



La coherencia textual del *Quijote*

José Manuel Martín Morán

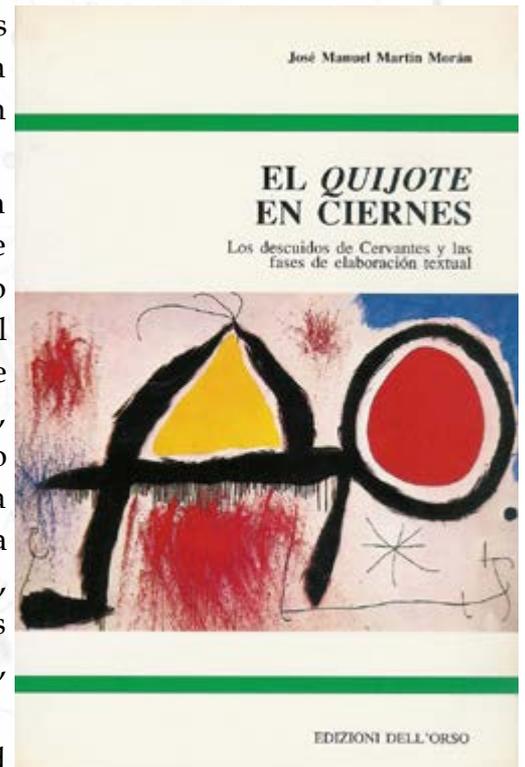
Mi interés por la coherencia textual del *Quijote* nace a raíz de mi estudio sobre los descuidos de Cervantes^[1]; en él intentaba hallar el motivo por el que el autor había mantenido en el texto todas sus incongruencias. Hoy me planteo la misma pregunta de entonces, para tratar de responder de un modo más orgánico y tal vez menos especulativo, asumiendo como premisa una de las conclusiones de mi anterior trabajo, es decir, que el *Quijote* no puede ser considerado como la primera novela moderna, porque es la expresión de una concepción textual radicalmente distinta a la actual.

El hombre moderno se halla inmerso en una cultura escrita que impone la idea unitaria; el texto ha de tener autonomía de contenido y signos de demarcación de principio y final^[2] -y eso en contra de la fragmentariedad de la experiencia del lector en el mundo moderno-. Cervantes, en cambio, se atenía -al menos de palabra- al modelo estructural de la preceptiva neoaristotélica, lo que equivale a decir que debía tornear la **unidad** de sentido del texto en el yunque de la **variedad**, una de cuyas técnicas era la inserción de **episodios** que parecieran como salidos de la **fábula**^[3]; y así en un mismo texto podían llegar a coexistir, según podemos ver en la primera parte del *Quijote*, diferentes códigos genéricos de representación del mundo, en una palabra, diferentes mundos posibles^[4].

La **coherencia textual**, como es sabido, es la cualidad intrínseca de los textos que garantiza su unidad de sentido, mediante la correcta distribución de la información en su interior^[5]. En cualquier discurso la coherencia textual ha de someterse a unas condiciones de existencia para que la comunicación sea satisfactoria; ha de preservar la no contradictoriedad entre las partes respetando las **condiciones de congruencia**^[6], y las condiciones de cohesión entre los diferentes elementos, que son las condiciones de la propia y verdadera coherencia textual^[7]. Mi trabajo tomará como punto de partida las infracciones de Cervantes en el *Quijote* a las condiciones de congruencia, para intentar poner de manifiesto las diferencias de construcción de la coherencia textual a las que aludía antes.

1. Una trama sin unidad

Si la uniformidad del mundo posible de la novela moderna no parece aplicable al *Quijote*, menos lo será el concepto básico de coherencia textual, o sea, la unidad de sentido global^[8]. Y en esto no



José Manuel Martín Morán,
El Quijote en ciernes
Los descuidos de Cervantes y las fases de
elaboración textual
Edizioni Dell'Orso, Torino 1990, 238 pp.

cabe responsabilizar a la preceptiva neoaristotélica, desde el momento en que el relato cervantino parece hacer caso omiso del principio unitario, que imponía la conexión necesaria entre las partes (principio, medio y final) del todo ('texto')^[9]. En efecto, el final del *Quijote* de 1605 puede ser visto como arbitrario, sin un desencadenamiento de la acción interna que conduzca hacia él^[10]. Hay una trama que conduce al final, pero no tiene nada que ver con el motivo central de la acción: el peregrinaje de los personajes por la España del XVI; y el propio narrador parece considerarla poco concluyente cuando dice que las gestas del hidalgo manchego se enriquecieron de una tercera salida. Tan arbitrario como el final de la primera parte es el de la segunda, donde la muerte de don Quijote parece obedecer más a preocupaciones editoriales, digamos así, que a la lógica del relato^[11].

El texto podría proponer otro tipo de unidad, de coherencia estructural entre sus partes, si hubiera una evolución de los personajes, si se pudiera leer como una novela de formación, como efectivamente la crítica ha hecho en repetidas ocasiones; hoy en día, en cambio, son numerosos los cervantistas que rechazan tal posibilidad; y en efecto, nos basta con oír una de las últimas intervenciones de don Quijote para comprobar que los ecos con las primeras anulan la posibilidad de un aprendizaje^[12]:

-Camina, pues, amigo Sancho, y vamos a tener en nuestra tierra el año del noviciado, con cuyo encerramiento cobraremos virtud nueva para volver al nunca de mí olvidado ejercicio de las armas (II,66,1087)^[13].

Y tampoco el Sancho del final parece muy diferente del Sancho del principio^[14], cuando aconseja a su señor en su lecho de muerte:

-No se muera vuestra merced, señor mío, sino tome mi consejo, y viva muchos años; porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir, sin más ni más, sin que nadie le mate, ni otras manos le acaben que las de la melancolía (II,74,1135).

Así que tendremos que resignarnos a aceptar lo evidente; es decir, que en el plano estrictamente estructural el *Quijote* parece formado por una serie de escenas, sin mayor interconexión lógico-semántica, que no producen un cambio en el equilibrio inicial y no modifican el estatuto caracterial de los personajes. El *Quijote* tiene una estructura serial, de episodios que se van acumulando unos a otros^[15] a los que se hubieran podido añadir muchos otros -tal y como Cervantes hizo en su segunda parte-, sin guardar un orden aparente^[16] -la prueba podría ser que pocos lectores son capaces de recordar la exacta sucesión de los eventos^[17]-.

1.1. Algunos descuidos del *Quijote*

Pero volvamos a la coherencia lineal, y concretamente a aquella de sus formas que he elegido como punto de partida de este estudio, o sea, la congruencia del texto o falta de contradicciones entre sus elementos^[18]. La gran cantidad de incongruencias presentes en el *Quijote* nos obligan a poner en tela de juicio, al menos en un primer momento, la cohesión narrativa del conjunto. En el *Quijote* hay episodios que desaparecen (el robo y recuperación del asno, el llanto nocturno de Sancho, el hallazgo de la nueva espada de don Quijote, etc.), epígrafes de capítulos que no coinciden con el contenido de los mismos (I,10 no cuenta ni la batalla con los yangüeses ni los otros sucesos con el vizcaíno anunciados, tampoco se halla en I,36 sino en I,35 la batalla con los cueros de vino prometida por el titulillo, etc.), referencias temporales inexactas (Sancho afirma que llevan un mes en busca de aventuras cuando hace pocos días de su salida (I,16); Sancho tarda dos días en volver a la sierra, pero don Quijote dice que son al menos tres (I,31), etc.); detalles no desarrollados (los escudos que Sancho encuentra en la sierra, la tragedia prometida por el pastor que cuenta la historia de

Leandra (I,51), etc.), desenlaces desmentidos (el yelmo primero parece roto (I,22) y luego no (I,25), don Quijote ha vencido al gigante Pandafilando (I,35) y vuelve a aceptar el desafío (I,46), etc.), nombres cambiados con desenvoltura (el de Alonso Quijano, el de la mujer de Sancho, etc.), circunstancias repetidas (doble cena y doble atardecer de la venta de Palomeque (I,42), los criados de don Luis deciden dos veces quién de ellos se ha de quedar a acompañarlo (I,46), etc.), personajes que se desmienten a sí mismos (don Quijote y Sancho niegan haber visto nunca a Dulcinea (II,9); Sancho primero sabe (II,4) y luego no (II,58) lo que significa "Santiago y cierra España", tiene y no tiene espada (II,14), etc.); etc. En otro nivel, tampoco la coherencia del personaje con el propio programa narrativo, presente en sus atributos iniciales como la información genética en los cromosomas, parece corresponder a lo anunciado en muchos puntos: don Quijote no cree que haya caballeros andantes en su tiempo, pero los quiere convocar contra el turco (II,1); don Quijote se abstiene de participar en muchas contiendas que reclamarían su intervención en la segunda parte; a don Quijote y Sancho no les importaría ser infieles a Dulcinea y Teresa, en cambio de una princesa y una dama (II,21); Sancho el apócrifo habla "de rodeada manera" en II,5; Sansón Carrasco es caritativo, luego vengativo (II,15) y luego de nuevo caritativo (II,65), etc.

Otra forma de coherencia exigida al personaje es la que debe, según la preceptiva, al grupo social de pertenencia; el **decoro** impone unos límites comportamentales estrictos que solidarizan al personaje con el modelo arquetípico de la sociedad. Tampoco en esto los personajes del *Quijote* parecen atenerse a una línea rígida: cuadra poco con el sosiego y ceremoniosidad de don Quijote el cuento de la viuda y el mozo motilón (I,25); el cura desatiende a sus menesteres parroquiales para ir en pos de un loco descaminado (I,26); Sansón Carrasco, bachiller por Salamanca, se deja llevar por el espíritu de venganza contra un pobre loco (II,15); los duques abandonan su contención aristocrática en las burlas a don Quijote y Sancho, etc. El propio autor ficticio de la obra parece guardar poco el decoro cuando deja que los personajes vilipendien a sus correligionarios (I,18). No pertenece al decoro, pero sin duda sí a la coherencia, la incongruencia lingüística del cautivo que mantiene en su narración algunas palabras árabes (I,41), debiendo sufrir ellas la misma alquimia traductora del morisco que todas las demás del supuesto original árabe; el cual, por otro lado, difícilmente habría podido remedar el habla caballeresca de don Quijote o los modos rústicos de Sancho.

El físico de los personajes desborda los límites de la concreción física: Sancho parece tener piernas largas y gran panza en el retrato del manuscrito (I,9), de ahí que el nombre del pie del retrato sea Sancho Zancas, pero luego se le acortan las piernas^[19]. Don Quijote, en la valerosa guarda nocturna de la venta (I,43), se estira tanto que crece unos 150 ó 160 centímetros, la longitud suficiente para llegar hasta el suelo desde la altura de la grupa de su caballo, a la que se había subido antes de que Maritornes le atara la mano en el interior del pajar dejando su cuerpo fuera del ventanuco; don Quijote se sube a Rocinante y mete todo el brazo por el agujero; cuando Rocinante se aparta ha de quedar colgado de la axila, y por tanto de sus pies hasta el suelo ha de haber aún la alzada de Rocinante^[20]. El tratamiento del cuerpo en este caso no se distingue del de los libros de caballerías con los gigantes. A don Quijote no le hacen mella los innumerables palos que recibe, igual que a su criticado Belianís no le habían dejado cicatrices las innumerables heridas recibidas (I,1,34).

Todos estos detalles podrían ser considerados como nimiedades curiosas, si no fuera porque revelan una concepción de la narración que, a decir poco, choca con la concepción moderna del texto escrito. Manifiesta una **despreocupación por la fijeza de la palabra**, una desconfianza hacia su capacidad de constituir un **pseudorreferente externo**. Los signos narrativos no delimitan una zona de referencia estable; los perfiles de los objetos acotados por las palabras se desdibujan en el momento en que vuelven a ser evocados. La palabra cervantina rehúye la **referencialidad directa** y precisa^[21]; transforma los objetos textuales evocados por segunda vez para renovarlos y no dejarse atraer en el abismo de la referencialidad^[22].

2. Unidad de la trama, a pesar de todo

Pues bien, aun así, a pesar de todos los reparos que se le puedan poner a la coherencia de significados de la trama del *Quijote*, habrá que reconocer que la unidad semántica subsiste. Es suficiente que no la identifiquemos con la unidad narrativa, con la progresión lógica de los hechos hacia un desenlace, en una palabra, basta con no superponer al *Quijote* el arquetipo genérico de la novela moderna, para poder verlo como una obra unitaria. Si quisiéramos reducirlo a una **macroestructura**^[23], a la almendra que condensa los episodios, tal vez podríamos hacerlo en los siguientes términos: 'un hidalgo loco recorre la España del siglo XVI en busca de aventuras al modo caballeresco; tras una larga serie de fracasos o semifracasos, regresa a su casa y muere sano en su cama'. Nuestra síntesis resalta el principio y el final, pero no dice nada del medio; para incluirlo en ella podríamos haber resumido las tres salidas, pero no habríamos hecho más que repetir lo ya dicho. Lo que inexorablemente se le escapa al resumen es lo que, en opinión de J. Ortega y Gasset^[24], constituye la esencia de esta novela, es decir, el diálogo permanente entre don Quijote y Sancho. Pero es inevitable que se le escape, porque no es ciertamente el diálogo lo que hace crecer el relato, lo que ordena las situaciones en sucesión lógica; la paradoja consiste en que la esencia del relato se halle condensada en el diálogo, lo menos propio de él, lo que queda fuera de su foco de atención. Se produce ese desfase entre objeto (lo narrado) y signo (el discurso de la narración), entre la palabra y la cosa, que ha sido considerado por varios estudiosos como una de las claves de la modernidad^[25]; o, sin "[meternos] en dibujos [...] y contrapuntos que se suelen quebrar de sutiles" (II,26,781), una de las claves de la novela moderna. El desenfoque consiente la perspectiva múltiple sobre el objeto, y por consiguiente el diálogo, esta vez entendido como **dialogismo**, como confrontación de puntos de vista sobre el mundo, que, en la teoría de Bajtín^[26], constituye la base de la novela moderna.

2.1. Coherencia de los principios y los finales

Pero habrá que hacer una pequeña rectificación al planteamiento anterior: no es del todo exacto que no haya continuidad lógica entre los episodios; todo el final de la primera parte, la momentáneamente definitiva vuelta a casa de don Quijote, desciende causalmente de su decisión de retirarse a Sierra Morena y hacer penitencia hasta que su desabrida señora no le dé una prueba de su consideración; por ese motivo envía a Sancho en embajada, y la embajada facilitará la intervención del gran tracista del cura y luego de Dorotea; todo se resolverá en el encantamiento de don Quijote y su confinamiento en la aldea hasta la tercera salida. En la segunda parte -pero estoy recordando episodios de sobra conocidos-, la postrera vuelta a casa de don Quijote tiene lugar porque ha sido derrotado por el bachiller Sansón Carrasco en la playa de Barcelona, y ese duelo y esa derrota suceden porque el ánimo caritativo del bachiller, o su afán de venganza -según sus críticos- le llevan a ponerse tras la pista de su "compatriota" don Quijote; al cual había instado a que pusiera en efecto su tercera salida, con la única finalidad de encerrarlo establemente en su casa. Estas serían las dos columnas vertebrales de las acciones en la primera y segunda partes; por lo que, poca importancia se le puede conceder a la concatenación de sucesos, cuando prácticamente no se manifiesta más que en los dos finales. En la primera parte su función parece mayor debido a lo anticipado del final, que empieza ya, se podría decir, con la penitencia de Sierra Morena (I,25); pero, si contáramos las situaciones originadas por la circunstancia, serían escasas las que de ella derivaran, pues casi todo el espacio narrativo desde el capítulo I,25 en adelante está ocupado por las novelas interpoladas y por las intervenciones extemporáneas de don Quijote. Respecto a la intervención de Sansón Carrasco, si bien se extiende a prácticamente toda la segunda parte, su peso real se reduce a pocos capítulos del principio y a la batalla final. No tiene, por tanto, la fuerza cohesiva suficiente como para incorporar otros episodios; se diría que Sansón Carrasco personifica la voluntad conclusiva de Cervantes y poco

más.

Sea como fuere, lo que desde luego resulta evidente es que los finales de las dos partes poseen una trabazón narrativa que los demás episodios, o, más en general, las otras zonas del relato no poseen, con la probable excepción de los principios de ambas. El comienzo de la primera parte es casi trepidante, con toda una serie de acciones y situaciones ligadas por una relación de necesidad tan férrea que llega, en ocasiones, a la doble implicación lógica (la una sin la otra no se podrían dar): la caracterización del personaje y su entorno, la salida a campo abierto, la investidura de caballero, el primer agravio "desfecho", la primera batalla, el retorno a la aldea en busca de escudero y el escrutinio de los libros; a ello podríamos añadir también el comienzo de la segunda salida, acompañado ya don Quijote por Sancho, y el hallazgo del manuscrito de su verdadera historia. La variedad, en esta secuencia de episodios, resulta garantizada por la elección de los momentos sobresalientes del comienzo de la carrera caballeresca. En el principio de la segunda parte la variedad, en cambio, la ofrece el movimiento escénico de los encuentros separados entre los personajes^[27] y su toma de contacto con la propia esencia de personajes literarios.

La férrea estructuración lógico-consecuencial de los principios y los finales de las dos partes del *Quijote* aligera la carga compositiva de su autor, pues, como es sabido, los textos con principios y finales bien estructurados gozan de mayor coherencia textual que los demás^[28]. Cervantes suple la ausencia de cohesión lógica de su relato mediante formas alternativas de coherencia textual.

3. Formas alternativas de coherencia textual

3.1. Reiteración de motivos temáticos

Otra de esas formas alternativas la encontramos en la segunda parte, cuyas líneas maestras parecen proceder de lo que podríamos definir como un **calco semántico** de algunos motivos de la primera: con el encantamiento de Dulcinea, reproducción ampliada de la mentirosa embajada de Sancho^[29], halla su cohesión el mundo idealizado de don Quijote, y la repetida batalla contra Sansón Carrasco ofrece el cauce a la dinámica de las acciones del caballero, hasta que el narrador consiga inmovilizarlo y llevarlo de regreso a casa, como en la primera parte. Con la segunda de estas líneas Cervantes asegura la apertura de la segunda parte y el cierre de su novela; con la primera echa el puente levadizo entre don Quijote y el mundo, y jalona la progresión de la acción al ritmo de los latigazos de Sancho.

El motivo del encantamiento de Dulcinea podría asumir la dimensión de tema central de la **macroestructura** de la segunda parte del *Quijote*. Después de la visita al Toboso y el encuentro con las tres rollizas mozas (II,9-10), lo encontramos en la cueva de Montesinos (II,23-24), en la cacería de los duques (II,34-35), en la pelea desigual entre don Quijote y Sancho (II,60), en las escenográficas exequias de Altisidora (II,69), en la burla de los latigazos a los árboles (II,71). El tema, pese a su considerable presencia narrativa, no tiene más desarrollo que su conexión con los azotes que Sancho se ha de propinar; los demás episodios en que aparece son una reformulación de la oposición original entre Sancho y don Quijote, con la inversión de los papeles: don Quijote ve la realidad como es y Sancho recurre a la panacea de los encantadores para justificar su falsa visión deformada de las aldeanas del Toboso.

El motivo del encantamiento de Dulcinea contribuye de otro modo, sin embargo, a la instauración de una coherencia textual de signo distinto, que poco tiene que ver con la unidad narrativa de tipo lógico; es una coherencia que se funda en la interrelación de los temas, en los **ecos cruzados** entre los diferentes motivos temáticos. Sancho tiene que resucitar a Altisidora con una medicina análoga a la del desencanto de Dulcinea (II,69); solamente la molicie de sus carnes facilita

la cura para lo irremediable. La doncella rediviva cuenta su personal descenso a los infiernos, donde, como se recordará, halló a unos diablos que en una especie de anacrónico partido de fútbol critican el libro de Avellaneda. Y así tenemos los tres grandes temas de la segunda parte interrelacionados: el apócrifo, el desencanto de Dulcinea y el amor de Altisidora., o si queremos, más en general, la estancia en el palacio de los duques. Los tres responden a la preocupación central de Cervantes en la segunda parte, o sea, su reivindicación de la paternidad exclusiva de don Quijote y Sancho y su historia. El asedio de Altisidora pone a prueba el amor de don Quijote por Dulcinea, y reafirma al caballero en su cualidad de andante y enamorado, esencial en el *Quijote* de 1605 y olvidada -cómodamente- por Avellaneda. Frente al Caballero Desamorado de Avellaneda Cervantes propone el Caballero Perseverante, aun cuando lo "recuesten damas y princesas"; que es, por cierto, uno de los atributos del primer don Quijote. La filiación de este don Quijote de 1615 con el de 1605, en contra del apócrifo del 14, queda así certificada indirectamente por el autor. Pero también asegura el parentesco la analogía de la visita nocturna de Altisidora con la de Maritornes en la venta de Palomeque (I,16); ambas situaciones responden a

las infinitas aventuras semejantes a aquélla, de ventanas, rejas y jardines, músicas, requiebros, y desvanecimientos que en los sus desvanecidos libros de caballerías [don Quijote] había leído (II,44,913).

Y si no bastara el ojo del crítico para convencer al lector, ahí están las palabras de don Quijote que no me dejarán mentir:

-Llore, o cante, Altisidora; desespérese Madama por quien me aporrearon en el castillo del moro encantado [la venta de Palomeque], que yo tengo de ser de Dulcinea (II,44,916).

3.1.1. Paralelismo declarado por los personajes

Otro caso de parentesco estructural declarado por un personaje es el que establece Sancho entre el descenso de don Quijote a la cueva de Montesinos y su caída en la sima, camino del palacio de los duques (II,55,999). Hay otros en los que, por reaparecer el mismo personaje que ya fuera protagonista en una escena anterior, el eco resulta automático: sucede con Andresillo (I,31), el criado de Juan Haldudo (I,4), y con Tosilos (II,67), el servidor de los duques que debería haber combatido contra don Quijote por la hija de doña Rodríguez (II,56); en la reaparición de los dos jóvenes se aprecia el mismo recurso conclusivo de un episodio, con una especie de apelación en última instancia para corregir un resultado demasiado positivo para don Quijote, los dos vuelven a comunicarle el fracaso de su intervención: Andrés fue apaleado y despedido por su amo, y Tosilos fue apaleado y privado de la mano de la doncella; hay una simetría evidente entre las desafortunadas vicisitudes de los dos mozos y entre los respectivos usos de la técnica del **eco a distancia** y la corrección *a posteriori* de un final. Algo parecido sucede también con el barbero del baciuelmo (I,44-45), cuya reencarnación en la venta de Palomeque le vale una burla colectiva y la recuperación de lo perdido. La reiteración de significados resulta enmascarada en todos estos ejemplos por la apariencia de continuidad narrativa; de este modo el relato va creciendo en paralelo con los episodios anteriores, rememorando lo ya dicho y modificando en parte sus contenidos explícitos.

3.1.2. Paralelismo no declarado

Hay formas de paralelismo menos patentes entre enteros episodios de la novela . He aquí algunos ejemplos: la historia de Leandra (I,51) parece una reproducción en clave paródica de la de Grisóstomo y Marcela (I,12-15); en ambas se da el voluntario retiro a vida pastoril de sus protagonistas, las cuales rechazan a todos los pretendientes (Leandra, a decir verdad, escoge finalmente a uno que se revelará el menos adecuado); en ambas los cimarrones mozos constituyen otras tantas Arcadias.

El episodio de los disciplinantes (I,52) reproduce a distancia, en líneas generales, el de la aventura del cuerpo muerto (I,19).

La batalla de los cueros de vino (I,35) ya está contada, en extrema síntesis, por la sobrina cuando don Quijote vuelve a su casa tras la primera salida:

-Sepa, señor maese Nicolás [...] que muchas veces le aconteció a mi señor tío estarse leyendo en estos desalmados libros de desventuras dos días con sus noches, al cabo de los cuales arrojaba el libro de las manos, y ponía mano a la espada, y andaba a cuchilladas con las paredes, y cuando estaba muy cansado decía que había muerto a cuatro gigantes como cuatro torres, y el sudor que sudaba del cansancio decía que era sangre de las heridas que había recibido en la batalla (I,5,67).

Nos bastará con colocar en las paredes de la venta de Palomeque unos cueros de vino tinto y sustituir el sudor de don Quijote por el vino para hallar en la sobrina ciertas dotes de maga y hechicera.

De regreso de Sierra Morena, don Quijote, Micomicona y sus acompañantes descansan en la venta de Palomeque. El cura, infatigable censor de libros de caballerías, aprovecha los tiempos muertos del viaje para expurgar la exigua biblioteca del ventero; el segundo escrutinio que allí realiza, aunque no dé rienda suelta a su espíritu incendiario, toma como modelo el primero, y recupera incluso algunos razonamientos usuales de don Quijote, a quien el sueño no deja intervenir, en la persona del ventero; tanto es así que obligan a que Dorotea exclame:

-Poco le falta a nuestro huésped para hacer la segunda parte de don Quijote (I,32,350).

La burla de la mano atada (I,43-44) podría leerse como un híbrido de dos escenas anteriores: la visita de Maritornes a don Quijote durante la primera noche en la venta (I,16) y la aventura de los batanes (I,20); de la primera de ellas tiene el esquema básico de acciones de la arquetípica visita nocturna de la doncella del castillo al aventurero huésped, y de la segunda la inmovilidad forzosa de don Quijote, que él cree debida a la acción de los encantadores, lo que le imposibilita participar en la aventura que se le ofrece en el momento^[31].

Los diferentes episodios que acabamos de analizar como reiteración de anteriores situaciones del relato pertenecen a la fase final de la primera parte. Más concretamente, corresponden a las últimas acciones del hidalgo en el *Quijote* de 1605, con el añadido del 2º escrutinio del cura y la historia de Leandra. Si les sumamos los diálogos entre el caballero y su escudero, y los obligados con los demás personajes, tendríamos una relación de toda la materia narrativa de la 2ª mitad de la primera parte, es decir, todo lo sucedido desde la salida de la sierra, a excepción de los relatos interpolados. ¿Qué conclusiones podríamos sacar de esto? Veamos, antes, qué sucede con el mismo fenómeno de la reiteración de situaciones en la segunda parte.

3.1.3. Reiteraciones estructurales en el final de la segunda parte

Ya he mencionado el caso de Sansón Carrasco, que reaparece al final de la segunda parte con una escena de torneo caballeresco como al principio, y el de Tosilos que reaparece a distancia de varios

capítulos; también hemos visto el paralelismo existente entre la resurrección de Altisidora y el desencanto de Dulcinea, subrayado por la misma concepción escenográfica del episodio del anuncio de la curación de ambas: oscuridad, máscaras, personajes elevados por encima de los otros por un escenario (un carro o un catafalco), voces de ultratumba o míticas (Radamanto y Minos) que imponen la condición física del milagro, etc. Otra escena a la que ya he aludido es la de la caída de Sancho en la sima, diseñada con la falsilla del descenso de su señor a la cueva de Montesinos.

Además se pueden apreciar huellas de paralelismo semántico entre, por ejemplo, la escena del mono adivino de Maese Pedro (II,25) y la de la cabeza parlante de don Antonio Moreno (II,62): en ambos casos el don de habla de un objeto o un animal va acompañado de su capacidad adivinatoria, por lo demás reducida a fórmulas sibilinas y dichos ora sentenciosos ora banales; tanto al mono como a la cabeza les plantean don Quijote y Sancho las mismas o similares preguntas acerca de la cueva de Montesinos y la mujer de Sancho (cfr. II,25,773-4,777, y II,62,1061).

La historia de Claudia Jerónima (II,60) podría ser una especie de reelaboración de los amores de Basilio y Quiteria (II,20-21): los motivos centrales son los mismos, resolución de un caso de infidelidad amorosa, derivante del matrimonio secreto, con declaración de los verdaderos sentimientos y consiguiente matrimonio *in articulo mortis*; en los dos casos la infidelidad es más aparente que real, según revela la confesión final, y en los dos casos el juego entre apariencia y esencia ofrece el desenlace: para Basilio el juego está en que parece que él se muere, para Claudia en que parece que Vicente le es infiel; en el caso de Basilio el juego es voluntario, es "industria", y por eso obtiene su buen fin; en el de Claudia el juego es involuntario, un error de perspectiva, y provoca el final trágico^[32].

Una vez abandonada la molición de la vida en el castillo de los duques, don Quijote y Sancho se encuentran con los labradores que trasladan las imágenes sagradas a su pueblo (II,58); una escena similar ya había aparecido en el final de la primera parte, con la procesión de disciplinantes que transportaba la Virgen (I,52).

La cerdosa aventura de II,68, ya de vuelta a casa, recalca el modelo de la aventura de los toros de II,58: en ambas don Quijote y Sancho son arrollados por un rebaño de ganado que han esperado a pie firme; contra la vacada don Quijote se lanza en persecución para tomar venganza, y contra los cerdos Sancho demuestra su glotona valentía con la misma reacción que su amo. La matriz del episodio tal vez se pueda encontrar en la descomunal batalla que don Quijote mantuvo contra los dos rebaños de ovejas en I,18.

3.2. Desenlace ambiental

La iteratividad de los episodios parece comenzar en la segunda parte a partir del capítulo 58, es decir, cuando el narrador abandona el refugio seguro y lleno de estímulos narrativos de tipo teatral del palacio de los duques, y sitúa a sus personajes en el camino de Zaragoza. Desde entonces, cobrará especial importancia el tema del *Quijote* apócrifo, por lo que será difícil ver como mera coincidencia ambos hechos (el final de la estancia de los protagonistas en un **ambiente de narratividad estructurada** y el comienzo de las diatribas contra Avellaneda)^[33]. Junto a este tema hallaremos algunas de las historias interpoladas de esta segunda parte, mucho menos separadas de la trama principal que las de la primera, pero no por ello tan integradas que pasen desapercibidas; las recuerdo en dos palabras: la historia de Claudia Jerónima -bajo vigilancia por su parecido estructural con las bodas de Camacho- y el encuentro con Roque Guinart (II,60), y la historia de Ana Félix con la liberación de su amado don Gaspar Gregorio (II,63-65) -que se puede considerar la prosecución del episodio de Ricote (II,54)-. Recuerdo además que es en esta sección de la novela donde se cumple el desencanto de Dulcinea y la derrota de don Quijote a manos del caballero de la

Blanca Luna, desenlaces de otros tantos motivos narrativos que habían quedado en el aire. Acciones de don Quijote no hay más de las ya implicadas en la dinámica de la iteración, como no sean el encuentro con la fingida Arcadia (II,58), que tiene modelos muy evidentes en la primera parte, el paseo por las calles de Barcelona (II,62) y la visita a la imprenta (II,62), que hay que contar entre los episodios que tratan la cuestión del apócrifo, así como el regreso al castillo de los duques y la conversación que allí tienen amo y escudero con Altisidora (II,70).

Durante la estancia en Barcelona (II,62-65) el narrador empieza a preparar el terreno para la vuelta a casa de sus personajes con los desenlaces de las tramas planteadas (el desencanto de Dulcinea, la vuelta de Sansón Carrasco). Este sería el segmento de la narración destinado al desvelamiento de la trama; no siendo posible hacerlo en el relato principal debido a la multitud de episodios y la variedad de los hilos conductores, Cervantes acumula soluciones para los diferentes temas propuestos, con lo que consigue suplir, en una especie de **desenlace ambiental**, la falta de un desenlace propio y verdadero. En su afán por encontrar conclusiones estructuradas, llega incluso a proponer cierres narrativos innecesarios; es lo que sucede con la historia de Ana Félix, si la vemos como la continuación de la historia de Ricote; o con los mortales amores de Altisidora, que no necesitaban ningún final orgánico para manifestar su cualidad de burla; o con la estratagema de Tosilos para casarse con la hija de doña Rodríguez, que había funcionado perfectamente como burla en daño de don Quijote, y no necesitaba la reaparición del criado para hallar su plenitud. El colofón al tema del apócrifo, en cambio, sí añade el toque de cierre armónico y estructurado (el certificado del secretario acerca de la autenticidad de don Quijote y Sancho) a lo que, como ya he dicho, tal vez sea el tema esencial de la segunda parte, o sea, los indiscutibles e inalienables derechos de autor de Cervantes sobre sus personajes.

La frontera de la zona de lo que he llamado el **desenlace ambiental** parece coincidir con la puerta del palacio de los duques (II,58); la iteración de escenas, o mejor, de esquemas de acciones ya explotados, sugiere el avance del relato, la plenitud de su desarrollo semántico, la modificación de significados en un nuevo equilibrio estable, y por lo tanto la ilusión del final lógico; eso sucede con las escenas que alteran el final de las originales, como la de la reaparición de Tosilos, o la fingida muerte de Altisidora, en las que la corrección última de un planteamiento anterior es patente; pero también sucede con las que remodelan los planteamientos de las anteriores.

Tanto en la primera parte como en la segunda podemos ver que en la sección final menudean los episodios repetidos, inspirados en episodios pasados, con la simple readaptación del tema ya expresado a un nuevo contexto, o la reaparición de algunos personajes. No debe ser casual que la iteración ocurra junto a la interpolación de novelas y preferentemente en los últimos capítulos de ambas partes; por eso no se podrá criticar a Madariaga cuando define la proliferación de tramas ajenas e iteraciones como "relleno de autor cansado"^[34]. Yo, sin negar validez al juicio de Madariaga, prefiero ver la aparición de ambas a la luz de su funcionalidad en la construcción del sentido global del texto y considerarlas como una técnica de composición típicamente cervantina; con ella obtiene la unidad narrativa que la estructura del relato no le proporciona, y la sensación de cohesión interna del mismo, o mejor dicho, de coherencia textual.

3.3. Cambio de orientación del eje comunicativo

Claro que, en realidad, la del paralelismo de situaciones es sólo una de las varias estratagemas con las que Cervantes realza la función de final en su novela; entre ellas habría que contar algunas de tipo estructural, con el espacio reservado al **paratexto**^[35] dentro del texto, es decir, la inclusión dentro del discurso del relato de porciones discursivas que deberían figurar fuera de él, como el epílogo en forma de epitafios y elegías de los personajes escritos por los académicos de la

Argamasilla de la primera parte (I,52,559-562), o el epitafio de Sansón Carrasco a don Quijote en la segunda (II,74,1137-8); otras de tipo metatextual, como el discurso de Cide Hamete a su pluma (II,74,1138); otras de orden temático, como la vuelta a casa del protagonista en la primera (I,52) y segunda partes (II,73), o su recuperación de la cordura y su muerte en la segunda (II,74). A parte de estas últimas, en las que su **función de final** parece muy evidente, en las otras podemos ver que esa función se consigue mediante un cambio de nivel narrativo, se pasa de la narración a la metanarración, o con un cambio de **orientación del eje de la comunicación**, el autor se dirige directamente a los lectores ("Forsi altro canterà con miglior plectio" (I,52,562)), o el autor ficticio a su pluma (II,74,1138-9). Es el mismo tipo de estrategia textual seguida por los narradores orales populares para poner punto final a sus relatos: cambian de nivel narrativo para involucrar directamente al oidor ("..y si pasáis por allí aún podréis ver la espada clavada en la roca...") y dotar así a su relato de un elemento de verificación posible mediante el testimonio personal directo ("...y comieron perdices y a mí no me dieron porque no quisieron") o el de la comprobación personal del oidor. Cervantes no llega a tanto, aunque se acerca a la propuesta de verificación personal con la historia de la caja de plomo que contenía los epitafios de don Quijote y Sancho (I,52,558-62)^[36].

Una vez resucitada, Altisidora cuenta su descenso a los infiernos; unos diablos, con más de críticos literarios que de diablos, efectúan su personal escrutinio dando patadas a los libros; el más castigado, de acción y de palabra, es el de Avellaneda (II,70,1112). La visión de Altisidora no hace sentido ni con la situación narrativa ni con el personaje: la muerte y resurrección de la doncella son en realidad una burla contra don Quijote; el destinatario de las intervenciones de Altisidora es lógicamente su víctima; pero en este caso, aunque la superficie del texto lo certifique, su nivel profundo lo niega, pues ni la muchacha sigue la burla, ni cuenta un hecho que le haya sucedido en verdad; el destinatario ha de ser el lector. Nos hallamos ante uno de esos casos en que el eje del contexto comunicativo cambia, en que el nivel profundo del mismo aflora a la superficie, y la ficción del narrador, como persona interpuesta del autor, se hace transparente para dejar ver a su través la figura del propio Cervantes, mientras comunica directamente con el lector.

Del mismo modo se podría interpretar el prurito que en punto de muerte siente don Quijote por disculparse con Avellaneda "por la ocasión que sin pensarlo le [dio] de haber escrito tantos y tan grandes disparates" (II,74,1136); don Quijote no podía saber cuántos y cómo eran los disparates de Avellaneda, y hasta hubiera podido aceptar de buen grado el cambio de cronista, de haber recordado las informaciones que le había dado Sansón Carrasco acerca del tratamiento que su persona y sus aventuras habían sufrido a manos del árabe.

La palabra del narrador o de los personajes del *Quijote* se carga a veces de una alusividad que apunta directamente a un destinatario externo a la novela. Así por ejemplo, alusivas, en este sentido, parecen las palabras de don Quijote en las que señala al primo la existencia de un príncipe protector de las letras (II,24,763); vuelve a ser el agradecido autor de la novela quien señala el conde de Lemos a la atención del lector.

Otras veces esa alusividad sirve para cargar de otros significados la intervención de algún personaje; significados que ignoran la funcionalidad en la trama de la novela y apuntan directamente a la comprensión del lector. El doble sentido erótico de unas palabras de la mujer de Palomeque va en esa misma dirección; dice ella al barbero mientras intenta recuperar lo que le había prestado:

-Para mi santiguada, que no se ha aún de aprovechar más de mi rabo para su barba, y que me ha de volver mi cola; que anda lo de mi marido por esos suelos, que es vergüenza; digo, el peine, que solía yo colgar de mi buena cola (I,32,346).

Igualmente cabría interpretar una probable alusión erótica de Sancho al comportamiento afectuoso de Dulcinea:

-Nunca fui desdeñado de mi señora -respondió don Quijote.

-No, por cierto -dijo Sancho, que allí junto estaba-; porque es mi señora como una borrega mansa: es más blanda que una manteca (II,12,666)

Este tipo de infracciones a la **orientación del eje comunicativo** no contribuyen a aumentar la coherencia textual del *Quijote*, si por tal entendemos solamente la **coherencia lógico-semántica**, la **coherencia a parte obiecti**, pero no cabe duda de que refuerzan los lazos comunicativos con el lector creando lo que podríamos llamar **cohesión contextual**, entendiendo por **contexto** el de la emisión del mensaje^[37]. Algunas de estas escenas plantean de modo evidente un conflicto de coherencia, pues presentan a personajes (Altisidora, don Quijote) que actúan contra la expectativa del lector para con su comportamiento, infringen la **coherencia del marco**, la convención narrativa acerca de los ámbitos de acción y los niveles narrativos de las instancias diegéticas; simultáneamente, esos mismos personajes infieles a su programa de acción establecen un contacto privilegiado con el lector, e indirectamente exaltan el contexto enunciativo, la situación comunicacional, construyendo otra forma de coherencia.

Hay un ejemplo emblemático en este sentido: el Caballero del Verde Gabán acaba de conocer a don Quijote y aún le dura la sorpresa del encuentro, cuando expresa su opinión acerca de la historia que el estrafalario caminante le ha dicho que anda impresa con sus aventuras:

-¡Bendito sea el cielo!, que con esa historia, que vuesa merced dice que está impresa, de sus altas y verdaderas caballerías, se habrán puesto en olvido las innumerables de los fingidos caballeros andantes, de que estaba lleno el mundo, tan en daño de las buenas costumbres y tan en perjuicio y descrédito de las buenas historias (II,16,691).

El Verde, que no había leído el *Quijote* de 1605, no podía saber que ésa era la pretensión primordial del libro, ni don Quijote se lo había podido dar a entender; a quien en realidad escuchamos, de nuevo, es a Cervantes mientras le recuerda al lector la semilla en que se puede contener toda la primera parte. El desplazamiento del eje de la comunicación se halla al servicio, en este caso, de la exaltación del significado último de la obra, del mensaje que condensa toda su estructura narrativa, de lo que Van Dijk llama el **tema del discurso**^[38]. Este es también, de algún modo, el sentido de las otras infracciones: el intento de satisfacción del impulso comunicativo directo con el lector, sin el diafragma de la estructura narrativa, de sus derivaciones lógicas hacia un punto final, de la construcción lenta de un sentido completo. Cervantes busca la exaltación de su mensaje, el **efectismo** en el lector, para obtener su complicidad, y eso le lleva a rechazar la congruencia como factor de coherencia textual y a sustituirla por el énfasis en el contexto comunicativo. Esta concepción de la comunicación literaria como espectáculo es propia del teatro o de las narraciones orales; ambos géneros buscan la exaltación inmediata de los contenidos, a través de una serie de recursos en los que lo fundamental es el efecto producido en el espectador, como la declamación, la escenografía, la música, el baile, la gesticulación, o la concepción misma de los episodios. De ahí que se pueda decir que Cervantes **espectaculariza la trama** de la novela^[39].

3.3.1. Las incongruencias de los personajes a nueva luz

La complicidad entre autor y lector, la búsqueda del efectismo o de la exaltación de los contenidos de la trama, ocasiona, a veces, la ruptura de la **cohesión sintagmática**, en aras de la manifestación del **paradigma**. Las incongruencias de comportamiento de los personajes, numerosas a lo largo de la novela, podrían explicarse por este afán de comunicación directa con el lector, de búsqueda del golpe de efecto: la falta de decoro de don Quijote cuando cuenta la historia de la viuda

y el mozo motilón (I,25) parece una concesión a la solución efectista del contraste entre don Quijote y Sancho sobre Dulcinea; la situación modélica, paradigmática, del enfrentamiento dialéctico entre amo y escudero se impone sobre la congruencia del personaje con su modelo comportamental. Don Quijote y Sancho, llevados de la emoción de la aventura caballeresca, se ponen a soñar con princesas y reinas (II,21), abandonando la fidelidad que deben a sus damas, a sus acciones pasadas y a su proyecto de futuro. Parece imposible que Sancho sea tan tonto como para juzgar por pies los remos y no saber lo que es un cómitre (II,63,1068); o que no sepa lo que significa "Santiago y cierra España" (II,58,1019), habiendo usado él mismo el lema patriótico antes de empezar la tercera salida (II,4,608); y que tampoco don Quijote entienda lo de "hacer aguas" (II,48,528); esa multiforme ignorancia es necesaria en todos los casos para poder construir una situación jocosa. Es una incongruencia que don Quijote proponga como solución contra el turco la formación de un escuadrón de caballeros andantes, porque si los caballeros andantes existieran él estaría de más en el mundo (II,1,582); pero semejante salida de tono pone punto final de modo efectista al suspense en que ha mantenido al cura y al barbero.

Don Quijote y Sancho están a punto de asesinar a sangre fría a Sansón Carrasco, después del primer duelo, a pesar de haberlo reconocido y a pesar del pacto previo que imponía como única condición de la batalla que el vencido respetara la voluntad del vencedor; la incongruencia adquiere sentido en el contexto de la situación: la determinación de don Quijote y Sancho provoca un clímax narrativo destinado a hacer intervenir en defensa de su amo a Tomé Cecial (II,14,683).

Sancho no muestra la inteligencia de los juicios salomónicos en la ínsula cuando solicita del duque un pedacito de cielo (II,42,896), o cuando, bastante antes, proponía a don Quijote que se hicieran santos en vez de caballeros andantes (II,8,636); pero no cabe duda que esas dos intervenciones, incongruentes con los atributos del personaje, son el núcleo de dos divertidas escenas. Tanto don Quijote como Sancho desmentirán más de una vez haber visto a Dulcinea (II,9), en contra de lo dicho en otros contextos (I,25), según la conveniencia en términos de funcionalidad; por ejemplo, en su visita al Toboso la búsqueda nocturna del castillo de Dulcinea exige que ninguno de los dos la haya visto nunca.

En todos estos casos las exigencias de la situación posponen la coherencia del personaje para con el modelo comportamental que ha venido manifestando. Todas ellas son reacciones propias de un loco-cuerdo o de un tonto-listo, pero no lo son de los personajes don Quijote y Sancho, que en otras circunstancias han manifestado su cordura o su sabiduría; los atributos paradigmáticos de ambos sitúan en un segundo plano la **cohesión lineal del sintagma**; la concesión al espectáculo, la inmediatez del objeto y su imagen se imponen sobre la construcción lenta y anodina de un sentido que se desliza hacia un final.

3.4. Inestabilidad del texto

Tal vez la perspectiva que acabo de proponer, es decir, el hecho de que Cervantes instaure una unidad de sentido vertical que relaciona a los personajes continuamente con sus atributos y no con las experiencias asimiladas en las varias aventuras, con la unidad horizontal^[40], podría explicar algunos de los descuidos de los personajes; pero no ayuda a comprender el motivo por el que la unidad de personaje no se desintegra en el texto. Dar una explicación del mantenimiento, contra viento y marea, de la unidad lineal del *Quijote* implicará varios niveles e instancias narrativas. Por de pronto, hay que decir que esos descuidos se inscriben en un ambiente dialéctico global, en el que todo puede ser sometido a discusión, y nada tiene una perspectiva estable, o una valoración uniforme.

Los personajes mismos están sujetos a la verificación de los demás. Casi todos los personajes del

Quijote se erigen en censores de sus compañeros; analizan los actos y discursos de los otros y les comunican su opinión sobre los mismos. Los arquetipos de esta actitud los hallamos, como es obvio, en don Quijote y Sancho; don Quijote subraya las incoherencias formales de Sancho, es decir, no las infracciones a su propio código lingüístico, sino a un código ideal por el que el propio caballero se rige; las escenas montadas sobre el esquema del "reprochador de voquibles" tienen esa única matriz. Sancho, por su lado, critica en don Quijote su falta de **coherencia referencial**, si así lo podemos decir, o sea, el desvío de sus interpretaciones del mundo representado. Se podría decir que el *Quijote* es precisamente una larga discusión entre don Quijote y Sancho sobre el código de coherencia que han de seguir, una perenne negociación sobre el **marco referencial** con los encantadores como involuntarios mediadores entre las dos partes.

Sancho intenta convencer a don Quijote de que no lo deje sólo en la temerosa aventura de los batanes (II,20), y como le parece que no logra su objetivo, le pide que espere al menos hasta la mañana que, por la posición de las estrellas, ya está próxima; don Quijote se extraña de que habiendo nubes en el cielo haya podido ver la posición de las estrellas, y Sancho le explica su *don de vista* por el influjo del miedo (II,20,196). El mismo don Quijote reprocha a Sancho la incongruencia con su escasa cultura, cuando éste elucubra sobre cuál fue el primer volteador del mundo (II,22,746), y su escaso apego a la verdad de los hechos, cuando alardea de buen embajador en el encuentro con la duquesa (II,30,808); a los dos reproches Sancho responde satisfactoriamente en el diálogo posterior.

Sancho expresa a don Quijote sus dudas acerca de la verdadera personalidad de la princesa Micomicona después de que la viera "hocicándo[se] con alguno de los que está en la rueda, a vuelta de cabeza y a cada traspuesta" (I,46,504); la infracción al decoro de Dorotea despierta el ánimo censor en el interesado Sancho; el diálogo posterior entre don Quijote, Sancho y Dorotea restablecerá la credibilidad de la dama menesterosa.

Don Quijote en la segunda parte se ha vuelto más pacífico; Sancho ya no sufre las consecuencias del temperamento colérico de su amo, ni siquiera en los momentos en que parecería merecerlo, al menos en la opinión de un observador imparcial como el primo, el cual se asombra de la paciencia de don Quijote y la explica por la blandura de ánimo que le había infundido la visión de su amada, así estuviera encantada (II,24,762).

Las incongruencias de los personajes para con el decoro, o para con su código comportamental establecido en sus atributos iniciales, quedan así hábilmente subsanadas, ofreciéndole al propio personaje la oportunidad de explicar el desvío del modelo; se hace revertir lo que debería ser considerado un defecto estructural del relato en el propio discurso del relato; la palabra del narrador o la de los personajes adquiere el poder de estructurar el texto, de darle unidad y hacerlo coherente.

A lo largo de la segunda parte, y a partir del capítulo II,5, Sancho da muestras de vez en cuando de una gran propiedad lingüística; en II,5 el narrador explica la inconsecuencia con un cambio de nivel narrativo, atribuyéndola a la incorporación al texto de un capítulo apócrifo; en las demás ocasiones será casi siempre don Quijote quien proponga la restauración de la coherencia de Sancho, con elogios a su nueva competencia lingüística. Todo lo cual no obsta para que en su momento Sancho vuelva a manifestar toda su simplicidad, como en el sello final del consejo a su amo de que no se muera que es cosa mala.

Claro que, a veces, lo que hasta ahora hemos visto como probable estrategia del narrador para enderezar el entuerto de la incoherencia y conseguir una lectura lógicamente consistente, retorna a su origen, es decir, al contraste de puntos de vista entre caballero y escudero, a diferentes e inconciliables perspectivas de la realidad: pídele don Quijote a Sancho el secreto para lo sucedido en su embajada porque no se divulguen los sentimientos de Dulcinea "pues es tan recatada" (II,31,341); Sancho percibe inmediatamente la contradicción de su amo, el cual por un lado quiere mantener secretos sus amores con Dulcinea, y por el otro no desperdicia ocasión para proclamarlo a los cuatro

vientos y enviarle incluso caballeros vencidos que lo confirmen y publiquen por dondequiera que pasen. Don Quijote evita la confrontación con la habilidad de quien conoce la ciencia caballeresca y perdona a su interlocutor la ignorancia de la materia: él todo lo hace para mayor gloria de su señora.

Otras veces, la justificación de la actitud contradictoria motiva el episodio entero, lo genera. Don Quijote se desespera por la pereza de Sancho en materia de autoflagelación, y decide cortar por lo sano, siguiendo el modelo de Alejandro Magno cuando cortó el nudo gordiano: los azotes se los dará él (II,60,1038). Siendo la condición necesaria del remedio que el castigo fuera voluntario y por propia mano de Sancho, el impulso de don Quijote estaría fuera de lugar sin la motivación previa de su arranque impetuoso.

En algunos episodios la explicación *a posteriori* que resuelve narrativamente una incongruencia contrabalancea el efectismo inicial de la escena. El gran gobernador Sancho Panza sale a rondar su ínsula una noche; entre los varios sucesos del paseo, uno especialmente sorprende al gobernador y su cortejo, y suspende y admira al lector: los alguaciles arrestan a una bellísima muchacha vestida de hombre que, entre lágrimas, explica que "la fuerza de unos celos [le] ha hecho romper el decoro que a la honestidad se debe [...] porque los mal colocados deseos no pueden traer consigo otros descuentos que los semejantes" (II,49,953 y 955). Los circunstantes, y con ellos el lector, abren bien sus oídos; con tales premisas sólo cabe esperar la inmediata narración de un complicado caso de enredo sentimental; el efectismo de la introducción está garantizado; y, sin embargo, todo se queda en agua de borrajas; la doncella desmiente el planteamiento, justificándolo por los nervios lógicos del momento, cuando Sancho le hace notar la incongruencia entre lo prometido y la insustancialidad de su relato. Puede ser que el caso de la hija de Diego de la Llana tuviese un desarrollo mayor en la intención primera de Cervantes, y que luego el autor lo desechase por falta de tiempo, o simplemente por no considerarlo importante, o por haber decidido que el ámbito idóneo para semejante trama era otro, más agreste y con connotaciones feudales, como, por ejemplo, las que le podía ofrecer el ambiente social de Barcelona, y que de ese pequeño germen haya nacido la historia de Claudia Jerónima. Lo que está claro es que la inconsecuencia de la muchacha, que no da satisfacción a las expectativas despertadas en sus oídos, queda allanada por la pregunta de Sancho y la respuesta de ella. La coherencia textual vuelve a estar en manos de los personajes.

3.5. Corrección sobre la marcha. Fuerza verbomotriz de la narración

Cabría preguntarse la razón por la que Cervantes no volvió atrás en el relato y subsanó la incongruencia. Una posible respuesta podría ser que, en un contexto de burlas a Sancho -o pretendidas tales, porque en realidad la mayoría de los sucesos de Barataria son piedras de toque de la agudeza del escudero-, no podía desentonar una inconsecuencia narrativa con visos de *mentirijilla* de adolescente; así que el autor decidió jugar con las expectativas del lector, manejando sabiamente los tópicos más manidos del nudo dramático. Aun sin descartar que sea ésta la explicación, habrá que decir que la corrección sobre la marcha, el replanteamiento de una situación desde una perspectiva distinta a como en un primer momento apareció, constituye una de las características compositivas del arte cervantino.

Cervantes no vuelve atrás para cancelar o modificar; prefiere alterar el rumbo narrativo con una nueva escena en la que se descabala el programa anterior. Es lo que sucede con el cura que cambia de opinión sobre su incipiente carrera dramática y entrega el disfraz de doncella menesterosa al barbero (I,27), o con la cancelación del viaje a Zaragoza (II,59). Esta capacidad de reorientación del programa diegético es una característica general del *Quijote* que algunos cervantistas han confundido con la falta de un plan narrativo^[41]. Cervantes tiene una concepción **verbomotriz**^[42] de la narración; las palabras poseen peso en sí mismas y su carga genésica puede fecundar el relato, con

sólo concederles el espacio adecuado. Los episodios narrados dan lugar a otros, no porque el encadenamiento de los actos de los personajes exija nuevos equilibrios situacionales, sino porque su estructura funcional, el esquema contrastivo de entidades narrativas, vuelve a manifestarse en un nuevo episodio -y eso da lugar a escenas reiteradas o en relación de paralelismo con las otras-, o porque un elemento del episodio puede ser reutilizado en un nuevo contexto, o porque el narrador ignora afirmaciones de personajes o sus propias palabras que podrían comprometer el desarrollo de una escena. La coherencia situacional tiene más peso que la coherencia global del relato, hasta el punto de que el narrador transforma el producto del relato (una cualidad, una relación interpersonal, un proyecto, etc.) en función de las exigencias de la situación. El yelmo de Mambrino primero había sido destruido por uno de los galeotes liberados (II,22), luego restaurado por una oportuna pregunta de don Quijote a Sancho (II,25) y por último reutilizado en la nueva escena de la disputa sobre el baciyelmo de la venta (II,44). Los ejemplos podrían multiplicarse, en este punto: el ama quema todos los libros (I,7,83), pero luego hace tapiar el aposento con los libros. Don Quijote y Sancho han visto (I,25) y no han visto (II,9) a Dulcinea, son fieles y no lo son (II,21) a sus mujeres, Sancho tiene (I,15) y no tiene espada (II,14), sabe (II,36) y no sabe firmar (II,51), hace (II,51) y no hace constituciones en la ínsula (II,55), don Quijote primero parece haber vencido a Pandafilando (I,35) y luego ya no (I,46), cree y no cree en la existencia de caballeros andantes en su tiempo (II,1), el Caballero del Verde Gabán primero tiene varios hijos y luego uno sólo (II,16), las justas de Zaragoza se han de celebrar "de allí a pocos días" (II,4), luego falta aún mucho tiempo (II,36), etc., etc.

Cervantes desmiente sus palabras en el relato...porque le conviene; no lo hubiera podido hacer si su concepción de la novela hubiera correspondido a la de los autores modernos; se comporta, en cierto sentido, como un juglar, o, más en general, como un narrador oral, para quienes pequeños elementos ya aludidos en el relato pueden ser el germen de una ampliación del mismo, aun a costa de tener que transformarlos; un narrador oral recuerda solamente lo que puede influir en el presente de su relato, y lo hace adaptando esos elementos al momento presente^[43]. Eso, exactamente, es lo que hace Cervantes.

3.5.1. Los relatos interpolados y las correcciones *a posteriori*

Una función especial de las correcciones *a posteriori* es la de hacer menos disonantes con el contexto general algunos textos interpolados. La *Canción desesperada* de Grisóstomo no le parece a su lector, Vivaldo, que concuerde con la situación de la que debería nacer; en ella habla el autor de celos, ausencia y sospechas, cuando en ningún momento dio Marcela al difunto motivos de queja en ninguno de los tres temas; Ambrosio, el íntimo amigo del pastor suicida, echa mano, para reducir la incongruencia, del argumento del Sancho escrutador de las estrellas: el miedo le hacía a Grisóstomo ver lo que no había (II,14,140). De la *Canción desesperada* existe, como es sabido, otra versión con variantes conservada en la Biblioteca Colombina, lo que ha hecho pensar a los críticos que Cervantes inventó el episodio pastoril a fin de poder incluir el poema; si efectivamente fue así, tuvo que realizar una segunda intervención para asegurar la plena integración del poema en la coherencia del episodio.

En tono menor, hay también disonancia en la historia de Cardenio y Luscinda y por eso el cura interviene en directo para asimilar al **cronotopo**^[44] general del *Quijote* los recursos narrativos que podrían resultar estridentes. La lógica narrativa del *Quijote* se basa en la probabilidad de los encuentros, no en la fortuna como motivador de los mismos^[45]; quiero decir que los encuentros que don Quijote tiene en sus salidas son los que hubiera podido tener cualquier caminante de la época; en eso radica, por cierto, una de las claves de su dimensión paródica; no realiza encuentros excepcionales, magníficos, con grandes enemigos que lo vienen a buscar de lejos, o se halla en el momento justo en el lugar adecuado para poder salvar la vida a un caballero, etc.; don Quijote

encuentra simplemente a quien la probabilidad de los caminos le sitúa delante. La novela italianizante, sentimental, de Cardenio y Luscinda, en cambio, acepta lo que el *Quijote* excluye por principio, o sea, la fortuna como motivador de encuentros resolutorios; de hecho el momento culminante de su historia está marcado por la anagnórisis colectiva en la venta de Palomeque; el cura intenta reconvertir la causa prima del mundo posible de los personajes sentimentales en la del mundo de los caminos^[46] y dice aquello de:

No acaso, como parecía, sino con particular providencia del cielo, se habían todos juntado en lugar donde menos ninguno pensaba (I,36,407).

El cura propone una corrección de perspectiva en la interpretación de la novela; su colofón intenta hacer asimilable en la misma coherencia textual el cuerpo extraño de la novela interpolada.

Algo parecido hará también con la novela del *Curioso impertinente*; en ella su juicio final se centra en lo que desde su punto de vista constituye una infracción al decoro de los personajes, por parecerle a él, el representante de la mentalidad contrarreformista, que semejante caso es imposible entre marido y mujer:

-Si este caso se pusiera entre un galán y una dama, pudiérase llevar; pero entre marido y mujer, algo tiene del imposible (II,36,400).

Aparte de eso emite un juicio positivo -¿cómo podía ser de otra manera?-, y pone el acento en el aspecto estilístico y compositivo: "en lo que toca al modo de contarle, no me descontenta".

El relato del cautivo suscita el corolario admirativo de don Fernando, incluso en lo que respecta al "modo de contarle" (I,42,466). Antes aún habían merecido el juicio del autor ficticio las desventuras de Cardenio (I,27,297); y así un largo etcétera de comentarios finales a casi todos los relatos de los personajes que sería ocioso reseñar. Más interesante será señalar que hasta los discursos de los personajes reciben el juicio ponderativo de los demás; en especial modo las acciones y dichos de don Quijote y su escudero, que constituyen temas de conversación permanente para todos los comparsas de las mismas. Hasta el punto de que, aun cuando no haya ninguna incoherencia que subsanar, Cervantes subraya el sentido último de narraciones, discursos, etc. con comentarios finales del narrador o de los personajes; por lo general, estos comentarios ofrecen una pauta interpretativa de lo que se acaba de oír, conducen la recepción del lector hacia el sentido que al autor le interesa resaltar en ese momento; son la moraleja que repite y explicita el mensaje contenido en el texto, para asegurar su conexión con el texto grande; en otras palabras, establece las formas y los modos de la coherencia textual.

La lingüística textual ha subsanado, ella también, un problema de coherencia conceptual entre dos aspectos de la coherencia que en principio parecían inconciliables, como la **coherencia a parte obiecti** y la **coherencia a parte subiecti**, con la idea de que en el interior de un texto el autor disemina todo un sistema de instrucciones interpretativas para el lector^[47]. Los comentarios finales a los episodios, relatos y discursos pertenecen sin duda a la categoría de las instrucciones interpretativas que crean la coherencia del texto, mediante el diálogo con el lector. En la segunda parte ese diálogo con el lector se hace palpable incluso a nivel estructural, al recoger Cervantes algunas sugerencias sobre el exceso de novelas interpoladas, y al solventar pequeñas cuestiones de coherencia textual (el burro perdido y hallado, los escudos sin contabilidad final, etc.) mediante el diálogo directo entre los personajes y el lector, personificado en la figura de Sansón Carrasco.

3.6. La anáfora textual

En cualquier texto, la **anáfora**, es decir, la señalación de un elemento textual ya enunciado, es uno de los procedimientos habituales de construcción de la coherencia^[48]. En el *Quijote*, Cervantes consigue el mismo efecto de cohesión semántica con los diálogos retrospectivos entre don Quijote y Sancho, y con las frecuentes recapitulaciones de sus experiencias, dos formas de lo que podríamos considerar una especie de **anáfora estructural**, mediante la cual los personajes reactualizan las situaciones ya vividas. De tal modo la unidad textual no se funda en la consecuencialidad de las acciones, sino en la verbalización de la experiencia, que es el modo comunicativo con el que reconocemos el mundo.

Las conversaciones sobre la aventura que acaba de suceder ofrecen, además, la oportunidad de integrar en un contexto previo, delimitado por las dotes funcionales de don Quijote y Sancho, cada una de las situaciones, de reordenar la experiencia de cada uno de ellos en el equilibrio de las relaciones mutuas. La recapitulación de episodios, por su parte, añade a lo dicho una línea de lectura del pasado; selecciona los episodios pertinentes en cada momento y crea una coherencia momentánea y personal de cada uno de ellos, en la que irán a incluirse los nuevos sucesos, como en un marco apropiado para su interpretación uniforme. Un resumen de lo sucedido establece una relación jerárquica con el resto del texto, que puede sustituir la estructura lógica de las acciones: al lector no se le pide que concatene nada, pero en su lugar se le ofrece la concatenación ya realizada jerárquicamente. De ese modo, se va estableciendo un triple nivel de coherencia, por un lado el que el lector aprecia por sí mismo, por el otro los que le ofrecen los dos personajes en su rememoración de lo vivido; a éstos habrá que añadir el que propone el autor ficticio. El diálogo entre las cuatro formas de unidad semántica es continuo a lo largo del texto; pero no lo será tanto sobre la verdad o falsedad del mundo representado, que sobre eso no cabría discutir, sino sobre la pertinencia de tal o cual detalle o episodio para la reconstrucción unitaria de la trama. Así por ejemplo, los descuidos no figurarán en la reconstrucción del autor o de los personajes, pero sí en la del lector; lo no narrado no existe para el lector, pero sí para los personajes y el autor: a don Quijote le han robado la espada (I,30,330) y nadie se lo ha contado al lector; como nadie le cuenta que Sancho da magnánimamente a don Quijote unas monedas para que las reparta entre los pobres (II,23,760), etc. Otras veces el narrador o uno de los andantes promete el relato de un detalle que no llega, con lo que dejan que el lector comparta su información reservada contra los demás: don Quijote debería retractarse de la aventura de la cueva de Montesinos en punto de muerte, según advierte Cide Hamete (II,24,762), pero no lo hace; Montesinos cuenta muchas más cosas a don Quijote de las que él narra a Sancho, aunque promete hacerlo (II,23,761); etc. A veces la visión parcial coincide, como con los versos de las bodas de Camacho que son los que don Quijote pudo recordar, según dice el narrador (II,20,732).

Es de suponer que Cide Hamete y el traductor hayan realizado una selección de episodios que narrar, descartando una serie de ellos, que, por tanto, ellos conocen -aunque en diferente medida- y también los personajes, pero el lector no; llegan incluso a admitirlo explícitamente para los detalles de la casa del caballero del Verde Gabán (II,18,708) y la amistad entre Rocinante y el asno (II,12,662). La dialéctica entre las tres coherencias textuales internas puede incluso manifestarse bajo forma de conflicto narrativo: don Quijote puede reclamar la narración de mayor número de sus pensamientos, suspiros y lágrimas (II,3,602) y el narrador no concedérsela; proponer un planteamiento narrativo, una descripción de su primera salida y el narrador no aceptarlo (I,2,41), o acogerlo sólo más tarde (la descripción arquetípica de la aurora, II,14,679); o viceversa, el narrador puede proponer un programa narrativo y el personaje desmentirlo (la ida a Zaragoza, II,59,1035). La discordancia entre las tres coherencias textuales, más la cuarta del lector, sitúa al relato en una zona de ambigüedad permanente^[49], de permanente necesidad de verificación de detalles sucedidos, o del punto de vista bajo el que han sido presentados; lo que, por otro lado, lo dota de una inestabilidad general incompatible con la certidumbre y precisión de detalles de las narraciones estructuradas lógicamente. Con todo y con eso, el diálogo entre las cuatro diferentes perspectivas de coherencia que hemos identificado -no cabe duda de que hay bastantes más- no anula la cohesión interna de

cada una de ellas; una cohesión en continuo cambio, que se transforma según la circunstancia de la reelaboración de la experiencia, y que encuentra en el movimiento perpetuo su forma de equilibrio^[50]. Todo lo cual no hace sino reafirmar la característica **verbomotriz** de la construcción de la coherencia en el *Quijote*, pues son las palabras, la oralidad de los personajes, las que plantean *a posteriori* la línea de interpretación de la estructura narrativa. Estoy describiendo, a grandes rasgos, las formas del **dialogismo** intrínseco del *Quijote*, los medios con los que concede expresión a la **plurivocidad** del mundo representado, respetando, a pesar de toda la **inestabilidad estructural** que lo caracteriza, su equilibrio interno, la justa proporción de todos sus ingredientes; en una palabra, estoy describiendo el proceso **homeostático** del texto del *Quijote* que lo emparenta con la literatura oral: se trata, en efecto, de la misma fuerza cohesiva de la "psicodinámica de la oralidad" por la que, según Ong^[51], las culturas orales tienden a eliminar las memorias sin pertinencia para el momento presente.

3.7. La espacialización de la trama

La recapitulación de sucesos a distancia tiene una evidente **función mnemónica** para el lector (o el oidor)^[52], y **calificativa** para los personajes mediante la exaltación del atributo que manifiesta en la situación recordada e inevitablemente asociada a la situación actual -lo que ciertamente contribuye a generar la ilusión de crecimiento de los personajes-. Pero, además, esta forma de **señalamiento anafórico** del texto va constituyendo la base semántica sobre la que el propio texto se va desarrollando, o, dicho de otro modo, va creando los **referentes textuales**^[53], los objetos de su construcción lingüística posterior.

Otro efecto de la continua recurrencia de los motivos en los diálogos de los personajes es la instauración de la centralidad estructural de sendas escenas en cada parte de la obra: el manteamiento de la venta en la primera, y el encantamiento de Dulcinea en la segunda. Son dos grandes puntos de eterno retorno, alrededor de los cuales se van ordenando los demás episodios, respecto a los cuales miden sus distancias, establecen afinidades, marcan diferencias, proporcionan el cauce de un nuevo encuentro de personajes. Esta centralidad de un tema, al ir éste conectado lógicamente a uno o varios lugares (la venta, El Toboso, la casa de los duques), termina por instaurar un criterio espacial de ordenación de la trama, que obliga a los nuevos circunstantes espaciales a ir definiendo sus potencialidades diegéticas respecto al centro espacial temático de referencia; y así por ejemplo, los nuevos sucesos de la venta traerán a la mente de Sancho el recuerdo de los primeros, o los encontronazos -más que encuentros- de los caminos propondrán la variedad situacional en función de la unidad reiterativa de la venta o la casa de los duques -que es una sucursal, en cierto sentido, del Toboso-. Una **espacialización de la trama** que al narrador le garantiza las tan ansiadas **unidad y variedad** de la preceptiva al uso: la unidad en la homogeneidad de las situaciones y en la armonía de la actitud de los personajes, y la variedad de los mundos representados.

Tal vez el ejemplo más claro sea el de la venta de Palomeque o Sierra Morena. En Sierra Morena el narrador sitúa la penitencia de don Quijote, el vagabundeo de Cardenio el loco de amor, el bucolismo real de los cabreros, el estilizado e idealizado de los pastores literarios, la parodia fisiologizante de tanta idealización del caballo y las yeguas en celo; es decir, las diferentes posibilidades de actualización del espacio agreste en varios géneros. De ese modo el espacio condiciona la estructura de la novela, pues sugiere la asociación de determinados episodios y también el primer tratamiento de alguna trama; sucede con la comedia italianizante del cruce de parejas de Luscinda y Cardenio, que tiene un primer tratamiento pastoril. En la venta sitúa las burlas pseudopicarescas a don Quijote, el entremés de la pelea colectiva por el baciuelmo, la lectura de una novela en forma de manuscrito, la anagnórisis final de una comedia sentimental, otra de una novela de cautivos, etc.; escenas de diferentes géneros con un marco espacial único, con la característica

común de ser un espacio acotado, ideal para la representación de sentimientos -o para la representación, simplemente-, que Cervantes utiliza para hilvanar todos esos géneros uno al lado del otro en la tela multicolor de su novela; la coordinada espacial ordena la coherencia textual genérica del *Quijote*. El espacio cerrado del palacio de los duques alberga la representación de las innumerables burlas de tonos entremesiles a los dos caminantes; también en este caso el lugar acotado sugiere el tipo de escena.

3.7.1. El marco y la coherencia del *Quijote*

Uno de los méritos de la lingüística textual es el de haber devuelto al texto la armonía de sus niveles constitutivos; la coherencia textual involucra en su constitución a todos los niveles del texto: **macroestructura, microestructura y contexto enunciativo**. Las **implicaciones y presuposiciones** alojadas en un texto construyen también la coherencia^[54]; al enunciar un texto el emisor cuenta con la **competencia textual** del receptor, con su capacidad para servirse de su **diccionario**, su **gramática** y su **enciclopedia** en la restauración de los sentidos del discurso. La enciclopedia del hablante está formada por toda una serie de informaciones sobre el mundo y por la ordenación convencional de la experiencia en episodios, con sus funciones específicas y sus significados, y con una coordinada espacial que las contiene y las simboliza. Estos son los componentes básicos del concepto de **marco**^[55], fundamental para explicar la recepción, la pragmática comunicativa de los textos. Pues bien, Cervantes se sirve de la enciclopedia literaria, convencional, de su lector para ordenar las partes de su texto y construir la coherencia textual; se apoya en el marco para elaborar la coherencia; o sea, funda la coherencia textual en la alusividad del discurso, estrategia que ya habíamos identificado al hablar del **cambio de orientación en el eje comunicativo**. El narrador se basa en el poder simbólico de un espacio para evocar en el lector escenas, personajes, tipos, ya conocidos y vistos. No propone la coherencia lógico-semántica del sintagma, ni tampoco la referencial con la realidad, sino la coherencia con otros cánones de representación conocidos o asimilados indirectamente por sus lectores o oidores. En ese sentido el suyo es un **meta-discurso** que se construye tomando como referente otros signos lingüísticos.

3.7.2. El contexto enunciativo como marco integrador de las novelas interpoladas

La espacialización de la trama revela la misma concepción de la comunicación literaria por parte de Cervantes que la que ya había manifestado con el efectismo, la alusividad del discurso, o los comentarios finales a los actos y palabras de los personajes; en todos estos recursos Cervantes se muestra como un autor atento a las expectativas del lector, pero sobre todo, sabe manejar hábilmente esas expectativas, pilotarlas hacia el objetivo único de la coherencia textual. Los tres recursos tienen en común la importancia de la **pragmática comunicacional**; los tres se apoyan en un tratamiento especial del contexto enunciativo. Pero tal vez donde mejor se aprecien esas peculiaridades sea en los relatos añadidos a la trama principal.

Cervantes exalta el contexto de emisión de las historias interpoladas como recurso integrador de la diferencia textual; una de las vías que sigue es la de justificar la emisión del relato por la insistencia del auditorio (sucede con los relatos de Dorotea, el cautivo, Ana Félix, etc.), por el hallazgo de un manuscrito (el de Cide Hamete, la maleta de Cardenio, la maleta de Cervantes para el *Curioso impertinente*, la caja de plomo para los epitafios del final de la primera parte), y llega incluso a presentarlo, en una suerte de premonición histórica del psicoanálisis, como necesario para la salud mental del narrador (Cardenio); otra vía es la presentación espectacular de los narradores -por aquí vuelve a asomarse la tendencia a la espectacularización de la trama de la que ya hemos hablado-:

casi siempre los futuros narradores aparecen acompañados de un aparato escénico^[56], que incluye vestidos maravillosos (el cautivo y la mora), el disfraz o la máscara (Dorotea, don Fernando y Luscinda, el mozo de mulas, Claudia Jerónima, Ana Félix), o incluso todo un montaje teatral (la historia de Grisóstomo y Marcela, las bodas de Camacho).

Después del final de la narración del personaje, el punto de vista del relato principal vuelve a recuperar su nivel narrativo con el enjuiciamiento de lo narrado por su auditorio, sin que suelen olvidar alguna alusión al "modo de contarle", como ya hemos visto. El paso de un nivel diegético a otro lo realiza Cervantes subrayando el movimiento ascendente o descendente, mediante la participación activa de los personajes, con la finalidad de hacerlo menos evidente; aunque parezca una paradoja, el resultado obtenido es justamente ése: el enmascaramiento del desfase de niveles, tras la apariencia de intercambio de opiniones entre el narrador y su auditorio, con lo que el contexto enunciativo vuelve a situarse en el primer plano de la enunciación; el auditorio se transforma en interlocutor del narrador y lo incluye en el propio nivel de realidad, con todas sus vicisitudes.

3.8. Dos tipos de deíxis para una sola coherencia

Habida cuenta de la ausencia de consecuencialidad entre las aventuras de don Quijote, se puede decir que la coherencia textual de la gran novela estriba toda ella en dos tipos de **deíxis**: la **deíxis textual**, que llevan a cabo los personajes cuando comentan otras acciones de ellos mismos, o cuando resumen su experiencia hasta un momento dado, y la **deíxis contextual**^[57] que hallamos prácticamente en todas las narraciones a cargo de un personaje, con la justificación del relato y el juicio posterior de los concurrentes, o con la **espectacularización** del momento de emisión. Desplazando el acento de la trama al contexto de emisión, de las relaciones lógico-consecuenciales a las de señalación, del sintagma al paradigma, Cervantes coloca a su obra en el ámbito técnico de la **oralidad**; el relato del *Quijote* construye su coherencia textual siguiendo las pautas de los textos orales.

4. El *Quijote* y la oralidad

Por la solución que les ha dado se diría que Cervantes se hubiera enfrentado con problemas de índole parecida a los que tiene que resolver un narrador oral: la longitud del texto dificulta la percepción de la estructura lógica global por parte del auditorio, a causa de la cortedad de las probables sesiones de lectura; la solución más *económica* era, ¿qué duda cabe?, prescindir de la estructura lógico-consecuencial; pero eso obliga al narrador a encontrar un sucedáneo que pueda capturar igualmente la atención del espectador; por eso trata de condensar los significados de la obra en cada fragmento, intenta espectacularizar la trama para despertar la admiración del auditorio, busca el golpe de efecto en cada detalle narrativo, destruye las barreras entre texto y oidor mediante la implicación directa de éste o su contexto receptivo en la trama. Todo ello provoca la fragmentación de la trama, la caída de los vínculos lógico-causales entre los episodios, la exaltación momentánea de los atributos de los personajes, las fallas lógicas y las incongruencias entre las partes del texto, la búsqueda del paralelismo entre las escenas como punto de unión subliminal entre las mismas, el apoyo en modelos externos, etc. Los recursos de Cervantes y las características de su texto concuerdan perfectamente, como se habrá podido comprobar, con el bagaje técnico y la fisonomía de un texto oral.

5. Nueva respuesta a la pregunta del principio

Volviendo ahora a la pregunta del principio, tal vez podría dar una respuesta un poco más articulada de lo que entonces hice. Que haya descuidos e incongruencias narrativas en el *Quijote* es indiscutible, así como también lo es el hecho de que constituyan una verdadera mina para la coherencia textual, tal como la entendemos nosotros, los modernos. Si, a pesar de todo, el lector moderno lee en modo unitario el *Quijote*, le confiere la coherencia estructural que los descuidos le niegan, es porque en el texto encuentra el apoyo para interpretarlo de tal modo; pero esas instrucciones de lectura internas al texto nada tienen que ver con la cohesión propia de la novela moderna. Cervantes utiliza el diálogo para dar mayor unidad estructural a su obra; mediante las apreciaciones de los personajes sobre los actos y palabras de los demás, y sobre los relatos interpolados, reduce las incongruencias que hubieran podido provocar; con el diálogo don Quijote y Sancho acercan sus respectivos puntos de vista sobre el mundo; en su conversación rememoran lo sucedido y seleccionan los episodios pertinentes para la construcción de la coherencia textual propia, que ha de dialogar perennemente con la del otro, y las del narrador y el lector. El diálogo entre episodios análogos modifica los finales de los primeros y establece paralelismos estructurales entre otros. Palabras y actos, en esta novela, están sujetos a continua verificación en las palabras de los personajes o en el futuro del relato; nada permanece estable, inmóvil, igual a sí mismo; el anonimato estructural y la incesante refutación de la palabra del autor ficticio crean un espacio de indeterminación signífica en el que quedan englobados todos los elementos del relato. De modo que la incongruencia y la contradicción entran de lleno en la concepción dialógica de la narración, en su estructura fundamental. En ese contexto, los descuidos, las incongruencias textuales, pasan desapercibidos, pues bien podría tratarse de otro elemento verificable *a posteriori* de los muchos de la novela. Al fin y al cabo el *Quijote* se funda en la escasa congruencia de don Quijote y Sancho con el mundo que les rodea.

Las incongruencias subsisten por la concepción fragmentaria de la trama del *Quijote*, pero, curiosamente, ese fragmentarismo es lo que le da también la unidad. Con esta paradoja se puede describir la peculiaridad de una obra en la que cada episodio resulta fuertemente estructurado, con partes interrelacionadas y con un final necesario. **Unidad fragmentaria** porque a diferencia de otros textos seriales, aquí nada se pierde -o poco es lo que se pierde entre los pliegues de la narración-; todo reemerge transformado por las palabras de los personajes en material de la propia caracterización, integrado en una coherencia textual alternativa. Y éste es uno de los modos de la coherencia textual del *Quijote*, aunque no el único, como ya hemos apuntado. Cervantes refuerza la función de principio y final de la novela para construirla, pero también se sirve del efectismo de cara al lector propio de una concepción espectacular de la trama; de la alusividad de la palabra del relato que prescinde del filtro de la estructura lógico-semántica para comunicar directamente con el lector; de una forma de congruencia vertical, paradigmática, que anula la horizontalidad del sintagma; de la espacialización de su organización textual; del énfasis en el contexto enunciativo; en una palabra, recurre a las estrategias textuales de los narradores orales para conferir a su relato la coherencia textual que el fragmento le niega.

6. Diálogo final con Pierre Menard como pretexto

En conclusión: a mi modo de ver, la concepción cervantina del texto y de la coherencia textual impiden que podamos considerar al *Quijote* como la primera novela moderna; en él encontramos, bien es verdad, las piezas descabaladas del rompecabezas; no habrá más que esperar a que otro diligente autor las reordene, a que Pierre Menard reescriba el *Quijote*, tal vez sin incongruencias, para que el nuevo género tenga completa vigencia.

Notas

- [1] J. M. MARTÍN MORÁN, *El Quijote en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*, Alessandria, Dell'Orso, 1990.
- [2] Cfr. C. SEGRE, *Semiotica filologica*, Torino, Einaudi, 1979, p. 24.
- [3] Cfr. ARISTÓTELES, *El arte poética*, ed. de J. GOYA MUNIAIN [Madrid, 1798], México, Espasa-Calpe Mexicana, 1948; 8ª ed., 1986, p. 43-44; y A. LÓPEZ PINCIANO, *Philosophia Antigua Poética*, ed. de A. CARBALLO PICAZO, Madrid, CSIC, 1953, vol. II, *Epístola V*, pp. 12-22.
- [4] Un estudio de la interrelación y las transiciones entre esos mundos representados se puede ver en F. MARTÍNEZ BONATI, "Cervantes y las regiones de la imaginación", *Dispositio*, vol. II, nº 1, (1977), pp. 28-53.
- [5] Cfr. T. A. VAN DIJK, *Texto y contexto*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 148-9. La continuidad de sentido es el fundamento de la coherencia textual, según R.-A. de BEAUGRANDE, W. U. DRESSLER, *Introduzione alla linguistica del testo*, Bologna, Il Mulino, 1984, [1ª ed. en alemán, 1981], p. 121.
- [6] Traduzco así el término inglés *consistency*, que M. E. CONTE (*Condizioni di coerenza. Ricerche di linguistica testuale*, Firenze, La Nuova Italia, 1988, p. 29) define como la ausencia de contradicciones entre las parte de un texto.
- [7] *Coherence* en inglés (CONTE, ibidem). Dejo de lado, por razones obvias, la discusión acerca de las diferentes subclases de coherencia que los estudiosos han ido delimitando. No hablaré, por tanto, de la **connexity**, ni de la **cohesion** (K. HATAKEYAMA, J. S. PETÖFI, E. SÖZER, "Text, connexity, cohesion, coherence", en E. SÖZER (ed.), *Text Connexity, Text Coherence*, Hamburg, Buske, 1985, pp. 36-105) por considerar que son conceptos difícilmente aplicables a una novela, a causa precisamente de su especialización terminológica.
- [8] Conocidos son los esfuerzos de J. CASALDUERO (*Sentido y forma del Quijote*, Madrid, ediciones Insula, 1949), primero, y de K. TOGEBY (*La composition du roman Don Quijote*, Copenhagen, Munksgaard, 1957), después, para conseguir halla la estructura temática del *Quijote*, y sus no siempre satisfactorias construcciones simétricas sobre la trama de la obra. Cfr. también el fino análisis de C. SEGRE, "Costruzioni rettilinee e costruzioni a spirale nel *Don Chisciotte*", en *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 183-219. La unidad de sentido global no aparece puesta en tela de juicio, a pesar de que haya notado una serie de infracciones en varios campos, en los trabajos de E. MORENO BÁEZ, "Arquitectura del Quijote", *Revista de Filología Española*, 32 (1948), pp. 269-285; y *Reflexiones sobre el Quijote*, Madrid, Prensa Española, 1968.
- [9] Cfr. ARISTÓTELES, *El arte poética*, cit., p. 36.
- [10] La integración entre las diferentes partes del texto ha sido uno de los temas centrales de la crítica cervantina; cfr. E. C. RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1962, [1ª ed. inglesa 1962]. Algunas voces discordantes en el coro de loas a la unidad son las de J. VALERA, "Sobre el Quijote: y sobre diferentes maneras de comentarlo y juzgarlo", en *Obras escogidas*, tomo XIV (*Ensayos*), Madrid, Biblioteca Nueva, 1928 [discurso de 1864]; B. CROCE, *Poesía antigua e moderna*, Bari, Laterza, 1941, pp. 247-256; y F. MARTÍNEZ BONATI, "La unidad del *Quijote*", en AA. VV., *El "Quijote" de Cervantes*, ed. de G. HALEY, Madrid, Taurus, 1987, pp. 349-372.
- [11] Según Valera (op. cit., p. 46), el triunfo de Sansón Carrasco no es causa sino ocasión de que la historia de don Quijote concluya.
- [12] Recojo aquí algunas ideas de J. M. MARTÍN MORÁN, "Don Quijote está sanchificado; el des-sanchificador que lo re-quijotice...", *Bulletin hispanique*, tomo 94, n. 1 (1992), pp. 75-118.
- [13] Las citas del *Quijote* en este trabajo están tomadas de la edición de M. DE RIQUER, Barcelona, Planeta, 1972.
- [14] En opinión de L. SLETSJÖE (*Sancho Panza, hombre de bien*, Madrid, Insula, 1961), el Sancho de la segunda parte ha sufrido un cambio radical y repentino respecto al de la primera. E. URBINA (*El sin par Sancho Panza: parodia y creación*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 7-14) niega el crecimiento de Sancho e invierte los términos de la cuestión sugiriendo que lo que se produce es una **sanchificación** del discurso, la omnipresencia discursiva de la parodia caballeresca.
- [15] Según V. SKLOVSKI (*Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976, [1ª ed. rusa 1925], p. 102), Cervantes alargó el *Quijote* igual que se hace con una mesa de comer.
- [16] Valera (op. cit., pp. 45-47) señalaba que en el *Quijote* no había unidad de acción, ni orden en los episodios, ni posibilidad de crecimiento de los personajes.
- [17] Más aún, si desplazáramos algunos episodios hacia otro lugar del que ocupan actualmente en el texto, tal vez nadie se percataría del cambio; y de hecho, el propio Cervantes trasladó algunos episodios desde el final de la primera parte al principio, como en su día demostró G. STAGG ("Cervantes revisa su novela (*Don Quijote*, I Parte)", *Anales de la Universidad de Chile*, 140, (1966), pp. 5-33)
- [18] No es ésta una característica necesaria de la coherencia textual, pero, en caso de que se dé, se convierte en uno de sus componentes fundamentales (Cfr. CONTE, *Condizioni di coerenza*, cit., p. 29).
- [19] Cfr. M. MOLHO, *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976, p. 255. La transformación física de los personajes también ha sido

señalada por MARTÍNEZ BONATI, "La unidad del *Quijote*", cit., p. 355; y A. REDONDO, "Tradición carnavalesca y creación literaria. Del personaje de Sancho Panza al episodio de la insula Barataria en el *Quijote*", *Bulletin Hispanique*, LXXX, 1978, pp. 39-70, [p. 65].

[20] J. CALDERÓN (*Cervantes vindicado en ciento y quince pasajes del texto del "Ingenioso hidalgo D. Quijote de la Mancha"*, Madrid, Imprenta de J. Martín Alegría, 1854, pp. 104-7) reconstruye la coherencia perdida con una interverción de su **enciclopedia**, argumentando que la cuerda que sujeta a don Quijote había de estar apoyada en algo así como unas cajas.

[21] Es éste un fenómeno que podría estar emparentado con el estudiado por L. SPITZER, "Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*", en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1955, pp. 135-187.

[22] Por otro lado uno de los intentos cervantinos con su parodia de los libros de caballerías era el de minar las bases de su pretendida historicidad, y eso sólo lo podía hacer atacando el flanco de la pseudorreferencialidad externa.

[23] Estructura abstracta subyacente o forma lógica de un texto que constituye su estructura profunda, así define la **macroestructura** T. A. VAN DIJK, *Estructuras y funciones del discurso*, México, Siglo XXI, 1980 (3ª ed. 1986), cit., pp. 43-58.

[24] J. ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote*, ed. de J. MARÍAS, Madrid, Cátedra, 1984, [1ª ed. 1914], p. 204. El papel esencial del diálogo en el *Quijote*, a decir verdad, es reconocido por todos los cervantistas. M. CRIADO DE VAL ("*Don Quijote como diálogo*", *Anales cervantinos*, tomo V, Madrid, 1955-56, pp. 183-208) llega incluso a proponer la adscripción del *Quijote* al género del diálogo erasmista.

[25] Cfr. M. FOUCAULT, *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI, 1981, [1ª ed. francesa 1966], pp. 49-52 y passim; G. STEINER, *Vere presenze*, Milano, Garzanti, 1992 [*Real Presences*, 1989], p. 95.

[26] M. BAJTÍN, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 208 (*Voprosy literatury i estetiki*, Izdatel'stvo, 1975).

[27] Por este motivo A. EXIMENO PUJADES (*Apología de Miguel de Cervantes sobre los yerros que se han notado en el Quixote*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio, 1806, p. 83) calificó el principio de la segunda parte como dramático, o teatral.

[28] Cfr. C. SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1983, p. 61.

[29] Es el propio don Quijote el que lo señala:

[...] y así, viendo estos encantadores que con mi persona no pueden usar de sus malas mañas, vénganse en las cosas que más quiero, y quieren quitarme la vida maltratando la de Dulcinea, por quien yo vivo; y así, creo que cuando mi escudero le llevó mi embajada, se la convirtieron en villana y ocupada en tan bajo ejercicio como es el de ahechar trigo; pero ya tengo yo dicho que aquel trigo ni era rubión ni trigo, sino granos de perlas orientales; y para prueba desta verdad quiero decir a vuestras magnitudes como viniendo poco ha por el Toboso, jamás pude hallar los palacios de Dulcinea; y que otro día, habiéndola visto Sancho, mi escudero, en su misma figura, que es la más bella del orbe, a mí me pareció una labradora tosca y fea, y no nada bien razonada, siendo la discreción del mundo. (II,32,831)

[30] Siguiendo a VAN DIJK (*Estructuras y funciones del discurso*, cit., p. 53) la podríamos denominar **reiteración de la superestructura narrativa**.

[31] Aún faltaría un elemento clave para comprender la génesis de la escena, que sería el del modelo interdiscursivo del tormento de la garrucha.

[32] El tratamiento cervantino del error moral prevé un desenlace trágico, según señaló los errores, el tratamiento de los errores, ya visto por A. CASTRO, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Hernando, 1925, pp. 118, 124, 144.

[33] Este razonamiento equivale a una puesta en discusión del paralelismo que se ha querido encontrar entre la cronología literaria y la real en lo que respecta al caso del *Quijote* apócrifo; no existe ninguna evidencia de que Cervantes viniera en conocimiento de la obra de Avellaneda en II,59. La coherencia de los episodios del palacio del duque, aumentada, además, con la estratagema del entrelazamiento con las aventuras del gobierno de Sancho, hacen plausible que, si Cervantes tuvo noticia de ella antes, esperara a la conclusión del movimiento narrativo que tenía entre manos.

[34] S. DE MADARIAGA, *Guía del lector del Quijote*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1947, p. 86.

[35] Cfr. G. GENETTE, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987; y M. MOLHO, "Texte / paratexte: *Don Quichotte*", AA.VV., *Le livre et l'édition dans le monde hispanique. XVI-XX siècles: Pratiques et discours paratextuels*, Hors série de *Tigre*, (1992), pp. 95-100.

[36] En sus prólogos Cervantes anula la solución de continuidad entre la circunstancia enunciativa del texto y el texto mismo, desplaza así el acento hacia el contexto emisor del texto, al que se refiere unitariamente, como si de un signo se tratara, en su diálogo con el lector, y subraya la coherencia textual global. Cfr. M. MONER, *Cervantès conteur. Ecrits et paroles*, Madrid, Casa de Velázquez, 1989, p. 58.

[37] Cfr. VAN DIJK, *Texto y contexto*, cit., p. 272; Brown, Yule, op. cit., p. 58.

[38] *Estructuras y funciones del discurso*, cit., p. 43.

[39] No cabe duda de que esta espectacularización de la trama arraiga en la visión teatral de la narración característica del arte cervantino, que ya había puesto de relieve -y no ciertamente como un elogio- Avellaneda en su *Prólogo*: "Como casi es comedia toda la historia de don Quijote de la Mancha [...]". Posteriormente han ahondado en la idea muchos cervantistas; entre ellos cabe destacar: ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote*, cit.; M. VAN DOREN, *La profesión de Don Quijote*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, (1ª ed. inglesa 1958); J. BERGAMÍN, *Lázaro, Don Juan y Segismundo*, Madrid, Taurus, 1959; G. TORRENTE BALLESTER, *El Quijote como juego*, Madrid, Guadarrama, 1975; G. DÍAZ-PLAJA, "El *Quijote* como situación teatral", en *En torno a Cervantes*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1977, pp. 81-162; J. SYVERSON-STORK, *Theatrical Aspects of the Novel: A Study of Don Quixote*, Valencia, Albatros Hispanófila, 1986; Moner, op. cit.; J. M. MARTÍN

MORÁN, "Los escenarios teatrales del *Quijote*", *Anales Cervantinos*, XXIV, (1986), pp. 27-46.

[40] Cfr. MARTÍNEZ BONATI, "La unidad del *Quijote*", cit., p. 363.

[41] Cfr. DE MADARIAGA, op. cit., p. 85; VAN DOREN, op. cit., p. 108; MORENO BÁEZ, "Arquitectura del *Quijote*", cit., p. 271; R. M. FLORES, "Cervantes at work: the writing of *Don Quixote* Part I", *Journal of Hispanic Philology*, III, 1979, pp. 135-160, [p. 158]; D. EISENBERG, *A Study of Don Quixote*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1987, p. 200. Se opone rotundamente esta opinión E. OROZCO DIAZ, *¿Cuándo, dónde y cómo se escribió el "Quijote" de 1605?*, Granada, Curso de Estudios Hispánicos (Universidad de Granada), 1980, p. 42. Para M. SOCRATE (*Prologhi al Don Chisciotte*, Venezia-Padova, Marsilio, 1974, p. 30), en cambio, el *Quijote* es la aventura de una escritura, la novela de cómo hacer una novela.

[42] Estos son el término y el concepto con los que W. J. ONG (*Oralità e scrittura*, Bologna, Il Mulino, 1986 [*Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, 1982], pp. 101-3) define una de las características fundamentales de las culturas orales.

[43] Cfr. ONG, cit., p. 76 y passim. Propio de la cultura popular oral es, según P. ZUMTHOR (*La letra y la voz de la "literatura" medieval*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 170 y ss.), un uso de la memoria que continuamente "ajusta, transforma y recrea".

[44] Cfr. BAJTÍN, *Teoría y estética de la novela*, cit., p. 239.

[45] Cfr. E. C. RILEY, "Teoría literaria", en AA.VV., *Suma cervantina*, (editada por J. B. AVALLE-ARCE y E. C. RILEY), Tamesis, London, 1973, pp. 273-292, [p. 315]; MARTÍNEZ BONATI, "La unidad del *Quijote*", cit., p. 352.

[46] En opinión de J. J. ALLEN ("La providencia divina en el *Quijote*", en AA. VV., *Cervantes su obra y su mundo*, dirección de M. CRIADO DE VAL, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 525-529) la providencia es el principio rector por excelencia del mundo del *Quijote*.

[47] Cfr. CONTE, *Condizioni di coerenza*, cit., pp. 80-82; S. J. SCHMIDT, "Teoría del texto e pragmatolingüística", en M. E. CONTE, (ed.), *La linguistica testuale*, Milano, Feltrinelli, 1989, pp. 248-271, [p. 260].

[48] SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, cit., p. 31; A. GARCÍA BERRIO, "Situación de la teoría textual (La teoría de J. S. Petöfi en el marco de la lingüística del texto)", en J. S. PETÖFI, A. GARCÍA BERRIO, *Lingüística del texto y Crítica literaria*, Madrid, Comunicación, 1979, pp. 53-98; CONTE, *Condizioni di coerenza*, cit., p. 21.

[49] Sobre este aspecto de la obra maestra cervantina cfr. el ya clásico estudio de M. DURAN, *La ambigüedad en el Quijote*, Xalapa, Universidad veracruzana, 1960.

[50] El movimiento continuo de la palabra cervantina es uno de los temas fundamentales del ensayo de S. HUTCHINSON, *Cervantine Journeys*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1992.

[51] *Op. cit.*, pp. 76-79.

[52] Los textos que contienen una estructura muy marcada, o, en su defecto, un resumen de sí mismos, son más fácilmente memorizables por parte del lector. (Cfr. T. A. VAN DIJK, "Nota sulle macrostrutture linguistiche", en CONTE, (ed.), *La linguistica testuale*, cit., pp. 181-194, [p. 194]). El *Quijote* no pudiendo gozar de la estructura bien marcada de acciones, recurre al segundo tipo de procedimiento e incluye a intervalos más o menos regulares las recapitulaciones de los personajes. No deja de ser indicativo a este respecto que la primera de ellas aparezca en I,18.

[53] Cfr. L. KARITUNEN, "Referenti testuali", en CONTE, (ed.), *La linguistica testuale*, cit., pp. 121-147.

[54] Cfr. I. BELLERT, "Una condizione della coerenza dei testi", en CONTE, (ed.), *La linguistica testuale*, pp. 148-180 [p. 156 y ss.]; y VAN DIJK, *Testo y contexto*, cit., p. 175 y ss.

[55] Cfr. VAN DIJK, *Testo y contexto*, cit., p. 157; VAN DIJK, *Estructuras y funciones del discurso*, cit., p. 41; G. BROWN, G. YULE, *Análisis del discurso*, Madrid, Visor, 1993, pp. 293-96.

[56] Cfr. MONER, cit. pp. 269-290.

[57] CONTE (*op. cit.*, pp. 14-21) distingue entre **deíxis textual** y **deíxis situacional**; a esta segunda he preferido denominarla **deíxis contextual** por respetar el término empleado por los lingüistas (**contexto**) para definir la situación enunciativa (cfr. Van Dijk, *Testo y contexto*, cit., p. 272; Brown, Yule, *op. cit.*, p. 58).

— per citare questo articolo:

Artifara, n. 2, (gennaio - giugno 2003), sezione Monographica

© Artifara

ISSN: 1594-378X

