

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

Aspectos irónicos del narrador en
el *Quijote* de 1605

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN LETRAS
(LETRAS ESPAÑOLAS) PRESENTA:

EMILIANO GOPAR OSORIO

ASESORA DE TESIS: DRA. MARGIT FRENK FREUND

Ciudad Universitaria, marzo de 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A Margit Frenk,
sabia encantadora*

Este trabajo pudo realizarse gracias a la beca que me fue otorgada por la Universidad Nacional Autónoma de México; querida institución a la que agradezco infinitamente su apoyo y generosidad.

Agradezco profundamente al Doctor Aurelio González, a la Doctora Luz Aurora Pimentel, al Doctor Axayácatl Campos y a la Maestra Verónica Gabriela Nava por el tiempo que dedicaron a la lectura de este trabajo. Sus observaciones fueron de gran ayuda para dar término a este estudio.

Por supuesto, mi más sincera gratitud y reconocimiento a mi muy querida maestra Margit Frenk, quien me abrió las puertas de su biblioteca y pacientemente acompañó cada paso de la investigación y la escritura del estudio que aquí se ofrece.

*Renunciar a la ambigüedad no era
virtud propia de nuestro narrador, afortunadamente.*

Giuseppe di Stefano

ÍNDICE

	Página (s)
ÍNDICE	1
INTRODUCCIÓN	3
La voluntad narrativa en el origen del <i>cronista</i> fingido, del <i>manuscrito encontrado</i> del <i>autor</i> mentiroso, del <i>caballero andante</i> y del lector cómplice.....	10
CAPÍTULO I. La función de la ironía en la validación de la demencia quijotesca	22
I.1 Elementos importantes de la ironía.....	30
I.1.1 Ironía por palabras o hechos.....	31
I.1.2 El contraste de sentidos.....	32
I.1.3 La simulación.....	34
I.1.4 Marco comunicativo. El pacto tácito con el lector: la razón de ser de la simulación.....	36
I.1.5 La coloración afectiva. El significado cómico de la locura.....	43
I.1.6 La significación estética de la ironía.....	53
CAPÍTULO II. Empatía del narrador con la perspectiva enloquecida de don Quijote	58
II.1 Adopción de la visión quijotesca gracias a la supuesta restricción de la perspectiva narrativa en la mentalidad de don Quijote.....	65
II.1.1 El narrador trasmite el <i>mundo caballeresco</i> . La irónica adopción de las denominaciones caballerescas de los objetos y los personajes.....	66
II.1.2 El narrador transmite las acciones del <i>famoso caballero</i>	82
II.1.3 Transmisión del <i>mundo caballeresco</i> y adopción de la perspectiva quijotesca en los epígrafes.....	88
II.2 Otras formas de adopción del punto de vista quijotesco: Simbiosis de la demencia Quijotesca.....	94

II.2.1 La locura quijotesca presente en la narración cuando se toma como punto focal la mentalidad de Sancho Panza.....	95
II.2.2 La locura quijotesca presente en la narración cuando se toma como punto focal la mente de otros personajes.....	98
II.2.3 El narrador toma por cuenta propia la visión enloquecida.....	102
CONCLUSIÓN	107
BIBLIOGRAFÍA	112

INTRODUCCIÓN

Hans Robert Jauss ha sugerido que el placer forma parte importante en la recepción del texto:

La experiencia estética no comienza con el reconocimiento y la interpretación del significado de una obra, ni mucho menos con la reconstrucción de la intención de su autor. La experiencia primaria de una obra de arte se realiza en la actitud respecto a su efecto estético, en la comprensión que goza y en el goce comprensivo (Jauss, 1993: 75).

Así también lo ha visto Wolfgang Iser: “Un texto literario debe [...] concebirse de tal modo que comprometa la imaginación del lector, pues la lectura únicamente se convierte en placer cuando es activa y creativa” (Iser, 1987: 216).

El placer experimentado por la lectura del *Quijote* es precisamente la causa principal que motivó la elaboración de este trabajo. Partimos de la creencia de que el carácter cómico es un elemento que sigue influyendo de manera significativa en la vigencia del *Quijote* –a pesar de la distancia que nos separa de la obra. El porqué de esta situación es un cuestionamiento que guiará el presente estudio. Por este motivo, nuestra inquietud se centrará en mostrar ciertas situaciones que detonan la risa (esto no significa que pretendamos someter la comicidad a una observación rigurosa que descifre su

complejidad),¹ particularmente aquellas que intervienen en el irónico consentimiento de la locura del héroe por parte de la entidad narrativa. Dos cuestionamientos más guiarán nuestro estudio: explorar qué tanto y por qué la perspectiva del narrador se inclina por la visión quijotesca. Al hablar de estas situaciones, necesariamente tendremos que acercarnos al significado que el carácter cómico de la locura tenía en tiempos del *Quijote*, pues nuestra concepción negativa sobre ese tema nos aleja de lo que los contemporáneos de Cervantes veían en ese juego.

No es el propósito de este trabajo elaborar una propuesta teórica para diferenciar la parodia de la ironía presentes en el *Quijote*; sin embargo, sí ofreceremos una breve explicación del porqué aquí centraremos nuestra atención en el fenómeno irónico; lo que no significa que el carácter paródico quede excluido de nuestro estudio.

Es necesario reconocer que el trabajo que presentamos tiene una gran deuda con las observaciones hechas por Margit Frenk en su artículo “Juegos del narrador en el *Quijote*” (2009). A él se hará referencia de manera continua, pues el nuestro pretende ser una continuación de lo que allí se plantea. Las observaciones sobre el comportamiento narrativo expuestas en el seminario del *Quijote* que la estudiosa dirigió en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM de agosto de 2008 a junio de 2009 fueron, también, decisivas en la elaboración de este trabajo.

¹ Para la elaboración de este trabajo, grande fue la influencia de la pasión que Margit Frenk siente por la obra y que sabe transmitir tan atinadamente. Un comentario suyo, principalmente, marcó el rumbo de este trabajo: “Cuando tratamos de seguir los varios hilos y entender, por ejemplo, cuál es el ‘autor desta historia’ y cuál el ‘segundo autor’ de los capítulos 8 y 9, nos perdemos en un laberinto sin salida, y quizá eso es lo que quería lograr Cervantes. Quizá su lector ideal fuera aquel que se dejara marear por sus travesuras, con las que él se divertía por lo menos tanto como nosotros cuando nos despreocupamos de encontrarles una lógica” (Prólogo a Stoopen, 2005: 12).

Tarea ardua sería intentar encasillar el comportamiento del narrador, pues –al igual que el de los personajes principales– su discurso está en movimiento. Algunas veces, por ejemplo, trasmite los acontecimientos de la diégesis sin que, aparentemente,² el discurso se vea afectado por su perspectiva, como sucede en la acometida contra los cueros de vino: “en la derecha [tenía], desenvainada la espada, con la cual daba cuchilladas a todas partes, diciendo palabras como si verdaderamente estuviera peleando con algún gigante” (I, 35: 367).³ Pero otras, él mismo parece presenciar la realidad de manera distorsionada; una muestra se da, por ejemplo, al hablar del *yelmo de Mambrino* (I, 46: 474) para referirse al objeto nombrado anteriormente como *bacía de barbero*. Otras veces sus palabras parecen burlarse abiertamente de los personajes.⁴ En ocasiones, en concordancia con los libros de caballerías, presenta la narración como una historia verdadera. Parece, entonces, que lo que trasmite es la edición del texto; esto se puede observar, por ejemplo, cuando dice “que en esto hay alguna diferencia en los autores que de este caso escriben” (I, 1: 28). Pero a veces olvida momentáneamente esta situación. Así, intercala la primera persona esporádicamente; una muestra la tenemos cuando don Quijote, enloquecido, interrumpe el discurso de Cardenio cuando

² Remito al primer apartado del nuestro segundo capítulo. En él se muestra que el referirse al protagonista por el nombre de *don Quijote* implica la adopción de una perspectiva que no es propia del narrador, sino del personaje.

³ El subrayado es mío. En adelante, todos los subrayados que se hagan de la obra me pertenecen. Utilizaremos la edición de la Real Academia y la Asociación de Academias de la Lengua Española, que estuvo a cargo de Francisco Rico.

⁴ Por ejemplo, al hablar del cura dice: “–que era hombre docto, graduado en Cigüenza– sobre cuál había sido mejor caballero: Palmerín de Ingalaterra o Amadís de Gaula” (I, 1: 29). Tal parece que el narrador se burla del cura porque, siendo hombre docto, discute no sobre temas teológicos, sino sobre la literatura de ficción tan vituperada en aquellos días. Llama la atención que, al igual que el cura, el canónigo de Toledo se ocupe de los libros de caballerías, pues, según señala María Marsá al hacer referencia a las bibliotecas particulares del siglo XVI y XVII, es difícil encontrar “libros de literatura en muchas de las colecciones de los clérigos, donde predominan los libros de teología y espiritualidad” (Marsá, 2001: 22). También es cierto que no todo lo que ellos leían estaba en sus bibliotecas, como sucede hoy. Por otro lado, los clérigos poseían un gran conocimiento en las letras humanísticas.

éste sugiere amoríos entre el maestro Elisabat y la reina Madasima; para continuar su discurso, lo hace utilizando las palabras: “Digo, pues” (I, 24: 230), como si la enunciación surgiera de su propio recuerdo o invención, ya sin pretensiones historicistas; lo mismo ocurre con ese inicial *no quiero acordarme* acerca del lugar de origen del caballero. Incluso, esa primera persona llega a darnos cuenta de sus propios sentimientos, como sucede en el capítulo noveno: “Causome esto mucha pesadumbre” (I, 9: 84).⁵ En ocasiones, parece dudar de lo que narra, con esto da la impresión de no ser omnisciente; así sucede ante los disciplinantes “sin pasarle por la memoria las muchas veces que los había de haber visto” (I, 52: 523). Y como no omnisciente finge presentarse todas las veces que narra desde la perspectiva de los personajes, aunque, irónicamente, es capaz de meterse en aquellos pensamientos.

Por el comportamiento diverso y a veces contradictorio del narrador es necesario delimitar el objeto de estudio de este trabajo. No se abordará toda aquella ironía de gran riqueza que se encuentra en el discurso propio de los personajes. Claro que en algunas ocasiones será necesario referirse al discurso directo; en tal caso la cita tendrá una relación muy estrecha con las palabras del narrador. Únicamente se estudiará la ironía generada gracias al uso del discurso indirecto. Particularmente importa aquella que es creada cuando el narrador abandona momentáneamente su visión omnisciente para privilegiar la perspectiva disparatada de don Quijote, pues nuestra hipótesis supone que dicho comportamiento irónico forma parte importante de su identidad como sujeto textual.

⁵ Resulta necesario aclarar, sin embargo, que esta voz se atribuye en el texto a un supuesto segundo autor.

La forma de ser del narrador no puede estudiarse de manera fragmentada. Por este motivo, el trabajo que presentamos a continuación, por limitarse a la Primera Parte de la obra, es el inicio de un estudio que pretende centrarse en la identidad del narrador en el sentido propuesto por Paul Ricoeur.⁶

Uno de los objetivos que necesariamente ha de quedar inconcluso en este trabajo, entonces, es estudiar el comportamiento del narrador con la finalidad de mostrar que esta entidad ficticia no posee un ser completamente acabado y determinado, sino que conforme se relaciona con el otro, es decir, en su relación con el narratario,⁷ se va construyendo una identidad narrativa que se caracteriza por ser veleidosa. La actitud irónica que ofrece ante el mundo que presenta es uno de sus matices más sobresalientes de su comportamiento. Pero esta cuestión necesariamente tendría que ser abordada en un estudio posterior en el cual se incluya la Segunda Parte de la obra.

⁶ En su obra *Sí mismo como otro*, el filósofo desarrolla la idea de que el *ser* del hombre implica una alteridad; allí también manifiesta su desacuerdo con la concepción cartesiana que ve en el sujeto una entidad capaz de ser y conocer por sí mismo. Para Ricoeur, el hombre es en la medida en que se encuentra en relación con el otro (Ricoeur, 1990: XIV). Esto es lo que sucede en las narraciones, pues los personajes van creando su propia identidad conforme transcurre la narración y se relacionan entre sí. Las acciones dispuestas por el autor en la trama son las encargadas de crear personajes; ellos no tienen valor por sí mismos, es a través de las acciones –como ocurre con las personas en la vida real– como podemos saber quiénes son, pues sus actos siempre parten de una situación determinada; su identidad no es inmutable, sino moldeable de acuerdo con las relaciones que entablan con el resto de los seres ficticios. Cuando el personaje se enfrenta al otro, el poder que ejerce el autor se va diluyendo gradualmente, lo cual permite la creación de una identidad narrativa propia; ésta alcanza plenitud, entonces, únicamente en la alteridad.

Importante es mencionar, por otro lado, que en la propuesta de Paul Ricoeur nunca se menciona la posibilidad de indagar la identidad del narrador, sólo la de los personajes.

La entidad de la que nos ocupamos no está en contacto directo con los seres ficticios de la diégesis por mucho que aparente mezclar su discurso con el de aquellas perspectivas. Sin embargo, su postura ante los actos o las palabras que pertenecen a los personajes puede arrojar una luz que nos ayude a comprender su ser. Luz Aurora Pimentel ha dicho que: “La individualidad de su punto de vista [la del narrador] se va conformando por los juicios y opiniones que sobre las acciones de los personajes el narrador expresa abiertamente” (Pimentel, 2002: 101). Dado que el narrador no se puede relacionar con los personajes sino de manera fingida, la única relación posible con el otro se encuentra en la comunicación que entabla con el narratario a costa del actuar de los personajes. De allí que sea pertinente adoptar el método hermenéutico propuesto por Ricoeur para acercarnos a su identidad narrativa, pues, al igual que los personajes, el narrador, como sujeto textual, va creando su identidad narrativa en la alteridad, es decir, en su relación con el lector.

⁷ Pues *el otro* del narrador no pueden ser los personajes debido a que ambas entidades ficticias pertenecen a instancias diegéticas distintas.

Es necesario aclarar, por otro lado, que privilegiar la perspectiva enloquecida de don Quijote no es la única faceta del narrador, pues frecuentemente se muestra “transparente” en su quehacer. Recuérdese, por ejemplo, la presentación que se hace del hidalgo: “Con estas razones perdía el pobre caballero el juicio” (I, 1: 29); “se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio” (I, 1: 29-30); “En efecto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario [...] hacerse caballero andante” (I, 1: 30). La distancia con respecto al disparate del hidalgo manchego, aquí tan evidente, se puede considerar como una postura coherente con la lógica de la diégesis; fenómeno que se hace presente de manera constante en la obra.

También es el momento de precisar lo que entendemos por la *coherencia o concordancia con la lógica de la diégesis* por parte de la entidad narrativa. Antes de ofrecer una definición al respecto, es necesario aclarar que esta idea no implica que la locura quijotesca esté fuera del mundo diegético, pues esa demencia tiene una existencia en el universo ficticio tan válida como la tienen sus más acertados pensamientos; muestra de ello es que el narrador tiende a privilegiar ambos estados indistintamente, aunque los constantes juicios en contra de la locura parezcan ponerlo en contra de ella. El problema se presenta cuando el delirio del personaje es tomado por el narrador como un hecho no *ilusorio* –como sería lo adecuado– sino como uno *real* –hablando desde la perspectiva diegética. Es cierto que el mundo ficticio que envuelve a los personajes (el mundo, digamos, “normal”, no la visión enloquecida de don Quijote), de ninguna manera debe confundirse con la realidad que existe fuera de la obra (y que aquí llamaremos *contextual*), es decir, con la realidad en la que vivía Cervantes

y sus contemporáneos; pero esto no impide que confundir los molinos con gigantes, por ejemplo, deje de resultar absurdo para el receptor, de la misma manera que lo es también para Sancho. El lector debe advertir el contraste tan evidente entre los hechos *reales* de los personajes y la *imaginación* enajenada de don Quijote; un aspecto que contribuye a favorecer esta situación es que el referente contextual inmediato del lector necesariamente interviene como parámetro para observar la obra⁸ (lo cual no implica que el receptor confunda su realidad con la ficción).

Luz Aurora Pimentel dice que hay una *narración disonante* cuando la perspectiva del narrador no coincide con la del personaje focal; por otro lado, la perspectiva narrativa nunca abandona la visión del personaje focalizado en una *narración consonante* (cf. Pimentel, 2002: 102-106). Nuestro narrador constantemente está en disonancia y consonancia con la perspectiva del don Quijote. En este sentido, aquí hablamos de *coherencia* o *concordancia* con la diégesis cuando el narrador se muestra fiel a su visión omnisciente que le otorga el ser una entidad fuera del universo diegético; por *incoherencia* o *discordancia* narrativa entendemos aquel comportamiento que no coincide con su visión omnisciente por que asimila su perspectiva con la enloquecida del personaje.⁹

Así, pues, la *coherencia* se presenta cuando el narrador se distancia de la locura de don Quijote; la *incoherencia*, en cambio, se produce cuando las locuras propias de don Quijote son aprobadas y adoptadas por quien es ajeno

⁸ Juan Pellicer ha observado que: “El que lee o el que estudia un texto, igual que el que lo escribió, no sólo no puede renunciar a lo que sabe, a lo que cree y a lo que siente, sino que puede leer y estudiar –o escribir– precisamente gracias a lo que sabe, cree y siente” (Pellicer, 1999: 14).

⁹ Preferimos utilizar estos términos porque las palabras *consonancia* y *disonancia* dan cuenta de la relación que existe entre la perspectiva del narrador y la de los personajes; el fenómeno al que aquí nos referimos, en cambio, da cuenta de la postura que el narrador ofrece no exclusivamente con respecto a los personajes, sino también con respecto al universo diegético en general.

a los acontecimientos y los trasmite. Esa situación en la que incurre el narrador, el centro de estudio de este trabajo, es totalmente cómica, más todavía que los propios disparates del protagonista.

La voluntad narrativa en el origen del *cronista fingido*, del *manuscrito encontrado* del *autor mentiroso*, del *caballero andante* y del lector cómplice

Los primeros ocho capítulos de la obra pueden considerarse como una unidad si tomamos en cuenta su sistema comunicativo; hasta ese momento, salvo algunas referencias esporádicas a ciertos autores ficticios, la información transmitida es presentada por un narrador heterodiegético. El capítulo noveno, en cambio, marca un verdadero desconcierto para el lector, pues allí se adjudica la escritura de la historia que leemos a un autor ficticio; también se habla de un segundo autor y un traductor.

Como ha observado María Stoopan, a partir de este momento se produce una “multiplicación de autores y narradores, así como de lectores intermediarios” (2005: 239).¹⁰ La lectura que aquí se llevará a cabo no pretende adentrarse en la problemática generada a partir de la supuesta autoría del texto, pues consideramos que esta cuestión es un aspecto más en el entramado irónico del narrador.

Para José Manuel Lucía Megías y Emilio José Sales Dasí, el *Quijote* guarda relación con los libros de caballerías; conviene escuchar sus argumentos:

El *Quijote* es un libro de caballerías de entretenimiento, que, siguiendo algunos de sus presupuestos, como la mezcla de géneros, se distancia de todos los conocidos por dos razones: por hacer del humor su columna vertebral, y por volver a los modelos narrativos de las primeras décadas del

¹⁰ La autora da cuenta puntualmente de los “colaboradores” que intervienen en ese paréntesis narrativo en el que se interrumpe la batalla entre el vizcaíno y don Quijote, dando como resultado 18 en total (cf. Stoopan, 2005: 239-254).

siglo XVI para escribir una obra que estuviera más cercana a la visión (renacentista) que poesía¹¹ [sic.] Cervantes de la ficción narrativa, en donde la estructura y la verosimilitud se convierten en dos de sus claves (Lucía Mejías y Sales Dasí: 2008: 83).

Los autores hablan acerca de las técnicas narrativas caballerescas que son retomadas por Cervantes; gracias a ello ven la obra maestra como una continuación revolucionaria del género caballeresco.

Desde este punto de vista, ciertas técnicas narrativas como el empleo de los autores y cronistas ficticios o el tópico del manuscrito encontrado y de la falsa traducción son utilizadas de forma consciente como recursos irónicos para llevar a cabo una parodia.¹² Esto necesariamente tiene repercusiones en la obra, pues el narrador del *Quijote* (que no puede confundirse ni con Cervantes ni con el supuesto autor Cide Hamete –cf. Percas de Ponseti, 1975: 49–, aunque sí con el supuesto segundo autor mencionado en el capítulo 9 –López Navia, 1996: 93–) finge asumir el papel de cronista de una *historia verdadera*, de la misma manera que se hacía en los libros de caballerías.¹³ Pero la obra cumbre de Cervantes no es enteramente una ficción caballeresca por una razón de peso, que contradice la esencia del género: por versar en torno de la historia de un personaje que no es caballero¹⁴ (aunque el protagonista, por su locura, esté convencido de lo contrario).¹⁵ Así, el receptor, desde los poemas

¹¹ Léase *poseía*.

¹² Linda Hutcheon le confiere a la ironía un papel de técnica narrativa; mientras que la parodia es una estructura superior capaz de incluir a la primera (cf. Hutcheon, 1978: 467-468 y 1992: 174).

¹³ Por otro lado, al valerse del autor ficticio, el narrador se autoriza para presentarse como un ser irónico. Él finge tomar del supuesto autor la historia que trasmite; así, se posesiona de una máscara que podrá utilizar o rechazar cada vez que le plazca para provocar la risa cómplice en su lector.

¹⁴ Véase al respecto nuestro capítulo 1.

¹⁵ Esto no impidió que el público del siglo XVII haya tomado al *Quijote* como un libro de caballerías, acaso porque les era fácil ver en la obra una prolongación de las “historias fingidas” enriquecida con el humor (cf. Lucía Mejías y Sales Dasí, 2008: 82); la creación del *Quijote* de Alonso Fernández de Avellaneda, por ejemplo, prueba que, al igual que los libros de caballerías, la obra cervantina también fue susceptible de ser continuada. Lo anterior nos habla

laudatorios mismos, está obligado a firmar un contrato tácito con el narrador; dicho pacto difiere ligeramente del que se establece en toda obra literaria.¹⁶ En él el lector está invitado a leer la obra como si se tratara de un verdadero libro de caballerías; el pacto también obliga al lector a convertirse en el ser capaz de decodificar el discurso narrativo en un sentido distinto –en uno irónico–, pues ese discurso quedaría falto de sentido si se le interpreta de manera literal.

De esta manera, el narrador lleva a cabo ciertos actos que, con respecto al género caballeresco, se pueden considerar arbitrarios;¹⁷ en este sentido, representan una parodia por hacer referencia al origen literario de la obra utilizando para ello recursos existentes ya en los libros de caballerías. Cuando esas acciones entran en contacto con el narratario, se convierten en actos de voluntad propia por parte del narrador con una evidente intención irónica: provocar la risa cómplice en el lector. No de otra manera se puede explicar la simulación que manifiesta por momentos¹⁸ con respecto al supuesto mundo caballeresco del que finge ser cronista; hecho que, al igual que el comportamiento del personaje, puede considerarse una locura.

Uno de los actos de voluntad propia se encuentra en el hecho de ver a don Quijote como un caballero, ¿a quién atribuir la validación de tal disparate?, ¿al autor, al narrador, al propio personaje? Recordemos que en el supuesto título original ya se toma por verdadero caballero a don Quijote,¹⁹ es decir, que

de la genialidad de Cervantes, que fue capaz de adaptar su estilo para complacer a un público ávido de aventuras caballerescas sin renunciar a la complejidad de su obra.

¹⁶ Genette ha dicho que en una obra literaria hay un pacto implícito en el que: “se supone que el autor no inventa, sino cuenta: una vez más, la ficción consiste en esta simulación que Aristóteles llamaba *mímesis* [el subrayado es mío]” (Genette, 1993: 14).

¹⁷ Por ejemplo, el hecho de que el supuesto autor, Cide Hamete Benengeli, no es un mago o un sabio sino un simple árabe mentiroso.

¹⁸ En comparación con los juicios en los que califica de disparate el mundo imaginario de don Quijote –principalmente–, la simulación a la que nos referimos es evidentemente menos frecuente; de ahí que digamos que el fenómeno se presente momentáneamente.

¹⁹ *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli*

para Cide Hamete no hay duda de que la historia versa en torno de las hazañas de un caballero andante. En este trabajo se defenderá la idea de que el narrador tiene un papel decisivo en la validación del supuesto título de caballero del héroe.²⁰

Percas de Ponseti ha sugerido un acto de voluntad propia cuando habla acerca del título de la obra. Para la autora, es el narrador quien decide llamar a la Primera Parte *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, a partir del título que supuestamente fue otorgado por Cide Hamete –*Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe*–; considera, asimismo, que el título de la Segunda Parte *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, pertenece al traductor.²¹

Es acertada la observación de Percas de Ponseti al otorgar la responsabilidad del nombre de la Primera Parte de la obra al narrador si consideramos que esta entidad es la responsable del discurso; pero, ¿no podría ocurrir lo mismo con el título de la Segunda Parte de la obra? Si se puede aceptar como válida esta especulación, los títulos que el narrador presenta también forman parte del entramado irónico: él juega a editar un texto, a presentarnos sus propias conjeturas “verisímiles” –como él mismo las llama en otra ocasión– que se generan como resultado de su tarea como cronista de la obra. Es decir, la variación en los títulos enriquece la ilusión de que el cronista carece de omnisciencia absoluta.

La ambigüedad en los títulos tiene, entonces, relación con el tópico de la crónica incierta, cuyo objetivo es hacer que el lector tenga diferentes

²⁰ Véase al respecto nuestro capítulo I.

²¹ La autora concluye que: “En cuanto a Cervantes, ha puesto los tres títulos, donde los ha puesto, por razones artísticas de presentar con distintos criterios al protagonista, según la perspectiva de autor, traductor y narrador” (Percas de Ponseti, 1975: 50).

testimonios de un solo hecho para que opte por la versión más viable ofrecida por el cronista.²²

Sin embargo, en el *Quijote* nuestra entidad narrativa ni siquiera está interesada en mostrarnos los títulos como los auténticos, sino en crear una incertidumbre en la recepción de la historia: si acepta como válida la idea de que existe una historia escrita por el autor arábigo, ¿por qué, entonces, ha cambiado el título que el supuesto autor original había ofrecido? Quizá se trata de un acto voluntario para propiciar un juego irónico. Así, el lector no lleva las de ganar: nunca tendrá una certeza íntegra sobre lo que lee, porque el narrador ha decidido tomar la máscara del supuesto cronista que se adjudica la capacidad de enmendar el texto escrito por un fingido autor mentiroso. La perspectiva que del texto tiene el lector, entonces, está distorsionada por partida doble: el receptor tiene delante de sí un texto que es poco fiable debido a la naturaleza mentirosa de su *autor*. Por otro lado, el papel de *cronista* le ofrece al narrador una técnica excelente para propiciar incertidumbre acerca de lo que transmite, pues esta entidad se presenta como un ser que carece de ese dominio absoluto que sólo el autor ficticio tiene sobre la obra. Agréguese a esto que el responsable del relato es un fingidor, pues se presenta como un *cronista* sin serlo realmente; la certeza sobre lo que leemos, entonces, se convierte en algo aún más endeble.

²² La crónica incierta es un recurso frecuente en los libros de caballerías debido a que en muchos casos la historia que se lee no pertenece a un mismo autor; entonces, el narrador, que funge como supuesto editor, se presenta como un seleccionador de las versiones que, incluso, pueden resultar contrapuestas. Axayácatl Campos García Rojas, al hablar de la tercera parte de *Espejo de príncipes y caballeros* observa que: “Si bien en ocasiones [Marcos] Martínez es capaz de discriminar las versiones de los narradores y decide a quién se debe creer y a quién dar preferencia, hay sucesos de la historia donde hace evidente la duda de los cronistas al respecto de cierto hecho, el desconocimiento que tienen, incluso siendo magos, de los alcances de lo que sucede en la obra” [el subrayado es mío] (Campos García Rojas: 2008: 127).

Como voluntario también se puede considerar el hecho de que Cide Hamete sea árabe y sea, por ende, un mentiroso. Lo mismo ocurre con la situación de que el texto original en árabe presente dibujos.²³ Si es Cide Hamete un ser mentiroso, las incoherencias de la historia, como el dibujo del vizcaíno y de don Quijote, pueden fácilmente ser atribuidas a una falta del autor ficticio. Pero el narrador no está exento de culpas, pues ha decidido guardar silencio con respecto al grave error; al no emitir palabra alguna, propicia un juego irónico que el lector debe adivinar al descubrir tal simulación. De lo contrario, no disfrutará de la función cómica que este ser le tiene preparada.²⁴

Como se ha observado, parece que el empleo de Cide Hamete Benengeli en el *Quijote* forma parte de las decisiones de nuestro ingenioso narrador. En los libros de caballerías, el control sobre la realidad novelesca es casi total debido a la naturaleza sobrenatural del cronista;²⁵ en el *Quijote*, no es la magia sino la naturaleza mentirosa propia del autor moro²⁶ la que otorga el mismo grado de

²³ “El hecho de que el protagonista y el vizcaíno aparezcan dibujados significa que Cervantes no tiene en cuenta que las figuras animadas y humanas estaban prohibidas en los libros árabes, y por lo tanto no tenían razón de ser en un libro árabe como el que escribe Benengeli” (López Navia, 1996: 80). ¿Realmente Cervantes ignoraba esta situación o conscientemente hace que el narrador incurra en tal incongruencia?

²⁴ Otro acto de voluntad propia es el presentar a un hidalgo sin nombre determinado [el tema será tratado con mayor detenimiento en el primer apartado de nuestro segundo capítulo].

²⁵ Emilio José Sales Dasí ha observado esta característica en los libros de caballerías: “[...] los magos cronistas tienen un grado de conocimiento total de la realidad. Es cierto que a veces han sido testigos de algunas aventuras, pero el testimonio de los ojos no es para ellos una fuente de información primordial. La experiencia ocular tiene sus limitaciones, de modo que los sabios basan sus conocimientos en su dominio ficticio, y casi omnisciente, sobre todos los sucesos ocurridos en el relato. En su condición de adivinos conocen cada uno de los prodigios que el futuro les tiene reservados a los protagonistas. El pasado tampoco puede albergar grandes secretos porque estos narradores se presentan en ocasiones como criaturas atemporales o en el caso de que su condición mortal se haga explícita siempre podrán recurrir a la información que les suministran los libros de destacados encantadores que guardan como una reliquia en sus bibliotecas. Ni siquiera les pasan desapercibidos aquellos hechos que ocurren en lugares remotos ajenos a su propia esfera de acción. Recordemos que en la torre del homenaje de su castillo Alquife poseía una extraña poma mágica desde la que, vía satélite, se podía contemplar cualquier aventura. El imaginario control sobre la realidad novelesca dota el punto de vista de los magos de un grado de omnisciencia casi total.” (Sales Dasí: 2004: 154)

²⁶ Con respecto a este defecto en la naturaleza de los árabes opina el propio narrador: “Si a ésta [historia, es decir, al *Quijote*] se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos” (I, 9: 88).

omnisciencia. Claro que esto implica una contradicción en ambos casos. En el primero, porque los autores pretenden transmitir una historia verdadera, y “¿cómo van a ser creíbles los sucesos narrados si quienes se encargan de ello son unos individuos cuya naturaleza es poco verosímil?” (Sales Dasí, 2004: 155); y en el segundo, porque: ¿cómo va a ser creíble la historia que nos ofrece el narrador del *Quijote* si el autor es un mentiroso?

En el *Quijote* no se presenta la escritura de la obra bajo el amparo de veracidad histórica otorgada por un autor misterioso y lejano; en lugar de otorgarle cierto grado de autoridad, su origen árabe lo convierte en un autor infidente. Agréguese a esto que se trata de una lectura de entretenimiento y que, por si fuera poco, estaba escrita no en una prestigiosa lengua clásica (como muchos libros de caballerías pretendían), sino en la desprestigiada lengua de una secta rechazada en la España de los siglos XVI y XVII.²⁷ En este sentido, la utilización de la técnica del manuscrito encontrado y la falsa traducción²⁸ representa otro acto de voluntad narrativa que se convierte un guiño irónico dirigido al narratario.

José María Paz Gago considera que la presencia del autor ficticio en el *Quijote* es un asunto relacionado con la parodia de los libros de caballerías.²⁹

²⁷ Mercedes Alcalá habla acerca de la clandestinidad de la obra a causa de que el idioma en el que se supone ha sido escrita la obra estaba prohibida en España desde 1566 (Alcalá, 2009: 115).

²⁸ Acerca de esta técnica, opina María Carmen Marín Pina: “Desde que Garci Rodríguez de Montalvo compareció como traductor del cuarto libro amadisiano y de las *Sergas de Esplandián*, muchos fueron los escritores caballerescos posteriores que prefirieron presentarse como padrastrós antes que padres, como traductores antes que autores, de sus propias creaciones. Aunque el recurso no era nuevo, en la pluma del medinés cobró un desarrollo especial y resultó en su formulación un tópico del exordio de extraordinaria vitalidad para el género” (Marín Pina, 1994: 541).

²⁹ “Los distintos autores que el autor empírico cita en el *Quijote* constituyen un procedimiento esencialmente argumental y estilístico estrechamente vinculado con la opción temática expuesta en la declaración autorial del prólogo a la primera parte, la crítica dirigida contra los libros de caballerías. Dentro del contexto paródico, los autores ficticios no son más que una parodia de los que solían figurar en esos libros como garantía de una historicidad insistentemente declarada, pero del todo inverosímil. Se trata del recurso a pseudoautoridades

Si tomamos en cuenta que la cuestión de los autores ficticios gira en torno a la escritura y no a la narración, entonces comprenderemos que los supuestos autores están subordinados a ese *sujeto textual* (Paz Gago, 1989: 45); así el crítico explica esta situación: “la responsabilidad narrativa de toda la novela corresponde exclusivamente a una instancia exterior a la diégesis, superior y englobante de todo el sistema autorial ficticio, nuestro narrador extradiegético-heterodieético” (Paz Gago, 2007: 67).

La postura por la que se ha optado en este estudio es ver al narrador como un sujeto textual responsable del acto enunciativo,³⁰ que finge, entre otros aspectos, ser solamente un simple cronista o un editor de la historia que ha sido escrita por un autor mentiroso. Esta situación genera un discurso irónico en tanto que se crea una comunicación entre el responsable de la enunciación y el lector, porque –como lo veremos en este estudio– ambos saben de la demencia del personaje, pero, para que el juego surta efecto, es indispensable seguirle el juego al narrador, quien, a su vez, se lo sigue a don Quijote.

A pesar de que nuestro objeto de estudio se centra en la voz narrativa a la que, en concordancia con Paz Gago, se le otorga el papel de *sujeto textual*, no es posible ver en el narrador “la voz del autor en el texto” (Paz Gago, 1989: 44), como lo ha hecho el cervantista español, porque es evidente que la voz de esa entidad no es la de Cervantes.

historiográficas del todo ficticias que eran usadas como falso testimonio de veracidad e historicidad. Como señala Segre (1976: 198), estas figuras autoriales tenían una amplia tradición tanto en la caballerescas española como en la italiana y, por tanto, es un elemento más que Cervantes parodia y manipula argumentalmente sin darles una función narrativa que no pueden tener” (Paz Gago, 2007: 56).

³⁰ Es importante señalar que en este trabajo se adjudica la responsabilidad del discurso irónico al narrador; sin embargo haría falta un estudio más profundo en el que se analice la posibilidad de que participen en el entramado irónico las voces que son mencionadas por el narrador como responsables de la autoría de la historia, pues aquí se han englobado en la voz de la entidad narrativa.

Prueba de ello es la actitud de los narradores responsables del relato en cada una de las novelas ejemplares. Valga como ejemplo la actitud del narrador que aparece en *El curioso impertinente*.³¹ Allí él tiene un estilo totalmente distinto; su actitud se pone en evidencia desde los constantes juicios morales (con respecto a Anselmo, por ejemplo, opina que la suya fue una “impertinente curiosidad” –I, 34: 365–) hasta la increpación directa hecha a uno de los protagonistas.³² Claro que en *Rinconete y Cortadillo* aparece un narrador muy parecido al de la obra maestra; un rasgo característico es el tono irónico que emplea al transmitir los hechos, pues en múltiples ocasiones adopta el punto de vista de los personajes.³³ Pero eso no significa que debamos confundir estas voces narrativas con la de Cervantes.

Es común escuchar que la ironía es un recurso frecuente en el discurso del *Quijote*; lo es también que se considere al autor como el responsable de la

³¹ Novela incluida dentro de la Primera Parte del *Quijote* en los capítulos 33 al 35.

³² “¡Desdichado y mal advertido de ti, Anselmo! ¿Qué es lo que haces? ¿Qué es lo que trazas? ¿Qué es lo que ordenas? Mira que haces contra ti mismo, trazando tu deshonra y ordenando tu perdición” (I, 33: 344).

³³ Lo podemos comprobar con el siguiente pasaje en el que los protagonistas están siendo instruidos por Monipodio: “Rinconete, que de suyo era curioso, pidiendo primero perdón y licencia, preguntó a Monipodio que de qué servían en la cofradía dos personajes tan canos, tan graves y apersonados. A lo cual respondió Monipodio que aquéllos, en su germanía y manera de hablar, se llamaban *avispones* [...]. En resolución, dijo que era la gente de más o de tanto provecho que había en su hermandad, y que de todo aquello que por su industria se hurtaba llevaban el quinto, como su Majestad de los tesoros; y que, con todo esto, eran hombres de mucha verdad, y muy honrados, y de buena vida y fama, temerosos de Dios y de sus conciencias, que cada día oían misa con extraña devoción” [El subrayado es mío] (Cervantes, 2001: 256-257)

La extraordinaria devoción resulta extraña para el lector, en el sentido moderno del término: es irónico que semejantes hombres sean nombrados “de mucha verdad y muy honrados”, más aún, que sean tan devotos; sin duda lo son para Monipodio, pues el pasaje pertenece a una focalización en su mente. Alonso Hernández demuestra que la palabra *devoto* equivalía a una clase específica de delincuente aficionado a robar las prendas de los santos;* sin embargo, los personajes de la novela son realmente creyentes devotísimos. Podemos observar aquí, como ocurre constantemente en el *Quijote* (situación que se abordará en este estudio), que el narrador solapa la ideología del personaje.

*“Carlos García, en el capítulo VII de *La desordenada codicia*, dice: “los devotos son ladrones a lo divino... -esperan- la ocasión de esconderse debajo del altar o tras algún retablo... para salir y vaciar las cajetas y desnudar las imágenes de todas las joyas y oro que tienen...” (Alonso, 1979: 80).

ironía.³⁴ Sin embargo, no se puede vincular a Cervantes con este fenómeno porque él, como entidad creadora, está excluido de su texto. Pensemos, por ejemplo, en la escena en la que Dorotea finge ser una menesterosa princesa y convence a don Quijote de que acepte ser su aguardador;³⁵ en ese momento, aunque reconozcamos el ingenio del creador de la obra, no por ello decimos que es Cervantes el irónico, porque en realidad lo es Dorotea. La misma situación se presenta con el narrador: sería una observación infundada no advertir que la responsabilidad de la ironía oculta en el discurso narrativo recae en el sujeto textual encargado de transmitir los hechos y no en la mentalidad brillante del autor real. No obstante, no estamos hablando de una persona, sino de una gran creación ficticia, es decir, que por encima del narrador se encuentra la capacidad inventiva de Cervantes (cf. Frenk 2009: 220).

Tampoco se puede hablar del autor implícito como el responsable de la ironía que se analizará en este trabajo, pues ésta corre a cargo de una entidad narrativa explícita en el texto.³⁶ Si en este trabajo atribuimos la responsabilidad del fenómeno irónico a esta entidad, es debido a su autonomía que “se

³⁴ Por ejemplo, Leland H. Chambers atribuye a Cervantes la ironía que, según su opinión, está presente en el último capítulo de la obra pero que tiene repercusiones a lo largo de ella: “Thus, through Cervantine irony, Alonso Quijano’s illusion of newfound prudence is shown to be reassuring to him, but actually unnecessary for his soul’s Elath. More than that, his recovered lucidity merely leads him out of one mania into another. The irony of his situation is the central irony of the novel, reiterated here for a final time in the last chapter. The novel’s controlling idea has suggested the aptness of irony as the means for representing with verisimilitude Don Quijote’s moral and spiritual triumph against the labyrinth of appearances challenging every Christian soul” (Chambers, 1970: 22).

³⁵ Don Quijote protagoniza una ironía del ingenuo porque las palabras de la falsa doncella menesterosa lo engañan: “–De aquí no me levantaré, ¡oh valeroso y esforzado caballero!, fasta que la vuestra bondad y cortesía me otorgue un don, el cual redundará en honra y prez de vuestra persona y en pro de la más desconsolada y agraviada doncella que el sol ha visto” (I, 29: 294).

³⁶ Conviene tener presente que el autor implícito (o implicado) no es una entidad textual; Genette ha dicho al respecto que: “El autor implicado es todo lo que el texto nos permite conocer del autor, y el especialista en poética debe prestarle tanta atención como cualquier otro lector. Pero, si se quiere convertir *esta idea del autor* en ‘instancia narrativa’, me retiro, porque pienso que no hay que multiplicarlas sin necesidad y ésta, *como tal*, no me parece necesaria. En el relato o, más bien, detrás de él, hay alguien que cuenta, que es el narrador” [el subrayado es mío] (Genette, 1993: 102).

mantiene por el *tono disonante* de sus juicios” (Pimentel, 2002: 103); pero principalmente al sistema comunicativo que esta voz genera.³⁷ Tal comunicación se vuelve cifrada³⁸ en el momento en el que el narrador finge que la información que presenta está exenta de un error de percepción.³⁹

En el mundo en movimiento que es el *Quijote*, algo es seguro para el lector: debe poner en duda buena parte de lo que a través del narrador le es informado. Pero, más que un narrador poco fiable, como lo considera Avall-*Arce* (1991: 5), el receptor tiene delante de sí a una entidad resbaladiza, que lo mismo le da por privilegiar la demencia que rechazarla. Y detrás de esta situación indudablemente se encuentra Cervantes, pues nos enseña que en el discurso del narrador, como en la mirada de su héroe, las cosas son, pero no son.

Al hablar del narrador, lo veremos como un fingidor;⁴⁰ con esto no se está haciendo referencia a la simulación presente en toda situación comunicativa de un texto literario como la entiende Genette,⁴¹ sino a una situación narrativa explícita en el texto: cuando el narrador finge no saber más que los personajes y asimila, así, su perspectiva con la del protagonista.

³⁷ Véase al respecto la sección “Marco comunicativo” en el capítulo I de este mismo trabajo.

³⁸ “el lector puede detectar incongruencias o contradicciones entre las diversas perspectivas [...]. Es entonces también cuando el lector debe tomar una postura frente a estas perspectivas en conflicto. Mas para ello habrá de hacer valer su propia perspectiva, no sólo como una posición de lectura a ocupar, no sólo como relevo del lector implícito, sino como el lector real, con un bagaje cultural e ideológico que lo hace interactuar con el texto, trazando una relación tanto de *encuentro* como de *tensión* entre dos mundos: el del texto y el del lector” (Pimentel, 2002: 127-128).

³⁹ Agradezco a Margit Frenk la observación que hizo en la primera versión de este trabajo. Me ha parecido pertinente citar sus palabras con respecto al comportamiento del narrador: “En efecto, hay como un contrato tácito entre el Narrador y el lector. El Narrador diría algo como: por supuesto, no voy a decirte, cada vez que cite a don Quijote, que sus palabras son puros disparates, y esto tienes que aceptarlo y ‘llenar tú el vacío que yo dejo’” (el comentario fue hecho en septiembre de 2010).

⁴⁰ Paz Gago, implícitamente, lo ve de la misma manera: “Los autores ficticios son máscaras del sujeto principal que fingen representar al sujeto real de la escritura” (Paz Gago, 2007: 61); y también aquí: “Este supernarrador, en régimen extradiegético-hetrodiegético y voluntariamente oculto tras las máscaras autoriales ficticias” (Paz Gago, 2007: 62).

⁴¹ Véase la nota 16 en esta misma introducción.

Si consideramos que el narrador tiene un carácter heterodiegético-extradiegético, entonces su discurso está dirigido a un narratario extradiegético, es decir, a un público lector,⁴² como hoy se pensaría, pero también a los oyentes en tiempos de Cervantes.⁴³ El narratario del *Quijote* se hace explícito en el prólogo: “Desocupado lector” (I: 7). Pero en el resto del texto se encuentra de manera *implícita*.⁴⁴ Se entiende, entonces, por narratario extradiegético aquel que se funde con el lector real. En este sentido, toda vez que aquí se hable del *lector* o de *receptor* se estará haciendo referencia a este narratario.

La comunicación entablada entre el narrador y el lector es irónica, porque sin necesidad de que se haga explícito que los personajes poseen una mirada enloquecida de los hechos, el receptor en todo momento es consciente de esta situación. Entonces, al percatarse de la simulación por parte de quien es ajeno a los hechos y los trasmite, se convierte en un agente activo; su tarea consiste en dar a las palabras emitidas por el narrador un significado distinto. Sólo así —al convertirse el lector en cómplice de la simulación narrativa— la risa se desata; de lo contrario se cae en la pedantería de considerar que el discurso narrativo está lleno de disparates.

En este trabajo, entonces, se construirá una *lectura* del texto a partir de las marcas textuales del narrador; es decir, se privilegiará la visión que de la obra tiene el lector a partir de los guiños irónicos que son sugeridos precisamente por la entidad narrativa.

⁴² Al respecto Genette ha observado que: “el narrador extradiegético sólo puede dirigirse a un narratario extradiegético, que en este caso se confunde con el lector virtual y con el cual puede identificarse cada lector” (Genette, 1991: 313). Por el momento, entonces, queda excluida de nuestro análisis la comunicación que se da entre los personajes y los múltiples narradores intradieгéticos.

⁴³ Véase al respecto “Lectores y oidores en el Siglo de Oro” en Margit Frenk, 2005: 48-85.

⁴⁴ Término por el cual se comprende que: “sin ser apelado de manera explícita, está presupuesto por el narrador, el cual deja en su propio discurso las señales de su presencia” (Filinich, 1997: 71).

CAPÍTULO I. La función de la ironía en la validación de la demencia quiijotesca

Una escena que se puede considerar el punto de partida para el nacimiento de una ironía que se mantiene viva a lo largo de la obra se da en el momento en el que don Quijote es armado caballero:

Advertido y medroso de esto el castellano, trujo luego un libro donde asentaba la paja y cebada que daba a los arrieros, y con un cabo de vela que le traía un muchacho, y con las dos ya dichas doncellas, se vino adonde don Quijote estaba, al cual mandó hincar de rodillas; y, leyendo en su manual, como que decía alguna devota oración, en mitad de la leyenda alzó la mano y dióle sobre el cuello un buen golpe, y tras él, con su misma espada, un gentil espaldarazo, siempre murmurando entre dientes, como que rezaba. Hecho esto, mandó a una de aquellas damas que le ciñese la espada, [/] la cual lo hizo con mucha desenvoltura y discreción, porque no fue menester poca para no reventar de risa a cada punto de las ceremonias; pero las proezas que ya habían visto del novel caballero les tenía la risa a raya. Al ceñirle la espada dijo la buena señora (I, 3: 46).

Es necesario tener presente tan importante escena ya que en este capítulo constantemente se recurrirá a ella.

En este espacio se pretende alcanzar dos objetivos. El primero es demostrar que gracias a un juego irónico de la entidad narrativa se toma como válida la idea de ver en el hidalgo a un caballero andante (importante resulta recordar que tal disparate surgió originalmente en la imaginación del protagonista). Aunque hasta el momento no existe un estudio que defina con precisión los elementos constitutivos de la ironía, el segundo objetivo de este capítulo es acercarse precisamente a esos elementos que permitan decir con certeza que el discurso del narrador es irónico; para ello se recurrirá a la perspectiva que acerca de la “figuración irónica” ofrece Pere Ballart. Esta concepción teórica no solamente será de utilidad para la escena de la ceremonia de la investidura, también se retomarán algunos de estos principios –sobre todo el carácter

cómico y apelativo de la ironía— en el análisis que se llevará a cabo en el segundo capítulo.

La propuesta teórica de Pere Ballart será matizada, además, al hacer referencia a ciertos aspectos relacionados con la Estética de la Recepción.

En nuestro trabajo no está contemplado hacer una distinción entre la ironía y la parodia, pues el tema requiere que sea estudiado con un mayor detenimiento; sin embargo, ante los límites tan tenues que dividen ambos fenómenos, es necesario explicar por qué aquí centraremos nuestra atención en la ironía. Para ello, se tomará como válida la postura que Linda Hutcheon tiene acerca de las diferencias entre ambos fenómenos y su punto de encuentro.

La autora canadiense considera que la ironía es un mecanismo retórico, mientras que la parodia y la sátira “son géneros literarios” (Hutcheon, 1992: 190). Sin embargo, habla de un *ethos* irónico, así como de uno paródico y otro satírico; por el término entiende: “una reacción buscada, una impresión subjetiva que es motivada, a pesar de todo, por un dato objetivo: el texto” (Hutcheon, 1992, 180). Al hablar de un *ethos*, entonces, hace referencia a una apreciación por parte del lector; lo que implica que: “la comprensión de la ironía, como de la parodia o de la sátira, presupone una cierta homología de valores institucionalizados, ya sea estéticos (genéricos), ya sea sociales (ideológicos)” (Hutcheon, 1992: 189).¹ Es decir, la ironía no funciona de manera aislada; necesita un contexto determinado para poder generar un sentido.

¹ Tres competencias necesita el lector para descifrar tanto la ironía como la parodia o la sátira, a saber: una *lingüística*: “el lector tiene que descifrar lo que está implícito, además de lo que está dicho”; la *genérica*: “presupone su conocimiento [el del lector] de las normas literarias y retóricas que constituyen el canon, la herencia institucionalizada de la lengua y de la literatura”; e *ideológica*, en la que el lector tiene que estar “al corriente” del juego paródico o irónico para no estar excluido de él (cf. Hutcheon, 1992:187).

De esta manera, la ironía puede relacionarse tanto con la sátira como con la parodia. Cuando coincide con la primera, “conservará siempre su finalidad correctiva” (Hutcheon, 1992: 184), pues el propósito de la sátira es de tipo moral o social; cuando el *ethos* irónico se relaciona con el paródico (cuya intención es estética más que social), “se encuentra la pequeña sonrisa de reconocimiento del lector que se da cuenta del juego paródico” (Hutcheon, 1992: 184); es decir, cuando la parodia hace juego con la ironía, se genera una situación lúdica.²

Puede ser explicada la relación que hay en el *Quijote* entre la parodia y la ironía a partir de la propuesta de Hutcheon. Las acciones del héroe parten de un ideal literario (tal es la naturaleza de la parodia);³ el comportamiento caballeresco que el personaje sigue, en consecuencia, representa una parodia de las hazañas existentes en los libros de caballería.⁴ Por otro lado, la actitud que toma el narrador es irónica más que paródica, porque él no parte de la ficción, como lo hace el personaje: en buena medida, la narración que del hidalgo se lleva a cabo tiene su correlato en el contexto español del siglo XVII;

² Lo que no significa que tengan un mismo valor. Al respecto, vale la pena escuchar las palabras de Charlotte Lange en las que consideran que la ironía es un recurso utilizado frecuentemente en la parodia con un fin cómico: “no se puede discutir la parodia de la sátira sin tener en cuenta la ironía, que se usa a menudo para tener un efecto cómico. De ahí que la ironía sea imprescindible para el funcionamiento tanto de la parodia como de la sátira. La sátira se usa ante todo en las parodias destructivas mientras que la ironía se emplea en las parodias de índole más ligera y lúdica. Como la parodia es siempre cómica, la presencia de la sátira y de la ironía es inevitable, de ahí que ambas sean los recursos preferidos de muchos parodistas” (Large, 2008, p. 10)

³ No se puede hablar de sátira porque la actitud del héroe no es la de corregir las acciones humanas, sino dar continuación a la ficción con su vida propia. La corrección que se pretende con la sátira sí es posible en los libros de caballería, pues los caballeros toman la realidad contextual, no la literaria, como el sustento de sus acciones.

⁴ Recuérdese al respecto las palabras que el propio don Quijote emite al creerse ya caballero andante: “-¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a la luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, de esta manera?: ‘apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos [...] cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel’” (I, 2: 35)

hay, pues, en la ficción que trasmite, una serie de acciones que se corresponden perfectamente con la realidad contextual; así, puede decirse que, en cierta medida, sus palabras no tienen relación directa con el discurso paródico. Pero otra parte de la enunciación no es del todo ajena a la naturaleza de la parodia, porque decide seguirle el juego al hidalgo: transmite sucesos presuntamente caballerescos, pero él sabe que el *heroísmo* del personaje se alimenta de referencias literarias, no de la realidad diegética que lo rodea. Merced a esta situación, la parodia que la enunciación absorbe de la ilusión del héroe se diluyen sin desaparecer por completo; su discurso, entonces, se matiza de un tono irónico que resulta cómico cuando el lector se percata de la distancia que media entre ese mundo caballeresco *literario* y el contexto *real* (entiéndase diegético) del pobre hidalgo.⁵ No se puede, entonces, hablar de ironía sin tomar en cuenta el otro componente de este juego: la parodia.⁶

Es necesario aclarar que la obra cumbre no debería verse como una simple parodia de la literatura caballeresca, pues en ella están presentes, además, rasgos estilísticos y temáticos relacionados con el resto de la narrativa del siglo XVI (la novela pastoril, la histórica, la bizantina, la picaresca) y, por supuesto, con los romances y con las narraciones de tipo tradicional. Sin embargo, el nuestro es un trabajo monográfico que necesariamente se centra en el aspecto irónico, que es aún más pequeño que la parodia.

Comúnmente se habla de la ironía como una forma empleada para decir lo contrario de lo expresado de manera literal. El fenómeno, que es más complejo

⁵ Por supuesto, esta cuestión es discutible; la postura aquí asumida queda abierta a futuras modificaciones.

⁶ Eduardo Urbina lo ha visto así cuando advierte del “peligro y aun error de estudiar la ironía sin hacer mención de los otros componentes de la ecuación: sátira, parodia, burla y humor” (Urbina, 1986: 674)

de lo que parece, no siempre ha sido entendido de una misma forma, por ello sería imposible proporcionar una definición exacta. Es importante, entonces, analizar cuáles son los rasgos que permiten identificarlo; con ello evitaremos sobreentenderlo.

En su *Diccionario de retórica y poética*, Helena Beristáin dice que la ironía se centra en la antífrasis: sugiere desprenderse de un primer sentido, el literal, para acceder a otro, justamente el inverso (cf. Beristáin, 2004: 277-283). Wayne Booth (1974: 13) también había considerado que el fenómeno irónico tenía como característica importante este sentido. Manuel Durán, a su vez, considera que la ironía tiene un significado contrario cuando habla de la ambigüedad en el pasaje del yelmo de Mambrino: “La ironía encierra también una ambigüedad, un doble sentido: las apariencias recubren una intención diametralmente opuesta a lo que se dice” (Durán, 1960: 165). Las características del fenómeno observadas por este autor lo asemejan a la sátira.⁷

A pesar de que la antífrasis es parte importante de esta técnica, hay pasajes evidentemente irónicos que prescinden de este sentido. Así sucede en la escena que analizaremos y en todo momento en el que el narrador se pone de lado de don Quijote, pues suponemos que al hacerlo no necesariamente trata de burlarse del personaje para invalidar su visión. Pero, antes de analizar el funcionamiento de la ironía en la *ceremonia de investidura*, es necesario ver esta situación en una escena distinta, por ejemplo, en la que se informa de la valiente acometida del personaje contra los gigantescos molinos de viento:

⁷ “(la ironía es casi siempre un arma ofensiva, de polémica y ataque). Consiste muchas veces en exagerar en el mismo sentido, en ‘seguirle la corriente’ al adversario, en ‘darle cuerda para que se ahorque’; como en el *judo* de los japoneses, el que ataca con ella comienza por ceder al golpe del adversario y hace que éste caiga como resultado de su propio ímpetu” (Durán, 1960: 166).

Y en diciendo esto, y encomendándose de todo corazón a su señora Dulcinea, pidiéndole que en el trance le socorriese, bien cubierto de su rodela, con la lanza en el ristre, acometió a todo galope de Rocinante y embistió con el primer molino que estaba delante; y dándole una lanzada en el aspa, la volvió el viento con tanta furia, que hizo la lanza pedazos, llevándose tras sí al caballo y al caballero, que fue rodando muy maltrecho por el campo (I, 8: 76).

Aquí, el personaje hace caso omiso de la realidad y se instaura totalmente en el imaginario mundo por él construido: se cree caballero, se encomienda a su dama –que está lejos de serlo– y sobre su Rocinante –que no es tan brioso, como él se lo imagina– “embiste” al enemigo (el verbo alude al encuentro bélico). Esto no es nada grave si consideramos que los hechos ocurren en la mente del personaje. Lo desconcertante radica en que, por el tipo de información que transmite –pensamientos–, el narrador debería ver las cosas desde su propia perspectiva; pero aquí, al meterse en la mentalidad del enloquecido caballero, él da el nombre de Dulcinea a Aldonza Lorenzo; él es quien pronuncia el alto y sonoro nombre del caballo;⁸ él, quien informa que el *caballero* ha sido arrojado por las aspas. En fin, él es también el responsable de la mezcla de perspectivas (cf. Frenk, 2009: 215-216), pues sabe que el personaje embiste, pero no al gigante, sino –y es aquí donde entra su propia perspectiva– al aspa del molino.

¿Qué sucede entonces? Hay una incongruencia que pertenece al narrador porque él no debería mezclar lo que podemos llamar *realidad* con la *fantasía*,⁹ como lo hace el personaje. Él sabe que Dulcinea es la imagen idealizada de una labradora; que el nombre del caballo forma parte de la imaginación enloquecida del protagonista, y que el personaje no es caballero ¿Por qué, entonces, la condescendencia en su discurso con la perspectiva del personaje?

⁸ Con respecto a este tema, remito al primer apartado de nuestro capítulo II.

⁹ En adelante, siempre que los términos aparezcan en cursivas, se deberá a la necesidad de no confundir estos términos con sus equivalentes contextuales. Aquí se utilizarán como sinónimos de la locura quijotesca, los términos fantasía, demencia, visión quijotesca, el disparate, etc.

Como opina Margit Frenk, el narrador parece poner a prueba al lector a cada momento.¹⁰

A lo largo de la obra, el narrador toma una actitud similar, como en este estudio tratará de mostrarse; éste es un argumento que pone en duda la idea de que la entidad narrativa está totalmente en contra de la visión quijotesca. La complejidad del discurso narrativo se demeritaría si se interpreta la ironía en su sentido de antífrasis. Podría pensarse, entonces, que un matiz en el comportamiento narrativo es ambivalente: además de estar en contra de la mirada enloquecida de don Quijote, al mismo tiempo se pone de su lado en no pocas ocasiones. Es necesario considerar, además, que la locura no era vista tan peyorativamente en la época de Cervantes como sucede en nuestros días.¹¹

Es cierto que en muchas ocasiones la ironía se utiliza para decir lo contrario de lo expresado de manera literal; sin embargo, restringir a este aspecto el fenómeno equivaldría a empobrecer la riqueza de este recurso narrativo tan socorrida en la obra.¹² Si algo es constante en el *Quijote*, es su posibilidad de

¹⁰ El comentario fue hecho en el seminario sobre el *Quijote* impartido en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en el semestre correspondiente a agosto- diciembre de 2008.

¹¹ Anthony Close, por ejemplo, es un defensor de la comicidad de la obra. El crítico no acepta como válida la idea de la visión moderna que considera a Cervantes un detractor de la locura; para él, las palabras de Cide Hamete en las que desprecia la demencia “Y dice más Cide Hamete: que tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados y que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos”, no deben confundirse con la verdadera opinión del autor (cf. Close, 2007: 400 nota 377). En la misma obra, en boca de don Antonio de Moreno, se manifiesta lo mucho que se perdería con la vuelta a la cordura del personaje: “¡Oh señor –dijo don Antonio– Dios os perdone el agravio que habéis hecho a todo el mundo en querer volver cuerdo al más gracioso loco que hay en él! ¿No veis, señor, que no podrá llegar el provecho que cause la cordura de don Quijote a lo que llega el gusto que da con sus desvaríos? Pero yo imagino que toda la industria del señor bachiller no ha de ser parte para volver cuerdo a un hombre tan rematadamente loco; y si no fuese contra caridad, diría que nunca sane don Quijote, porque con su salud, no solamente perdemos sus gracias, sino las de Sancho Panza su escudero, que cualquiera dellas puede volver a alegrar a la misma melancolía” (II, 65: 1049-1050).

¹² Iser lo ve de esta manera en el siguiente comentario: “Si la ironía como figura estilística significa que el texto dice lo contrario de lo que intenta, tal facilidad comienza a complicarse si se pregunta qué es lo que parece lo contrario de *Pamela* de Richardson y de la Autobiografía de Cibber. La respuesta no parece evidente, y así las alusiones irónicas no pueden entenderse

múltiples interpretaciones, así lo ha visto Mercedes Alcalá cuando dice que Cervantes hace todo lo posible para que su obra no tenga un sentido único.¹³

Pero, antes de juzgar como irónico el comportamiento narrativo, y así alcanzar los objetivos aquí propuestos, es menester apegarse a una definición de la ironía que rebase los límites de la concepción antifrástica.

Douglas C. Muecke proporciona una definición excelente: “The art of the irony is the art of saying something without really saying it” (citado por Ballart: 1994, 191). Aunque bastante general, esta idea es de gran utilidad para acercarse a la obra cumbre de Cervantes desde la perspectiva que aquí se pretende, pues además de alejarse del sentido antitético, permite la intervención del lector. En el *Quijote*, el narrador transmite los hechos y al mismo tiempo impregna el discurso con su propia perspectiva, que está mezclada constantemente con la de los personajes; así, invita constantemente al lector a no tomar sus palabras a la ligera. De esta manera, da la impresión de que su propósito es decir las cosas sin mencionarlas cabalmente para que el lector complete el discurso y lo interprete en una forma distinta, que no contraria, a lo expresado de manera literal.

En principio, convendría recurrir a la etimología de la palabra *ironía*. Para Pere Ballart, esta técnica tiene su cuna en el teatro griego. Antes de la representación aparecían dos personajes familiares para los espectadores: *alazon*, que ostentaba poseer gran sabiduría, y *eiron*, que creaba un juego en

como meras inversiones de lo dicho” (Iser, 1989b: 280). Linda Hutcheon, a su vez, a pesar de que concebir el fenómeno irónico como antífrasis, reconoce que: “Las teorías del tropo [se refiere a las de la ironía] que se fundan únicamente en la especificidad semántica antifrástica de la ironía, no son muy útiles para el análisis de textos más largos que la palabra o el sintagma” (Hutcheon, 1992: 179-180)

¹³ “Creo que Cervantes juega a propósito con esta idea de la inestabilidad del sentido y convierte uno de los indelebles problemas de la ficción literaria en una de las virtudes del *Quijote*. No sólo no intenta crear un sentido único sino que hace todo lo posible para que su obra no lo tenga” (Alcalá Galán, 2009: 54).

el que su simulada ignorancia hacía caer en ridículo a *alazon* por demostrar que la supuesta sabiduría de este personaje era pura presunción (Ballart, 1994: 40). A partir de entonces se identificó con el término *eironeia* a quien, aparentemente sin cualidad alguna, mediante sutiles estrategias y al amparo del disimulo y la humildad, lograba imponer su punto de vista.

Sin duda, con *eiron* podemos identificar al narrador del *Quijote*, pues él en muchísimas ocasiones muestra estar deslumbrado por las locuras del personaje; parece, entonces, como si fuera un ser confundido entre la *realidad* y la *fantasía*, al igual que nuestro héroe.

I.1 Elementos importantes de la ironía

Es verdad que la entidad narrativa guarda una gran similitud con *eiron*. Sin embargo, para ampliar nuestra visión sobre el fenómeno, recurriremos a la siguiente propuesta hecha por Pere Ballart:

[...] mi tesis, pues, consiste en que toda ironía (desde el enunciado más conciso al discurso más extenso, desde la simple antífrasis a la más sofisticada de las ficciones) debe satisfacer, para ser considerada como tal, una serie mínima y cerrada de condiciones, que entiendo deben pasar por la posesión de todos y cada uno de los siguientes rasgos: (1) un dominio o campo de observación; (2) un contraste de valores argumentativos; (3) un determinado grado de disimulación; (4) una estructura comunicativa específica; (5) una coloración afectiva, y (6) una significación estética (1994: 311).

No se trata de seguir la propuesta del teórico como si fuera una fórmula mágica; no es el de Ballart el único ni el mejor acercamiento al fenómeno irónico; sí se debe considerar, en cambio, que el enfoque planteado resulta útil para observar el comportamiento irónico del narrador en la *ceremonia* (y, como se verá en el próximo capítulo, también en el resto de la Primera Parte de la obra, por lo menos); hecho mediante el cual podría afirmarse que la entidad narrativa ejerce una gran influencia en la validación del disparate quijotesco.

I.1.1 Ironía por palabras o hechos

El primer rasgo sugerido por Ballart hace referencia a la demarcación de la ironía en el discurso. Se debe reconocer si el contrasentido del pasaje en cuestión es producido por un uso específico del lenguaje o se genera a partir de acciones de significado disonante. La ironía *verbal* se presenta cuando existe un contraste semántico; la *situacional*, en cambio, es generada por un hecho que resulta disonante (Ballart, 1994: 314-315).¹⁴

Nuestro pasaje de la ceremonia contiene ambas manifestaciones. Por un lado se encuentra la de tipo *verbal*, que se puede observar en los subrayados: al emitir tales palabras, el narrador adopta el léxico propio del personaje, que implica un contraste con respecto a la lógica de la escena. Pero también aquí se sientan las bases para una ironía *situacional*: a partir de esta ceremonia, que es una parodia de lo sucedido en los libros de caballerías y en las verdaderas ceremonias de investiduras de armas, nuestro personaje será tomado como caballero por el narrador¹⁵ (esta idea persistirá simultáneamente con la de considerar demente al protagonista). Valga como ejemplo el inicio del siguiente capítulo: “La del alba sería cuando don Quijote salió de la venta tan contento, tan gallardo, tan alborozado por verse ya armado caballero, que el gozo le reventaba por las cinchas del caballo” (I, 4: 48); aquí, aparte de

¹⁴ Ironía *Instrumental* y *Observable* son términos propuestos por Muecke para designar lo que Ballart entiende por ironía *verbal* y *situacional*, respectivamente (cf. Ballart, 1994: 313-314)

¹⁵La imposibilidad de que don Quijote sea caballero ha sido acertadamente vislumbrada por Martín de Riquer: “Lo fundamental de la novela de Cervantes es que Don Quijote no fué jamás un caballero” (Riquer, 1956: 47). Para esta afirmación el estudioso se basa en la ley XII del título XXI de la Segunda Partida del rey Alfonso el Sabio, que transcribe: “E non debe ser cavallero el que una vegada oviesse recebido cavallería por escarnio; e esto podría ser en tres maneras: la primera, quando el que fiziesse cavallero non oviesse poderío de lo fazer; la segunda, quando el que la recibiesse non fuesse ome para ello, por alguna de las razones que diximos; la tercera, quando alguno que oviesse derecho de ser cavallero la recibiesse a sabiendas por escarnio...E por ende, fué establecido antiguamente por derecho que el que quisiesse escarnecer tan noble cosa como la cavallería, que fincasse escarnescido della de modo que non la pudiesse aver’. Además de que el ventero escarnece la cavallería, don Quijote no era hombre que podía recibir la orden debido a su locura, a su pobreza y a su vejez” (Cf. Riquer, 1956: 47-48).

nombrarlo por su apodo,¹⁶ ocurre algo aún más grave: ve en el personaje al ya caballero andante y no al hombre víctima del engaño por parte del ventero, pues no se ocupa en desmentir la confusión del protagonista, y no lo hará en ningún otro momento;¹⁷ no hace falta que lo haga, pues el lector es testigo de la burla de la que es víctima don Quijote.

Se puede objetar, sin embargo, que la perspectiva no sea la del enunciador, por tratarse de un pasaje en el estilo indirecto, en el que es común el cruce de visiones de mundo. Esto implicaría que el narrador es simplemente un portavoz de la ideología quijotesca, porque:

“aun cuando el narrador sea el vehículo de la información narrativa, en una narración en focalización interna consonante, las restricciones de orden espaciotemporal, cognitivo, perceptual, estilístico e ideológico son las del personaje y [...] por lo tanto es su perspectiva, no la del narrador aunque sea él quien narre, la que orienta el relato en curso” (Pimentel, 2002: 112).

No obstante, la narración en el *Quijote* no es todo el tiempo consonante con la visión del personaje. Si el narrador habla del *caballo* y no de Rocinante, de igual manera pudo haberse distanciado de la visión quijotesca sustituyendo una palabra de la frase: *por verse ya armado caballero*, por el término *creerse*.

I.1.2 El contraste de sentidos

El segundo rasgo distintivo, el contraste, es básico en toda ironía; tal característica puede surgir entre instancias de nivel distinto o similar. Existen ironías cuyo contraste se encuentra en el texto mismo; el que es de nuestro

¹⁶ Cf. el primer apartado de nuestro capítulo II.

¹⁷ Por otro lado, se puede observar que en su discurso, al mismo tiempo que están presentes los pensamientos del protagonista, también asoma su propia perspectiva, pues dice que don Quijote sale no de un *castillo*, sino de “la venta”; hace también referencia al “caballo” y no a *Rocinante*, como debía imaginarse el personaje. Una muestra más del curioso fenómeno que Margit Frenk ha bautizado como mezcla de perspectivas (2009: 215-216); lo que nos recuerda que en todo momento en el que el narrador concuerda con los disparates quijotescos no deja de tener el otro ojo puesto en la *realidad*.

interés en la ceremonia se da entre la *forma de la expresión* y la *sustancia del contenido*.¹⁸

Este tipo de ironía existe cuando la *realidad* instituida por el texto, y asimilada por el lector como el mundo adecuado, se desmiente gracias a una manipulación de carácter expresivo. El emisor, en nuestro caso el narrador, asume el papel de *iron*: su mensaje sufre un desfase entre aquello que dice y lo que el receptor sabe que es lo apropiado –por considerarlo coherente con la *realidad* o con la lógica del universo diegético– (Ballart, 1994: 329). Así pues, en nuestra escena el contraste se debe al empleo de un léxico que poco tiene que ver con el estilo del narrador por ser propio de una escena de ficción caballeresca o de una verdadera ceremonia de investidura de armas (el *castellano*, las dos *doncellas* o *damas*, la *buena señora*, en *mitad de la leyenda*, el *novel caballero*, la *ceremonia*).¹⁹ Tales términos, por supuesto,

¹⁸ Ballart se apoya en la lingüística para el reconocimiento de dicho contraste (Ballart, 1994: 327-328). Louis Hjelmslev, en *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, retomó el esquema de Saussure: el signo lingüístico tiene dos polos, *significante* y *significado*; Hjelmslev llama a tales planos *expresión* y *contenido*, cada uno a su vez contienen una *forma* y una *sustancia*. Al traspasar este esquema al terreno literario, y apoyándose en Seymour Chatman, Ballart plantea el siguiente esquema:

a) Contenido de la obra es la *historia* contada. La sustancia del contenido es la realidad que el autor ha pasado por el tamiz de sus códigos culturales; la forma del contenido es la presencia en el texto de determinados personajes y hechos.

b) Expresión es el *discurso*, es decir, el texto en su configuración material. La sustancia de la expresión es la realización física del texto; la forma de la expresión es el estilo.

Cabe mencionar que lo que para Ballart es *contenido* y *expresión*, para Luz Aurora Pimentel es *historia* y *discurso* (Pimentel, 2002: 11).

Es importante aclarar, por otro lado, que también existe en nuestra escena un contraste en relación con el contexto: la parodia con respecto a los libros de caballerías.

¹⁹ Bernabé Martínez ofrece brevemente la manera en que se realizaba una verdadera ceremonia: “Llegado el momento solemne, el aspirante, postrado de rodillas, asiste a la bendición de sus armas por el sacerdote. Luego el padrino de la ceremonia le ciñe la espada y con la mano da en la nuca del neófito el golpe llamado ‘pescozada’. Después se dice al neófito una máxima o pensamiento que variaba con el tiempo y las circunstancias: ‘Sed valientes’, ‘No os durmáis en las cosas de la caballería’, ‘Mostrad ser bueno y fiel soldado del Reino’, ‘Esto bonus miles et fidelis regni’” (Martínez Ruiz, 1944: 217). Agréguese a esta situación la comicidad que se produce en la escena debido a la parodia realizada por los personajes cervantinos con respecto a una costumbre ya desaparecida en tiempos de nuestro héroe, pues antiguamente, como informa Martínez Ruiz, no había un lugar determinado para este fin: “Se armó caballero sobre el campo de batalla, después de una victoria o de un hecho de guerra importante del novel aspirante” (Martínez Ruiz, 1944: 210). En nuestra obra, el campo de batalla es la venta; la hazaña del héroe, haber vencido a dos indefensos arrieros.

solamente pueden ser pertinentes en la imaginación de don Quijote; pero no se corresponden con el contexto marginal en el que se mueven los personajes. Por otro lado, ya para la época del *Quijote* la figura del caballero había perdido la vigencia que en la mente del hidalgo sigue teniendo, pues en aquellos días “el caballero es sólo un hecho cultural” (González, 2008: 78).²⁰

Lo que el narrador provoca al hacer que coincida su discurso con el léxico producido por el desequilibrio mental del protagonista es más que un contraste con la realidad diegética: es una locura; demencia que está a la par de la convicción del héroe al creerse merecedor de la investidura de armas en una venta en los albores del siglo XVII, justo donde y cuando no existían las condiciones propicias, ni las personalidades requeridas para el caso, y siendo, por si fuera poco, tan viejo como lo era nuestro pobre hidalgo.²¹

I.1.3 La simulación

El tercer rasgo distintivo se refiere a un cierto grado de disimulación, Ballart recuerda que *iron* clásico era un fingidor; él encubría con un velo sus verdaderas intenciones para no ser descubierto y para que su efecto cómico

²⁰ Francisco Rico y Joaquín Forradellas opinan que ya para la época de Felipe II los caballeros andantes eran cosa del pasado porque habían sido sustituidos por un ejército profesional; de allí que la lectura de los libros de caballerías estuviera entre las lecturas favoritas de la nobleza, pues alimentaban la nostalgia producida por el recuerdo de los “esplendores caballerescos del otoño de la Edad Media, la Edad de Oro de sus mayores” (Cervantes, 1998, vol. Compl.: 16-17). Cabe aclarar, sin embargo, que don Quijote es una caricatura de los caballeros andantes desde la mirada de un hombre actual, pero, no todo en el héroe era anticuado para sus contemporáneos: “La existencia de las viejas armas no había dejado de ser común en la época, y en este sentido las piezas que sobre sí lleva don Quijote no tenían para el contemporáneo suyo, para el escritor, concretamente, que concibió su figura, la rareza que hoy tiene para nosotros” (Maravall, 1976:137).

²¹ Eduardo Urbina ha observado la similitud que guarda la avanzada edad de nuestro héroe con el caballero anciano en el *Tristán de Leonís*; el autor opina que ambos personajes: “Son similares [...] en parecer ser locos y probar ser cuerdos con sus acciones y palabras, y en la reacción cómica que suscitan en quienes les contemplan hasta asistir a sus acciones, a la vez desproporcionadas y sorprendentes” (Urbina, 1980: 171).

tuviera una contundencia efectiva. De no haber simulación, difícilmente habría ironía (Ballart, 1994: 317-318).

Es claro que la mayor parte de los juegos irónicos que se generan a partir de la voz narrativa tienen cierto grado de simulación. Nuestro narrador tiene un ojo puesto en la *realidad* y otro en la imaginación enloquecida del héroe. En otras palabras, siendo omnisciente, finge no serlo al pasar de una *focalización cero* a una *interna*. Luz Aurora Pimentel, al hacer una precisión a la teoría de Genette, distingue ambos tipos de focalización:

un relato en focalización cero permite al narrador un privilegio cognitivo, perceptual, o espaciotemporal que no tiene ninguno de los personajes. De ahí que con frecuencia se le llame narrador omnisciente [...]. En cambio, en focalización interna, ya sea fija o variable, el narrador deliberadamente cierra el ángulo de percepción y conocimiento y lo hace coincidir con el de uno o varios personajes en alternancia (Pimentel, 2002: 99).

En la escena que ocupa nuestra atención y en buena parte del primer *Quijote*, la maravillosa entidad narrativa parece negarse a ser encasillada y decide saltar libremente de una focalización a otra; así, parece olvidarse momentáneamente de su omnisciencia. Pero aparecen chispazos que anclan al lector en la *realidad* diegética y le recuerdan que su discurso pertenece a una entidad cuerda; así lo dejan ver sus palabras *como que decía alguna devota oración* y *como que rezaba*. Pero aun así, estas palabras se disuelven de manera efectiva merced al silencio que guarda el narrador con respecto al significado de la ceremonia: no emite una sola palabra sobre la imposibilidad de armar caballero a don Quijote.²² El narrador tampoco informa explícitamente que don Quijote es armado caballero por un pícaro.²³

²² Los siguientes argumentos proporcionados por Bernabé Martínez Ruiz con respecto a la investidura de armas en Castilla también le niegan a don Quijote la posibilidad de ser caballero, como hace Martín de Riquer: “El pertenecer al linaje de la nobleza era condición indispensable para poder ingresar en la caballería. Estaba prohibido tal ingreso a todos aquellos que carecieran de fortuna suficiente para vivir según las leyes de la caballería. Se excluía de su seno a los que no tuvieran bastante robustez física” (Martínez Ruiz, 1944: 207).

²³ Mari Carmen Marín Pina opina al respecto: “Bajo un equívoco verbal, el ventero se presenta ante su ahijado como un apicardado ‘caballero andante’, pergeñando una apresurada biografía

La simulación del narrador en este pasaje y en muchos otros radica precisamente en el silencio que guarda y a su fingida no omnisciencia. Esto provoca que al no ir en contra de la locura, se instale momentáneamente en ella; de esta manera, es tarea del lector advertir que el narrador privilegia la perspectiva enloquecida de don Quijote y guarda silencio para que el efecto cómico del juego surta efecto.

I.1.4 Marco comunicativo. El pacto tácito con el lector: la razón de ser de la simulación

En el cuarto rasgo distintivo es necesario definir el marco comunicativo, es decir, se debe distinguir quiénes son los sujetos textuales y no textuales que intervienen en el juego irónico.

Un primer paso para hablar del esquema comunicativo se encuentra en el tipo de focalización empleada. En la escena de la que aquí se ha venido haciendo referencia, se puede observar que en todo momento la perspectiva que domina es la del narrador; cuestión que se hace evidente en las frases: *como que decía alguna devota oración y como que rezaba*. No hay ningún momento en el que don Quijote sea el punto focal de la enunciación narrativa.²⁴

con las aventuras de juventud por la geografía picaresca de la España del momento, biografía que no es sino un claro *contrafactum* de las funciones típicamente caballerescas” (Marín Pina en Cervantes, 1998, vol. Compl.: 22). Por otro lado, resulta interesante la observación de Agustín Redondo al decir que don Quijote: “como ‘hijo’ de ventero, [...] no puede sino estar unido indefectiblemente al camino y al universo venteril” (Redondo, 1998: 304). En *Las Siete Partidas* claramente se pone de manifiesto la deuda que contraía el ahijado con quien le daba tan alto honor: “Deudo han los caballeros noveles, no tan solamente con aquellos que los hacen, más aún con aquellos padrinos que les desciñen las espadas, pues bien así como son tenidos de obedecer, e de honrar, a los que les dan la orden de caballería, otrosí lo han de hacer a los padrinos que son confirmadores de ella. E por esto establecieron los antiguos que el caballero nunca fuese contra aquel de quien hubiese recibido caballería, salvo si lo hiciese con su señor natural” (Alfonso el Sabio, 2004: XXI-XVI). Nuestro héroe, entonces, está en deuda no solamente con el pícaro, sino también con las prostitutas.

²⁴ Tal vez pueda decirse que el párrafo está focalizado desde la perspectiva del ventero desde el inicio y hasta los corchetes –en ellos se ha colocado una diagonal para marcar el fin de tal focalización. En un segundo momento, habría una focalización en la mente de la mujer, que inicia a partir de los corchetes; pero después cambia su ubicación: el final pertenece a la

El personaje es, pues, únicamente un objeto que se mueve a merced de quienes se divierten a costa de su ingenuidad y de su locura; es el centro de la broma llevada a cabo por el ventero y su gente.²⁵ Así, la burla es solapada por el narrador y, al adoptar el léxico de don Quijote, hace lo mismo con aquella enloquecida visión. De esta manera, nuestro caballero protagoniza una ironía *del ingenuo*²⁶ por la burla de quienes le rodean, pero, principalmente, por el diálogo que se establece entre el narrador y el lector a espaldas del personaje.²⁷

En el *Quijote*, el lector disfruta a costa de la locura, pero también de los sinsabores que sufre don Quijote;²⁸ la participación del la entidad narrativa en este juego es de suma importancia porque, al adoptar el léxico del hidalgo, finge no ser omnisciente. Puede decirse, entonces, que el esquema comunicativo de la ironía en nuestra escena –como en la mayoría de los

perspectiva de todos los asistentes a la ceremonia, pues así lo muestra el indicio de la risa frustrada (*les tenía la risa a raya*).

²⁵ “y por tener que reír aquella noche, determinó de seguirle el humor” (I, 3: 42). Es tan grande el deseo de diversión por parte del ventero que no se enfada al enterarse de la falta de dinero de don Quijote (como sí lo hará su colega en el capítulo 17); finge, además, como su propio padrino: lo trata como a un huésped –en el sentido moderno del término–; finge armarlo caballero; no ofrece ayuda a los arrieros que osaron tirar las armas de la pila para dar de beber a sus animales y lo defiende ante la acometida de quienes observaban la vela de las armas.

²⁶ Ha sido denominada como *ingénu irony* por Douglas C. Muecke aquella ironía en la que “el ironista, en vez de fingirse ignorante, pone en su lugar a un personaje ingenuo, figura independiente de sí mismo, que con su inocencia revela la hipocresía, las convenciones e *idées reçues* de quienes le rodean” (Ballart, 1994: 195).

²⁷ Él, por su limitada perspectiva que le confiere ser una entidad ficticia, no puede saber el entramado irónico que a su alrededor se va tejiendo.

²⁸ Ya P. E. Russell ha advertido esta situación –aunque de manera indirecta– cuando, citando a Alonso López Pinciano, habla sobre el efecto que tiene la comedia en el receptor a diferencia de lo que ocurre con la tragedia: “In tragedy, he explains [se refiere a López Pinciano], the audience participates emotionally in the events depicted on the stage, feeling commiseration and pity towards the characters. A distinguishing feature of comedy is that no such process of identification occurs; the audience laughs but is emotionally indifferent: ‘aunque en los actores aya turbaciones y quejas, no pasan, como he dicho, en los oyentes, sino que de la perturbación del actor se fina el oyente de risa [*Philosophia antigua poética*]’” (Russell, 1969: 324). Algo parecido es mencionado por Antonio de Guevara cuando se refiere a la pobreza del hidalgo que hace todo lo posible por simular su precariedad ante los demás; esta situación resulta cómica, pues el autor comenta que: “A los lectores de esta escritura ruego que más lo noten que lo rían esto que aquí hemos dicho, pues le es más sano al pobre hidalgo ir a buscar de comer en una borrica que no andar hambreado en un cavallo” (Guevara, 1922: capítulo V, p. 68)

pasajes que en este estudio se analizarán—, se da entre el narrador y el lector a costa del protagonista,²⁹ pues él, sin ninguna posibilidad para llegar a ser caballero, se cree merecedor de la investidura, y el narrador le sigue el juego.

Y, en este momento, a pesar de lo pertinente que resulta la teoría de Ballart, es necesario matizar un aspecto relacionado con el marco comunicativo que es fundamental en el fenómeno irónico. Se trata del papel que cumple el lector en la construcción de este juego³⁰ y al placer que se experimenta al participar en él.

Wolfgang Iser considera que la literatura de ficción brinda solamente un segmento de la obra, el resto depende del lector; por este motivo habla de la parte *no escrita* de la obra.³¹ El significado en una obra literaria es el resultado del intercambio entre el texto y el receptor, pues su imaginación se encarga de llenar y dar sentido a lo no escrito al considerar la parte escrita: “a medida que la imaginación del lector anima estos ‘bocetos’, estos a su vez influirán en el resultado de la parte escrita del texto” (Iser, 1987: 217).

De esta manera, la lectura es un proceso creativo porque se solicita la participación del lector para completar el sentido que la obra deja sugerido.

²⁹ Conviene escuchar las palabras que al respecto emite Ballart para reforzar esta idea: “Chatman ha esbozado la cuestión con toda claridad en un pasaje de *Story and Discourse* [...]. Allí habla Chatman de la ironía como de una comunicación secreta entre un hablante y un oyente, en contradicción con las palabras empleadas y a expensas de un tercero. Esta situación aplicada al relato, revela unas posibilidades de sumo alcance: si tal comunicación se establece entre el narrador y el narratario a expensas de un personaje, diremos que el narrador es irónico” [el subrayado es mío] (Ballart, 1994: 401).

³⁰ Desde el prólogo de la primera parte del *Quijote* podemos observar una referencia apelativa; en él, ese ser ficticio que se presenta como el *autor* del *Quijote* concede gran importancia a su lector. Incluso lo autoriza para que interprete su obra no de manera única, sino que le da carta abierta para que haga con ella lo que quiera. Esto es lo que dice: “tienes tu alma en tu cuerpo y tu libre albedrío como el más pintado, y estás en tu casa, donde eres señor de ella, como el rey de sus alcabalas, y sabes lo que comúnmente se dice, que ‘debajo de mi manto, al rey mato’, todo lo cual te exenta y hace libre de todo respeto y obligación, y, así, puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere, sin temor que te calumnien por el mal ni te premien por el bien que dijeres de ella” (I: 7).

³¹ En toda obra literaria existen huecos de información, espacios vacíos, pues: “Si al lector se le diera la historia completa y no se le dejara hacer nada, entonces su imaginación nunca entraría en competición, siendo resultado el aburrimiento, que inevitablemente aparece cuando un fruto se arranca y se marchita ante nosotros” (Iser, 1987: 216).

Pero, no siempre es fácil cumplir con la tarea encomendada implícitamente en la obra. Constantemente nuestras expectativas se rompen, como sucede en la escena de la supuesta investidura de armas del héroe. Wayne Booth, al mencionar el primer paso –de cuatro– para la reconstrucción de lo que él llama *ironía estable*, plantea la necesidad de rechazar el significado literal.³² Como no es posible llevar a cabo una lectura fiel con respecto a lo expresado –pues desembocaría en considerar aquello como un total disparate–, el lector debe intervenir para llenar los espacios vacíos que ante sus ojos se presentan. La pregunta obligada es: ¿será posible que el narrador tome como verdadera aquella burla? La respuesta es irremediablemente negativa. Es posible pensar, entonces, que se trata de un juego irónico en el cual el caprichoso narrador finge no percatarse del equívoco tan grande en el que el personaje cae; pero él, como sujeto textual fuera de la diégesis, también cae en tal error al asimilar su perspectiva con la del personaje. Una lectura que se apegue a la lógica de la diégesis sería pensar que el narrador se burla del personaje, pero ¿en realidad se burla?, quizá no lo haga. De cualquier forma, provoca una reacción inmediata por parte del lector, quien no titubea en preguntarse el porqué de tal comportamiento que parece ser condescendencia y burla al mismo tiempo.

A decir de Iser, una obra debe incitar al lector para que imagine lo que ha de suceder en ella; pero si cumple con todas nuestras expectativas, entonces nos

³² “Al lector se le exige que rechace el significado literal. No basta con que rechace dicho significado porque no esté de acuerdo, ni basta tampoco con que se ponga a añadir significados. Si lee debidamente, no puede dejar de advertir ya esa cierta incongruencia en las palabras o entre las palabras y algo más que él sabe. En todos los casos, incluso en los más simples en apariencia, la ruta que lleva a nuevos significados pasa por una convicción tácita que no puede reconciliarse con el significado literal” [el subrayado es mío] (Booth, 1974: 36).

encontramos ante un texto pobre. Justamente la riqueza literaria, opina, se encuentra en la constante modificación de estas expectativas.³³

Al igual que Iser, Linda Hutcheon otorga un papel fundamental al lector, a quien designa como *intérprete*, en la construcción del sentido irónico.³⁴ La autora destaca el papel activo que el sujeto desempeña en el fenómeno: “lo ‘dicho’ y lo ‘no dicho’ coexisten para el intérprete y los dos toman su significado el uno en relación con el otro, porque están literalmente en interacción para formar el sentido irónico” (Hutcheon, 2003: 244).

No hay que perder de vista que la estudiosa canadiense se enfoca en la literatura posmoderna; sin embargo, es importante retomar algunas de sus reflexiones en torno de la recepción del fenómeno. Ella reconoce que no hay garantía para que el lector comprenda la ironía y, peor aún, que la comprenda en el sentido que haya querido el autor. Por su parte, Iser considera que la dosificación de la parte no escrita del texto³⁵ es la adecuada para que el significado de la obra se encuentre en ella misma.³⁶

Entre la idea de Hutcheon sobre la construcción del sentido irónico y la percepción de Iser con respecto al carácter apelativo del texto literario hay una gran similitud en lo referente a la participación activa del lector o intérprete. No

³³ “cada correlato oracional intencional abre un horizonte concreto, que es modificado, si no completamente cambiado, por oraciones sucesivas. Mientras que estas expectativas despiertan un interés por lo que ha de venir. La modificación subsiguiente de ellas tendrá también un efecto retrospectivo en lo que ya había sido leído, lo cual puede ahora cobrar una significación diferente de la que tuvo en el momento de leerlo.” (Iser, 1987: 220)

³⁴ “Los principales autores del juego irónico son, en efecto, el intérprete y el irónico. El primero puede ser o no ser el receptor previsto del enunciado del irónico, pero él es el que por definición, se atribuye la ironía y después la interpreta: dicho de otro modo, es él quien decide si un enunciado es irónico o no y además qué sentido irónico específico puede tomar este enunciado” [El subrayado es mío] (Hutcheon, 2003: 242).

³⁵ Tanto Iser como Hutcheon coinciden al hablar de *lo no dicho*; ambos hacen referencia a la realidad no nombrada pero necesaria para la comprensión del texto.

³⁶ “el texto escrito impone ciertos límites a sus implicaciones no escritas con objeto de impedir que se vuelvan demasiado vagas y confusas, pero al mismo tiempo estas implicaciones, elaboradas por la imaginación del lector, oponen la situación dada a un transfondo que le dota de mucha mayor significación de lo que hubiera parecido tener de por sí” (Iser, 1987: 217).

obstante, debemos reconocer que también existe una importante diferencia: para el crítico, en el texto mismo ofrece el sentido de la obra; para ella, es el ironista quien lo hace –aunque no niega la participación del lector.³⁷ Ambos puntos de vista pueden ofrecer una luz para estudiar el fenómeno que aquí se ha propuesto examinar: en el *Quijote* el ironista se encuentra en el texto mismo. Pero no se puede hablar del autor como el constructor textual del discurso irónico, pues su existencia se encuentra en un nivel exterior al de la obra; es la entidad narrativa la responsable del fenómeno porque es la única ubicada en el interior de la obra, aunque de manera extradiegética. De este modo, las marcas textuales ofrecidas a lo largo de la obra por el discurso irónico del narrador representan el camino a seguir para el intérprete.

El lector se convierte en el narratario de ese discurso en el momento en el que entra en contacto con el andamiaje irónico sugerido por *lo dicho*; es entonces cuando da inicio una comunicación entre el narrador y el lector, que culmina cuando el narratario decide qué sentido debe darse a la escena o el enunciado en curso –lo *no dicho*. Tal sentido sí estará delimitado en gran medida por las marcas textuales; pero, como se trata de una interpretación, la responsabilidad de la recreación del texto recae en el lector.³⁸

Se puede decir, entonces, que en el *Quijote* hay una relación entre el lector y el narrador gracias a la comunicación generada a partir del discurso irónico. Este trato íntimo influye en la construcción de la identidad del narrador; no

³⁷ “A pesar de todo, la persona llamada generalmente irónica es la que decide de manera consciente establecer una relación irónica entre lo que se ‘dice’ y lo que se queda por decir” (Hutcheon, 2003: 242).

³⁸ Para Linda Hutcheon, en la reconstrucción de la ironía no solamente importa la intención del ironista, sino que las intenciones del intérprete influyen de manera decisiva para ver o negarse a ver la ironía en determinado pasaje o texto: “La atribución de la ironía implica deducciones tanto semánticas como valorativas [...]. El lado valorativo y apreciativo de la ironía nunca está ausente y es por esto que en el nivel afectivo de la ironía funciona de manera distinta a otras formas con la que está emparentada desde del punto de vista estructural, como la metáfora, la alegoría o el juego de palabras” (Hutcheon, 2003: 243).

obstante, se debe tomar en cuenta que este proceso no se lleva a cabo de la misma manera que se crea la de un personaje,³⁹ porque el narrador no se relaciona con estos seres debido a su carácter extradiegético –aun cuando finja que su discurso se ve influido por la perspectiva de los seres ficticios, él sigue formando parte de un nivel externo. La única posibilidad que tiene de entrar en contacto con el *otro* se encuentra en la relación que propicia con el lector.

En la escena de la ceremonia, se firma un pacto tácito entre el narrador y el lector (elemento de suma importancia que va a estar presente a lo largo de toda la obra) porque ambos conocen la demencia que sufre don Quijote. En el momento en el que el lector se percata del contraste implícito en las palabras del narrador, se convierte en el narratario de la ironía. Pero ésta se cumple cabalmente cuando esto que pudiera parecer una incongruencia por parte del narrador obliga a desprenderse del sentido literal para darle otro sentido a lo expresado; pero no uno contrario.

La mirada de un lector de principios del siglo XXI en torno al significado cómico de la locura lo obligan a ver que los juicios en contra de la demencia implican la postura más adecuada que puede tomar el narrador; difícil es para él concebir que la entidad narrativa sea algunas veces partidaria de la demencia quijotesca; así, su participación en el pacto se reduce a darle un sentido contrario gracias a que cree que el narrador *finje* concordar con una visión enloquecida y que ello únicamente puede significar una burla en contra de la visión del héroe. Sin embargo, se debe considerar que el discurso narrativo no es unívoco; todo el tiempo está en movimiento.

³⁹ Tres fuentes son las que nos permiten observar el desarrollo de la identidad del personaje, a saber: lo que nos cuenta de él el narrador; aquello que los demás personajes dicen de él – incluido el propio ser ficticio en cuestión–, y lo que podemos intuir a partir de sus acciones y de sus palabras.

La interpretación moderna del comportamiento narrativo es apenas la punta de un volcán subterráneo; la distancia que nos separa de la obra ha provocado que nuestra mirada pierda el significado cómico implícito en el contacto que el narrador tiene con la locura. Acaso algo muy distinto sucedía en la recepción temprana de la obra, pues los contemporáneos de Cervantes poseían una visión más amplia de ese significado hoy perdido. En este sentido, no estamos en posibilidad de formar parte en ese pacto tácito, ni de acercarnos a la significación del discurso irónico si no tomamos en cuenta el contexto en el que el fenómeno se desarrolla.

Tal vez el narrador, al privilegiar la mirada quijotesca, trató de darle a la locura un valor distinto del menosprecio mostrado en sus constantes juicios en contra de la visión quijotesca. Pero para reforzar tal especulación, sería necesario indagar en aquel significado que tenía la locura; sin querer agotar el tema, se pretende una aproximación a esta situación al abordar el siguiente rasgo distintivo del discurso irónico.

I.1.5 La coloración afectiva. El significado cómico de la locura

En el quinto rasgo distintivo, es necesario hacer referencia a las emociones puestas en juego en el entramado irónico. Para ello, es importante destacar que la ironía estaría incompleta si no tomamos en cuenta el contexto cultural e histórico de la obra.

Hans Robert Jauss considera que el proceso de asignación de significado literario no se limita al texto y al receptor, sino que guarda una relación con su contexto.⁴⁰ Para Jauss la realidad en la que surge la obra cobra importancia,

⁴⁰ “hoy no se puede ignorar que nuestro tiempo exige que la teoría y la praxis del arte hagan ‘de la necesidad del presente la virtud de la historia’ [R. Maldelkow]. Es decir, el arte cuya

porque el autor, a través de su creación, pretendió entablar una comunicación con los lectores de su época.

Es necesario, entonces, tomar en cuenta que el fenómeno irónico no solamente tiene implicaciones textuales, sino que también las tiene de tipo contextual. Un lector moderno que no tome en cuenta lo anterior fácilmente pasaría por alto una situación irónica: “más por la pertenencia a una comunidad discursiva diferente que por una falta de competencia en el campo de la comprensión de la ironía”, como lo ha observado Hutcheon (2003: 247).

Por este motivo, debemos tener presente que la obra fue recibida en su tiempo como un libro cómico; situación que sigue influyendo en la recepción del *Quijote*, pues:

El efecto y la recepción de una obra se articula en un diálogo entre un sujeto presente y un discurso pasado. Este último no puede “decir algo” (según Gadamer, decir algo dirigiéndose a cada uno en particular) más que si el sujeto presente descubre la respuesta implícita contenida en el discurso pasado, y la percibe como la respuesta a una cuestión que a él le compete plantear ahora. (Jauss, 1989: 241)

Es decir, el interés que despierta la obra no se debe a una fórmula lapidaria eterna ni a que es un testimonio del pasado, sino a que “mantiene abierta y presente, pese al tiempo que pasa y cambia, la *significación*” (Jauss, 1989: 241). Lo cómico es justamente una *significación*, entre otras, que mantiene vivo el interés del público por la obra hasta nuestros días y que, de manera particular, interesa en este trabajo porque, al igual que a don Fernando y a los demás personajes de la venta (y acaso a la mayoría de los contemporáneos de Cervantes) que se enteran del extraño comportamiento de don Quijote, la locura del manchego que se creía caballero aún nos sigue causando

autonomía se ha petrificado en un canon institucional debe ser sometido a las leyes de la comprensión histórica, devolviendo así a la experiencia estética la función social y comunicativa que había perdido” [El subrayado es mío] (Jauss, 1989: 239).

admiración y risa (cf. I, 37: 385). Y si aquí se estudia la ironía producida por el discurso narrativo es precisamente porque ésta es una técnica que contribuye a enriquecer el carácter cómico de la obra.

Sin embargo, resulta necesario comprender que para los contemporáneos de Cervantes el concepto de lo cómico era muy distinto del nuestro. Para los lectores del siglo XXI el término está revestido por un matiz negativo,⁴¹ pero no siempre sucedió así. Bajtín, al hablar del carácter positivo de la risa, afirma que lo cómico no era únicamente una cuestión de entretenimiento en la Antigüedad y hasta el Renacimiento, sino un modo de ver el mundo tan importante y profundo, que incluso rebasaba la visión unívoca del tono serio,⁴² que era defendido por las instituciones oficiales de la época.

En nuestros días, la importancia de lo cómico en el *Quijote* ha sido defendida por P. E. Russell, Anthony Close, Alan Trueblood, entre otros.

Anthony Close destaca el valor artístico de lo cómico en tiempos del *Quijote*, pues dice: “Considerado como creación artística, lo cómico, incluyendo sus más hilarantes expresiones, no es potencialmente menos rico ni menos intelectualmente sugestivo que cualquier otro género” (Close, 2007: 18). Para el crítico inglés, la prosa de ficción cómica de Cervantes, si bien obedece a su propio temperamento, no debe verse como producto de un aislamiento con

⁴¹ Según Bajtín, durante los siglos XVII y XVIII la función de lo cómico perdió su riqueza original y únicamente podía entenderse de manera negativa; esta misma situación está presente en nuestros días: “lo que es esencial e importante no puede ser cómico; [...] no es posible expresar en el lenguaje de la risa la verdad primordial sobre el mundo y el hombre; sólo el tono serio es de rigor; de allí que la risa ocupe en la literatura un rango inferior, como un género menor, que describe la vida de los individuos aislados y de los bajos fondos de la sociedad; la risa o es diversión ligera o una especie de castigo útil que la sociedad aplica a ciertos seres inferiores y corrompidos” (Bajtín, 1974: 65).

⁴² “La risa posee un profundo valor de concepción del mundo, es una de las formas fundamentales a través de las cuales se expresa el mundo, la historia y el hombre; es un punto de vista particular y universal sobre el mundo, que percibe a éste en forma diferente, pero no menos importante (tal vez más) que el punto de vista *serio*: sólo la risa, en efecto, puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo” (Bajtín, 1974: 65).

respecto a los códigos culturales de su época; por el contrario, su comicidad está sujeta a las poéticas canónicas conocidas en su tiempo.⁴³

Si es cierto que existía una tradición cómica perfectamente reconocida, desafortunadamente las obras de entretenimiento no contaban con una buena reputación por parte de los religiosos y las minorías que pretendían detentar el conocimiento. Mercedes Alcalá opina que en el momento en el que Cervantes escribe su obra, aquellas lecturas eran consideradas un peligro moral y físico por la reacción de imitación que producía en los lectores.⁴⁴ La autora parte de este argumento para decir que el *Quijote* representa una defensa del derecho al ocio y a la recreación; la obra, agrega, encarna el debate social que surgió en el siglo XVI en torno al libro impreso, particularmente en contra del libro de entretenimiento.⁴⁵

⁴³Algunas de ellas son: *De partibus animalium*, en donde Aristóteles plantea que la risa es inherente a la naturaleza humana y que sus manifestaciones están sujetas a la evolución histórica (Close, 2007: 18). La *Philosophia antiqua poética* (1596) de López Pinciano, en ella propone una definición de lo cómico que tiene relación con lo escatológico, la fealdad, lo maloliente. También la figura del bobo es alabada fervorosamente, en él se reúne la esencia de lo ridículo: grosería, malicia, sensualidad, necedad (Close, 2007: 81, 93). Muchas obras de ficción no eran ajenas a la estética en la que el carácter cómico ocupaba un lugar central, entre ellas destacan: *Lazarillo de Tormes* (1554); el *Guzmán de Alfarache* (1599) de Mateo Alemán; los *Diálogos de apacible entretenimiento* (1605), de Gaspar Lucas Hidalgo; *La pícaro Justina* de López de Úbeda; *El buscón* de Quevedo; *La ingeniosa Elena* (1614) de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. Close también hace referencia a dos obras de gran importancia en las que lo cómico es relevante: *El elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam y *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais (1532 y 1552 respectivamente). Vale la pena mencionar las palabras introductorias de *Gargantúa*: “Mejor es escribir acerca de la risa que de las lágrimas, porque la risa es propia del hombre” [la traducción es de Close: 2007: 101].

⁴⁴ Las élites religiosas y políticas consideraban que el peligro moral originado a causa de las lecturas de entretenimiento no incluía únicamente a los lectores, sino también a los escritores, pues al ocuparse de tan ociosa actividad las vidas se consumían “con un propósito vano, estéril e ilegítimo” (Alcalá, 2009: 54-55). Por otro lado, el fenómeno de la imitación era considerado positivo si se trataba de libros doctrinales o de contenido moral; no ocurría lo mismo si lo que se imitaba era la literatura de ficción, pues, entre otros peligros, se encuentra el hecho de que estas lecturas estaban llenas de lances de espadas (Alcalá, 2009: 54). El grado de credibilidad que llegaban a alcanzar las lecturas de ficción en el público se puede demostrar por una graciosa anécdota de principios del siglo XVII referida por Francisco Rodríguez Lobo en *Corte en la aldea y Noches de invierno*; en ella un soldado raso, por imitar las hazañas que oía leer de un libro de caballerías, se metió entre sus enemigos con deseos de dejar memoria de sus hechos. El resultado fue desastroso: al pobre soldado le fue salvada la vida por sus compañeros; al final el malherido hombre comentó: “Ea, dexadme, que no hice la mitad de lo que cada noche leéis de cualquier caballero de vuestro libro” (Citado por Leonard, 1953: 87).

⁴⁵ Estas son sus palabras: “Igual que don Quijote aparece un día con su desafiante locura por la Mancha, Cervantes escribe de una vez por todas un libro de ficciones sin complejos, sin referencias eruditas, sin moralinas y sin pedir perdón. Y no es casual que para reivindicar la ficción sin justificarla, para inaugurar la normalidad del libro como legítimo instrumento de ocio

Anthony Close aclara, por otro lado, que las obras de ficción contemporáneas al *Quijote* hacían distinción entre lo cómico y lo serio; el mérito de Cervantes radica justamente en derribar tal división. Para el crítico, pues, la virtud de la prosa de Cervantes está en ver las obras de ficción, incluidas las cómicas, “como capaces de originar una apreciación discreta, no sólo a carcajadas” (Close, 2007: 395). Así pues, la obra cumbre rompe con el prejuicio de sus contemporáneos que veían la ficción como “mentiras agradables y que el objeto cómico es vergonzoso, feo, basto, malicioso, frívolo e incluso pecaminoso” (Close, 2007: 396). Con ello, el autor del *Quijote* atribuye a lo cómico la capacidad de suscitar reflexión.⁴⁶

Las ideas de P. E. Russell (“*Don Quixote as a Funny Book*”) representan un punto de partida obligado en el estudio de lo cómico en la obra cervantina. A diferencia de la opinión que las élites tenían con respecto al carácter cómico –cuestión ésta de la que da cuenta Mercedes Alcalá–, él no cree que el que está presente en el *Quijote* sea una cuestión que demerite el trabajo artístico de la obra (Russell: 1969: 313); al igual que un hombre humorista contaba con atributos positivos,⁴⁷ la hilaridad en una obra literaria, agrega, no era sinónimo de inferioridad para los contemporáneos de Cervantes.

y entretenimiento, elija el género más denostado: el protagonista de todas las críticas, los libros de caballerías. El *Quijote* es un libro de ficción por derecho propio que convierte la conciencia de la problemática de su género en parte de esa misma ficción” (Alcalá Galán, 2009: 57).

⁴⁶ Pero el carácter positivo de lo cómico no está presente exclusivamente en las poéticas. En los tratados médicos se puede apreciar su provecho moral y terapéutico. Huarte de San Juan, por ejemplo, en su *Examen de ingenios para las ciencias* (1574) ofrece los rasgos fisiológicos necesarios para la risa y el ingenio; un dato importante destacado por Close es el del asombro: “la risa depende en tal grado del asombro, que aduce esto como explicación de por qué la gente ingeniosa raramente se ríe de sus propias bromas: que ellos ya conocen el desenlace” (Close, 2007: 97). En la *Anatomía de la melancolía* (1621) de Robert Burton, así como en *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre* (1587) de Miguel Sabuco, se plasma la idea médica acerca de los beneficios terapéuticos de la risa.

⁴⁷ “In one of his articles Butler is concerned with sketching the characteristics of a type he calls ‘A Humoristic’ –that is a person whose humours, in a seventeenth-century medieval sense, had got the better of him. He writes that such a man <is a particular Fantastic, that has a wonderful Affection to some particular Kind of Folly, to which he applies himself, and in Time becomes

Un asunto de gran importancia observado acertadamente por el crítico radica en su tesis con respecto a la locura; en tiempos de Cervantes, afirma, el desequilibrio mental era considerado como algo cómico:

I see no reason to suppose that Cervantes' notions of the comic differed from those [se refiere a la visión renacentista de la risa, el disparate y la locura] of his contemporaries. In particular he seems to have accepted entirely the view that madness was, or could be, comic (Russell, 1969: 321).

Trueblood coincide con Russell al observar en la locura el carácter cómico que está presente en el *Quijote*:

Como se ha notado muchas veces, la locura se consideraba algo cómico de por sí, respaldándose tal actitud con la autoridad de Cicerón, quien había declarado que la *turpitude* –lo feo, lo disforme– era cosa ridícula y risible. Cervantes [en este trabajo se hablaría aquí del narrador] suele suscitar en sus lectores una reacción parecida, al indicar que don Quijote y Sancho son el hazmerreír de un público interno: “¿Quién no había de reír de los circunstantes viendo la locura del amo y la simplicidad del criado...?” (I, 30; p. 311). La gente con que se cruza don Quijote explota su locura repetidas veces “siguiéndole el humor”, eso es, aprovechando para reírse el desequilibrio temperamental que ha dado origen a una conducta poco corriente [...] Quien provoca la riña violenta por el baciuelmo, no es sino el mismo Maese Nicolás, el barbero: “como tenía tan bien conocido el humor de don Quijote, quiso esforzar su desatino y llevar adelante la burla para que todos riesen...” (I, 45; p. 474) (Trueblood, 1984: 7)

En el origen de la fascinación de los escritores renacentistas por la locura se encuentra latente la tradición literaria que tuvo su periodo clásico en los siglos XV-XVII, pues *La literatura del loco*, ha dicho Francisco Márquez Villanueva, dio a la península ibérica un impulso decisivo al nacimiento de la novela moderna; tal tradición: “representa para España un ‘encuentro’ de importancia no menor al que coetáneamente experimenta con las formas y espíritu de la poesía italiana” (Márquez Villanueva, 1986: 526). La visión de los escritores en torno al tema de la locura está muy ligada, pues, a la adopción de ese estado mental por parte del bufón:

eminent. 'Tis commonly some out-lying Whimsie of Bedlam, that being tame and unhurtful is suffered to go at Liberty. The more serious he is, the more ridiculous he becomes, and at the same time pleases himself in Earnest, and others in Jest. He knows no means; for that is inconsistent with all Humor, wick is never found but in some Extreme or other> [Samuel Butler *Characters and passages From Note-Books*]” (Russell, 1969: 315-316).

La hilaridad causada por los espontáneos dislates del 'loco' natural van [sic.] a causarse en adelante como finalidad de un calculado derroche de inteligencia por parte del "loco" de la corte. Su comicidad característica hará un uso instrumental del artificio del "mundo al revés" o visión invertida de la realidad, unido al espíritu lúdico de la fiesta carnavalesca (Márquez Villanueva, 1986: 502).

Al tiempo que se aprovecha el carácter cómico, el escritor, como hace el bufón de la corte, implícitamente se autoriza para derrochar en su discurso no dislates, sino inteligencia –ingenio–; la visión enloquecida, además, ofrece al escritor la libertad moral de la que se gozaba en el carnaval (cf. Márquez Villanueva, 1986: 502). En este sentido, el escritor se encuentra más cerca de la verdad, porque:

La locura [...] significa tanto un estigma deshumanizador como una fuente de privilegios nacidos de la noción de su irresponsabilidad jurídica y moral, a la vez que del vago sentir al alienado como un ser en oscura relación con lo numinoso. El loco ha sido considerado entonces como voz de la verdad absoluta e irreprimible (Márquez Villanueva, 1986: 502).

Además de su relación con lo cómico, la locura, en cierto modo, estaba también emparentada con el ingenio en tiempos de Cervantes.⁴⁸ Un contemporáneo del autor, el doctor Huarte de San Juan, al definir el término *ingenio*, veía que éste tenía cierta relación con la demencia; el médico pensaba que para obtener una creación artística, como sucede con el pintor que trata de *representar* una cosa: "es menester juntar infinitos ingenios y que pasen

⁴⁸ La idea aparece implícita cuando el cura declara la enfermedad de su amigo a don Fernando y demás personajes: "Contoles asimismo casi todas las aventuras que Sancho había contado, de que no poco se admiraron y rieron, por parecerles lo que a todos parecía: ser el más extraño género de locura que podía caber en pensamiento disparatado" (I, 37: 385). El mismo don Quijote parece ser consciente de esta situación: "Decir gracias y escribir donaires es de grandes ingenios: la más discreta figura de la comedia es la del bobo, porque no lo ha de ser el que quiere dar a entender que es simple" (II, 3: 572). De la misma opinión parece ser Antonio de Guevara, aunque él habla no de *ingenio* sino de *prudencia*: "no ay hombre tan prudente en esta vida que no tenga un resabio de locura; y si llaman a uno sabio y a otro loco, no es porque él no es también loco como el otro, sino porque el otro sabe mejor encubrir su locura que no él" (Guevara, 1922, capítulo 3: 47) [con respecto a la última frase dice el editor: "Así construida la frase resulta falso el pensamiento. Parece que debiera decir: 'sino porque él sabe mejor encubrir su locura que no el otro'"].

muchos años, y con todo eso conciben mil disparates” (Huarte, 1977: 427).⁴⁹ A la luz de esta observación, es pertinente pensar que los actos de don Quijote están llenos de disparates; pero éstos no son sinónimo de incoherencia, sino productos del ingenio.

Varios estudios han relacionado lo *ingenioso* del hidalgo con la teoría de los humores desarrollada por Huarte de San Juan.⁵⁰ Percas de Ponseti, por ejemplo, ha observado una asombrosa coincidencia entre la locura del héroe y el concepto de *ingenio*.⁵¹

En concordancia con la teoría médica del doctor Huarte se puede decir que en el actuar delirante de don Quijote subyace una concepción rebelde. Su mirada no interpreta de manera mecánica su entorno, no dice que el molino lo sea en verdad; verlo así sería estéril. El personaje tiene la libertad⁵² de *crear*, en cambio, una representación distinta de esa realidad al hablar de gigantes. Su ingeniosa mirada enloquecida es creadora por ir en contra de eso que, fuera de la ficción, los hombres entienden como realidad y que no es sino una representación; tal especulación coincide con la visión renacentista de Huarte de San Juan:

⁴⁹ Tanto esta cita como la siguiente pertenecen a las variantes de la edición de Baeza de 1594, sobre la cual el editor moderno Esteban Torre aclara: “La prosecución del segundo proemio y los capítulos I, II y V representan también importantes ampliaciones del ‘Examen’; pero, en realidad, no son textos interpolados, sino nuevas unidades de la edición reformada” (Huarte, 1977: 389 –nota a pie de página sin número)

⁵⁰ Véase al respecto el estudio “Sentido de ‘ingenioso’” realizado por Percas de Ponseti (1975: 31-43). La autora destaca la incertidumbre y la polémica que la obra genera gracias a una extraordinaria técnica narrativa: “Al no explicar Cervantes en qué consiste el *ingenio* y al poner esta palabra en boca de distintos personajes, con sentido particular de cada uno” (I, 1975: 37).

⁵¹ “El concepto de Weinrich sobre la universalidad de la caracterización del Don Quijote *ingenioso* concuerda, me parece, con lo que dice Carlos Gutiérrez-Noriega sobre la concepción cervantina de locura, a la que da una ‘significación trascendente’, ya que ‘el delirio en sí no es sino la idea creadora’ a la que califica con criterio clínico de ‘desviada o perversa’” (Percas de Ponseti, 1975: 36) [El subrayado es mío].

⁵² Importante es observar que en la estética de lo grotesco la locura está emparentada con la libertad, así lo sugieren las siguientes palabras de Bajtín: “El tema de la locura [...] es muy típico del grotesco, ya que permite observar al mundo con una mirada diferente, no influida por el punto de vista ‘normal’, o sea por las ideas y juicios comunes” (Bajtín, 1971: 41).

es hora de saber que las artes y ciencias que aprenden los hombres son unas imágenes y figuras que los ingenios engendraron dentro de su memoria, las cuales representan al vivo la natural compostura que tiene el sujeto cuya es la ciencia que el hombre quiere aprender: como la medicina no fue más en el entendimiento de Hipócrates y Galeno que un dibujo que contrahace al natural la compostura verdadera del hombre, con sus causas y achaques de enfermar y sanar; y la jurispericia es otra figura, donde está representada la verdadera forma de la justicia con que se guarda y conserva la policía humana y viven los hombres en paz. Por donde es cierto que si el que aprende oyendo la doctrina de un buen maestro, no pudiere pintar en su memoria otra figura tal y tan buena como es la que le van diciendo, que sin duda es estéril, y que no se puede empreñar ni parir, si no son disparates y monstruos [El subrayado es mío] (Huarte de San Juan, 1977: 427-428).

Si para Huarte la medicina no es sino una representación que intenta comprender *la compostura verdadera del hombre* (su naturaleza), y *la jurispericia es otra figura, donde está representada la verdadera forma de la justicia*, pudiera ser que para don Quijote la *realidad* que se le muestra a Sancho sea igual que la medicina y la jurispericia: meras representaciones.⁵³

En este sentido, don Quijote es como los hombres descritos por Huarte que no tienen maestro, porque posee el *ingenio* propio del artista.⁵⁴ Él se niega a *representar*, porque hacerlo es algo estéril y mecánico que no produce sino *disparates* y *monstruos*; pareciera que en su negación estuviera enterado de que en esta teoría médica, siguiendo a Aristóteles, se entendía que la memoria (la responsable de la *representación*): “es causa que el entendimiento sea infecundo y que no se pueda empreñar ni parir” (1977: 428). Desde la perspectiva del hombre común, el loco, el creador de monstruos y disparates,

⁵³ Tal vez para Cervantes las letras sean para el hombre lo que la *jurispericia* a la justicia y la medicina al hombre: el mejor intento con el que se cuanta para representar el comportamiento humano (no su naturaleza, como desearía la medicina, sino su actuar en sociedad, como hacen los personajes de su obra).

⁵⁴ “Cicerón definió el ingenio diciendo: *docilitas et memoria quae fere uno ingenii nomine appellatur* [‘facilidad para aprender, y memoria; lo que se puede expresar con una sola palabra: ingenio.’ –traducción del editor–].

Pero, realmente, esta definición es muy corta y no comprende todas las diferencias de ingenio que hay; porque esta palabra, *docilitas*, abraza solos aquellos ingenios que tienen necesidad de maestros, y deja fuera otros muchos cuya fecundidad es tan grande que con sólo el objeto y su entendimiento, sin ayuda de nadie, paren mil conceptos que jamás se vieron ni oyeron: cuales fueron aquellos que inventaron las artes” (Huarte, 1977: 428).

es don Quijote; pero la lectura que ofrece la visión médica de Huarte de San Juan nos enseña que el ingenio del héroe radica en su negación de la esterilidad, por eso prefiere crearse para sí un mundo caballeresco, única manera de hacer trascender sus anhelos.⁵⁵ Ese mundo creado por su ingenio es recibido por el resto de los seres ficticios como una visión enloquecida.

Si esta lectura es pertinente, cuando el narrador impregna su discurso con la locura de don Quijote también él se convierte en un rebelde porque se niega, como el personaje, a ser estéril. La locura, pues, sería, para personaje y narrador, un medio idóneo a través del cual puede ser posible un alejamiento con respecto al mundo de las apariencias; por otro lado, gracias a ella se garantiza el acercamiento a una dimensión más profunda, pues la producción de *miles de conceptos que jamás antes se vieron* es propio de quienes *fueron aquellos que inventaron las artes*, como bien observó el doctor Huarte.

Haría falta un estudio más profundo, y no la ínfima aproximación aquí hecha, para acercarnos a la concepción cómica de la locura que se poseía en tiempos de Cervantes; solamente así se estaría en posibilidades de ofrecer una respuesta acerca de cuál es el sentido que el lector debe darle a las palabras del narrador cuando éste se muestra anuente con la visión de don Quijote. Esta es otra tarea que queda por hacer. No obstante, con lo dicho, se puede aventurar una hipótesis no del todo descabellada: tal comportamiento narrativo puede significar el otorgamiento de una valoración singular a la locura.

Si la especulación anterior es pertinente, se podría apreciar otro acto de voluntad propia por parte del narrador, pues parece renuente a desprenderse de la visión quijotesca. Esta postura es una de las características más

⁵⁵ “sólo me fatigo [dice don Quijote al defender su locura] por dar a entender al mundo en el error en que está en no renovar en sí el felicísimo tiempo donde campeaba la orden de la andante caballería” (II, 1: 555-556).

importantes de la conducta narrativa a lo largo de la Primera Parte de la obra (por lo menos). Con ello, la perspectiva de quien enuncia está más inclinada del lado de la enloquecida mirada de don Quijote de lo que parece.⁵⁶ Por este motivo, en este trabajo se considera que la ironía no tiene un sentido antitético, pues ello conduciría a pensar que el narrador se burla de la mirada enloquecida del héroe; cuestión ésta que se aleja de la visión poco negativa de la demencia que se poseía en la época del *Quijote*.

En el pasaje al que se ha venido haciendo referencia hay un predominio de lo cómico por su relación con la locura (situación que está presente, sin duda, en toda la obra). Pero es necesario comprender que en tiempos de Cervantes, aquello significaba más que la mera carcajada; quizá lo que pretendía el narrador al inclinarse del lado de don Quijote (no de otra manera se puede explicar que el narrador no emita explícitamente un juicio en contra de la idea de que el héroe ha recibido la orden gracias a una burlesca ceremonia) haya sido otorgarle tanta importancia a su demencia como a su cordura.

I.1.6 La significación estética de la ironía

El sexto rasgo distintivo se refiere a la significación estética de la ironía dentro de la obra. En opinión de Ballart, el fenómeno irónico no es gratuito, obedece a

⁵⁶ Como lo veremos en el primer apartado del segundo capítulo, el narrador está a la par de la locura del héroe al adoptar los nombres propuestos por el personaje en su delirio caballeresco, principalmente al emplear el apodo del héroe –*don Quijote*–, pues siempre que el narrador nombra a don Quijote, implícitamente se apropia del delirio caballeresco. Seguramente a Cervantes le fascinó saber que la sutil broma de su narrador en torno del nombre de su *don Quijote* surtió efecto –por lo menos hasta antes de la publicación de la Segunda Parte– pues la locura no únicamente salió de la mente del personaje y se instaló en el discurso narrativo (así como en la de algunos personajes), sino que también desbordó los límites de la obra e invadió la mente de los mismos lectores y oyentes; así lo dio a conocer Sansón Carrasco (Véase al respecto la última cita que aparece en la nota 38 de nuestro capítulo II) al declarar la fama del nombre de don Quijote.

Pero más gusto le hubiera dado saber que hasta la fecha su sutil broma irónica sigue surtiendo el mismo efecto, pues seguimos riendo y admirando su obra; irremediablemente, también, continuamos cayendo en su juego al hablar de su héroe de la misma manera en que don Quijote deseaba.

una necesidad: “toda ironía lleva implícita una información que, al margen de la anécdota concreta a la que da forma, dice bastante del proyecto total que la obra representa” (1994: 322); pero, agrega, por sí misma no es garantía de calidad; por eso el artista la emplea como una estrategia literaria que tiene evidente relación con el total de la obra, porque es un refuerzo de la parodia que se lleva a cabo respecto a los libros de caballerías; cuestión esta que, más que una simple burla, implica un potencial juego de valoración de la mirada enloquecida del héroe.

Como lo veremos en el siguiente capítulo, la ironía producida por el discurso narrativo no es un recurso superfluo ni aislado en el *Quijote*; está presente en toda la obra en los momentos en los que el narrador tiene un pie firmemente apoyado en la visión rebelde de don Quijote; la técnica tiene relación con un carácter estético, en el sentido en que lo comprende Iser,⁵⁷ pues la participación del lector es indispensable para que el juego se cumpla cabalmente.

La ironía que se genera a partir de la ceremonia en la que don Quijote es armado caballero tiene repercusiones en toda la obra, pues es imposible considerar aquello como una verdadera investidura de armas; en consecuencia, otorgarle el título de caballero resulta tan disparatado, como lo es la visión de pobre hidalgo.⁵⁸

⁵⁷ Según el teórico: “La obra literaria tiene dos polos, que podríamos llamar el artístico y el estético: el artístico se refiere al texto creado por el autor, y el estético a la concretización llevada a cabo por el lector” (Iser, 1987: 215).

⁵⁸ Además de reconocer la parodia de los libros de caballerías que se lleva a cabo en la “armazón” de caballero de don Quijote, Agustín Redondo sugiere que en el pasaje también hay una crítica a la sed de aristocracia que se dio en España a fines del siglo XVI y principios del XVII, pues en aquella época se suscitaron “una serie de significativas transgresiones por parte de nobles fingidos quienes, falsificando genealogías e inventando entronques con auténticos linajes aristocráticos, intentan transformarse en caballeros”. Esto lo podían conseguir si lograban ingresar a una orden como la de Santiago (Redondo, 1998: 302-303).

Martín de Riquer considera que “Don Quijote no fué jamás un caballero” (Riquer, 1956: 47). El mismo autor agrega que: “toda la novela transcurre acomodada perfectamente a este equívoco inicial” (Riquer, 1956: 48). Es acertado considerar que la de don Quijote no es una verdadera ceremonia de investidura y, por tanto, no es posible ver en él al caballero andante (la idea solamente es válida en la imaginación del protagonista y, a veces, en la de Sancho). Sin embargo, pensar que eso sea un error es una afirmación apresurada; también lo es creer que el *error* haya sido producido por la locura del protagonista,⁵⁹ pues el narrador es un partícipe activo en tal broma.

No se debe descartar la forma en que la escena es transmitida: en estilo indirecto; además, se debe tomar en cuenta que la visión de don Quijote no es el punto focal. Por tales motivos, resulta aventurado afirmar que la locura del personaje es la responsable de la idea de considerarlo caballero. Gracias a la mezcla de perspectivas, como dice Margit Frenk (2009: 215-216), y a la empatía que el narrador muestra por la visión quijotesca, en la escena se fundan las bases del ideal caballeresco⁶⁰ que, por lo disparatado, resulta sumamente cómico.

Es innegable la actitud irónica del narrador en la ceremonia. Él es quien adopta por momentos la visión del personaje; así, llama “castellano” al ventero; “doncellas”, “damas” y “buenas señoras”, a las mozas de partido; “novel caballero”, al protagonista; a la cruel burla, “las ceremonias”. Pero no deja de ser consciente de lo que ocurre realmente en la diégesis: sabe que los hechos

⁵⁹ De esta manera, basado en la idea de Martín de Riquer, la ha visto Francisco Rico: “toda la novela se basa en un error, producto de la locura del protagonista” (véase I, 3: 47, nota 45).

⁶⁰ Ideal que por su anacronismo y por sus malos fundamentos está destinado a ver frustrados sus más ambiciosos anhelos al chocar con una realidad diegética abrumadora para los ideales de justicia que implica la locura quijotesca, pues para nuestro héroe “Sólo la activa tarea del caballero que pelea y se esfuerza asegura la virtud” (Maravall, 1976: 127), pero él, forzoso es no olvidarlo, no es un verdadero caballero.

se llevan a cabo en una venta; advierte sobre la risa contenida de los observadores de la ceremonia a causa del gusto que les provocaba aquel disparate; sabe que el libro sagrado para don Quijote es un instrumento de trabajo para el ventero, y sabe, también, que este último personaje no reza, sino que simula hacerlo. Por esta participación en la transmisión de la ceremonia —que se convierte en un comportamiento activo al apelar una comunicación con el narratario—, se debería otorgar al narrador cierto grado de responsabilidad en la broma; de la cual no es don Quijote el creador de error alguno. Si se puede considerar la escena como una base importante sobre la que se monta la obra, más que un error, sus cimientos se apoyan en un sutil juego irónico construido por un caprichoso comportamiento del narrador. Tal proceder exige una respuesta por parte del lector para que el juego esté servido.

Si la lectura anterior es pertinente, el ingenioso juego es sumamente importante: cada vez que sea nombrado el protagonista por la entidad narrativa, estará implícito un sesgo irónico porque en el nombre se encuentra latente la idea de tomar como verdadero el hecho inconcebible de que don Quijote es un caballero andante.⁶¹

Se ha visto hasta aquí que es gracias al narrador que se valida la idea de que don Quijote ha tomado verdaderamente nuevo estado en la *ceremonia*. También se han comentado algunos elementos por los cuales puede decirse que el comportamiento del narrador coincide con el de un ser irónico desde la perspectiva que acerca de tal técnica ofrece Pere Ballart. Entre los rasgos más

⁶¹ Véase al respecto la nota 25 de nuestro segundo capítulo.

importantes destacan: el contraste de sentidos que provocan sus palabras; la relación entre narrador y narratario para la construcción de un significado distinto al expresado de manera literal.⁶² Y, principalmente, se ha tratado de mostrar que el carácter cómico provocado por la locura de don Quijote es retomado en el discurso del narrador. Los contemporáneos de Cervantes, más allá de la mera carcajada, acaso veían en tal condescendencia una forma de validación de la demencia, pues su visión de la locura era más amplia que la nuestra. Aunque el lector del siglo XXI están alejado de aquella concepción, puede comprender que el narrador es una compleja invención cervantina que no posee una visión unívoca en contra de la locura; su participación en el entramado irónico puede manifestarse a través de la risa cómplice si ve en ese comportamiento, más que un simple rechazo en contra del héroe, un juego en que se otorga cierto beneplácito a la mirada delirante y encantadora de don Quijote.

⁶² Dicha relación, a su vez, provoca una alteridad generadora de la identidad del narrador.

CAPITULO II Empatía del narrador con la perspectiva enloquecida de don Quijote

En este capítulo se observarán aquellos pasajes en los que el narrador momentáneamente concuerda con la perspectiva de don Quijote. El fenómeno que aquí se estudiará ya ha sido observado por algunos autores, entre ellos Anthony Close, Juan Bautista Avalle Arce, John J. Allen, Margit Frenk, Luz Aurora Pimentel, entre otros.

Sin pretender agotar el tema, el objetivo que se persigue en este capítulo es demostrar que el narrador está más inclinado por la visión de don Quijote de lo que la crítica ha visto.

Anthony Close, al comentar el pasaje del encuentro de don Quijote con doña Rodríguez (II, 48),¹ ha dicho: “En el fragmento citado, la ironía está subrayada constantemente por el estilo. Así, ‘malferido’, en la primera línea, es una parodia flagrante” (Close, 2007: 87). El autor agrega:

[...] una combinación de empatía y distancia respecto de los pensamientos y percepciones quijotescos rige todo lo que sucede en este capítulo. Para promover la empatía, Cervantes destaca, como de costumbre, la solemnidad cómicamente heroica inherente a la actitud del héroe (Close, 2007: 87).

De este último comentario es importante destacar la acertada visión de Close con respecto a la empatía y la distancia que se muestra con respecto a la perspectiva de don Quijote; sin embargo, el crítico atribuye el fenómeno a Cervantes; aunque líneas antes había destacado el papel de “nuestro familiar e invisible narrador, [que está] inspeccionando las cosas desde su posición ‘extradiegética’, fuera de la historia” (Close, 2007: 86).

¹ Transcribo el fragmento al que se refiere Close: “Además estaba mohíno y melancólico el malferido don Quijote, vendado el rostro y señalado, no por la mano de Dios, sino por las uñas de un gato, desdichas anejas a la andante caballería” (II, 48: 908 –de nuestra edición–).

Importante es mencionar que para Anthony Close se lleva a cabo un estira y afloja entre la distancia y la empatía: “el estilo del narrador, que está al mismo tiempo irónicamente ajustado al del héroe y jocosamente distanciado de él” (Close, 2007: 91).

Por su parte Juan Bautista Avalle Arce considera que la actitud del narrador tiende más a la distancia que a la empatía; aunque en realidad el estudioso no se refiere a la Primera, sino a la Segunda Parte, vale la pena retomar sus observaciones. Al comentar lo sucedido en el capítulo 15, cuando el narrador declara por qué Sansón Carrasco insita a don Quijote a continuar con sus andanzas caballerescas, dice:

El narrador retiene y oculta información capital para que el lector se pueda formar un juicio adecuado acerca de los acontecimientos del relato. De buenas a primeras, el narrador se ha convertido en una persona de quien el lector no se debe fiar. Por primera vez en los anales de la novelística nos hallamos ante el caso de un *narrador infidente*, del que no se puede fiar el lector, cultismo creado por mí para corresponder al tecnicismo usado por los críticos ingleses y norteamericanos del *unreliable narrator* (Avallé-Arce, 1991: 5).

Es verdad, como lo ha observado el crítico español, que hay ciertas escenas en las que el narrador se reserva información; sin embargo, algo sumamente importante es que, en ocasiones, tarde o temprano comparte con el lector lo que tan codiciosamente había reservado para sí. Por ello, en los momentos en los que tenemos el privilegio de que se nos considere cómplices de la verdad, ya sea por que se lleve a cabo de manera explícita² o implícita,³ no hay motivo

² Como ocurre, por ejemplo, con el supuesto asesinato de Basilio: en un primer momento el narrador dice que el hombre: “[...] se arrojó sobre él [sobre el estoque], y en un punto mostró la punta sangrienta a las espaldas, con la mitad del acerada cuchilla, quedando el triste bañado en su sangre y tendido en el suelo, de sus mismas armas traspasado” (II, 21: 710); pero no mucho después la entidad narrativa hace explícito su juego: “El cura, desatentado y atónito, acudió con ambas manos a tentar la herida, y halló que la cuchilla había pasado, no por la carne y costilla de Basilio, sino por un cañón hueco de hierro que, lleno de sangre, en aquel lugar bien acomodado tenía, preparada la sangre, según después se supo, de modo que no se helase” (II, 21: 712).

³ Como ocurre, por ejemplo, con la supuesta investidura de armas de don Quijote, en la que nunca se hace explícito el engaño del que es víctima nuestro héroe, pero “¡vaya que lo implica!”

para desconfiar de él. En este sentido, el lector se enfrenta a un narrador que exige su participación activa para poder gozar de estos juegos irónicos. Conviene saber, por otro lado, que el narrador ofrece, aunque de manera esporádica, estos juegos a lo largo de la obra. Por ello, más que una situación de infidencia, los silencios en los que incurre el narrador deberían ser considerados como parte de una estrategia irónica: la simulación.⁴

Por otro lado, la crítica ha visto cómo se filtra la imaginación del personaje principal en la mentalidad de Sancho Panza y viceversa cuando se habla de la quiijotización de Sancho y la sanchificación de don Quijote; uno de los promotores de esta idea es Manuel Durán (1960: 121-122). Es importante observar que el crítico habla acerca de la ambigüedad en la obra, pero parece no advertir el importante papel que tiene el narrador, porque esta entidad es invisible para él: “[el] perspectivismo con que cada personaje afirma su punto de vista sin que Cervantes intervenga activamente en uno u otro sentido” (Durán, 1960: 148).⁵ Parece que el crítico confunde al narrador con el autor; y al hacerlo, niega al primero su papel en el proceso irónico.⁶

Luz Aurora Pimentel también ha observado cierto respeto por la visión de don Quijote por parte de la entidad narrativa:

(como lo comentó Margit Frenk al revisar la primera versión de este trabajo). Véase al respecto nuestro primer capítulo.

⁴ Véase al respecto la sección “La simulación” en nuestro primer capítulo.

⁵ Refuerza esta idea su apego a la concepción acerca de las “narraciones objetivadas” que tiene Joaquín González Muela; en ellas “el novelista se borra totalmente en sus obras y su misión queda reducida a registrar, con total y fría objetividad, los acontecimientos externos de que son protagonistas los personajes” (Durán, 1960: 151).

⁶ “Y como consecuencia de esta actitud fundamental de ‘no intervencionismo’ por parte del autor resulta posible crear un humorismo no basado en juegos de palabras o en las ‘bromas pesadas’ a que tan afectos eran los contemporáneos de Cervantes, sino en una transición continua de uno a otro punto de vista, en que cada situación aparece descrita en forma contradictoria por diversos personajes” (Durán, 1960: 154). El mismo autor observa que: “la presentación de un personaje o de un acontecimiento desde su interior mismo exige que el autor no intervenga arbitrariamente desde fuera, imponiendo su opinión y su punto de vista moral” (Durán, 1960: 153).

En la segunda parte, la narración tiende más hacia la consonancia; si bien los “errores” del caballero siguen siendo corregidos, en el curso del relato de una aventura hay cada vez más la tendencia a privilegiar –aunque sea temporalmente– la perspectiva de don Quijote, como ocurre con la misteriosa cabeza profética (Pimentel, 2002: 103).

Otra opinión interesante referente a la función ejercida por el narrador la proporciona John J. Allen cuando habla indirectamente de la fusión de perspectivas, pues dice que el texto cervantino parece enfrentar directamente al lector ante los personajes y los acontecimientos, como si la figura narrativa se diluyera:

Otra de las proezas de Cervantes es su alejamiento de establecer una autoridad narrativa, a través de la manipulación del punto de vista. Insistiendo en la no fiabilidad narrativa y acentuando la confusión y la alienación del lector [...] Sólo el genio cervantino descubrió que la “subversión” de la autoridad narrativa podría, paradójicamente, “fomentar” la ilusión de realidad de la narración, al encontrarse el lector forzado a relacionarse directamente con los personajes y acontecimientos en lugar de hacerlo a través de la mediación de un narrador omnisciente (Allen, 1991: 3).⁷

Sobre la cercanía que hay entre el discurso narrativo y la mente de los protagonistas que arrastra tras de sí la visión del lector, Avalle-Arce y E. C. Riley reconocen la activa participación llevada a cabo por la entidad narrativa al hablar sobre la aventura de los rebaños, del cuerpo muerto, de los batanes y de la bacía del barbero:

Todos tienen una cosa en común. Se introduce desde el principio como fenómenos de origen incierto. Dos grandes y espesas polvaredas, una procesión de luces, un sonido horrendo de golpes y crujir de hierros y cadenas, ‘una cosa que relumbraba como si fuera de oro’ en la cabeza de un viajero a lo lejos. Cada vez don Quijote interpreta mal la realidad y persiste en su error, excepto en el caso de los batanes, después que se ha descubierto la causa y origen de lo visto u oído. Pero, a diferencia de las aventuras anteriores, durante un rato de menor o mayor duración, tampoco sabe el lector lo que significan esas nubes de polvo, luces, sonidos y cosa relumbrante. Durante este rato está como al lado de don Quijote y Sancho y no sabe más que ellos; tiene también que conjeturar o esperar. El narrador

⁷ Una objeción que podría hacerse al crítico es ver a Cide Hamete Benengeli como un “personaje/narrador” responsable de la subversión de la autoridad narrativa, pues dice que el supuesto autor: “logra desempeñar, en un momento u otro, todos los papeles de la narrativa clásica, al tiempo que aparece como narrador no-fidedigno, cuyo relato es fundamental y fatalmente defectuoso: el narrador es subjetivo, obtuso e imperceptivo; está, incluso, excluido de los acontecimientos clave y, por tanto, le faltan los conocimientos cruciales al respecto” (Allen, 1991: 3).

ha dejado su perspectiva omnisciente para ajustar su punto de vista al de don Quijote. Por fuerza el lector ha de seguirle [el subrayado es mío] (Avalle-Arce y Riley, 1973: 66-67).

Por su parte, Margit Frenk ha reconocido que el narrador juega un papel importante en la obra al decir: “No es sólo una voz más en el múltiple universo verbal del *Quijote*: su peso es de tal magnitud, que me atrevería a llamarla la *tercera voz protagonista*, compañera, en otro nivel, de las de don Quijote y Sancho” (Frenk, 2009: 212).

Entre otros aspectos, la filóloga mexicana ha visto con gran acierto la empatía con los personajes que muestra el narrador cuando “ve por los ojos de los personajes”:

Con enorme frecuencia, él no cuenta las cosas directamente, sino a través de las percepciones de sus personajes. No dice: “por el mismo camino venían unos encamisados”, sino: “*vieron* que por el mismo camino que iban venían hacia ellos gran multitud de lumbres... *vieron que* las lumbres se iban acercando a ellos”, etc. (Frenk, 2009: 214).

El análisis que se presenta en este trabajo contradice, aunque de manera involuntaria, la opinión de quienes conciben al narrador como una entidad secundaria cuya función es la de acompañar el discurso de los personajes sin ningún peso ideológico. Partimos de la creencia de que un rasgo notable en su comportamiento se presenta en aquellos momentos en los que toma partido por una visión ajena, por la disparatada de don Quijote.

Para estudiar este fenómeno (que no se da exclusivamente con la perspectiva del hidalgo, sino también con la de otros personajes)⁸ será necesario distinguir entre una narración *no focalizada* o con *focalización cero* y una con *focalización interna*. Para ello tomaremos en cuenta la precisión que Luz Aurora Pimentel hace a la teoría de Genette (Pimentel, 2002: 99).

⁸ Este tema, que es interesantísimo, no será abordado en este estudio.

Como ya se mencionó en el capítulo anterior, el narrador salta de una no focalización a una focalización interna. Por un lado, sabemos que en ocasiones adopta una focalización del primer tipo porque: “sabe siempre más que los otros personajes; nos puede dar visiones panorámicas de espacios que ningún otro personaje podría darnos; conoce el pasado de todos,⁹ etc.” (Pimentel, 2002: 99); muestra de esta omnisciencia es el hecho de poder meterse en los pensamientos del propio Rocinante,¹⁰ ya no digamos en los del resto de los personajes. Por otro lado, también es frecuente que el narrador haga coincidir su visión con la del héroe; tal situación resulta irónica por el contraste generado entre sus palabras y lo que el lector sabe que es lo adecuado con respecto a la *realidad*; el silencio que el narrador guarda al incurrir en esa incoherencia es el

⁹ El narrador dice ignorar ciertos aspectos de la historia, tal es el caso de lo que sucede en el primer capítulo de la obra con respecto al nombre auténtico del protagonista; sin embargo, no por ello su perspectiva abandona el carácter omnisciente. Este tipo de juegos obedecen a la parodia que en la obra se hace de los libros de caballerías en la que la ironía es una técnica importante.

¹⁰ En el estupendo pasaje con los yangüeses tenemos una muestra de este curioso comportamiento; allí el narrador se mete en los pensamientos de Rocinante y al mismo tiempo se mantiene a distancia: “Sucedió, pues, que a Rocinante le vino en deseo de refocilarse con las señoras facas, y saliendo, así como las olió, de su natural paso y costumbre, sin pedir licencia a su dueño, tomó un trocito algo picadillo y se fue a comunicar su necesidad con ellas. Mas ellas, que a lo que pareció, debían de tener más gana de pacer que de ál, recibieronle con las herraduras y con los dientes, de tal manera, que a poco espacio se le rompieron las cinchas, y quedó sin silla, en pelota. Pero lo que él debió más de sentir fue que, viendo los arrieros la fuerza que a sus yeguas se les hacía, acudieron con estacas, y tantos palos le dieron, que le derribaron malparado en el suelo” (I, 15: 131).

Es importante notar que en dos ocasiones no existe la certeza sobre lo narrado (*a lo que pareció y él debió más de sentir*). Con esto se lleva a cabo una parodia del tópico de la crónica incierta (cf. Campos García Rojas: 2008: 127); sólo que nuestra entidad narrativa no recurre a las versiones de los cronistas o magos: es su propia perspectiva supuestamente no omnisciente la que genera la duda acerca de lo que ocurre en la mentalidad del animal. Se crea de esta manera una situación irónica porque mantiene un pie firmemente puesto en lo verosímil, pues no es posible acceder completamente al pensamiento del caballo; pero la escena también roza el terreno de la inverosimilitud: ¿puede un caballo pedir licencia?, ¿puede comunicar sus deseos?, ni lo uno ni lo otro. Sin embargo, el narrador adopta aquella perspectiva momentáneamente. Esta situación debe mucho a lo que sucedía en los libros de caballerías: nuestro narrador no puede ser tachado de inverosímil porque su fuente, la supuesta historia escrita por Cide Hamete Benengeli, a pesar de no ser un mago sino un simple árabe mentiroso, lo autoriza para retomar la omnisciencia de la que gozaban los narradores de aquellas obras (Sales Dasí: 2004: 154).

Si la irrupción de la entidad narrativa en el pensamiento de un personaje resulta cómica por su pretensión no omnisciente que le otorga fingir ser un supuesto cronista, resulta más cómica todavía esta situación cuando se ubica en el de los animales.

indicio de la simulación de este juego que solicita la atención del lector para que la ironía esté servida.¹¹

En este capítulo se pretende mostrar y comentar precisamente aquellos instantes en los que el narrador, siendo omnisciente, decide cerrar su ángulo de percepción y conocimiento y lo hace coincidir con la perspectiva enloquecida. En el primer apartado, el fenómeno se observará en aquellos pasajes en los cuales es la mentalidad de don Quijote el punto focal de la narración;¹² en el segundo, observaremos la misma adopción de la locura quijotesca, solamente que aquí el carácter cómico producido por la ironía crece considerablemente, pues el ángulo de percepción mencionado ya no coincide con la mentalidad de don Quijote, sino con la visión de otro personaje (Sancho, el ventero, etc.) o con la propia del narrador. En el último apartado, pues, se observará de qué manera la adopción de la demencia sigue persistiendo irónicamente en voz del narrador aun cuando la enunciación narrativa es la perspectiva predominante.

Es necesario aclarar que el comportamiento narrativo del que se hablará en este capítulo, en comparación con los momentos en los que el narrador se muestra distante con respecto a la visión quijotesca, es menos común. Una muestra de ese distanciamiento está presente en el siguiente fragmento:

y vio a la luz de la luna, que entonces estaba en toda su claridad, como le llamaban del agujero que a él le pareció ventana, y aun con rejas doradas, como conviene que las tengan tan ricos castillos como él se imaginaba que era aquella venta (I, 43: 452).

¹¹ La entidad narrativa confía en que, pese a su simulación, el lector tiene la capacidad de advertir la ironía para que el efecto cómico surta efecto. El no desmentir la visión equivocada de las mentes figurales es, entonces, la prueba fehaciente con la que se cuenta para afirmar que el narrador se comporta de manera irónica para propiciar la risa la cómplice a costa de los desatinos de don Quijote.

¹² En contadas ocasiones, se comentarán pasajes en lo que no necesariamente es la mentalidad del héroe la focalizada.

Frecuentemente, pues, el narrador “ofrece primero la visión ‘correcta’ y luego la del caballero andante” (Pmentel, 2002: 103); sin embargo, el fenómeno que aquí se observará no es menos importante por ser menos frecuente.

II.1 Adopción de la visión quijotesca gracias a la supuesta restricción de la perspectiva narrativa en la mentalidad de don Quijote

Las características de los pasajes que se analizarán en este apartado son las siguientes. Primera: lo que se transmite son acciones o pensamientos que son contados tal como serían pensados por don Quijote. Segunda: el narrador decide cerrar el ángulo de percepción y lo hace coincidir con el del protagonista. Tercera: gracias la situación mencionada en el punto anterior, el narrador no emplea el léxico que, como sujeto textual externo a la diégesis, debería utilizar; se vale de términos que se corresponden con los utilizados por don Quijote en su delirio caballeresco. Así, se produce una situación totalmente cómica por su carácter irónico, pues el narrador, que nunca se desprende enteramente de su visión omnisciente, parece ser el trasmisor de acontecimientos caballerescos; pero el lector sabe que el *Quijote* no es enteramente un libro de caballerías. Aquí es donde radica el aspecto mediante el cual se otorga un valor especial a la locura que va acompañado de la risa, porque al narrar cuestiones caballerescas como las ve el protagonista, es menester que nuestra entidad narrativa solape y adopte la locura de don Quijote. Gracias al tercer punto, entonces, se puede hablar de una curiosa mezcla entre lo *real* y lo *ilusorio* de la diégesis: el narrador trasmite ciertos *acontecimiento* (hechos estos que pertenecen a la *realidad* del universo ficticio), para lo cual acoge la visión y los términos caballerescos (que pertenecen al terreno *ilusorio* de la diégesis); es decir, el narrador se vale de una ironía *verbal* cada vez que habla

como don Quijote imagina los sucesos que se le presentan, debido a que momentáneamente se muestra hipnotizado por la locura, y, al mismo tiempo, su propia perspectiva sigue teniendo vigencia.

Cuando convergen las situaciones mencionadas, al lector le ocurre algo similar a lo que le sucedió al barbero de la bacía cuando su herramienta de trabajo se transformó en el yelmo de Mambrino: el universo diegético se convierte frente a sus ojos en un mundo lleno de lances, de encantamientos, de personajes y objetos que pertenecen a una imaginación trastornada, a la de don Quijote.

II.1.1 El narrador trasmite el *mundo caballeresco*. La irónica adopción de las denominaciones caballerescas de los objetos y los personajes

En la imaginación de don Quijote a veces se experimenta una mudanza en la que se transforman ciertos objetos en otros, que son dignos de un caballero; y así también parece hacerlo el narrador por momentos. Obsérvese lo que pasa con el yelmo de Mambrino:

Salió en esto don Quijote, armado de todos sus pertrechos, con el yelmo, aunque abollado, de Mambrino en la cabeza (I, 37: 386).

Y en lo que tocaba a lo del yelmo de Mambrino, el cura, a socapa y sin que don Quijote lo entendiese, le dio por la bacía ocho reales (I, 46: 474).

[...] cuando el demonio, que no duerme, ordenó que en aquel mismo punto entró en la venta el barbero a quien don Quijote quitó el yelmo de Mambrino (I, 44: 463).

En un principio la entidad narrativa dio a conocer de manera textual el error en el que incurría el personaje al confundir la bacía con el yelmo; pero en las tres citas aquí presentadas parece haber olvidado su juicio inicial.¹³ En la primera cita el punto focal pertenece a don Quijote. En la segunda, la focalización recae

¹³ Conviene recordar que el engaño también es adoptado por los personajes de la venta que conocen la demencia de don Quijote con el fin de confundir al barbero de la bacía.

en el cura; curioso que el narrador hable del yelmo (importa destacar que lo hace a espaldas de don Quijote) y de la bacía a un tiempo. En la tercera, el narrador no focaliza su relato en ningún personaje; narra desde su propia perspectiva.

Otro objeto que es transformado en algo diferente por el narrador ante los ojos del lector es el morrión. Recordemos rápidamente la historia de este objeto: a) En el primer capítulo se transmitió la congoja del protagonista al verse desprovisto de “celada de encaje”, sólo tenía “morrión simple”;¹⁴ pero, después de unos cuantos arreglos, “la tuvo por celada finísima de encaje” (I, 1: 31). b) Al final de ese capítulo, se declara la naturaleza de la celada: “Limpias, pues, sus armas, hecho del morrión celada” (I, 1: 32:33). c) En otra ocasión, a punto de salir en busca de aventuras: “se armó de todas sus armas, subió sobre Rocinante, puesta su mal compuesta celada, embrazó su adarga” (I, 1: 34). Como se puede ver, en las dos primeras citas hay una clara distinción entre los dos objetos: en la primera se adjudica al personaje haberlo tomado por celada; en la segunda, sigue estando presente el –para don Quijote– incómodo morrión. En cambio, la última cita deja ver el inicio de un juego irónico, pues la huella del morrión se va diluyendo, aunque todavía sin desaparecer por completo: la *mal compuesta celada* da noticia de una no auténtica, pero al fin celada y no morrión. Es claro que para don Quijote –quien siempre relaciona la *realidad* que se le presenta con los libros de caballerías– es celada. La ironía radica en que el narrador, al focalizar o no el relato en de don Quijote, olvida

¹⁴ Proporciono a continuación la descripción que Francisco Rico ofrece sobre los dos objetos: “*celada*: ‘casco que cubría la cabeza, la nuca y, si llevaba visera, también la cara’; era *de encaje* cuando, mediante una especie de falda, podía encajarse directamente sobre la coraza. *Morrión simple*: casco sencillo’, propio de arcabuceros” (notas 51 y 52 respectivamente I, 1: 31) Es decir, ambos objetos tienen una sola finalidad: proteger la cabeza; pero la diferencia entre uno y otro es enorme: una persona podía incluso distinguirse socialmente por el uso de uno o del otro. En este sentido, confundir estos objetos, como le ocurre al protagonista, es un verdadero disparate.

momentáneamente que se trata de un morrión mal compuesto en escenas posteriores, pues al referirse al objeto lo llama *celada* en la mayoría de los casos:

Más al darle de beber, no fue posible, ni lo fuera si el ventero no horadará una caña, y, puesto el un cabo en la boca, por el otro le iba echando el vino; y todo esto lo recibía en paciencia, a trueco de no romper las cintas de la celada (I, 2: 40).

pertrechando su rota celada lo mejor que pudo, avisó a su escudero del día y la hora que pensaba ponerse en camino (I, 7: 73).

Como se puede observar, ya aquí los objetos se han fusionado a causa del artificio narrativo.

Hasta aquí se puede ver que el narrador llegó incluso a mofarse cuando el personaje transforma el objeto en uno propio de un caballero; sin embargo, de manera paulatina, la misma entidad burlona terminó coincidiendo con los pensamientos del protagonista.

No obstante, el travieso ser nos enseña que estamos ante un texto en movimiento, pues vuelve a referirse al objeto, pero esta vez lo hace utilizando el nombre verdadero: “Y esto dijo afirmándose en los estribos y calándose el morrión, porque la bacía de barbero, que a su cuenta era yelmo de Mambrino, llevaba colgado del arzón delantero” (I, 30: 301). Con tal comportamiento parece imitar al personaje cuando éste, por momentos, se aleja de la demencia y la vuelve a recobrar a voluntad. Entones, ¿es morrión o celada? Claro que es morrión; toda vez que el narrador hable de *celada*, pues, momentánea e irónicamente estará adoptando la perspectiva de don Quijote.

Como en todo libro de caballerías, en el que tenemos delante no pueden faltar damas ni doncellas; aunque para ello sea necesario cierta ayuda por parte del narrador: él, en concordancia con el desequilibrio mental del héroe, decide transformar a gente humilde en noble. Esta situación se presenta en

una fase muy temprana de la obra, por ejemplo, cuando el ventero: “no estuvo en nada en acompañar a las doncellas en las muestras de su contento” (I, 2: 38). Gracias a que la narración no está focalizada en la mente del protagonista, sino en la del ventero, el responsable de ver doncellas en donde antes había notado mozas de partido es el narrador.

Maritornes es un foco importante en el desarrollo de este tipo de ironía; por ejemplo, se habla de ella como una: “fermosa doncella” (I, 16: 142). En otra ocasión se dice: “En tanto las damas del castillo esto pasaban con don Quijote, el cura y el barbero se despidieron de don Fernando” (I, 47: 484). Si se estuviera refiriendo a Dorotea o a Luscinda, sería razonable el uso del término; pero está hablando de la ventera, de su hija y de Maritornes (notemos que también aquí habla de castillo y no de venta).

Lugar aparte merece el caso de Dorotea, pues ella, sin ser noble, no es de humilde condición, como sí lo es Maritornes. El protagonista cree que la hermosa mujer (así es descrita) realmente es una menesterosa princesa que necesita la ayuda de su fuerte brazo.¹⁵ Esta visión es la que el narrador adopta al darle el tratamiento de *Micomicona* y también cuando la señala como una “aflicida”, “dolorosa” y “menesterosa” doncella (I, 29: 294, 295);¹⁶ “princesa” (I, 37: 387; 44: 461-462); “fermosa infanta” (I, 46: 476). El personaje no experimenta realmente tales padecimientos, ni posee los títulos nobiliarios con los cuales se presenta ante don Quijote; hay, pues, una ironía flagrante en las palabras de la entidad narrativa por cerrar su ángulo de percepción y hacerlo

¹⁵ Es importante tener presente que no es don Quijote quien otorga el nombre ni el linaje a la mujer, sino el cura.

¹⁶ Adjetivos que corresponden al personaje a causa del desprecio del que fue objeto por parte de don Fernando; pero aquí los adjetivos no se refieren a ese dolor, sino al nuevo papel de fingida mujer menesterosa –que la asemejan con un personaje propio de los libros de caballerías– para engañar a don Quijote.

coincidir con el de la mente de don Quijote. Incluso en el momento en el que Sancho revela a su amo la identidad de Dorotea el narrador mantiene la misma actitud: “No dijo más don Quijote y esperó a que la princesa le respondiese” (I, 37: 287).

Con el título de escudero que nuestro héroe otorga a Sancho Panza también se observa cierto tono irónico cuando el término es utilizado por el narrador.¹⁷ Recuérdese que el personaje es presentado como un labrador vecino suyo, a quien don Quijote seduce para que le sirva, con la promesa de hacerlo gobernador de una ínsula, y no le importa si es o no de sangre noble para poder ejercer el cargo. En muchas ocasiones, la entidad narrativa no duda en tomar a Sancho por escudero en el sentido caballeresco del término. Por ejemplo, ya cuando la pareja discute precisamente sobre la no tan venturosa vida de los andantes caballeros, dice: “A esto replicó el escudero” (I, 15: 134). Es necesario considerar la imposibilidad de don Quijote para ser caballero; su criado, entonces, no puede ser un escudero como se entendía en los libros de caballerías.¹⁸

Claro que ni *Micomicona*, ni *escudero* ni *doncella* son denominaciones aceptadas como las apropiadas por el narrador para designar a estos

¹⁷ Conviene recordar, sin embargo, que “en tiempos de Cervantes, se llamaba *escudero* al criado que acompañaba regularmente a su señor. En Sancho Panza desemboca una larga tradición, literaria y popular, que había perfilado la figura del villano cuya simpleza se asocia con una innata sabiduría; y en la literatura caballeresca se había esbozado también la imagen del escudero como contrapunto cómico del héroe.” (Francisco Rico, I, 7: 72, nota 17) Covarrubias, por su parte, habla de la necesidad del linaje del escudero: “el hidalgo que lleua el escudo al cauallero” y de lo mal que la pasaban: “Oy dia mas se siruen dellos las señoras, y los que tienen alguna passada huelgan mas de estar en sus casas que de seruir, por lo poco que medran, y lo mucho que les ocupan” (Covarrubias. s. v. *escudero*).

¹⁸ Otro momento en el que coincide la perspectiva narrativa con la del personaje es al nombrar a Sancho de manera despectiva. Después de los golpes propinados por los yangüeses, don Quijote se enoja con Sancho por negarse a entrar en combate en futuros encuentros con gente baja que no ha recibido la orden de caballería, a quienes él, como caballero, no puede enfrentar; ese enojo lo manifiesta cuando se dirige a él de manera seca: “Panza”. En dos ocasiones el narrador imita esta forma tan poco cortés de dirigirse a su escudero: “replicó Panza”, “dijo Panza” (I, 15: 136).

personajes; solamente los emplea esporádicamente; es común observar que la entidad narrativa utiliza los nombres *Dorotea*, *Sancho Panza* y *Maritornes* para referirse a sendos personajes, porque así conviene para mantener una coherencia con la lógica del mundo diegético.

Pero no ocurre lo mismo con los nombres *Rocinante*, *Dulcinea* y *don Quijote*. Estas denominaciones comparten algo con el nombre *Micomicona*: son apodos; esto es así si se observa desde la perspectiva del narrador, no desde la visión quijotesca, pues todos ellos (excepto *Micomiconica*) son propuestos por el protagonista en su delirio caballeresco.¹⁹ Independientemente de saber o no cómo se llaman realmente estos seres,²⁰ es necesario preguntar, entonces, ¿por qué el narrador los utiliza sin mucha resistencia como los verdaderos?

Por el apelativo *don Quijote* es conocido nuestro héroe; gracias a tal denominación, incluso, la obra adquiere título. Pero éste, necesario es insistir, no es el verdadero nombre, sino el resultado de un autobautizo.²¹ El gran acierto para acrecentar la ironía radica en la fingida vacilación que experimenta el narrador con respecto a la auténtica denominación del personaje. La resistencia para declararnos la información tan importante comienza con una supuesta incertidumbre: “Quieren decir que tenía el sobrenombre de ‘Quijada’, o ‘Quesada’, que en esto hay alguna diferencia en los autores que de este caso

¹⁹ El mismo narrador lo declara abiertamente cuando bautiza a Dulcinea: “nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto” (I, 1: 33)

²⁰ Del manchego caballero no tenemos la certeza acerca de su nombre, porque el narrador sólo ofrece testimonios presuntamente poco confiables. Véase al respecto el artículo “¿Alonso Quijano?” de Margit Frenk (2007: 149-158).

²¹ Juan Bautista Avalle-Arce y C. E. Riley lo han visto de esta manera: “El autobautismo de don Quijote es [...] una primera orientación vital, consecuente con el abandono de lentejas y palominos por empresas y aventuras. Y de allí adelante la polinomasia jalonará la vida del protagonista, y señalará los altibajos que separan, por ejemplo, la plenitud del Caballero de los Leones de la melancolía del pastor Quijotiz. Y cara ya a la muerte, un último autobautismo, Alonso Quijano el Bueno; por voluntad propia muere el caballero para que viva el cristiano” (Avalle Arce y Riley, 1973: 49). Y Margit Frenk, retomando esta idea, ha dicho: “Con la misma libertad con la que el protagonista se ha autobautizado como Don Quijote, se bautiza al final como Alonso Quijano el Bueno” (Frenk, 2007: 156).

escriben, aunque por conjeturas verisímiles se deja entender que se llamaba 'Quijana' (I, 1: 28). Estas palabras guardan relación estrecha con la *crónica incierta*, un recurso ya existente en los libros de caballerías.²² En nuestra citas es clara la referencia literaria, pues el narrador funge como trasmisor que decide por cuál versión debe inclinarse el lector: por la de *Quijana*; la referencia literaria resulta estupenda para propiciar la comicidad en el discurso irónico del narrador, porque en los libros de caballerías se proporciona la versión verdadera; en nuestra cita, en cambio, la que el narrador sugiere como la más confiable resulta carecer de trascendencia, porque casi de inmediato se vuelve a utilizar la misma técnica, pero ahora la inclinación ya no es por el de *Quijana*, sino por otro nombre: “se vino a llamar ‘don Quijote’, de donde, como queda dicho, tomaron ocasión los autores de esta tan verdadera historia que sin duda se debía llamar ‘Quijada’, y no ‘Quesada’, como otros quisieron decir” (I, 1: 32) “¿Dónde quedó el *Quijana*, que en el pasaje anterior el narrador juzgaba tan verisímil?”, se pregunta Margit Frenk (2007: 150). Quedó en un olvido momentáneo, porque volverá a surgir más tarde para arrojar al lector nuevamente en la incertidumbre. Y con ello el narrador no quita el dedo del renglón: se niega a poner en claro una información que es de suma importancia.

²² En el *Espejo de Príncipes y Caballeros*, por ejemplo, hay transcripciones de la incertidumbre que experimentan los sabios cronistas Galtenor, Artemidoro o Lingardeo (Campos García Rojas, 2008: 127-128). Axayácatl Campos García Rojas habla de “motivo ecdótico”, a sabiendas que el término puede resultar anacrónico, cuando: “Los *testigos-autores-cronistas-narradores-(traductores)* se encuentran ante una historia tan grande e impactante por sus alcances caballerescos y heroicos, que cuentan con diversos testimonios de ella: varios autores, varios testigos, varios manuscritos y, por lo tanto, varias versiones de la misma historia. Todos han intervenido o ‘metido mano’ en su producción y transmisión textual (oral y escrita). Los *sabios cronistas*, independientemente de su naturaleza humana o mágica, llevan a cabo una labor de edición, donde han de exponer y discriminar las diferentes versiones existentes. Han de seleccionar cuál de éstas narran al final de la cadena de autores e incluso, en ocasiones, refieren la diversidad de detalles de una misma anécdota; ellos, que poseen la versión final, definitiva y verdadera, aclaran el punto. Nos dan su verdadera versión” (Campos García Rojas, 2008: 118).

El papel que juega el narrador en esta situación es primordial, pues influye en la recepción misma de la obra. Basta preguntarnos ¿por qué hablamos de *Rocinante* o de *Dulcinea* al referirnos al caballo y a la imaginaria dama de nuestro héroe, respectivamente?, ¿por qué, también, utilizamos el nombre *don Quijote* a pesar de saber que esa es una denominación ilusoria?²³ La responsabilidad de que esos nombres sean utilizados por la mayoría de los lectores se debe a que somos víctimas de una sutil broma irónica: la entidad narrativa toma como auténticos los nombres que únicamente son posibles en la mentalidad del personaje (en el mundo *imaginario* de la diégesis); tal situación arrastra nuestra propia perspectiva al hacernos adoptar equivocadamente los nombres que están en discordancia con el contexto considerado como el *real* por los seres de la diégesis.

Santiago Alfonso López Navia ha observado que en la obra central de la llamada “Vulgata Artúrica” (el *Lanzarote del Lago*):

Lanzarote sólo es caballero cuando se ciñe la espada que le entrega la reina, y en virtud de este cambio, se comprende que “Por eso la historia lo ha llamado ‘muchacho’ hasta aquí” –v. I, cap. XXIII, p. 198– (López Navia, 1996: 22)

El “Doncel de la Ardiente Espada” deja de ser llamado así por el narrador cuando recibe la orden de caballería: “el Cavallero de la Ardiente Espada [...] que después que se armó cavallero así se llamó” (De Silva, 1530, cap. 4: 26-27). Algo parecido sucede en la obra cervantina, pero aquí con un marcado sesgo cómico: en los primeros momentos de la obra el narrador evita llamarlo *don Quijote*, pues siempre se refiere a él con otros términos: *un hidalgo*, *el pobre caballero*, *el pobre*, *nuestro buen caballero* sin que abiertamente se nos

²³ Ni aun llamarlo Alonso Quijano, como hacen tantos críticos, escapa al juego irónico.

declare el auténtico.²⁴ Decide llamarlo *don Quijote*,²⁵ no bien terminado su autobautizo. Curioso que no espere hasta después de recibir la supuesta orden de caballería, como sería lo acostumbrado en la tradición literaria.

La ambigüedad sobre el nombre verdadero está presente a lo largo del libro; en cambio, el narrador no duda en utilizar el apodo, solamente ofrece un leve distanciamiento inicial: “con que a su parecer declaraba muy al vivo su linaje y patria, y la honraba con tomar el sobrenombre de ella” (I, 1: 32), que se diluye por completo casi instantáneamente. “Don Quijote de la Mancha” es el que en su locura el personaje adoptó para sí; por eso cuando la entidad narrativa –a partir del segundo capítulo– lo llama de esta manera, aun sin utilizar el *de la Mancha*, es irónico porque asume como adecuada la perspectiva equivocada que de la *realidad* diegética tiene el protagonista. Una prueba innegable de este comportamiento irónico la tenemos cuando, en estilo indirecto, se da el lujo de emplear tal apelativo para ponerlo en boca de quienes ignoran que así se llama el hidalgo:

Hiciéronle a don Quijote mil preguntas, y a ninguna quiso responder otra cosa sino que le diesen de comer y le dejasen dormir, que era lo que más le importaba. Hízose así, y el cura se informó muy a la larga del labrador del modo que había hallado a don Quijote. Él se lo contó todo, con los disparates que al hallarle y al traerle había dicho (I, 6: 60).

²⁴ Vale la pena insistir en que en el nombre del libro y el primer epígrafe aparece ya un guiño irónico, pues, muy independientemente de la parodia de los libros de caballerías, allí tenemos un condicionamiento para la lectura: el único nombre que no le genera duda al narrador, y por tanto al lector, es el de *don Quijote*. El hecho de que el ser ficticio del prólogo se refiera al protagonista a través del apodo (“Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padraastro de don Quijote” –p.7–) también influye para que el lector no ofrezca resistencia en llamarlo de la misma manera.

²⁵ Nombre que para el héroe implica un *nuevo estado* incluso antes de ser armado caballero; así lo declara el narrador en el momento en el que nuestro hidalgo le otorga un nuevo nombre a su caballo: “no era razón que caballo de caballero tan famoso, y tan bueno él por sí, estuviese sin nombre conocido; y así procuraba acomodársele de manera que declarase quién había sido antes que fuese de caballero andante” (I, 1: 32).

Entonces, ¿el cura utilizó el *don Quijote* para hablar de su amigo y vecino? Delante de Pedro Alonso, esto sería imposible, pues él sabe que el hidalgo se llama *el señor Quijana*.

Se debe considerar, además, que la focalización de las palabras: *el cura se informó muy a la larga del labrador del modo que había hallado a don Quijote* se ubica en la perspectiva del cura; no hay ningún motivo, entonces, para utilizar el nombre empleado por el narrador, pues en ese momento el próximo inquisidor de los libros, necesario es insistir, ignoraba el nombre fingido de su buen amigo; al menos somos testigos de que nadie se lo ha dicho en forma directa.²⁶

Otra prueba de esa intención irónica está justamente cuando el narrador emplea por primera vez el apodo del protagonista. Esto ocurre cuando don Quijote espera ser recibido en la venta, que él pensaba ser castillo: un porquero tocó un cuerno para recoger su ganado: “y al instante se le representó a don Quijote lo que deseaba, que era que algún enano hacía señal de su venida” (I, 2: 37).²⁷ No debe olvidarse que el hecho de adoptar un nuevo nombre significó un disparate para los lectores de aquella época, no sólo por su resonancia ridícula,²⁸ sino por la imposibilidad del hidalgo para merecer la

²⁶ Recuérdese que el protagonista en su primera salida evita ser visto por sus conocidos: “y sin dar parte a persona alguna de su intención y sin que nadie le viese, una mañana [...] por la puerta falsa de un corral salió al campo” (I, 2: 34); y cuando regresa es presa de un nuevo ataque de locura en el que adquiere nuevas personalidades. Nunca Pedro Alonso, su vecino, sabe que el hidalgo es “Don Quijote”; no pudo, por tanto, referirse al caballero con este nombre delante de los familiares y amigos de su vecino.

²⁷ Es importante notar que aquí se juega con la pureza de sangre del personaje, pues él, como los marranos, obedece al llamado. El término era utilizado en la época para referirse a los musulmanes y a los judíos de manera despectiva por su hipócrita conversión, según la opinión de Covarrubias, pues: “es el rezien convertido al christianismo, y tenemos ruin concepto del, por auerse convertido fingida mente” (Covarrubias, s. v. *marrano*). En la literatura apologética española que surge como resultado de la expulsión de los moriscos, se da cuenta del desprecio hacia este pueblo y la alabanza a favor de su expulsión al verlos como animales, en algunos casos como *perros*; como lo ha observado Francisco Márquez Villanueva (1984: 67).

²⁸ Martín de Riquer observa que: “El nombre ‘Quijote’ es también un acierto de comicidad, pues mantiene la raíz del apellido del hidalgo (Quijada o Quijano) y lo desfigura con el sufijo -ote,

partícula honorífica.²⁹ Nombrarlo de esa manera, entonces, implica una ironía flagrante, pues se comporta de idéntico modo que lo hace al decir que don Quijote está *malferido* (cf. Close, 2007: 87).³⁰

Con la figura de Dulcinea ocurre algo similar.³¹ En el bautizo que hace de la labradora Aldonza Lorenzo está presente la distancia que guarda el narrador: “nombre, a su parecer, músico, sonoro y peregrino y significativo” (I, 1: 33).

Sigue con la misma actitud distante unas cuantas páginas adelante: “Con esto

que en castellano siempre ha tenido un claro matiz ridículo (como se advierte en los consonantes de los versos que escribe el protagonista en Sierra Morena, en los que su nombre rima con ‘estricote’, ‘pipote’, ‘azote’, ‘cogote’, etc., I, 26); y al propio tiempo ‘quijote’ es el nombre de la pieza de armadura que cubre el muslo (voz procedente de francés *cuissot* o del catalán *cuixot*, ‘musiera’). Pero en el espíritu del hidalgo manchego, al buscarse un nombre caballeresco, debió de influir también el del gran caballero artúrico Lanzarote del Lago, cuya historia estaba tan divulgada en España por libros y por romances; y en el espíritu de Cervantes debió de hallar mella el nombre burlesco del ‘hidalgo Camiliote’, que aparece en el libro de caballerías *Primaleón y Polendos*” (Riquer, 1970: 48-49). Paz Gago ofrece una opinión similar; además, agrega que: “el patronímico *Quijote* es una graciosísima creación léxica a partir de un apellido ordinario, de sonoridad judaizante y localización rural, Quijana o Quejana” (Paz Gago, 1993: 762). Al parecer existía en el siglo XVI un linaje de *Quixotes*; Helena Percas de Ponseti retoma el dato de Rodríguez Marín (quien a su vez se basa en la *Historia crítica y documentada de las Comunidades de Castilla* –tomo VI [XL del Memorial Histórico Español], p. 343): “por donde consta la existencia de ‘Antonio, hijo de francisco quyjote...’” (Percas de Ponseti, 1975: 29-30)

²⁹ Con respecto al uso del término *don*, Martín de Riquer hace una observación que es importante tener presente: “Se contrapone, pues, la partícula honorífica ‘don’, que en aquel tiempo sólo podían usar personas de cierta categoría (el propio autor no tenía derecho a ella y jamás se le ocurrió llamarse ‘don Miguel de Cervantes’) y que era ocasión de burlas o de reprimendas cuando alguien, por presunción, se la ponía irregularmente” (Riquer, 1970: 48).

Sancho Panza tiene la misma opinión cuando es gobernador de la ínsula Barataria: “yo no tengo *don*, ni en todo mi linaje le ha habido: Sancho Panza me llaman a secas, y Sancho se llamó mi padre y Sancho mi abuelo, y todos fueron Panzas, sin añadiduras de dones ni donas” (II, XLV, 889). El mismo personaje nos hace ver que el autobautizo y la presunción del hidalgo de creerse caballero es una gran locura para la época; tal pensamiento lo dio a conocer cuando informó a su amo en qué opinión tenían las persona a don Quijote: “Los hidalgos dicen que, no contentándose vuestra merced en los límites de la hidalguía, se ha puesto *don* y se ha arremetido a caballero con cuatro cepas y dos yugadas de tierra, y con un trapo atrás y otro delante” (II, 2: 564).

³⁰ Véase al respecto la primera nota a pie en este mismo capítulo. Aunque el apodo puesto por Sancho no tiene tanto éxito, el narrador, una vez aceptado con gusto por parte del protagonista, parece también adoptarlo: “el otro, a quien podemos llamar ‘el Roto de la Mala figura’ (como a don Quijote el de la Triste)” (I, 23: 221) –es importante observar que a estas alturas el apelativo *don Quijote* ya es aceptado como el nombre legítimo del personaje. “Que si como tardó tres días, tardara tres semanas, el Caballero de la Triste Figura quedara tan desfigurado que no lo conociera la madre que lo parió” (I, 26: 252).

³¹ Manuel Durán ha observado la inexistencia del personaje: “El *Quijote* es quizá la única novela importante en que uno de los personajes principales, Dulcinea, ni siquiera existe en el sentido corriente de la palabra” (Durán, 1960: 156). La duquesa también reconoce el asunto en la Segunda Parte: “nunca vuestra merced ha visto a la señora Dulcinea, y que esa tal señora no es en el mundo, sino que es dama fantástica, que vuestra merced la engendró y parió en su entendimiento, y la pintó con todas aquellas gracias y perfecciones que quiso” (II, 32: 800).

iba ensartando otros disparates, todos al modo de los que sus libros le habían enseñado, imitando en cuanto podía su lenguaje.” (I, 2: 36):³² Sus palabras van dirigidas más a la forma de expresión empleada por el personaje; pero el hecho de que don Quijote se haya referido a su amada como si fuera una princesa, también implica que el narrador ha visto en ese detalle un desatino.

Pero pronto ese desvarío parece ir atenuándose desde la percepción de la maravillosa entidad narrativa. Ya podemos observar, por ejemplo, un ligero cambio en la actitud que asume hacia la supuesta amada cuando transmite el pensamiento del personaje al ser arrojadas sus armas por el arriero la noche de la vela: “alzó los ojos al cielo y, puesto el pensamiento –a lo que pareció- en su señora Dulcinea, dijo” (I, 3: 44); ocurre lo mismo en la aventura de los molinos: “y encomendándose de todo corazón a su señora Dulcinea, pidiéndole que en tal trance le socorriese” (I, 8: 76). Lo que en un principio quizá comenzó por ser una locura para el narrador, terminó por ser la forma idónea para referirse a la supuesta amada del personaje.

Al igual que lo sucedido con el nombre de don Quijote, al referirse a la amada constantemente utiliza la denominación caballeresca otorgada por el hidalgo; así lo hará casi siempre durante la Primera Parte, a pesar que de ella sí sabemos el nombre completo y el oficio. Es sorprendente, por otro lado, que sea el personaje, y no el narrador, quien se distancie momentáneamente de su propia locura y aclare que su amada es pura invención y que distinga, además, entre Aldonza Lorenzo y Dulcinea.³³

³² Esto ocurre tras esta intervención de don Quijote: “-¡oh princesa Dulcinea, señora de este cautivo corazón! Mucho agravio me habedes fecho en despedirme y reprocharme con el riguroso afincamiento de mandarme no perecer ante la vuestra fermosura. Plegaos, señora, de membraros de este vuestro sujeto corazón, que tantas cuitas por vuestro amor padece” (I, 2: 36).

³³ Esto sucede antes de que el hidalgo mande a Sancho a entregar la carta a Dulcinea: “¿Piensas tú que las Amarilis, las Fílis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Fílidis y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y

Con la misma facilidad con la que el narrador nombra a don Quijote y a Dulcinea, lo hace también con el caballo. Este es el momento de la creación del nombre de Rocinante en la mente del personaje:

Fue luego a ver su rocín, y aunque tenía más cuartos que un real y más tachas que el caballo de Gonela, que “tantum pellis et ossa fuit” [‘era sólo piel y hueso’, traducción de Rico], le pareció que ni el Bucéfalo de Alejandro ni Babieca el del Cid con él se igualaba [...] al fin le vino a llamar “Rocinante”, nombre, a su parecer, alto, sonoro y significativo de lo que había sido cuando fue rocín, antes de lo que ahora era, que era antes y primero de todos los rocines del mundo (I, 1: 31-32).

La cita permite observar la actitud del narrador: sabe que el mundo construido por el personaje no es más que una locura, por eso menciona que *a su parecer* el nombre correspondía a la supuesta grandeza del caballo, pero no sucede lo mismo con la opinión de quien trasmite los acontecimientos. No obstante, esta distancia crítica, aquí tan evidente, se disuelve hasta desaparecer por completo de manera casi inmediata, pues a lo largo de la obra este parece ser el nombre verdadero del caballo para el narrador.³⁴

Como muestra de lo que aquí se ha dicho, véase el siguiente pasaje: “se armó de todas sus armas, subió sobre Rocinante, puesta su mal compuesta celada, embrazó su adarga, tomó su lanza” (I, 2: 34). Para don Quijote, el caballo es ya Rocinante; pero ya también lo es para el narrador, pues bien pudo nombrarlo sin hacer uso del apodo, como lo hace en nuestra cita

las celebraron? No, por cierto, sino que las más se las fingen por dar sujeto a sus versos y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo. Y, así, bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta, y en lo del linaje, importa poco, que no han de ir a hacer la información de él para darle algún hábito, y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo [...] y esas dos cosas se hallan consumadamente en Dulcinea, porque en ser hermosa, ninguna la iguala, y en la buena fama, pocas le llegan. Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo” (I, 25: 244).

³⁴ Sin embargo, es necesario aclarar que son también muchas las veces en las cuales habla del rocín haciendo caso omiso del apelativo caballeresco; también es importante destacar que “Rocinante” es como lo llaman los demás personajes, pues don Quijote se encarga de difundir el nombre a lo largo del universo diegético. Por otro lado, el narrador no deja de referirse a Rocinante como un caballo falto de cualidades, únicamente es el nombre el que adopta; de ahí la ironía: lo ve grandioso (al darle el trato de *Rocinante*) como lo hace don Quijote, pero sabe cuál es la condición del rocín.

precedente y en unas cuantas líneas después: “al anochecer, su rocín y él [don Quijote] se hallaron cansados y muertos de hambre” (I, 2: 36).³⁵ En adelante, muchas veces empleará aquel nombre, como si ese fuera el auténtico del caballo.

El hablar de *Rocinante*, de *don Quijote*, de *Dulcinea* es un hecho que no concuerda con lo que los personajes toman como la *realidad*; de ahí que se pueda decir que el narrador, al hacer uso de estos términos, muestra una empatía por la locura del protagonista. Sabemos que el trasmisor del discurso, al ser consciente de la falta de juicio padecida por el personaje, posee una visión distinta de la del protagonista; por tanto, su comportamiento al utilizar tales nombres es irónico porque se muestra afectado por la demencia.

No obstante, es importante señalar que no hay ironía cuando los nombres aquí referidos son utilizados por el resto de los personajes:³⁶ los seres ficticios lo hacen así porque don Quijote y el mismo Sancho difunden las denominaciones que el enloquecido manchego inventa. Por otro lado, el hecho de que nuestro protagonista utilice aquellos apelativos también está en discordancia con esa *realidad* diegética; pero, en este caso, la incoherencia en

³⁵ Recuérdese que don Quijote no revela a sus amigos, a su ama ni a su sobrina el nombre que dio a Rocinante cuando es llevado a su casa por Pero Pérez: “que vengo malferido, por culpa de mi caballo” (I, 5:59). El reconocimiento del caballo se nos trasmite a través del discurso indirecto: “y él dijo que todo era molimiento, por haber dado una gran caída con Rocinante, su caballo” (I, 5: 60). Hay ambigüedad en estas palabras debido a que se puede entender fácilmente que don Quijote confiesa ante sus amigos el nombre del caballo; pero también puede tomarse el subrayado como una frase explicativa que el propio narrador hace. De esta manera, el barbero tiene toda la razón al hablar del *rocín* la primera vez que se refiere al caballo de nuestro héroe (I, 26: 253). En ese momento, la visión del personaje es coherente con la *realidad* dietética; sin embargo, la actitud del narrador no lo es cuando, líneas antes, dice: “los cuales, así como acabaron de conocer a Sancho Panza y a Rocinante, deseosos de saber de don Quijote, se fueron a él” (I, 26: 252).

³⁶ Excepto cuando el cura dice “don Quijote” de manera directa por primera vez, porque nunca ha escuchado tal nombre por boca de don Quijote; la forma laudatoria de su expresión obedece a su deseo de no despertar sospechas por su aparición repentina en Sierra Morena, donde el héroe esperaba todo, menos encontrarse a su compadre: “—Para bien sea hallado el espejo de la caballería, el mi buen compatriota don Quijote de la Mancha” (I, 29: 296).

la que incurre el personaje tiene plena justificación debido a la libertad que le otorga su demencia.

No se debe negar valor a éste que podría pasar fácilmente como un detalle insignificante; esto implicaría negarle complejidad al discurso narrativo. Se debería reconocer como irónico el uso que de los apelativos caballerescos hace la entidad narrativa por la misma razón que distinguimos entre un molino de viento y un gigante; entre una bacía de barbero y un yelmo de Mambrino: el molino y la bacía pertenecen a la *realidad* diegética; los gigantes y el yelmo, tienen existencia en la imaginación del protagonista.³⁷ Lo mismo sucede con los nombres: unos tienen existencia diegética auténtica; los otros, ilusoria. El auténtico de don Quijote nunca lo sabremos, pero sí sabemos que existe un personaje llamado Aldonza Lorenzo y un rocín flaco que no tenía nombre propio; de la misma forma, sabemos que la existencia *real* de los molinos y la bacía en el mundo diegético no puede negarse. Si puede aceptarse que los gigantes y el yelmo son la contraparte imaginaria de los molinos y la bacía, entonces las seudocaballerescas denominaciones *don Quijote*, *Rocinante* y *Dulcinea* son, también, la contraparte imaginaria de los auténticos nombres.

A pesar de su difusión en el mundo diegético, en el caso del apodo del héroe, existe un argumento textual mediante el cual se puede demostrar su invalidez para ser utilizado en lugar del auténtico: fue gestado en la imaginación enloquecida del personaje; por ende, forma parte –junto con las demás denominaciones seudocaballerescas– de un terreno ilusorio. La verificación que de él hace la entidad narrativa es un aspecto de suma importancia. Así pues, el narrador es cuerdo y loco a la vez, porque incluso cuando parece estar

³⁷ Claro que ésta también pertenece a la diégesis pero, por su naturaleza enloquecida, está en discordancia con ella.

totalmente alejado de la demencia quijotesca, se refiere al héroe por su apelativo ilusorio; con ello, el supuesto menosprecio que el narrador siente por esa visión difícilmente puede ser tomado de manera literal, valga como muestra la escena en la que es atendido por la gente de la venta:

Estando en esto, llegó acaso a la venta un castrador de puercos, y así como llegó, sonó su silbato de cañas cuatro o cinco veces, con lo cual acabó de confirmar don Quijote que estaba en algún famoso castillo y que le servían con música y que el abadejo eran truchas, el pan candeal y las rameras damas y el ventero castellano del castillo (I, 2: 40-41)

Pese a que se hace evidente la diferencia entre la *realidad* diegética y la fantasía imaginada por el personaje, el narrador no está libre del dislate, porque implícitamente en el nombre asoma la demencia quijotesca. Con tal actitud narrativa, ¿puede no verse una valoración de la locura?

Que el narrador se haya negado a denominar plenamente al hidalgo y haya decidido utilizar el *don Quijote* para referirse al héroe, y el hecho de utilizar los apelativos *Rocinante*, *Dulcinea* o *Micomicona*, cuando bien pudo valerse de las auténticas denominaciones de los personajes, no debe llevarnos a darle un significado contrario a tan suculento manjar, pues ello nos haría ver una simple burla en donde quizá más bien predomine una validación de tales denominaciones y una visión que concede gran importancia a lo ilusorio. Si el narrador no concede gran importancia a la locura del héroe, no se puede entender el gran espacio que esta situación ocupa en su discurso. No en balde Sancho Panza asegura que si hay error en un nombre: “anda errada la historia.”³⁸ Esto

³⁸ El comentario surge a propósito del *don* agregado al nombre de Dulcinea por el socarrón Sansón Carrasco (II, 3: 568). La sentencia del fiel escudero debió haber hecho eco en la fama que el buen nombre de nuestro héroe adquiere. Se juega con la ambigüedad del *buen nombre* en la Segunda Parte de la obra: “–Una de las cosas –dijo a esta sazón don Quijote– que más debe de dar contento a un hombre virtuoso y eminente es verse, viviendo, andar con buen nombre por las lenguas de las gentes, impreso y en estampa [...] –Si por buena fama y si por buen nombre va –dijo el bachiller–, solo vuestra merced lleva la palma a todos los caballeros andantes” (II, 3: 568), pues el nombre con que se difunde la fama del héroe es fingido. Sin embargo, no sucede así, pues el nombre trascendió las fronteras de la diégesis y se implantó

significaría que también el lector de manera involuntaria valora la demencia quijotesca al dejarse arrastrar por el astuto juego de la maravillosa entidad narrativa al tomar aquellos títulos como adecuados, como en este trabajo sucede.

II.1.2 El narrador trasmite las acciones del *famoso caballero*

En ocasiones el narrador explícitamente manifiesta ver al héroe como si fuera un caballero andante. Esto sucede, por ejemplo, cuando el enloquecido hidalgo se hace del yelmo de Mambrino: “subieron a caballo, y sin tomar determinado camino, por ser muy de caballeros andantes el no tomar ninguno cierto, se pusieron a caminar por donde la voluntad de Rocinante quiso” (I, 21: 192); justo así lo piensa don Quijote, pero el anterior acto de pillaje –dicho sea desde una perspectiva alejada de la distorsionada del protagonista– llevado a cabo por el héroe (despoja al barbero de su instrumento de trabajo) no amerita que sea visto como *caballero andante*.

Esta situación también está presente en el momento en el que Dorotea se postra al conocer al héroe: “don Quijote, que en todo era comedido y cortés caballero, jamás lo consintió, antes la hizo levantar y la abrazó con mucha cortesía y comedimiento” (I, 29: 295). Y vuelve a tomarlo por tal cuando don Quijote va enjaulado: “En estas pláticas se entretuvieron el caballero andante y el malandante escudero” (I, 49: 502). En la escena, don Quijote cree que es un caballero andante encantado; el narrador, en cambio, conoce de sobra el engaño que los amigos del héroe llevaron a cabo.

en los lectores contemporáneos de la obra –con la consabida locura que esto implica–; testimonio fiel de este hecho lo da a conocer el bachiller Sansón Carrasco: “es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes, que apenas han visto algún rocín flaco, cuando dicen: ‘Allí va Rocinante’. Y los que más se han dado a su lectura son los pajes: no hay antecámara de señor donde no se halle un Don Quijote” (II, 3: 572)

También de manera implícita el narrador ve en el protagonista a un verdadero caballero andante. Así, dice que don Quijote sigue al pie de la letra las normas de cortesía como cualquiera que se precie de formar parte de tan ardua profesión: “y dieron la cabecera y principal asiento, puesto que él lo rehusaba, a don Quijote, el cual quiso³⁹ que estuviese a su lado la señora Micomicona, pues él era su aguardador” (I, 37: 391). Por supuesto, ni Dorotea es la *señora Micomicona* ni don Quijote un verdadero *aguardador* de la mujer, pero por tales son presentados. También cuando los criados de don Luis llegaron a la venta, el narrador sigue en el mismo plan, pues muestra lo inquebrantable de la palabra del manchego hidalgo: “Pero por parecerle [a don Quijote] no convenirle ni estarle bien comenzar nueva empresa hasta poner a Micomicona en su reino, hubo de callar y estarse quedo” (I, 44: 458).

Cuando Dorotea se encontró con don Quijote, él se comporta a la altura de un caballero, pero ella se hincó para solicitarle ayuda: “y aunque él pugnaba por levantarla, ella, sin levantarse, le fabló en esta guisa” (I, 29: 293). Efectivamente, la mujer utiliza el lenguaje arcaico común en el léxico de nuestro héroe; pero en el pasaje es el narrador quien *fabla*.

Para todo cortés caballero es un honor fungir como protector de un castillo; justo esto le sucede al héroe cervantino en el momento en el que se cree centinela: “y don Quijote, que ya le pareció que no había necesidad de guardar más el castillo” (I, 44: 460). El narrador pudo haberse distanciado de la visión quijotesca al sustituir el término *castillo* por el de *venta*.

³⁹ El verbo denota el deseo de don Quijote, pero no se hace explícito en el texto si eso fue pensado por don Quijote o se trata de una transmisión en estilo indirecto libre. Se ha decidido presentar en esta sección el pasaje porque, pese a la ambigüedad mencionada, es claro que el narrador restringe su mirada y la hace coincidir con la del protagonista.

El caballero manchego no podría dejar de brindar ayuda a los menesterosos,⁴⁰ no importa que para alcanzar tan alta encomienda cometa pequeños errores:

El labrador bajó la cabeza y, sin responder palabra, desató a su criado, al cual preguntó don Quijote que cuánto le debía su amo. Él dijo que nueve meses, a siete reales cada mes. Hizo la cuenta don Quijote y halló que montaban setenta y tres reales, y díjole al labrador que al momento los desembolsase, si no quería morir por ello (I, 4: 49).

Si la equivocación pertenece al caballero, entonces el narrador es fiel al pensamiento del héroe; así, en tal transmisión –además de dejar ver claramente el movimiento oscilante entre la realidad y el mundo fantástico experimentado en aquella mentalidad–, adopta una perspectiva inadecuada.

En el momento en que Cardenio cuenta su historia ante el cura y el barbero, el narrador ve en el de don Quijote un acto no de locura, sino de caballería: “cuando, por ocasión del Maestro Elisabat y puntualidad de don Quijote en guardar el decoro de la caballería, se quedó el cuento imperfecto” (I, 27: 263). El narrador sabe que la interrupción de don Quijote fue un desacierto, pues el personaje ha confundido una vez más lo que sucede en los libros de caballerías con su existencia diegética; por tanto, más que hablar de *guardar el decoro de la caballería*, el narrador debió haber hecho notar la visión distorsionada del caballero.

Por supuesto, tampoco han de faltar doncellas rendidas por los encantos masculinos del manchego. El narrador muestra a cada paso la *realidad* diegética y la distorsión que de ella se lleva a cabo en la mentalidad desequilibrada cuando trasmite la escena erótica con Maritornes; pero hay un momento en el que mezcla su visión con la del personaje:

y, finalmente, él la pintó en su imaginación, de la misma traza y modo, lo que había leído en sus libros de la otra princesa que vino a ver el malferido

⁴⁰ El caballero “debe ayudar en todo a los pobres, pero sobre todo a las viudas y a los huérfanos” (Martínez Ruiz, 1944: 219).

caballero vencida de sus amores, con todos los adornos que aquí van puestos (I, 16: 142-143).

Otro aspecto interesante en la transmisión del mundo caballeresco se da cuando el narrador ve a don Quijote como el protagonista de verdaderos encuentros caballerescos. Así sucede en la escena del enfrentamiento con los encamisados, pues dice, como si fuera víctima de un arrebató de emoción, que el personaje: “ya encolerizado, sin esperar más, enristrando su lanzón arremetió a uno de los enlutados, y malferido dio con él en tierra” (I, 19: 169). Una situación similar se presenta cuando el caballero es llevado a su casa; el vecino Pedro Alonso anuncia a sus familiares y amigos que el buen hombre (a quien presenta con la doble personalidad de Valdovinos y Abindarráez) se encuentra herido; ellos para comprobar tan mala noticia: “lleváronle luego a la cama, y, catándole las feridas, no le hallaron ninguna” (I, 5: 60). Hay una pequeña diferencia en ambos pasajes: en el primero, la focalización se ubica en el pensamiento del protagonista; en el segundo, en el de sus amigos. No obstante, la empatía con la visión quijotesca se puede observar en cada una de las escenas, pues son trasmitidas como las imagina nuestro caballero.⁴¹

Las aventuras son esenciales en el mundo caballeresco, y nuestro personaje lo tiene bien claro; desafortunadamente, ignora la falsedad de algunas de ellas: “le pareció que sería bien seguir su comenzado viaje y dar fin a aquella grande aventura para que había sido llamado y escogido” (I, 46: 475). Sabemos que fue llamado y escogido para la encomienda, pero ésta es sólo un gran montaje, una estrategia para hacerlo regresar a su aldea, ¿es válido, entonces, que el narrador hable de *aquella grande aventura*?

⁴¹ La forma “ferido”, “feridas” es muy común al utilizar el estilo indirecto libre. La ironía que se produce cuando se emplea esta técnica narrativa originalmente iba a ser abordado en este trabajo; sin embargo, debido a su extensión, merece un estudio aparte.

La siguiente cita pertenece a la escena de la vela de armas: “y él dejó retirar a los heridos y tornó a la vela de sus armas con la misma quietud y sosiego que primero” (I, 3: 45); como se comentó en el capítulo primero, no hubo tal *ceremonia* o, si se puede considerar que la hubo, fue por escarnio; el transmitir la *vela de las armas*, por tanto, es un hecho que resulta desatinado, pues fue don Quijote quien creyó que aquello verdaderamente tuvo lugar.

El principal cometido de un caballero es deshacer agravios. Eso ocurre cuando finaliza la aventura de Andrés: “Y de esta manera deshizo el agravio el valeroso don Quijote” (I, 4: 52). Pero el narrador sabe de la desgracia de Andrés a causa de la intervención del caballero.⁴²

Hacer el bien a quien lo necesita es un principio caballeresco por antonomasia, pero don Quijote lo corrompe sin siquiera enterarse; así sucede cuando el narrador se refiere a lo sucedido con los galeotes: “don Quijote [quedó], mohinísimo de verse tan malparado por los mismos a quien tanto bien había hecho” (I, 22: 210); “se le mudaba la color a cada palabra, y no osaba decir que él había sido el libertador de aquella buena gente” (I, 30: 300). No hay falsedad alguna al decir que don Quijote hizo el bien a los hombres y que fue su libertador. En el primer caso, lo irónico se da porque el narrador hubiera

⁴² Cuando don Quijote se aleja, Haldudo se ensaña aún más con el indefenso Andrés: “quiero acrecentar la deuda, por acrecentar la paga [dijo Juan]”. “Y, asiéndole del brazo, le tornó a atar a la encina, donde le dio tantos azotes, que le dejó por muerto” (I, 4: 51). El acto de don Quijote contradice del todo la doctrina tradicional caballeresca. Al respecto Maravall observa que: “Ya Ramón Lull declara que con el caballero deben ir juntas las cuatro virtudes cardinales y las tres teologales; recogiendo una vez más eco paulino le confiere la misión de favorecer a las viudas, huérfanos y desvalidos, ayudando a los inferiores en honor y fuerza, muy en especial, como corresponde al tipo de sociedad en que aparece engastado este pensamiento, a los labradores; así su tarea es mantener la justicia, ayudando a los jueces, cuando él mismo no pueda hacer de juez” (Maravall, 1976: 123).

podido marcar su distancia al decir que el acto fue una locura;⁴³ en el segundo, ¿cuál es el motivo por el que el narrador emplea el término *buena gente*?

En la aventura de los disciplinantes se puede observar una valiente acometida hecha por don Quijote. El narrador parece ser quien se olvida de la buena acción de los penitentes y le da la razón a don Quijote: “Fatigose en vano Sancho, porque su amo iba tan presto en llegar a los ensabanados y en librar a la enlutada señora, que no oyó palabra, y aunque la oyera, no volviera, si el rey se lo pidiera” (I, 52: 524). Se puede observar, entonces, que el personaje no va a cometer una locura, sino a *librar* a quien ha dejado de ser la imagen de una virgen y se ha convertido en una “enlutada señora”.

Al igual que lo que ocurre en los libros de caballerías, a nuestro héroe se le presentan fenómenos inexplicables, que él atribuye a hechizos de los encantadores.⁴⁴ Así sucede en este pasaje: “luego tomaron la jaula en hombros

⁴³ Pues el *bien* hecho por don Quijote estaba en discordancia con lo que se entendían por el término en la época debido a que era la voluntad del rey que los hombres fueran llevados a rendir cuentas por sus malas acciones.

⁴⁴ En *Espejo de Principes y cavalleros [El cavallero del Febo]*, por ejemplo, ocurre un fenómeno inexplicable, pues el rey Trebacio cree ver a su amada Briana secuestrada por dos jayanes, justo después de haber tenido un sueño similar: “Y aún no era passada media hora que dormía quando soñava que vió la princessa Briana su señora ir presa en poder de dos jayanes, los más fieros y desemejadas que en su vida uviesse visto, y que ella, viéndolo, le dava vozes que la acorriesse. Y con demasiada ira y grave dolor que recibió desto, recordó muy despavorido. Y no le salió todo a burla su grave sueño, porque luego sintió un grande ruido junto a sí. Y mirando por lo que era, vio un grande y entoldado carro, que quatro cavallos le traía. Y en lo alto dél, venían dos grandes hachas ardiendo, puestas en dos candelabros de plata, a la luz de las cuales vio sentada sobre un carro una donzella vestida de muy ricas epreciadas ropas, y tan parecida a la princesa Briana que verdaderamente creyó ser ella; la qual, puesta la mano en la mexiella e los ojos baxos, iba muy triste e sospirando, como quien alguna cuita o fuerça padescía.” (Tomo 1, Cap. 8, p. 64-65) Debo esta referencia al Dr. Axayácatl Campos González Rojas, quien a su vez la tomó la cita de: ORTÚÑEZ DE CALAHORRA, Diego, 1975. *Espejo de principes y cavalleros [El Cavallero del Fabo]*, 6 vols., ed. Daniel Eisenberg, Clásicos Castellanos (Madrid: Espasa-Calpe).

aquellas visiones y la acomodaron en el carro de los bueyes” (I, 46: 482). Aquí, es aceptado como algo verídico por el narrador lo que don Quijote cree ver.⁴⁵

Algo similar ocurre cuando el personaje se ve atado en la jaula y escucha la voz del barbero –su vecino–, pues se otorga el nombre de *profecía* a las palabras emitidas por el burlador. Para don Quijote sin duda fue un verdadero vaticinio; pero incluso la misma entidad narrativa reconoce que se trató de una sutil estrategia que formaba parte de un engaño: “Y al acabar de la profecía, alzó la voz de punto, y disminuyola después con tan tierno acento, que aún los sabidores de la burla estuvieron por creer que era verdad lo que oían” (I, 46: 481). Entonces, ¿es apropiado el término aun cuando sabemos que se hace referencia a la mentira emitida por el barbero?

Aunque son pocos los pasajes mostrados, bien se puede observar que la actitud del narrador al apropiarse de la visión quijotesca, no se corresponde con la que toma en los constantes juicios en contra de la locura del héroe; de ahí que el fenómeno aquí observado sea irónico.

II.1.3 Transmisión del *mundo caballeresco* y adopción de la perspectiva quijotesca en los epígrafes

En este inciso nos enfrentamos a una cuestión polémica, pues no cuenta con todas las de ganar quien pretenda adjudicar a la entidad narrativa la responsabilidad de los epígrafes que aparecen al principio de cada capítulo; sin embargo, es posible observar en ellos características que se asemejan a ese discurso; estas son: la ubicación fuera de la diégesis de la entidad que enuncia; el uso de la tercera persona del singular y, finalmente –el qué más

⁴⁵ Como una “temerosa visión” también describe el narrador lo que percibe Sancho Panza antes que los protagonistas descubran la identidad de los enlutados que se dirigían a Segovia con el propósito de sepultar el cadáver (cf. I, 19: 168).

interesa resaltar—, algunos de ellos presentan un marcado sesgo irónico. Cabe aclarar que muchos de ellos se caracterizan por ser “transparentes”, es decir, por la ausencia de un sentido irónico.

A continuación se analizarán, pues, aquellos epígrafes en los cuales (al igual que lo ocurrido con la voz narrativa) se cierra el ángulo de percepción para transmitir los hechos como los piensa don Quijote.

Así reza el título de la Primera Parte: “Primera parte del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha” y así lo hace el del primer capítulo: “Que trata de la condición y ejercicio del famoso y valiente hidalgo don Quijote de la Mancha” (I, 1: 27). Es importante observar el matiz irónico presente desde el título mismo, que se relaciona con la parodia de los libros de caballerías y de los tratados históricos,⁴⁶ pero también con la acepción del término *ingenioso*. Según las conjeturas de Huarte de San Juan, el término tiene su origen en *Genio*, nombre otorgado a dios por los filósofos naturales y “que por antonomasia quiere decir el grande engendrador” (Huarte, 1977: 427). La comparación entre dios y don Quijote no es tan descabellada, pues el héroe mismo se concibe como un gran engendrador de aventuras.⁴⁷ La información proporcionada en ambos enunciados contiene un sentido irónico, pues el hecho de considerarlo *valiente*⁴⁸ y digno de fama crea una anuencia con respecto a los disparates del

⁴⁶ José María Paz Gago ha observado que en los 116 epígrafes de la obra se lleva a cabo “una *metaparodia* pues se imitan o transforman las fórmulas morfosintácticas de origen medieval usadas por los autores de los libros caballerescos parodiando, a su vez, los tratados serios de erudición histórica o filosófica y teológica” (Paz Gago, 1993: 764).

⁴⁷ Recuérdese el comentario del personaje una vez que ha visto cumplida su idea, la de ser caballero andante: “—¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a la luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, de esta manera? ‘Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos’” (I, 2: 35).

⁴⁸ En el epígrafe del capítulo 17 ocurre algo parecido: “Donde se prosiguen los innumerables trabajos que el bravo don Quijote y su buen escudero Sancho Panza pasaron en la venta que por su mal pensó que era castillo” (I, 17: 146). Lo de *bravo* es posible si se ven los acontecimientos como lo hace don Quijote, pues él cree que los golpes recibidos por los puños

héroe. Otra situación irónica se presenta debido a que desde este momento se toma como verdadero el nombre que el héroe se inventa.

En algunos de estos epígrafes, también se da crédito a la burla del ventero al considerar que don Quijote fue en realidad un caballero andante; así lo muestra el del capítulo tercero: “Donde se cuenta la graciosa manera que tuvo don Quijote en armarse caballero” (I, 3: 41). Gracias al verbo reflexivo se puede apreciar el peso de la voluntad enajenada del protagonista, que es respetada por el narrador: parece que el personaje *se arma* caballero; poco le importa si lo consigue a costa de un emperador o un ventero. En cambio, en los libros de caballerías, se hace explícito que el futuro caballero *recibe* de otro la investidura.⁴⁹ Se le da el mismo tratamiento de caballero en los epígrafes que corresponden a los capítulos 4, 5, 6, 20, 30, 46.

Todo lo que se anuncia en el capítulo 21 (“Que trata de la alta aventura y rica ganancia del yelmo de Mambrino, con otras cosas sucedidas a nuestro invencible caballero” –I, 21: 187–) no concuerda con la *realidad* diegética: la *alta aventura*, la *rica ganancia* y el *yelmo de Mambrino* son frutos de la demente visión del protagonista. El pobre barbero de la bacía ni siquiera se enfrenta al “fantasma” (I, 21: 189) que se le fue encima, por lo que podemos decir que no hubo aventura alguna. Tampoco hubo grande ganancia y, mucho menos, yelmo de Mambrino, pues, como dijo Sancho, aquello semejaba “una bacía de barbero pintiparada” (I, 21: 190).⁵⁰

del arriero amante de Maritornes fueron propinados por un gigante a causa de haber intentado llegar “al tesoro de la hermosura de esta doncella” (I, 17: 147).

⁴⁹ En el *Amadís de Grecia*, por ejemplo, así reza el epígrafe del capítulo 14: “Cómo Lucencio y Florindo se fueron encubiertamente de casa de su madre a Constantinopla donde Lucencio fue armado cavallero por mano del emperador Esplandian [...]” (De Silva, 1530: capítulo 14: 52-53).

⁵⁰ En cuanto a lo de “invencible caballero” ya es cosecha del propio desvarío del narrador, porque los golpes recibidos por don Quijote demuestran que está lejos de poseer esta cualidad. De nueva cuenta el epígrafe del capítulo 45 menciona lo inexistente en el universo diegético:

Lo que sucede con los galeotes ocurrió realmente tal como se vaticina: “De la libertada que dio don Quijote a muchos desdichados que mal de su grado los llevaban donde no querían ir” (I, 22: 199), pues estos hombres eran delincuentes que no querían pagar por los males cometidos; pero interesa destacar es que la visión quijotesca se filtra en las palabras, pues allí se ve injusticia en las órdenes del rey, porque implícitamente se lee que los hombres “van de por fuerza, y no de su voluntad” (I, 22: 200).

Los epígrafes pertenecientes al capítulo 26 (“Donde se prosiguen las finezas⁵¹ que de enamorado hizo don Quijote en Sierra Morena” –I, 26: 248–) y 30 (“Que trata del gracioso artificio y orden que se tuvo en sacar a nuestro enamorado caballero de la asperísima penitencia en la que se había puesto” –I, 30: 300–) coinciden en ver al protagonista como si fuera un ser enamorado; se sabe que en realidad don Quijote recurre a la figura de Dulcinea para estar a la par con los caballeros andantes ficticios: “se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse, porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma” (I, 1: 33); pero el suyo no se puede considerar propiamente enamoramiento.⁵²

Al inicio del capítulo 37, se dice: “Donde se prosigue la historia de la famosa infanta Micomicona, con otras graciosas aventuras” (I, 37: 384). El lector sabe perfectamente que se hace referencia a la discreta Dorotea.

En otro momento se habla del encantamiento del héroe: “Del extraño modo con que fue encantado don Quijote de la Mancha, con otros famosos sucesos”

“Donde se acaba de averiguar la duda del yelmo de Mambrino y de la albarda, y otras aventuras sucedidas, con toda verdad” (I, 45: 465).

⁵¹ Acerca del término *finezas* observa Paz Gago una ironía, porque: “las tales finezas son las cabriolas, saltos y otras locuras que el héroe hace, en cueros, a imitación de Roldán” (Paz Gago, 1993: 766).

⁵² Véase al respecto la nota 33 en este mismo capítulo.

(I, 47: 482). Ya habíamos comentado anteriormente que el supuesto encantamiento no es sino un artificio llevado a cabo por los amigos del protagonista para llevarlo de regreso a casa.⁵³

Incluso el desconcertante título del capítulo 10 (“De lo que más le avino a don Quijote con el vizcaíno y del peligro en que se vio con una caterva de yangüeses” –I, 10: 90–) parece obedecer a una intención irónica, pues la discordancia entre lo que allí se revela y lo que se encuentra en el capítulo no son privativos de la obra. Michel Moner recuerda que en los códigos medievales, como en la crónica del pseudo-Turpín,⁵⁴ está presente esta situación. En este sentido, el crítico se pregunta con respecto al *Quijote*: “hasta qué punto se han de considerar como ‘anomalías’ o como guiños al ‘discreto lector’” (Moner, 1993: 699).

Otro enunciado que se encuentra fuera de lugar y que se ajusta a la distorsionada visión del personaje es el del capítulo 36 (“Que trata de la brava y descomunal batalla que don Quijote tuvo con unos cueros de vino tinto” –I, 36, 374), pues, como bien ha observado Paz Gago (1993: 764), la *brava y descomunal batalla* tuvo lugar en efecto, pero sólo en el sueño del héroe; hecho que sucede en el capítulo anterior, mientras en la venta se leía la novela de *El curioso impertinente*.

⁵³ El mismo narrador da cuenta del engaño en el que cae don Quijote: “y luego dio en cuenta de lo que su continua y desvariada imaginación le representaba, y se creyó que todas aquellas figuras eran fantasmas de aquel encantado castillo, y que sin duda alguna ya estaba encantado, pues no se podía menear ni defender: todo a punto como había pensado que sucedería el cura, trazador de esta máquina” (I, 46: 480).

⁵⁴ Moner proporciona la definición que de esa crónica brinda Pierre David en “Estudes sur le *Livre de Saint-Jacques* attribué au Pape Calixte II”, *Bulletin des Estudes Portugaises*, XII, 1948, p. 73: “Le *Pseudo-Turpin* se présente dans les manuscrits precede d’un sommaire; dans le texte, i lest divisé en un nombre variable de chapitres qui correspond rarement à celui du sommaire. La division est d’ailleurs faite avec la plus grade maladresse, sans plan préconçu; certains chapitres ont quelques lignes, d’autres ont plusieurs pages; il arrive que les coupures soient faites en dépit du sens et que les titres correspondent fort mal au contenu” (Moner, 1993: 699, nota 10).

Como verdaderos combates también son vistos los encuentros con los molinos de viento y con los batanes, pues se utiliza para ello el término *aventura*.⁵⁵ “en la espantable y jamás imaginada aventura” (I, 8: 75); “De la jamás vista ni oída aventura que con más poco peligro fue acabada de famoso caballero en el mundo como la que acabó el valeroso don Quijote de la Mancha” (I, 20: 174).

En los epígrafes aquí referidos, se puede observar claramente que los hechos son contados a la manera en la que los piensa don Quijote. Cabe aclarar que en estos casos la hilaridad debe mucho a la parodia que se lleva a cabo con respecto a los libros de caballerías; pero un hecho es fundamental en la obra cervantina: lo transigente del narrador con respecto a la demencia.

⁵⁵ Así lo define Covarrubias: “puede ser nombre, y entonces es termino de libro de caballerias, y llaman aventuras los acaecimientos en hechos de armas” (Covarrubias, s. v. *aventura*).

II.2 Otras formas de adopción del punto de vista quijotesco: Simbiosis de la demencia Quijotesca

En el apartado anterior se pudieron observar algunas escenas en las que el narrador trasmite los hechos como los piensa don Quijote; el punto de vista narrativo oscilaba entre la perspectiva del personaje y su propio punto de vista.

Una situación similar se presenta cuando el narrador trasmite acontecimientos o pensamientos y toma como punto focal la mente de otro personaje que no es don Quijote. En este juego, lo cómico es aún más eficaz que lo observado en el apartado anterior ya que si allá cabía la duda de que el narrador adoptaba la perspectiva enloquecida o fingía hacerlo, aquí tal vacilación no tiene razón, pues el narrador toma prestados aquellos pensamientos y con ello se muestra renuente a abandonar la delirante mirada del protagonista. Al seguir hechizado por la visión de mundo enloquecida, la locura de don Quijote sigue viva en su discurso aun cuando es otro personaje el focalizado. Así pues, la demencia de don Quijote se hace presente de manera simbiótica.⁵⁶ A sabiendas de que el término resulte inapropiado, se ha considerado pertinente su empleo porque, al igual que en la simbiosis que se da en la naturaleza, en la unión aquí observada participan dos visiones de mundo –*dos especies*– de naturalezas diferentes: una cuerda, que es, por así decirlo, la de Sancho, y otra delirante, la de don Quijote. Así pues, al igual que la imagen de la orquídea que, ufana, florece en el árbol, así también lo hace la demencia quijotesca al implantarse en una mentalidad ajena a la de don Quijote: la visión enloquecida se comporta como una entidad que se mantiene viva al implantarse en los pensamientos de otro personaje o en el discurso propio del narrador; dicha entidad, a su vez

⁵⁶ El término *simbiosis*, propio de la biología, es definido así por el Diccionario de la Real Academia Española: “Asociación de individuos animales o vegetales de diferentes especies, en la que ambos asociados o simbioses sacan provecho de la vida en común” (DRAE, s. v. *simbiosis*).

(cual tronco embellecido por la flor), también saca provecho de esta situación al absorber pequeñeces de aquella enajenación y hacerlas parte de su propia perspectiva.

Las escenas que serán analizadas en esta sección tienen las mismas características que las observadas en el apartado anterior, a excepción del segundo punto, porque, como ya se mencionó, la mente focalizada no es la de don Quijote.

II.2.1 La locura quijotesca presente en la narración cuando se toma como punto focal la mentalidad de Sancho Panza

Cuando la demencia quijotesca se instala en la mente de Sancho, el personaje saca provecho en no pocas ocasiones; pero en otras tantas, la misma situación le impide salir bien parado. Por su parte, el lunatismo quijotesco parece tener vida propia al instalarse en el discurso del narrador y, a un tiempo, en la visión del escudero.

Desde una etapa muy temprana, Sancho observa a su amo como si se tratara de un verdadero vencedor en el encuentro con los frailes de San Benito,⁵⁷ a pesar de saber que las pertenencias de aquellos hombres no eran despojos legítimos de batalla alguna –como se lo dieron a entender al escudero los golpes recibidos a manos de los mozos de aquellos hombres–⁵⁸, el narrador insiste en ver aquello como un enfrentamiento caballeresco auténtico: “y había estado atento a la batalla de su señor don Quijote” (I, 10: 90).

⁵⁷ Por el ímpetu con el que don Quijote arremete en contra de los religiosos, corrompe el ideal de caballero ofrecido por Díez Games. Aquí se toma la cita proporcionada por Maravall (1975: 124): “el buen cavallero virtuoso conbiene que sea cauto e prudente; e que sea justo judicante, e que sea atemperado e mesurado”.

⁵⁸ “Los mozos, que no sabían de burlas, ni entendían aquello de despojos ni batallas [...] arremetieron contra Sancho” (I, 8: 80).

Una vez que para don Quijote termina la aventura de los cueros de vino, los reunidos para escuchar la novela de *El curioso impertinente*: “saliéronse al portal de la venta a consolar a Sancho Panza de no haber hallado la cabeza del gigante” (I, 35: 368). Este pasaje es interesantísimo porque el narrador, líneas antes, juzgó como un “disparate” la idea quijotesca de confundir los cueros con un gigante;⁵⁹ aquí, en cambio, parece estar de acuerdo con tal desatino.

En Sierra Morena: “Ni Sancho llevaba otro cuidado, después que le pareció que caminaba por parte segura, sino de satisfacer su estómago con los relieves que del despojo clerical habían quedado” (I, 23: 212).⁶⁰ El primer término subrayado pertenece a la visión enloquecida, pues Sancho saca provecho del botín que su amo ganó en el supuesto enfrentamiento;⁶¹ en cambio, el adjetivo introduce una idea alejada de la perspectiva del escudero y, por concordar con el contexto *real* de los acontecimientos diegéticos, puede adjudicársele a la entidad narrativa. Este es sin duda un buen ejemplo de la mezcla de perspectivas (cf. Frenk, 2009: 215-216). El contraste generado es el causante de la ironía: ¿pueden ser consideradas *despojo*, en el sentido caballeresco, las pertenencias de los religiosos que huyeron despavoridos en lugar de combatir?

La confianza en la recompensa que el buen escudero piensa recibir por sus servicios es fundamental para el juego narrativo al que aquí nos referimos. Así

⁵⁹ “–No sé nada –respondió Sancho–: sólo sé que vendré a ser tan desdichado, que, por no hallar esta cabeza, se me ha de deshacer mi condado como la sal en el agua.

Y estaba peor Sancho despierto que su amo durmiendo: tal le tenía la promesa que su amo le había hecho” (I, 35: 368)

⁶⁰ Francisco Rico observa que las palabras hacen referencia a las “sobras del botín tomado a los frailes en la aventura del cuerpo muerto” (I, 23: 212, nota 9).

⁶¹ Recordemos que en la aventura de los encamisados los pobres hombres huyen: “porque todos pensaron que aquél no era hombre, sino diablo del infierno, que les salía a quitar el cuerpo muerto que en la litera llevaban” (I, 19: 169); y que enseguida Sancho “andaba ocupado desvalijando una acémila de repuesto que trían aquellos buenos señores, bien abastecida de cosas de comer” (I, 19: 171).

sucede, por ejemplo, cuando: “Iba Sancho Panza sobre su jumento como un patriarca, con sus alforjas y su bota, y con mucho deseo de verse ya gobernador de la ínsula que su amo le había prometido” (I, 7:73). Con los frailes de San Benito no se quita el dedo del renglón: “y rogaba a Dios en su corazón fuese servido de darle victoria [a don Quijote] y que en ella ganase alguna ínsula de donde le hiciese gobernador, como se lo había prometido” (I, 10: 90). Incluso cuando Sancho se desilusiona de la vida andante por haber notado la ausencia de sus alforjas, que tanta falta le hicieron al verse vomitado por su amo, sigue estando vigente el ofrecimiento hecho por el caballero: “y propuso en su corazón de dejar a su amo y volverse a su tierra, aunque perdiese el salario de lo servido y las esperanzas del gobierno de la prometida ínsula” (I, 18: 163). La locura instalada en la mente del ingenuo y loco escudero es también compartida por quien conoce la imposibilidad del cumplimiento de la promesa quijotesca.

Lo mismo ocurre a continuación:

Y en tanto que él iba de esa manera menudeando tragos, no se le acordaba de ninguna promesa que su amo le hubiese hecho, ni tenía por ningún trabajo, sino por mucho descanso, andar buscando aventuras, por peligrosas que fueren. (I, 8: 78)

La única aventura con la que han topado hasta el momento es la de los molinos de viento; no se puede hablar, entonces, ni de *aventuras* ni de *peligro* en el sentido caballeresco como lo hace don Quijote y, aquí, como lo piensa Sancho,⁶² y como lo da a conocer el narrador.

En otra ocasión, en presencia de Sancho, don Quijote hace algunas locuras para convencerlo de que quedará en soledad haciendo penitencia en memoria

⁶² El mismo escudero sabía del desacierto en el que incurrió su amo en aquella primera aventura: “-¡Válame Dios! -dijo Sancho- ¿No le dije yo a vuestra merced que mirase bien lo que hacía, que no eran sino molinos de viento, y no lo podía ignorar sino quien llevase otros tales en la cabeza?” (I, 8: 76).

de Dulcinea; así, el ingenuo personaje: “se dio por contento y satisfecho de que podía jurar que su amo quedaba loco” (I, 26: 248). Efectivamente, en la imaginación del escudero, y del hidalgo, es comprensible que lo llame loco por la ejecución de semejante desvarío; pero, ¿se necesita esa chispa de locura para comprobar algo que es irrefutable?

Así transmite el narrador la desilusión que sufre el escudero al descubrir la identidad de Micomicona:

Todo esto escuchaba Sancho, no con poco dolor de su ánimo, viendo que se les desaparecían e iban en humo las esperanzas de su ditado y que la linda princesa Micomicona se le había vuelto en Dorotea, y el gigante en don Fernando (I, 37: 384)

La mudanza sólo tuvo lugar en la desequilibrada imaginación del escudero; razón por la cual el narrador debería utilizar los nombres auténticos de los personajes, no los imaginados por amo y mozo.

Cuando don Quijote es golpeado por los disciplinantes, Sancho hace una inversión paródica de un *planctus* al imaginar muerto a su amo.⁶³ Después de la cómica disertación, el narrador hace una observación en la que implícitamente también él tomó por muerto al caballero, pues lo ve volver a la vida: “Con las palabras y gemidos que dio Sancho revivió don Quijote” (I, 52: 526).

II.2.2 La locura quijotesca presente en la narración cuando se toma como punto focal la mente de otros personajes

El narrador continúa respetando el punto de vista disparatado de nuestro hidalgo incluso cuando la focalización se aleja de los protagonistas.

Esto puede observarse en el momento en el que Sancho comienza a golpear a Maritornes por pensar que tiene encima la pesadilla, pues se dice que la

⁶³ “Oh humilde con los soberbios y arrogante con los humildes” (I, 52: 526).

buena moza: “sentida del dolor, echando a rodar la honestidad dio el retorno a Sancho con tantas, que, a su despecho, le quitó el sueño” (I, 16: 144). La honestidad de la mujer desde hace rato ya estaba por los suelos si consideramos la promesa hecha al arriero para reunirse con él aquella noche. Gracioso resulta que el narrador quiera presentar como válida esa apariencia de la realidad que es verdadera exclusivamente en la mente de don Quijote (quien ha dejado de ser el punto focal de la escena porque, en este momento, él se encuentra peleando con el arriero).

Continuando con este altercado, el narrador dice:

pero como vio que la moza forcejeaba por desasirse y don Quijote trabajaba por tenella, pareciéndole mal la burla, enarboló el brazo en alto y descargó tan terrible puñada sobre las estrechas quijadas del enamorado caballero (I, 16: 143).

Viendo, pues, el arriero, a la lumbre del candil del ventero, cuál andaba su dama, dejando a don Quijote, acudió a dalle el socorro necesario (I, 16: 144).

En la primera cita no se hace referencia al sentimiento experimentado por don Quijote hacia Dulcinea, sino al deseo momentáneo que le despertó Maritornes. Tan lascivo comportamiento (la mantiene “bien asida”) es disfrazado gracias a las palabras empleadas por don Quijote en su discurso.⁶⁴ En la segunda, el arriero se comporta como lo haría un caballero andante en su lugar. Es importante notar que en ambos pasajes el punto focal de la escena se ubica en el arriero, y que el buen hombre ignora por completo la locura del protagonista; agréguese, además, que la entidad narrativa informa acerca del poco o nulo conocimiento que este personaje poseía con respecto al lenguaje caballeresco: “y estúvose quedo hasta ver en qué paraban aquellas razones que él no podía entender” (I, 16: 143). Es una locura, entonces, que el narrador utilice los

⁶⁴ “Quisiera hallarme en terminos, hermosa y alta señora, de poder pagar tamaña merced como la que con la vista de vuestra gran hermosura me habedes fecho” (I, 16: 143).

términos *enamorado caballero*, *socorro* y *dama* si pensamos que el arriero se cree deshonrado y que por ello decide golpear a quien ve no como a un hombre honorable, sino como a uno libidinoso.

Existe otro gracioso comentario respecto a la ingratitud de los galeotes:

A Sancho le quitaron el gabán y, dejándolo en pelotas, repartiendo entre sí los despojos de la batalla, se fueron cada uno por su parte, con más cuidado de escaparse de la Hermandad que tenían que de cargarse de la cadena e ir a presentarse ante la Señora Dulcinea del Toboso (I, 22: 210).

Para Covarrubias los términos *despojos* y *batalla* tiene una acepción bélica;⁶⁵ pero en la escena, más que hacer referencia a despojos de guerra, se puede hablar de un verdadero acto de pillaje. A pesar de que la focalización se encuentra en la mente de los maleantes, parece que el narrador sigue viendo las cosas como las imaginaba don Quijote; solamente así se explica la situación anterior y el deseo de seguir hablando de Dulcinea –hubiera podido decir simplemente Aldonza Lorenzo– en una escena que tan caro le costó al héroe manchego.

Aparte de los ejércitos que don Quijote cree ver en los rebaños de ovejas, aparece otro término con el cual se hace referencia a dos bandos en disputa; pero esta vez los designados son efectivamente hombres, aunque de paz. Se trata de los disciplinantes y de los acompañantes de don Quijote: “el cura fue conocido de otro cura que en la procesión venía, cuyo conocimiento puso en sosiego el concebido temor de los dos escuadrones” (I, 52: 526); don Quijote tomaría por *escuadrones* a los dos bandos; pero él está inconsciente en el momento de la enunciación.

⁶⁵ “despojar al enemigo, quitarle las armas y todo lo demas que se puede quitar; despojar de la dignidad, quitarle della con autoridad de juez competente; despojo, lo que se trae tomado del enemigo; por otro nombre, presa” (Covarrubias, s. v. *despojos*). Y sobre batalla: “El conflicto, y la contienda de un exercito contra otro. Dixose de la palabra batir, que vale herir a verbo latino barou.is.tui, por batir, o sobajar: y este verbo batallar sinificó primero el imponerse y ejercitarse con los palos, bastones, o rudes” (Covarrubias, s. v. *batalla*).

El manchego caballero también es visto como desfacedor de agravios: “Dorotea, que vio cuan corta y sutilmente estaba vestido, no quiso entrar a ver la batalla de su ayudador y de su contrario” (I, 35: 367). A pesar de que Dorotea es partícipe del engaño, no es posible que tal idea pertenezca a su lúcido pensamiento (tal vez lo exprese por escarnio; pero de eso a que lo piense, hay una gran distancia). En la imaginación de don Quijote ocurre la confusión que aquí el narrador hace suya: él era el *ayudador*, y los cueros, el gigante –*su contrario*.

En otra ocasión, a pesar de que Dorotea no es la *señora* (sino no que lo es de manera fingida) del barbero, amigo de don Quijote, parece que el narrador la concibe como tal⁶⁶ de manera esporádica, como ocurre a continuación: “y viendo que ya el don estaba concedido y con la diligencia que don Quijote se alistaba para cumplirle, se levantó y tomó de la otra mano a su señora, y entre los dos la subieron a la mula” (I, 29: 295); desde el punto de vista de la lógica diegética, la entidad narrativa bien pudo haber dicho simplemente *Dorotea*.

A pesar de que don Quijote no pelea con ningún gigante, sino con los cueros de vino, el narrador dice que el ventero se vengó de esta manera: “tomó tanto enojo, que arremetió con don Quijote y a puño cerrado le comenzó a dar tantos golpes, que si Cardenio y el cura no se lo quitaran, él acabaría la guerra del gigante”. (I, 35: 366) Es necesario recordar que el protagonista fue quien había vencido a ese ser; no hay razón, entonces, para decir que el ventero estuviera pensando en el gigante cuando, furibundo, únicamente se ocupa en el derramamiento de su vino. Es irónico, pues, que el narrador adjudique al ventero lo que exclusivamente fue imaginado por don Quijote.

⁶⁶ Recuérdese que don Quijote no duda de esta situación, por lo menos eso sucede en esta escena.

II.2.3 El narrador toma por cuenta propia la visión enloquecida

Hay ciertos momentos en los cuales el narrador no toma a ningún personaje como punto focal; de esta manera, la perspectiva narrativa se apropia de la locura quijotesca. Así sucede, por ejemplo, después del alboroto que ocurre en la venta:

De aquella manera se apaciguó aquella máquina de pendencias, por la autoridad de Agramante y prudencia del Rey Sobrino; pero viéndose el enemigo de la concordia y el émulo de la paz menospreciado y burlado, y el poco fruto que había granjeado de haberlos puesto a todos en tan confuso laberinto, acordó de probar otra vez la mano (I, 45: 471).

Lo expresado por la entidad narrativa en el subrayado está enunciado desde su propia visión omnisciente; en cambio, la idea tuvo su origen en la imaginación de nuestro caballero, lugar en el que, efectivamente, los personajes fingidos calmaron la disputa.⁶⁷

El narrador emite un juicio graciosísimo en el momento en el que los protagonistas se enteran de la historia de Grisóstomo y Marcela gracias a un cabrero. Nuestro héroe recibía con gusto la historia, pero no pasaba lo mismo con Sancho, quien “se acomodó entre Rocinante y su jumento, y durmió, no como enamorado desfavorecido, sino como hombre molido a coces” (I, 12: 109). Dicho por el narrador, el hecho de ver a don Quijote como si realmente fuera un *enamorado desfavorecido* resulta irónico, pues el personaje pasó aquella noche: “en memorias de su señora Dulcinea”⁶⁸ (I, 12: 109). Al enfocar la narración en Sancho, entonces, lo que hace es apropiarse de la locura del protagonista, porque él no es sino un fingido enamorado desfavorecido.

⁶⁷ “quiero que veáis por vuestros ojos –dice don Quijote– como se ha pasado aquí trasladado entre nosotros la discordia del campo de Argamante” –I, 45: 470–). Francisco Rodríguez Marín al comentar la escena dice que se trata de una frase proverbial: “pues a cada paso se dice y se oye decir *aquello fué un campo de Argamante*, [y agrega:] está tomado del *Orlando furioso*, de Ariosto, en cuyo canto XXVII se describe con todo pormenor tal pelea” (Cervantes, 1952, tomo IV, I, 45: 181).

⁶⁸ Al igual que en los libros de caballerías, el insomnio del héroe es provocado por el enamoramiento; sólo que el de don Quijote es fingido.

El narrador hace otro comentario muy parecido al anterior. Los lectores somos testigos de los artificios elaborados por los amigos de nuestro protagonista para llevarlo de regreso a su casa; el más grande consistía en hacerle creer que iba encantado. Al respecto el narrador diserta: “[...] por aquel verde y apacible sitio, cuya frescura convidaba a quererla gozar, no a las personas tan encantadas como don Quijote, sino a los tan advertidos y discretos como su escudero” (I, 49: 502); sus palabras coinciden con el pensamiento de don Quijote y con el de Sancho al mismo tiempo. Con el del primero, por el hecho de decir que el hidalgo está encantado; con el de Sancho, porque es cierto que en ese momento el escudero es *advertido* y *discreto*, pues está enterado de la verdad que se oculta tras el *encantamiento*.⁶⁹

En la quema de los libros, se puede observar otra coincidencia de la perspectiva narrativa con la de los personajes. Así lo demuestran sus palabras emitidas después de que la sobrina señala el lugar para la *hoguera*: “Lo mismo dijo el ama: tal era la gana que las dos tenían de la muerte de aquellos inocentes” (I, 6: 61). Este pequeño fragmento encierra una gran complejidad porque reúne tres aspectos del acto narrativo, a saber: lo dicho por el ama, los pensamientos de las mujeres, y el propio juicio emitido por el narrador. El ama dijo estar de acuerdo con la sobrina acerca de no perdonar libro alguno. El narrador informa sobre los deseos de las dos mujeres, que era el de dar muerte a los libros. Por último, al narrador pertenece el juicio de ver en los libros la inocencia.

⁶⁹ En comparación con el primer juicio del narrador con respecto a Sancho: “hombre de bien (si es que este título se puede dar al que es pobre), pero de muy poca sal en la mollera” (I, 7: 72), este nuevo comentario resulta irónico, como lo ha observado Margit Frenk.

A esto hay que agregar un fenómeno irónico interesante: el juicio emitido por el narrador no está en contra de la visión de los personajes,⁷⁰ más bien, les sigue el juego: al decir *aquellos inocentes* parece interceder por ellos, como si su deseo fuera salvarlos de las inquisidoras manos.⁷¹ Quizá lo que hace el narrador es no olvidar la mirada de don Quijote (o acaso la del propio Cervantes) y asume el papel que tomaría el héroe si estuviera en posibilidad de presenciar la quema de sus libros: ellos no serían considerados dignos de tal castigo, sino inocentes.

En otra ocasión, el narrador hace una dilucidación acerca de los pensamientos que don Quijote dirige a Dulcinea mientras vigila la venta: “dando de cuando en cuando tan dolientes y profundos suspiros, que parecía que con cada uno se le arrancaba el alma” (I, 43: 451); y agrega: “A este punto llegaba entonces don Quijote en su tan lastimero razonamiento, cuando la hija de la ventera le comenzó a cecear y a decirle” (I, 43: 452). Si recordamos, don Quijote pintó en su imaginación a su señora Dulcinea; ese *tan lastimero razonamiento*, esos *dolientes* y *profundos* suspiros, entonces, no pueden sino ser fingidos. Sin embargo, el caballero es presentado como si realmente sufriera por cuitas de amor.⁷²

En los pasajes vistos en esta última sección, el narrador ya no sólo trasmite los acontecimientos como los imagina don Quijote; ahora parece que de

⁷⁰ Aquí esperaríamos que aclarara o que se burlara de la actitud inquisitorial de los personajes, pero no lo hace así; una muestra más de su simulación irónica.

⁷¹ Como *inocentes* también son vistos cuando el narrador dice: “el bueno de Esplandián fue volando al corral, esperando con toda paciencia el fuego que le amenazaba” (I, 6: 62) y en la frase: “y así se cumplió el refrán en ellos de que pagan a las veces justos por pecadores” (I, 7: 70).

⁷² Agréguese a esto la manera cómica que tiene don Quijote de dar fin a su *lastimero* discurso; allí hace referencia a Apolo mientras perseguía a la ninfa Dafne: “que no me acuerdo bien por dónde corriste entonces celoso y enamorado” (I, 43: 452).

manera voluntaria da cabida en su discurso a esa visión disparatada. Esto genera un contraste irónico con respecto a los juicios que explícitamente hace la entidad narrativa en contra de la locura a lo largo de la obra. Si la adopción de la visión quijotesca resulta irónica cuando se utiliza como punto focal alguna perspectiva figural (como se vio en las secciones precedentes en este mismo apartado), no hay duda de esa intención cuando el narrador se vale de tales disparates para ofrecer los hechos desde su propia perspectiva.

En este sentido, sería una idea apresurada decir que el narrador menosprecia la locura, pues frecuentemente tiene un pie firmemente apoyado en este terreno.

Con los pasajes vistos en el segundo apartado, se puede ver que la risa se produce a causa de la instalación momentánea de la locura quijotesca en la mentalidad de otros personajes. Lo cómico del asunto es una cuestión doble: reímos por la ingenuidad o la sagacidad de algunos personajes, de Sancho principalmente, al adoptar el lunatismo; pero también por lo transigente del comportamiento narrativo al ser él mismo quien, abandonando su visión omnisciente, adopta la enajenada visión al enunciar ciertos sucesos a la manera en la que el protagonista los imagina. El fenómeno es importante porque con tal actitud la entidad narrativa provoca que la locura adquiera un papel relevante en su discurso.

Como aquí se ha mostrado, el quien enuncia momentáneamente comparte la locura de don Quijote; esto sucede no sólo cuando trasmite los hechos a través de la perspectiva del héroe, sino también cuando hace su tarea tomando como punto focal la mentalidad de otros personajes o, incluso, cuando es la

suya propia el punto focal. Así, la risa es desencadena, pues en realidad él es una entidad cuya ubicación se encuentra fuera del universo de los personajes; lugar privilegiado desde el cual puede observar con toda claridad lo que es o no coherente, diegéticamente hablando. Por tanto, hay una distancia enorme entre la perspectiva del personaje y la narrativa. En los casos que aquí fueron observados, la frontera que divide ambas visiones parece diluirse por completo merced al silencio que guarda acerca de lo inadecuado de la mirada quijotesca;⁷³ así, la ironía surge por el contraste entre lo que el narrador dice y lo que el lector sabe que sucede efectivamente en la diégesis.

Además del contraste de sentido, otros argumentos que permiten ver en el juego del narrador una actitud irónica son, por un lado, el carácter cómico y valorativo implícito en el solapamiento de la locura y, por otro, la simulación narrativa manifiesta en ese silencio sospechoso que viene de tras de la transmisión de ciertos acontecimientos (no de todos) que presuntamente son caballerescos. No se olvide, además, que el recurso narrativo aquí observado no puede existir separada del carácter paródico del *Quijote*.

Es responsabilidad del narratorio cumplir en todo momento con su papel activo; de lo contrario, no llegará a experimentar el placer de comprender esa ambivalencia del narrador y verá en su discurso una pedante visión unívoca.

Es importante recordar que Anthony Close, al referirse al capítulo 48 de la Segunda Parte, habla de una combinación entre la empatía y la distancia que muestra el narrador con respecto a la visión de nuestro caballero (Close, 2007: 91); sin embargo, la entidad narrativa tiende a inclinarse por un solo lado de la balanza en los pasajes aquí mostrados.

⁷³ Es importante observar, por otro lado, que son muchas las ocasiones en las que la distancia entre dichas perspectivas se hace explícita en el texto, ya sea en un párrafo precedente o en uno posterior.

CONCLUSIÓN

En nuestros días, la perspectiva que don Quijote tiene acerca de lo que se le presenta está revestida por un velo negativo. Edwin Williamson, por ejemplo –al hablar del caso de Dulcinea–, cree que la percepción quijotesca no es únicamente una brusca distorsión de la realidad, sino “una especie de obstinada interpretación errónea de situaciones cotidianas provocadas por un deseo de hacerlas encajar en su obsesión caballerescas” [El subrayado es mío] (Williamson, 1991: 140). El crítico no considera que esa locura sea “una metáfora de ninguna cosa en concreto, es totalmente *sui generis*, inexplicable y absurda.” (Williamson, 1991: 136)

Claro que actualmente no todos los críticos tienen una opinión negativa acerca de la demencia. Así, Anthony Close, al hablar de la obra en general, emite un juicio más condescendiente que el anterior, pues sugiere la idea de una “doble perspectiva” en la obra.¹ La de nuestro héroe es una visión que no se corresponde con la *realidad* diegética, pues su imaginación trata de adecuar lo que se le presenta con lo sucedido en los libros de caballerías; en la mayoría de los casos, su perspectiva sobre lo que sucede a su alrededor resulta diferente de lo que percibe el resto de los personajes.

¹ “Para matizar y corregir debidamente la tesis de Vicente de los Ríos sobre la doble perspectiva del *Quijote* pudiéramos redefinirla de la manera siguiente: el *Quijote* ocupa una situación intermedia entre la perspectiva épica propia de una novela de aventuras –evocada no sólo por la experiencia del protagonista sino también, más seriamente, por los episodios intercalados– y una perspectiva cómico-realista desde la que se considera quimérico un tipo determinado de aventuras: las caballerescas. Este dualismo constituye lo realmente novedoso y revolucionario del *Quijote*, en relación con el resto de las narraciones en prosa del siglo de oro, que suelen ocupar una u otra de estas esferas, pero nunca ambas a la vez” [El subrayado es mío] (Close, 2005: 48).

En este trabajo se ha observado que el discurso indirecto le permite a la entidad narrativa entrar por momentos en este mundo enloquecido del personaje, aunque sin solidarizarse todo el tiempo con su ideología o sus sentimientos (esto se puede comprobar porque su narración frecuentemente es disonante –Pimentel, 2002: 102-104– en relación con la mirada quijotesca); sin embargo, cuando adopta esa visión, también la suya sufre una momentánea discordancia con respecto a la *realidad* de la diégesis. Por este motivo, el narrador hace de la demencia un ideal con valor trascendente, por lo menos en su discurso –que no implica cualquier cosa.

El comportamiento irónico del narrador es tan importante en la obra que nos atrevemos a decir que implícitamente en la enunciación y en la recepción del texto se verifica la inconcebible idea de considerar caballero andante al personaje justo en el momento en el que es nombrado como el hidalgo manchego deseaba.

Debido a que el punto de partida de la narración es la realidad de un personaje que tiene su correlato en el contexto español del siglo XVII, se ha considerado que la actitud que toma el narrador se relaciona con la ironía; este recurso adquiere un matiz cómico al relacionarse con la parodia que del género caballeresco se llevan a cabo en las acciones de don Quijote. Por ello se ha considerado que no es posible hablar de la ironía presente en el *Quijote* sin tomar en cuenta su comunión con la parodia.

Para responder a nuestro cuestionamiento inicial, el porqué el aspecto cómico sigue despertando el interés del público actual, podemos decir que la ironía presente en el discurso narrativo (y que en este trabajo fue abordada superficialmente) contribuye a enriquecer el carácter cómico en el *Quijote* y que continuamos disfrutando de la obra porque esa situación irremediabilmente

compromete la imaginación del lector; y, a decir de Iser, únicamente cuando la lectura es activa y creativa “se convierte en placer” (Iser, 1987: 216). Que el narrador propicie nuestra activa participación en el proceso cómico, pues, es sin duda un poderoso juego que contribuye en gran medida a que la obra siga vigente en el gusto de la gente. Pero no debemos olvidar que si la comicidad en nuestros días apela nuestra risa cómplice, el significado de esa valoración de la demencia que lleva a cabo el narrador al solapar y adoptar la visión quijotesca era más profunda en tiempos de Cervantes de lo que hoy podemos comprender.

A iniciar este trabajo, también preguntamos en qué medida el narrador se inclina por la perspectiva narrativa. Podemos decir que si es pertinente la idea de que el narrador ve al héroe como caballero andante al nombrarlo *don Quijote* y al cerrar su ángulo de conocimiento y hacerlo coincidir con la de aquella mentalidad figural (independientemente de que el hidalgo funja o no como punto focal), entonces la perspectiva narrativa se inclina mucho más por la locura del héroe de lo que parece. No obstante, a esta idea se puede objetar que el narrador probablemente no adopte tal perspectiva, sino que finge hacerlo. Al respecto, solamente podemos decir que el narrador no es loco como don Quijote, pero tampoco parece ser del todo cuerdo. El discurso narrativo es, pues, un discurso en movimiento; con un pie muy firmemente apoyado en el terreno de la locura, y el otro, en el de la cordura.

En cuanto al porqué la condescendencia con la visión quijotesca, podemos decir que a partir de ese ir y venir de la cordura a la locura, se pone en tela de juicio la afirmación de que la mirada del narrador sea unívoca; con ello, no puede concebirse que el narrador realmente menosprecie el imaginario mundo

de don Quijote, como de manera textual lo expresa frecuentemente. En este trabajo hemos tratado de mostrar que la entidad narrativa en múltiples ocasiones se presenta como un ser seducido por los disparates del héroe. A diferencia de la opinión emitida por Williamson, vemos en la demencia quijotesca y, por tanto, en la anuencia que de ella lleva a cabo el narrador, un aspecto positivo; como si la razón y la locura compartieran espacio² por tener un valor similar en el discurso narrativo. Para ello nos hemos basado en la idea de la concepción cómica que la locura tenía en tiempos de Cervantes y que es defendida por autores como Russell (1969: 321 y ss.), Trueblood (1984: 7), Bajtín (1974: 65), Close (2007: 18) y Huarte de San Juan (este último autor también es condescendiente con la demencia al hablar del espíritu creador del artista).

Hemos juzgado como válida, entonces, la idea de que el narrador valora la locura al conservarla viva en su discurso; no está en contra de ella. Así, el comportamiento del narrador coincide con lo que Cervantes y sus contemporáneos entendían por lo cómico.³

² La perspectiva enloquecida del manchego roza constantemente con el mundo de la razón. Marvall ha observado que la utopía defendida por don Quijote obedece a la decadencia de la moral heroica y a la crisis de las virtudes nobles que se vivía en tiempo de Cervantes. Nuestro héroe que porta antiguas armas representa para el crítico un ideal reformador. “La concepción militar caballerescas se conserva porque se la considera medio para el ideal moral-heroico que alienta en nuestro personaje: el modo de guerrear del caballero se mantiene como ejercicio que lleva a adquirir la virtud y con ella la calidad moral que es propia del caballero” (Marvall, 1976: 139). La situación se manifiesta de manera explícita en la obra en el momento en el que el Caballero del Verde Gabán ve en don Quijote a un hombre de razón gracias al discurso ofrecido después de la gran locura que significó el enfrentamiento con el león: “-Digo, señor don Quijote, -respondió don Diego-, que todo lo que vuesa merced ha dicho y hecho va nivelado con el fiel de la misma razón” (II, 17: 679). No obstante, cabe señalar que, previamente a la intervención de don Diego, el narrador informó sobre la incertidumbre experimentada por este personaje al ver los actos y escuchar las razones de don Quijote: “pareciéndole que era un cuerdo loco y un loco que tiraba a cuerdo” (II, 17: 677). Asimismo, don Lorenzo –el hijo de don Diego de Miranda– dijo estas palabras a su padre acerca de nuestro manchego caballero: “él es un entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos” (II, 18: 684).

³ Al respecto opina Trueblood: “Ser ‘escritor alegre’, ya se sabe, es algo que Cervantes tomó en serio. De acuerdo con su época, veía en el novelar un *deleitar aprovechando*, una forma de ‘honestísimo entretenimiento’. Estaba convencido de que el arte cómico, y la risa que

Aunque nuestro análisis se limitó a la Primera Parte de la obra, el poder del juego irónico va más allá de lo que aquí se ha observado. La valoración de la locura quijotesca está presente a lo largo del libro y se puede observar muy marcadamente en el final, pues el narrador decidió dejar abierta la ambigüedad en torno de la locura y del nombre del protagonista (cf. Frenk, 2007).

Por último, quiero hacer mencionar la tarea que me queda por delante: para poder decir con acierto que el responsable de la enunciación construye su identidad narrativa gracias a su comportamiento veleidoso y a la relación que entabla con el lector merced al juego irónico, sería necesario un estudio que abarcara los dos libros del *Quijote*.

despertaba, tenía eficacia terapéutica, al disipar los humores melancólicos y restablecer un buen equilibrio temperamental. [...] En el Prólogo a las *Novelas ejemplares* (1613), después de compararlas a ‘una mesa de trucos donde cada uno puede llegar a entretenerse’, recordaba Cervantes que ‘no siempre se asiste a los negocios... Horas hay de recreación donde el afligido espíritu descansa.’ Un crítico renacentista ha apuntado certeramente que, al justificar así el poder restaurativo inherente al arte cómico, se está respaldando Cervantes con la autoridad de Santo Tomás. Este a su vez, notemos, se apoya en Aristóteles: ‘...en el tráfico de esta vida hay una suerte de descanso que se asocia con el juego... El que no sabe regocijarse, no sólo carece en sus palabras de toda juguetonería, sino que se hace pesado a los demás, quedando sordo ante la alegría templada de ellos’” (Trueblood, 1984: 19-20).

Bibliografía

ALCALÁ GALÁN, Mercedes (2009), *Escritura desatada: Poéticas de la representación en Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares.

ALFONSO EL SABIO X (2004), *Las siete partidas*, edición de José Sánchez-Arcilla, Reus editores, Madrid.

ALONSO HERNÁNDEZ (1979), José Luis, *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la germanía. (Introducción al léxico del marginalismo)*, Universidad de Salamanca, Salamanca.

ALLEN, John J. (1991), "El duradero encanto del Quijote", *Ínsula*, 538, pp 3-4.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista (2006), *Las novelas y sus narradores*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1991), "Las voces del narrador", *Ínsula*, 583, pp. 4-6.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista y E. C. Riley (1973), "Don Quijote", en *Suma Cervantina* (Serie A - monografías, XIV), Tamesis Books Limited, London, Castalia, Madrid, pp. 47-79.

BAJTÍN, Mijail (1974) *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, traducción de Julio Forcat y César Conroy, Barral Editores, Madrid (edición original en Mezhhkniga, 1971 y Editorial Literatura 1965).

BALLART, Pere (1994), *Eironeia, la figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quaderns Crema, Barcelona.

BERISTÁIN, Helena (2004), *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México.

BERNABÉ PONS, Luis F. (2002), "Los mecanismos de una resistencia: los libros Plúmbeos del Sacromonte y el *Evangelio de Bernabé*, *Al Qantara*, 23.2, pp. 477-498.

BOOTH, Wayne (1974). *Retórica de la ironía*, traducción de Jesús Fernández Zuleica y Aurelio Martínez Benito, Taurus, Madrid, 1989 (título original: *A rhetoric of irony*, Chicago, University of Chicago, 1974)

CARAVAGGIO, Jean (1977), "Cervantes en primera persona", *Journal of Hispanic Philology*, 2. 1, Autumn, 1977.

CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl (2008), "Galtenor cuenta..., pero Lirgandeo dice...': el *Motivo ecdótico* en los libros de caballerías hispánicos", en *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, pp. 117-131.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2004), *Don Quijote de la Mancha*, edición y notas de Francisco Rico, Real Academia Española-Asociación de Academias de Lengua Española-Santillana Ediciones, Colombia.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1998), *Don Quijote de la Mancha* (con un volumen complementario), edición de Francisco Rico, Estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter, Instituto Cervantes / Crítica, Barcelona.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1952), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 8 vols., edición y notas de Francisco Rodríguez Marín, Espasa Calpe, Madrid.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2001), *Novelas ejemplares*, 2 vols., edición de Juan Bautista Avallé-Arce, Castalia, Madrid.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2001b), *Entremeses. La destrucción de Numancia*, edición de Eugenio Asensio, Castalia, Madrid.

CHAMBERS, Leland H. (1970) "Irony in the Final Chapter of the *Quijote*", *The Romanic Review*, 61. 1.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1611), [Tesoro de la lengua castellana o española](#), Biblioteca Virtual Cervantes, Madrid.

CLOSE, Anthony (2005), *La concepción romántica del Quijote*, traducción de Gonzalo G. Djembé, Crítica, Barcelona.

CLOSE, Anthony (2007), *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, traducción de Leticia Iglesias Pedrozo y Carlos Conde Solares, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares.

DE SILVA, Feliciano (1530), *Amadís de Grecia*, edición de Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2004 (Los libros de Rocinante, 19).

Diccionario de la Lengua Española (1992), vigésima primera edición, Real Academia Española/ Espasa Calpe, Madrid.

DURÁN, Manuel (1960), *La ambigüedad en el Quijote*, Universidad Veracruzana, Xalapa.

FILINICH, María Isabel (1997), *La voz y la mirada*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/ Universidad Iberoamericana/ Plaza Valdés, México.

FRENK, Margit (2009), "Juegos del narrador en el *Quijote*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 57. 1, 211-220.

FRENK, Margit (2007), "¿Alonso Quijano?", en *Del Siglo de Oro español*, El Colegio de México, México, pp. 149-158.

FRENK, Margit (2005), *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, Fondo de Cultura Económica, México.

GENETTE, Gérard (1991), *Ficción y dicción*, traducción de Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1993 (Edición original en Edicions Seuil, 1991).

GENETTE, Gérard (1993), *Nuevo discurso del relato*, traducción de Marisa Rodríguez Tapia, Cátedra, Madrid, 1998. (título original: *Nouveau discours du récit*, Seuil, París, 1993).

GENETTE, Gérard (1972) *Figuras III*, traducción de Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1989. (Primera edición: Editions du Seuil, París, 1972).

GONZÁLEZ, Aurelio (2008), "La construcción de la figura del caballero" en *Caballeros y libros de Caballerías*, edición de Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña, UNAM, México, pp. 67-80. (Manuales de *Medievalia* 5)

GUEVARA, Antonio de (1922), *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, Calpe, Madrid, 1922.

HUARTE DE SAN JUAN (1976), *Examen de ingenios para las ciencias*, Esteban Torre (ed.), Editorial Nacional, Madrid (primera edición 1575; edición de Baeza 1594).

HUTCHEON, Linda (2003), "Política de la ironía", en Pierre Schoentjes, *La poética de la ironía*, Cátedra, Madrid, 2003, pp. 240-250 (título original: *Poétique de l'ironie*, Le Seuil, París, 2001, pp. 285-301).

HUTCHEON, Linda (1992), "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía" en *De la ironía a lo grotesco*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 1992, pp. 173-193 (título original: "Ironie, satire et parodie. Une approche pragmatique de l'ironie", *Poétique*, núm. 46, Le Seuil, París, 1981, pp. 140-155).

HUTCHEON, Linda (1978), "Ironie et parodie: stratégie et structure", *Poétique*, 36, Le Seuil, París, pp. 467-477.

IGLESIAS FEIJOO, Luis (1998) "Lecturas. Capítulo 9", en *Don Quijote de la Mancha*, volumen complementario, edición de Francisco Rico, Estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter, Instituto Cervantes / Crítica, Barcelona.

ISER, Wolfgang (1987), "El proceso de la lectura: enfoque fenomenológico", compilación de Jasé Antonio Mayoral, Arco Libros, Madrid, pp. 215-244.

ISER, Wolfgang (1989), "La estructura apelativa de los textos"; "El papel del lector en *Joseph Andrews* y *Tom Jones* de Fielding" en *Estética de la recepción*", edición de Rainer Warning, Visor, Madrid, pp. 133-148

ISER, Wolfgang (1989b) "El papel del lector en *Joseph Andrews* y *Tom Jones* de Fielding" en *Estética de la recepción*", edición de Rainer Warning, Visor, Madrid, pp. 277-293.

JAUSS, Hans Robert (1987), "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura", en *Estética de la Recepción*, compilación de José Antonio Mayoral, Arco Libros, Madrid, pp. 59-86.

JAUSS, Hans Robert (1989), "La *Ifigenia* de Goethe y la de Racin", en *Estética de la recepción*, edición de Rainer Warning, Visor, Madrid, pp.217-250.

JAUSS, Hans Robert (1993), "Experiencia estética y hermenéutica literaria", en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, compilación de Dietrich Rall, UNAM, México, pp. 73-88.

Lange, Charlotte (2008). [Modos de parodia. Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Jorge Ibarquengoitia y José Agustín](#), Peter Lang AG, Suiza.

LEONARD, Irving A. (1953), *Los libros del conquistador*, México, Fondo de Cultura Económica.

LÓPEZ NAVIA, Santiago Alfonso (1996), *La ficción autorial en el Quijote y sus continuaciones e imitaciones*, Universidad Europea de Madrid-Cees ediciones, Madrid.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel y Emilio José Sales Dasí (2008), *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*, Laberinto, Madrid (Acadia de las Letras, 33).

MARAVALL, José Antonio (1976), "El humanismo de las armas" en *Utopía y contrautopía en el Quijote*, Pico Sacro, Santiago de Compostela, pp. 110-148.

MARÍN LÓPEZ, Nicolás (1988), *Estudios Literarios sobre el Siglo de Oro*, A. de la Granja, Universidad de Granada.

MARÍN PINA, María Carmen (1994), "El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españoles", *Actas del III congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, edición de Isabel Toro Pascua, Biblioteca española del siglo XV, Universidad de Salamanca, 1, 541-548.

MARÍN PINA, María Carmen (1998), "Lecturas. Capítulo 2-3", en *Don Quijote de la Mancha*, volumen complementario, edición de Francisco Rico, Estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter, Barcelona, Instituto Cervantes / Crítica.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1984), "El problema historiográfico de los moriscos", *Bulletin Hispanique*, 86, pp. 61-135.

MARSÁ, María (2001), *La imprenta en los siglos de oro*, Laberinto, Madrid (Arcadia de las letras, 8)

MARTÍNEZ RUIZ, Bernabé (1944), "La investidura de armas en castilla", *Cuadernos de Historia de España*, 1.2, pp. 190-221.

MONER, Michel (1989), *Cervantes conteur. Écrits et paroles*, Casa de Velazquez, Madrid.

MONER, Michel (1991), "Los 'libros Plúmbeos' de Granada y su influencia en el *Quijote*", *Insula*, 538, pp. 29-30.

MONER, Michel (1993), "En el taller de la creación: las supuestas refundiciones de la *Primera Parte de Don Quijote*", en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, edición de M. García Martín *et al*, Universidad de Salamanca, 2, pp. 693-707.

Paz Gago, José María (2007), [*Semiótica del Quijote : teoría y práctica de la ficción narrativa*](#), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Paz Gago, José María (1993), "Texto y paratexto en el *Quijote*", en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas de II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, edición de M. García Martín *et al.*, Universidad de Salamanca, 2, pp. 761-768.

Paz Gago, José María (1989) "El *Quijote*: Narratología", en *Anthopos*, 100, Barcelona, pp. 43-48.

PELLICER, Juan (1999), *El placer de la ironía. Leyendo a García Ponce*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

PERCAS DE PONSETI, Helena (1975), *Cervantes y su concepto de arte*, Gredos, Madrid.

PIMENTEL, Luz Aurora (2002), *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Universidad Nacional Autónoma de México / Siglo XXI Editores, México.

REDONDO, Agustín (1998), *Otra manera de leer el Quijote. Historia, tradiciones culturales y literatura*, Castalia, Madrid.

REY HAZAS, Antonio (2006), *El nacimiento del Quijote. Edición y estudio del Entremés de los romances*, Gobierno del Estado de Guanajuato/ Fundación Cervantina de México/ Museo Iconográfico del Quijote, México.

RICOEUR, Paul (1990), *Sí mismo como otro*, traducción de Agustín Neira Calvo, Siglo XXI, México, 2006 (segunda edición en francés: éditions du seuil, París, 1990).

RIQUER, Martín de (1956), "Don Quijote Caballero por 'escarnio'", *Clavileño*, 7(41), pp. 47-50.

RIQUER, Martín de (1970), *Aproximaciones al Quijote*, Salvat-Teide, Navarra (Biblioteca básica Salvat, 19).

RUSSELL, P. E. (1969), "Don Quijote as a Funny Book", *Modern Language Review*, 64. 2, pp. 312-326.

SALES DASÍ, Emilio José (2004), *La aventura caballeresca: epopeya y maravillas*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares.

STOOPEN, María (2005), *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Trueblood, Alan S. (1984), "La risa en el *Quijote* y la Risa de Don Quijote", *Cervantes*, 4. 1, pp. 3-23.

URBINA, Eduardo (1980), "El caballero anciano en *Tristán de Leonís* y Don Quijote, caballero cincuentón", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 29. 1.

URBINA, Eduardo (1986). "Ironía medieval, parodia renacentista y la interpretación del Quijote", En *Actas del Octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coordinador A. David Kossoff, Istmo, Madrid, pp. 669-680.

VIÑAS PIQUER, David (2002) *Historia de la crítica literaria*, Ariel, Barcelona.

WILLIAMSON, Edwin (1991), *El Quijote y los libros de caballerías*, traducción de Ma. Jesús Fernández Prieto, Taurus, Madrid, (Título original *The Half-Way House of Ficción*, 1984)