

Del interés de los narradores del *Quijote*

James A. Parr, *University of California, Riverside*

Como señalaba E. C. Riley, al hablar del recurso a los autores ficticios, los tratadistas del siglo XVI daban gran importancia a las virtudes de la objetividad y la imparcialidad. Castelvetro pone al narrador en la disyuntiva de elegir entre ser parte interesada (*passionato*) o ser imparcial como debe serlo el historiador.¹

El título de la comunicación es intencionadamente ambiguo. Puede referirse al interés que suscitan los narradores, un interés extraordinario para los estudiosos de la narratología, o, más bien, al interés que evidencian ellos por el protagonista y la confección y narración de su historia. Podríamos hablar también de los intereses creados entre el personaje, tan necesitado de un historiador de sus hazañas, y alguno de ellos.

Pienso fijarme, ante todo, en el interés variable que tipifica a los involucrados en confeccionar, descifrar, comentar y adelantar la trama principal centrada en don Quijote y Sancho. Me limito a los narradores, algunos de ellos autores ficticios, con unas observaciones sobre el autor dramatizado del prólogo de 1605, comentando el interés, o falta de interés, manifestado por cada uno.

A estas alturas, a raíz del formalismo ruso, la estilística y el estructuralismo, el escrutinio de la dimensión diegética es uno de los deberes primordiales de cualquier lector serio. Aunque los hay que siguen confundiendo al autor real o histórico, Miguel de Cervantes, con los autores ficticios del texto mismo, sobre todo con el llamado 'segundo autor', es un número cada vez más reducido. La mayor parte de los académicos actuales está familiarizada ya con la terminología acuñada por Gérard Genette y sabe distinguir entre una narración autodiegética, por ejemplo, como suele ser el protocolo de la picaresca, y un narrador extradiegético, o sea, el narrador del marco, digamos el editor del *Quijote*.²

Valdría la pena indagar un poco en las relaciones entre autores ficticios y narradores. El mismo Cervantes nos complica la vida llamándole 'primer autor' al narrador inicial, el de los ocho primeros capítulos, y 'segundo autor' al que narra el hallazgo del manuscrito arábigo en el Alcaná de Toledo. Tanto aquí como en el caso de Cide Hamete, se está burlando de un recurso trillado de los libros de caballerías, como es bien sabido. Aunque se le atribuye al primer autor la autoría de los ocho primeros capítulos, su verdadero papel, dentro del esquema narratológico del libro, es el de narrador y focalizador.

Lo más problemático del primer autor es su postura negativa frente al protagonista. Se nota en él muy poco de la imparcialidad recomendada

por Castelvetro. Hasta se podría decir que invierte el interés, transformándolo en desprecio, facilitándonos así otra dimensión del tópico del mundo al revés tan ubicuo en el *Quijote*. Su valoración del protagonista se hace evidente, por ejemplo, al hablar de los ‘disparates’ del hidalgo y, sobre todo, cuando añade a renglón seguido: ‘Con esto, caminaba tan despacio, y el sol entraba tan apriesa y con tanto ardor, que fuera bastante a derritirle los sesos, si algunos tuviera’ (I.2).³ El lector se pregunta forzosamente, ¿cómo es que se toma la molestia de contar su pequeña historia si siente antipatía por el sujeto de la misma? ¿Por qué esos comentarios irónicos y despectivos después de dedicar tanto tiempo a la investigación científica, compaginando otras versiones escritas y visitando los archivos de la Mancha, a fin de confeccionar su ‘edición crítica’? ¿Es digno, o no es digno, el personaje de que se cuente la versión definitiva de su vida y milagros? Salta a la vista, por tanto, la incongruencia del protagonista entusiasta y supermotivado frente a un narrador dedicado a desinflar ese autoconcepto mal fundado, contraponiendo su propia perspectiva, no sólo desapasionada sino negativa. Efectivamente, como sería de esperar en un caso semejante, ese narrador se cansa de la tarea y abandona la empresa antes de poner fin a la primera parte.

La voz editorial que surge en ese momento, desde dentro del nivel diegético asignado al primer autor, creando así una metalepsis o infracción del código, se caracteriza por su imparcialidad. El editor no es presentado como autor, ni pretende serlo; es narrador y comentarista. Su opinión del protagonista parece ser ecuanime y equilibrada. Escuchémosle:

Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor [...] esta batalla [sólo puede ser el ‘primer autor’ a estas alturas] [...]. Bien es verdad que el segundo autor [...] no se desesperó de hallar el fin desta apacible historia, el cual, siéndole el cielo favorable, la halló del modo que se contará en la segunda parte. (I.8)

Asoma una nota positiva cuando dice que la historia le parece ‘apacible’, pero esa muestra de entusiasmo es muy discreta y nada entremetida. Es de notar que su interés es por la historia, no tanto por el personaje. Lo que más se destaca de su breve intervención aquí es su parquedad, despidiendo al primer autor con unas cuantas palabras a la vez que introduce al sustituto en la carrera de relevos en que se está transformando la narración, pasándole el bastoncillo, sin ceremonias, al segundo autor.

Ese segundo autor, que abre el capítulo nueve, es el más entusiasta de todos. Hasta ahora hemos visto una serie de perspectivas sobre el protagonista: por parte de varios personajes, por parte de sí mismo, del autor dramatizado del prólogo, del primer autor y del editor. Con la excepción del personaje mismo, ninguno de ellos es tan entusiasta como

el segundo autor. Le toca a él narrar la anécdota del hallazgo del manuscrito arábigo y la contratación del morisco aljamiado. Pero no toma la pluma para seguir adelante con la historia de los personajes. Como he sugerido en otras ocasiones, se parece más al autor de comedias de la época, el que contrataba el manuscrito, pagándolo y llevándolo al escenario. Ésta es precisamente la labor del segundo autor. Es otra nota 'teatral' entonces, una de tantas, que subyace y sostiene un texto híbrido que debe más al teatro de lo que se suele reconocer.⁴

El segundo autor es parte interesada. De hecho, se involucra excesivamente, asociándose con el personaje central, de la misma manera que hacía éste con los caballeros fantásticos de los libros de caballerías. No sólo no sabe guardar la distancia irónica necesaria para que le consideremos lector discreto, sino que ha formado una imagen diametralmente opuesta a la óptica socarrona del primer autor. Éste no ha descrito una sola acción que se podría calificar de heroica, y sus comentarios han sido, por la mayor parte, saturados de ironía, rayando a veces en sarcasmo. Cuando el segundo autor le califica a nuestro hidalgo de 'tan buen caballero', o 'luz y espejo de la caballería manchega', o 'nuestro famoso español', que es 'digno [...] de continuas y memorables alabanzas', parece que está hablando de otro, no del personaje configurado por el primer autor.

Es una suerte, sin embargo, que sea lector vulgar, porque sin ese entusiasmo mal fundado, que produce indirectamente la continuación, quedaría más manca la historia que su autor real. Hacen falta consumidores interesados, tanto lectores como narradores, para que se produzca más texto. Huelga decir que es precisamente por falta de interés que dejó truncada su intervención el autor ficticio de los ocho primeros capítulos.

Llegamos por fin al sin par historiador, Cide Hamete Benengeli. Como empieza ya a vislumbrarse, se va a colocar éste forzosamente, por ser recién llegado, en un nivel diegético inferior al traductor y el editor. Es así porque está enmarcado su discurso por las intervenciones de esos dos, sobre todo en el *Quijote* de 1615. Si el editor ocupa el puesto privilegiado de narrador extradiegético, el traductor aljamiado se sitúa al nivel intradiegético. Es la voz extradiegética, la del marco, la que hace observaciones pertinentes e impertinentes sobre lo atribuido a Cide Hamete, y también sobre las intervenciones del traductor, poniendo así de manifiesto su control sobre el discurso de los dos. Debido a su posición privilegiada en la jerarquía de las voces narrativas, por encima de todas ellas, he dado en llamarle 'supernarrador' al editor. A decir la verdad, es el único narrador que se dedica exclusivamente a narrar.⁵ No escribe; no traduce; no es personaje de la acción mimética; sólo narra y editorializa. Es de suponer que organiza también los materiales a su disposición, o sea el discurso de los demás narradores, haciendo comentarios editoriales y citando al traductor de vez en cuando, junto con las observaciones

parentéticas y marginales de Cide Hamete. Éste, en cambio, es relegado a un nivel intra-intradiegético. En realidad, no es narrador sino representante de la escritura desde el capítulo nueve en adelante, una escritura diseminada, *desautorizada*, dilatada y distanciada de sus orígenes en la oralidad.

El moro mentiroso ascendido a historiador verídico es además un ejemplo de total inverosimilitud, como decía muy bien Riley hace años. En los términos que nos ocupan aquí, ¿cómo puede ser que un moro, aun siendo pariente del arriero de Arévalo (I.16), se interesara por la historia de un hidalgo cristiano mediocre, un cristiano de una capa social posiblemente inferior a la suya? ¿Qué interés, qué motivación, le anima? Éstas son tal vez preguntas que no deberían de hacerse. Más vale optar por la suspensión de la incredulidad, como se nos pide algunas veces en el teatro. Me parece evidente, de todas formas, que no se puede tomar en serio a Cide Hamete, erigiéndole en narrador principal, como han hecho algunos.

Encuentro la interpretación de Cide Hamete desarrollada por José Manuel Martín Morán en su estudio fundamental, *El 'Quijote' en ciernes*, muy bien documentada y razonada.⁶ Sostiene Martín Morán que el historiador moro resulta ser una ocurrencia tardía, que Cervantes volvió sobre su manuscrito de 1605, insertándole estratégicamente, sobre todo para marcar los principios y finales de las partes dos y tres, y que se deshace de él a partir del capítulo 27, aludiendo en lo sucesivo sólo a la 'historia' o al 'autor', sin mencionar para nada el nombre 'Cide Hamete' hasta llegar al *Quijote* de 1615. Todo ello comprueba que el moro es una figura gratuita en el *Quijote* de 1605, dice Martín Morán.

Que no es así en 1615 se evidencia por el mero hecho de que empieza la continuación con el discurso formulaico 'Cuenta Cide Hamete [...].' y se multiplican las alusiones directas que a él se hacen por un factor de siete sobre las de la Primera Parte.

Tengo para mí que Cervantes se había deshecho ya de esa figura estrambótica y que no pensaba mencionarle más, hasta darse cuenta de que Avellaneda atribuía su continuación de 1614 a otro moro inverosímil, un tal Alisolán. Era hora entonces de resucitar a Cide Hamete, afirmando su autoría frente al reto del competidor. Volvería sobre un borrador ya listo para la imprenta, imitando pero excediendo lo que había hecho diez años antes, insertando a cada rato alusiones, por disparatadas que fuesen, a un historiador no muy fidedigno pero muy suyo. Eso es lo importante: 'suyo', frente a las impertinencias de Avellaneda, con su Alisolán. Es también un chiste que comparte con el lector discreto por toda la Segunda Parte.

En lugar de poeta o narrador, el moro es presentado como historiador. Ya que la historia se escribe en prosa, por definición, el recurso al historiador es lo más indicado en este momento para seguir adelante con la 'narración.' Ya que la historia está allí siempre, flotando al aire por

decirlo así, esperando a que venga alguien a encodificarla, no sorprende que el manuscrito árabe reproduzca, con leves discrepancias, las versiones ya aludidas, inclusive la que acabamos de leer. La presentación que hace Cervantes de materiales y procedimientos es un anticipo importante a los formalistas rusos, para quienes la *fabula* es la materia prima que espera la mano organizadora del autor, quien va a efectuar la transformación en *sjuzet*, es decir 'la composición estilística del relato, el conjunto de procedimientos de que se sirve el autor para presentarnos motivos y personajes'.⁷ En los términos de Genette, la *histoire* se hace *récit*.

Hay que decir algo del autor dramatizado del primer prólogo, la figura intratextual que más estrechamente se relaciona con el autor extratextual del primer tomo. La falta de motivación manifestada por el narrador del prólogo de 1605 es un tópico de la crítica cervantina. Cuando se autodenomina 'padrastró', se está distanciando de su personaje sin lugar a dudas, adoptando una postura irónica y burlona. Pero hay más. Si el hidalgo es hijo-de-algo, y ese algo es la tierra que posee y cultiva, entonces es lógico que se relegue a padrastró su autor. Se puede añadir que don Quijote es a la vez hijo de sus obras, lo que serviría también para problematizar la cuestión de 'paternidad.' Pero el autor dramatizado del prólogo es padrastró ante todo porque su personaje es producto de la escritura y, como tal, le falta la presencia, la intermediación del verbo y es, por tanto, huérfano, falto de su padre natural, el *logos* o el habla.

De todas formas, la renuencia del prologuista se debe a algo más que el guiño obligatorio al *topos* de la modestia. Si no acudiera a animarle 'un amigo [suyo], gracioso y bien entendido', es probable que don Quijote se quedara 'sepultado en sus archivos en la Mancha.' ¿Cómo explicar esa renuencia?

No pretendo tener la respuesta. Mi propósito ha sido solamente llamar una vez más la atención a esa anomalía. Una de las expectativas con que nos acercamos a una narrativa cualquiera es que el narrador muestre algún interés por el pequeño teatro del mundo, del cual está encargado, y por los personajes del mismo. El contraste del narrador entusiasta del capítulo nueve con el autor renuente del prólogo, el narrador antagónico de los ocho primeros capítulos, el traductor indiferente y de pericia incierta y el historiador mentiroso de motivación dudosa sirve para llamar la atención a la complejidad, no sólo de la narrativa en tercera persona en general sino del texto que tenemos ante los ojos en particular.

El interés de la persona que narra su propia historia, el pícaro por ejemplo, es fácil de especificar. Pero una narración en tercera persona es decididamente más complicada. Tengo para mí que es la relativa complejidad de la narración en tercera persona, con la posibilidad de complicarla aun más, creando niveles diegéticos insospechados hasta la fecha, con narradores y autores ficticios desganados, el reto que le interesa y le motiva a Cervantes. El reto central y clave es, sin duda, cómo

involucrar al lector en una historia contada por un narrador renuente. Es todo un acierto el haberlo logrado.

Los narradores renuentes y desganados sirven de contrapeso a los interesados e imparciales. Es una dicotomía que encuentra sus paralelos en la antítesis entre lo narrado y lo desnarrado, es decir, entre lo que se pone de manifiesto en el texto y lo que sólo se insinúa, quedándose en el tintero, y también en toda una serie de tensiones temáticas (armas y letras, historia y poesía, oralidad y escritura, etc.). Esa tensión entre narradores interesados y narradores desganados es un aspecto del arte de narrar cervantino que merece más atención por parte de los estudiosos de la narratología.

NOTAS

- ¹ Véase Edward C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes* (1962), traducido por Carlos Sahagún (Madrid: Taurus, 1966), p.324.
- ² Véase Gérard Genette, *Figures III* (Paris: Seuil, 1972).
- ³ Utilizo la edición de Luis Andrés Murillo, 5a. edn. (Madrid: Castalia, 1987).
- ⁴ Véase Jill Syverson-Stork, *Theatrical Aspects of the Novel: A Study of 'Don Quixote'* (Valencia: Albatros, 1986).
- ⁵ Véase Jesús G. Maestro, 'El sistema narrativo del *Quijote*: la construcción del personaje Cide Hamete Benengeli', *Cervantes*, 15.1 (1995), 111–41.
- ⁶ Véase José Manuel Martín Morán, *El 'Quijote' en ciernes: Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual* (Alessandria: Dell'Orso, 1990).
- ⁷ Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. (Barcelona: Ariel, 1986), p.178.