien, como he señalado, no pronunciado) en tanto propone un pasaje entre los niveles extratextuales a los diegéticos: el narrador ficticio que se enmascara como el autor real de la historia narrada (trampa textual en la que no pocos críticos han caído al considerar que la voz del «segundo autor» o editor/transcriptor es la voz de Cervantes «real»). De este modo, la obra contaría en su nivel narrativo extradiegético o primer nivel con varios sustitutos auctoriales –por lo menos tres: Cide Hamete, designado por el texto como primer autor, el traductor y el segundo autor (y ello dejando de lado otras posibles voces auctoriales menos diferenciadas, que aparentan estar ubicadas «por encima» de las anteriores). Si observamos tan sólo el caso del historiador arábigo, no es difícil distinguir, en numerosos sintagmas, la intencionalidad de separar su voz con claridad. Así, a modo de ejemplos:

I, 9: 103: «En fin, su segunda parte, siguiendo la traducción, comenzaba desta manera:»

II, 8: 630: «¡Bendito sea el poderoso Alá!», con una continuación en estilo indirecto: «y dice que da estas bendiciones» [...] «y así prosigue diciendo:»

II, 74: 1138: «y el prudentísimo Cide Hamete dijo a su pluma: –Aquí quedarás colgada desta espetera».

A pesar del intencional juego entre estilo directo e indirecto, en todos estos pasajes es posible discernir la voz de Cide Hamete, narrador-autor.

No sólo Cide Hamete, sino muchas de las instancias de *El Quijote* que se atribuyen algún rol productor en relación con la obra –su autoría, traducción o transcripción– tendrán en diversos momentos del texto una voz diferenciada y serán, por ende, sustitutos auctoriales⁹. Dällenbach conecta el concepto de sustituto auctorial con el de la construcción especular (*mise en abyme*) de la enunciación, entendiendo a esta última como la reflexión que se centra en el agente y en el proceso de producción en sí mismo¹⁰.

El hecho de que las máscaras autoriales puedan funcionar como parodias del complejo sistema de sustitutos auctoriales de los libros de caballerías, como ya ha sido

8 Para la noción de sustituto auctorial, *cfr.* Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977.

9 Si bien Dällenbach (*op. cit.*) ocupa canónicamente la noción de sustituto auctorial sólo para aquel narrador que se presenta como autor del relato que narra, postulo que las voces narrativas que realizan diversas actividades relativas a la producción de la historia –recopilación, organización, copia, reconstrucción, traducción, etc.– son asimilables a la instancia auctorial y deben también ser consideradas sustitutos auctoriales.

10 De los tres subtipos señalados por el crítico, correspondientes a la construcción especular de la enunciación, el segundo es el pertinente en relación con los narradores y, asimismo, en relación con sus narratarios, ya que en *El Quijote* se desarrolla también, de modo más o menos explícito según el momento del texto de que se trate, la función enunciativa especular del narratario, extensión reflexiva del rol auctorial del narrador (*op. cit.*, 100-105).

señalado acertadamente por Romo Feito¹¹, no contradice su estatus de narradores, como tampoco lo contradice la multiplicación y confusión de sus voces. Es precisamente esta falta de delimitación entre las voces la que potencia el recurso metaléptico del narrador-autor y le otorga un grado mayor de acción desestabilizadora. Recurriré, nuevamente, a un concepto del análisis narrativo que Genette designa como pseudodiégesis o metadiégesis reducida¹², el cual parece desentrañar en gran medida las irresoluciones en torno a la problemática de la voz narrativa de *El Quijote*. La pseudodiégesis consiste en la presentación de un nivel intradiegético como diegético, es decir, se trata de voces que se contienen pero sin diferenciarse: estructura de cajas chinas que no posibilita la separación de las cajas contenedoras de las contenidas. Es este recurso –el de la pseudodiégesis– el que impide, en múltiples casos, discernir claramente quién habla en la obra. Baste, a modo de ejemplo, el complejo pasaje: «Dicen que en el propio original de esta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él le había escrito» (DQ II, 44:906), en el que se interpenetran al menos cuatro voces, las cuales, a priori, corresponderían a cuatro niveles diegéticos diferentes. En mi opinión, el dispositivo pseudodiegético es la clave estructural sobre la que se apoyan las voces narrativas de la obra.

Una problemática similar, estrechamente relacionada con la anterior, es la que afecta al grado de participación de los substitutos auctoriales. Hasta el capítulo I, 9, es posible afirmar que el narrador –quien inmediatamente se transformará en editor o transcriptor– asume un rol heterodiegético, no siendo personaje de la diégesis que narra. En el presente capítulo, sin embargo, lo veremos paseando por Toledo y dialogando con tenderos y moriscos aljamiados. Este desarrollo textual nos enfrenta, desde mi perspectiva, a dos posibilidades: o bien ha ocurrido aquí un cambio en los niveles narrativos y la diégesis que creíamos primera –la de Don Quijote y sus aventuras– se ha transformado en diégesis segunda o metadiégesis y la primera diégesis sería la que narra la búsqueda de este personaje-narrador homodiegético de nuevas fuentes para la continuación de la historia del héroe manchego¹³, o bien nos hallamos aún en el nivel extradiegético, si bien complejo y diseminado en múltiples voces que se superponen y entrecruzan, pero manteniendo su situación heterodiegética respecto de la primera diégesis. Si bien admito la problematicidad del caso (que estimo buscada por la intencionalidad textual), tiendo a considerar esta segunda opción como la más pertinente. A pesar de que la historia de la reconstrucción, escritura, búsqueda de fuentes y manuscritos adquiere una centralidad considerable en el texto, no llega a desplazar la primera historia (la de Don Quijote) en tanto diégesis primera, sino que integra un complejo entramado extradiegético de substitutos auctoriales pseudodiegéticos.

11 Romo Feito, Fernando, «Hermenéutica de Cide Hamete Benengeli: Perspectivas», *Anales Cervantinos*, XIII, 1995-1997, 117-131.

12 Genette (*op. cit.*, 246).

13. En relación con cuya historia él es heterodiegético –como ya he señalado– no poseyendo un rol actancial, al igual que el traductor morisco y Cide Hamete, y en ello disiento respecto de estudiosos que le otorgan el rol de personaje, tales como Fernández Mosquera (*op. cit.*) y El Saffar, (*op. cit.*).

La noción de confiabilidad del narrador, de máxima importancia en lo que respecta a la captación del mundo representado, distingue diferentes grados de credibilidad¹⁴. ¿Cuál sería el grado atribuible a los narradores de *El Quijote*? La problematicidad de la respuesta es aquí evidente. Me ceñiré a los narradores de la primera diégesis –las aventuras de los protagonistas, Don Quijote y Sancho– ya que el grado de confiabilidad de las voces intradieгéticas puede ser caracterizado como relativamente alto; así, por ejemplo, la voz de Marcela, del cautivo, de Ana Félix (con significativas excepciones, como la voz de Don Quijote, narrador intradieгético del episodio de la cueva de Montesinos). Sin embargo, importa recordar que, según las jerarquías dieгéticas, estas voces se encuentran supeditadas al dominio de otras considerablemente menos fidedignas, por lo cual también su palabra, introducida por un narrador o narradores de credibilidad dudosa, podría, a su vez, ser cuestionada.

La confiabilidad de las voces narrativas se encuentra abiertamente desafiada por los propios narradores auctoriales. Así la permanente e irónica referencia al puntual y verdadero historiador arábigo Cide Hamete Benengeli, «siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos» (DQ I, 9: 102), con lo cual, el texto no sólo explota la ambigüedad del estereotipo, sino que nos coloca en la paradoja del mentiroso, de la que inexorablemente no podremos salir¹⁵. Más aun, el segundo narrador reduce máximamente su propia confiabilidad al adoptar el registro irónico, en especial al referirse a la fuente primera de esta verdadera historia, el verdadero, y mentiroso, Cide Hamete. Por otra parte, ya ha sido abundantemente puntualizado el despliegue del lenguaje conjetural en la obra: un discurso que enfatiza lo dudoso e hipotético de aquello que se está enunciando¹⁶. Este discurso de la incertidumbre, patrimonio de todos los autores del texto, incluyendo las voces pseudodieгéticas no diferenciadas, contribuye en gran medida, también, a otorgar el bajo grado de confiabilidad atribuido a las voces del texto.

Finalmente, la disolución de la credibilidad de las voces narrativas debe ser entendida como consecuencia de su multiplicidad y, fundamentalmente, de la ya subrayada falta de límites claros entre ellas, es decir, de la superposición y pérdida del origen, todo ello vehiculizado a través de los distintos procedimientos metalépticos y pseudodieгéticos señalados. Esto atenta contra la confiabilidad de dichas voces no menos que los comentarios estereotipificadores y de otra índole, que los narradores emiten para desacreditarse recíprocamente.

El aspecto referido al grado de manifestación del narrador («perceptibility») es uno de los parámetros básicos para la determinación del comportamiento de la voz narrativa

14 Para el concepto de confiabilidad del narrador, ver Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London and New York, Methuen, 1986.

15 Cfr. González Noriega (*op. cit.*).

16 Hatzfeld, Helmut, *El Quijote como obra de arte del lenguaje*, Madrid, CSIC, 1966; Angel Rosemblat, *La lengua del Quijote*, Madrid, Gredos, 1978.

y puede resultar más útil y operativo que el de omnisciencia¹⁷. Considero que dicha categoría acusa puntos de coincidencia con el denominado por Kayser narrador - personal¹⁸, como también con el verosímil artificial de Genette¹⁹. Estas dos últimas instancias corresponden al grado máximo de manifestación del narrador, grado patentizado en las voces narrativas de *El Quijote*, que además de hacer explícito el propósito del acto narrativo, al constituirse en instancias autoriales, irrumpen insistentemente en la narración de los acontecimientos para manifestar con ello el dominio sobre el mundo configurado en el texto. Entre las marcas textuales de una alta manifestación se encuentran la libertad en el manejo temporal y espacial, el conocimiento de la interioridad de los personajes y, muy especialmente, la emisión de comentarios, opiniones, juicios y hasta dudas, por parte del narrador (hecho que aleja esta categoría de la de omnisciencia). En este sentido, veo el grado de manifestación de los narradores de *El Quijote* como pronunciado, aun cuando nos oculten su identidad, como observa El Saffar respecto de aquél que designa «ultimate author»²⁰. Asimismo, este operativo es portador de un marcado sentido irónico, al crearse una falsa complicidad entre el narrador y su narratario; el primero aparenta contar con la perspicacia del segundo y este último, el narratario, percibe satisfecho el lazo que lo une con el narrador. En el texto cervantino este registro irónico se ve reforzado por el hecho de que el conocimiento respecto de los protagonistas se halla, en muchos casos, tácitamente compartido por el narrador y su receptor, quienes mantienen así, conjuntamente, una distancia irónica respecto del objeto narrado. Este mundo compartido es el que irrumpe masivamente en *El Quijote* a través de sus narradores substitutos autoriales personales. Sin embargo, en Cervantes (así como en escritores contemporáneos, entre los que sobresale el nombre de Borges), la presente estrategia es enmascaradora de la subversión del rol que convencionalmente se le atribuye a dicho narrador. El retorno insistente al acto de la enunciación converge en un movimiento excesivo de autorreferencialidad, el cual subvierte la aparente intencionalidad textual de mimesis, desplazándola hacia significados narcisistas.

Por último, el tiempo de la narración presenta él también relaciones paradójicas, fundadas, asimismo, en el entramado metaléptico de la obra. Los diversos substitutos autoriales se encontrarían cronológicamente situados después de acaecidos los hechos que narran, en un tiempo subsiguiente, pero a una distancia temporal diferente en cada caso; así, Cide Hamete, quien funciona como cronista, aparenta estar más cerca de los hechos que el transcriptor, quien actuaría como un historiador²¹. Sin embargo, la correlación temporal revela dificultades: uno de los ejemplos más patentes de dicha problemática cronológica sería el final de la primera parte del libro (I, 52: 558), en

17 En relación con el grado de manifestación del narrador, véase Seymour Chatman, *Story and Discourse*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1978.

18 Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1954.

19 Genette, Gérard, «Vraisemblance et motivation», *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, 95-99.

20 El Saffar (*op. cit.*), 175.

21 *Cfr.* Blasco (*op. cit.*), 55-59.

donde el narrador, aún en tiempo subsiguiente, manifiesta el conocimiento que ha tenido, gracias a las memorias de la Mancha, de que en su tercera salida, Don Quijote se había dirigido a las justas de Zaragoza, hecho que al quedar desmentido en la segunda parte, cuestiona la situación cronológica en la que se encuentra el «verdadero autor desta historia» (además de comprometer, una vez más, su credibilidad). La aptitud del protagonista de cambiar los acontecimientos pasados ya anunciados por el narrador podría estar indicando que esos hechos aún no se habían realizado, y entonces el narrador se hallaba situado en un tiempo anterior a tales hechos, o bien, a partir de una sugerente metalepsis, revelaría que el personaje puede influir en la narración de su acontecer, modificándolo. Considero que la estrategia del texto es jugar con la posibilidad de ambas transgresiones: la temporal y la de la jerarquía de niveles, manteniendo así la perplejidad dominante en la obra.

Aún dentro de la categoría del tiempo, estimo que es en el nivel de la enunciación donde se registra la alternancia más extrema en lo que respecta a la ubicación cronológica de los substitutos auctoriales: allí oscila marcadamente el tiempo subsiguiente con el anterior e, incluso, con el simultáneo: el narrador situado en el presente de la escritura («de cuyo nombre no quiero acordarme» I, 1: 31), reconstruye o reproduce acontecimientos pasados a partir de manuscritos o escritos diversos que muchas veces ya ha encontrado, pero que, otras, espera encontrar en un futuro incierto («no se desesperó de hallar el fin desta apacible historia», I, 8: 97; «y se animará a sacar y buscar otras [historias]», I, 52: 558). Más significativo aun resulta el caso de pasajes como éstos: «Pero dejémosle aquí, que no faltará quien le socorra [...] y volvámonos atrás cincuenta pasos, a ver qué fue lo que Don Luis respondió al oidor» (I, 44: 489); «Y con esto, cerró de golpe la ventana [...] donde le dejaremos por ahora, porque nos está llamando el gran Sancho Panza, que quiere dar principio a su famoso gobierno» (II, 44: 916). Se trata de metalepsis ingenuas, características de los narradores personales ya señalados, quienes al manifestar su control absoluto sobre el mundo representado, hacen alarde del dominio cronológico que ejercen a su arbitrio, incurriendo en metalepsis temporales como las arriba citadas.

La presente lectura de *El Quijote* ha intentado poner de manifiesto la búsqueda de la disolución del narrador como instancia mediadora clara y unívoca, a partir del estallido de dicha voz y de su interpolación en voces narrativas que se entrecruzan y confunden. Podríamos hablar, tal vez, de una voz narrativa omnisubjetiva que abarca muchas voces y converge, así, en la desatomización del yo-narrador. La masiva utilización del procedimiento pseudodiegético parece indicarnos, desde la intencionalidad textual, que las palabras no son nunca nuestras sino siempre están habitadas por las voces de los otros²². Este es el «ethos» lúdico imperante en *El Quijote*²³.

22 Barthes, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, 16-17.

23 «Ethos» entendido como la reacción subjetiva motivada por un texto, concepto utilizado por el grupo μ francés. Cfr. Linda Hutcheon «Ironie, satire, parodie: Une approche pragmatique de l'ironie», *Poétique*, 46, 1981, 140-155.

Asimismo, el despliegue y la reabsorción discursiva de este conjunto de voces, cuestiona seriamente las jerarquías diegéticas, al punto que podríamos admitir la metalepsis como metáfora operativa y funcional de la obra.

Finalmente, la sobrecarga auctorial y personal de los narradores a la que he aludido cumple una función múltiple. En lo que respecta a las relaciones texto-extratexto, aparenta subrayar la pertenencia del relato al discurso histórico, en el cual irónicamente se insertan las voces de los narradores, muy especialmente la del historiador arábigo. Sin embargo, es precisamente esta sobrecarga auctorial de la voz narrativa la que vehiculiza un efecto antagónico al de la transitividad referencial. El retorno insistente al acto de la enunciación –discurso no mimético– constituye en gran medida a las voces narrativas en el objeto focalizado, lo cual subvierte la aparente intencionalidad textual configuradora de mimesis. Esta tendencia antimimética pone de manifiesto la naturaleza ficticia del texto, al tematizar su propio proceso de escritura e invalida, entonces, funciones inherentes al sustituto auctorial personal. De este modo, la intencionalidad textual se patentiza a partir de las estrategias discursivas puestas de manifiesto en el juego de voces narrativas y de las estrategias correspondientes a las mismas. La imbricación y el entrecruzamiento, expresados de modo magistral en el «baciuelmo», como emblema respecto de la pluralidad en la que se funda el mundo de *El Quijote*, hallan un eco significativo, también, en el complejo juego plural de la enunciación.