La *escritur-oralidad* del *Quijote*

RAMÓN MORILLO-VELARDE PÉREZ*

Resumen

Este artículo analiza las complejas relaciones entre oralidad y escritura que tienen lugar en el *Quijote* y propone la hipótesis de que dichas relaciones son usadas por Cervantes como metáfora de la forma en que vida y literatura pueden llegar a imbricarse.

Palabras clave: *Quijote*; oralidad; escritura; vida; literatura.

Title: Writing-orality in the *Quijote*

Abstract

This article analyzes the complex relationships between orality and writing that take place in *Don Quijote* and proposes the hypothesis that these relations are used by Cervantes as a metaphor for the way in which life and literature can interweave.

Keywords: *Don Quijote*; Orality; Writing; Life; Literature.

Cómo citar este artículo / Citation

Morillo-Velarde Pérez, Ramón (2018). «La *escritur-oralidad* del *Quijote*», *Anales Cervantinos*. 50, pp. 11-32, <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2018.001>.

INTRODUCCIÓN. LAS “TRES SEGUNDAS PARTES” DEL *QUIJOTE*

Uno de los rasgos más llamativos de los muchos que la poliédrica novela de Cervantes presenta es que cuenta con nada menos que tres “segundas partes”. En efecto, los capítulos IX al XIV de lo que, siguiendo una tradición

* Instituto de Humanidades, Universidad Rey Juan Carlos. rmvperez@gmail.com / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6834-4086>.

bastante asentada, se denomina para evitar ambigüedades, el *Quijote* de 1605, constituyen la primaria “Segunda parte” del *Quijote*, ya que este de 1605 aparece dividido en 52 capítulos que se contienen en “Cuatro partes” (capítulos 1-8, la primera, 9 al 14, como se ha dicho, la segunda; 15 al 27 la tercera y 28-52 la cuarta).

Hay además, como es sabido, una *Segunda parte del Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, que no es de Cervantes, sino de alguien que firma como Alonso Fernández de Avellaneda, un desconocido autor, al parecer natural de Tordesillas, publicada en Tarragona en 1614 (Fernández de Avellaneda 2014), quien lo cierto es que, pese al indisimulado desprecio de la historia de la literatura, produce una obra bastante estimable en líneas generales, en la que menudean los intentos de establecer vínculos con el *Quijote* de 1605, por lo que, consciente de la incongruencia que supone publicar una “segunda parte” de una obra que en su original contiene cuatro, le añade el subtítulo *Y es la quinta de sus aventuras*, estableciendo así una diferencia entre la obra en su conjunto y su articulación interna en series de aventuras. Quizás, pues, una de las primeras consecuencias de la publicación del *Quijote* de Avellaneda sea el haber transformado *El Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, que es el título con el que se publica la obra de Cervantes, en la *Primera parte* del *Quijote*, tal como hoy la conocemos.

Bien es verdad que la obra de Avellaneda no hace sino adelantar esta consideración, pues como es evidente, cuando aquella aparece, Cervantes ya debía tener bastante avanzada la suya, tal como ambiguamente promete en el final de la de *El ingenioso hidalgo...* Posiblemente por eso, el *Quijote* de 1615 apareció con la denominación de “Segunda parte del *Ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*”. Sin embargo, ni antes ni después Cervantes aplica a don Quijote la denominación de “caballero”, pues aunque don Quijote fue formalmente armado caballero, lo fue, como ya advirtiera Martín de Riquer (1969), de un modo que incumplía la inmensa mayoría de los requisitos formales que daban validez a esa condición caballeresca, por lo que, aunque él se tenía por caballero y de tal lo tratan de manera burlesca algunos de los otros personajes con los que interactúa, no lo era desde un punto de vista jurídico; tal denominación no parece, por consiguiente, obra suya, sino, con toda probabilidad, de sus editores. Cervantes, según puede deducirse de lo manifestado en la fe de erratas por el Licenciado Francisco Murcia de la Llana, se limitó a titular su obra *Segunda parte de don Quijote de la Mancha*, abandonando, además, cualquier referencia a la estructuración interna de *El Ingenioso hidalgo...* (Sánchez Portero 2008: 90-91).

Este curioso amasijo de partes y títulos —que se incrementa además porque, como agudamente ha demostrado Daniel Eisenberg (2006), hay también un número indeterminado de *Primeras partes* del *Quijote*, aunque en un sentido, claro está, diferente de las tres segundas antes enumeradas—, es una más de las notas que ponen de manifiesto la extraordinaria complejidad de la obra de Cervantes.

Es un poco absurdo, aunque puede que instructivo, plantearse cómo accedieron al *Quijote* los lectores que en 1605 se encontraron ante un ejemplar de la obra recién salido de las prensas. Y es que, por más que queramos, el *Quijote* que hoy abrimos, sea ese mismo ejemplar o el de la edición del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, de la Real Academia de la Lengua, ya no es exactamente la misma obra. Y es lógico que así sea: la semiología del siglo pasado hizo notar, tomando como base la semiótica peirceana, la relevancia del “interpretante” en el proceso de interpretación del signo (Vitale 2002), lo que a su vez sirvió de base a Umberto Eco para determinar el papel del *Lector in Fábula* (Eco 1987), como precisamente se titula el trabajo en el que dicha teoría se desarrolla.

Ese carácter poliédrico o tal vez caleidoscópico del *Quijote* permite compararlo con una densa madeja de la que afloran multitud de hilos. No importa de cual se tire, al final se puede llegar al corazón del ovillo.

Así, el *Quijote*, es un libro que no es (solo) un libro; una historia que no es (solo) una historia y una novela que no es (solo) una novela y todo ello conforma un despliegue mágico y humorístico destinado a convencernos de que realidad y ficción, literatura y vida, no son realidades contrapuestas, sino dos caras de la misma moneda (Rodríguez González 2005; Gabriele 2010), razón por la que, si además de vivir la vida, vivimos también la literatura, puede que no necesariamente vivamos más tiempo, pero sí viviremos con más intensidad el tiempo que nos toque.

Explorar con hondura y sistema todas y cada una de las facetas del texto cervantino antes expuestas es tarea que excede con mucho los límites de esta modesta celebración, a toro pasado, de los dos recién transcurridos centenarios: el de la publicación del *Quijote* de 1615 y el del fallecimiento de su autor, por lo que habrá que contentarse con breves pinceladas sobre aquellas que parecen más relevantes para una manera de entender el *Quijote* que no es nueva, sino que se limita a privilegiar algunas de las interpretaciones llamadas “románticas” (Close 2005) de la obra, —ya Dámaso Alonso advertía que casi todas sus interpretaciones posibles estaban previstas en sus lectores ingleses de fines del XVIII o en los escritores románticos (Alonso 1981)—, o se inscribe dentro de la teoría del *Quijote* como juego que lanzara Torrente Ballester a mediados de los 70 y que tuvo cierto auge, aunque hoy parece bastante olvidada (Torrente Ballester 1975; Castilla del Pino 1981), o la más reciente de Martínez Bonati (1995).

UN LIBRO QUE NO ES (SOLO) UN LIBRO

Y es que, en efecto, el *Quijote* es un libro de libros, no ya solo porque, como todos los libros, haya tenido su origen en otros y, aun en este caso podríamos decir que con más razón, pues toda la locura de su protagonista se desencadena por la lectura compulsiva de otros libros (Martín Morán 1997:

340 y ss.). Ocurre además que los libros son personajes que intervienen con el mismo estatuto que cualquiera de los otros personajes. En efecto, a lo largo de la obra van apareciendo libros, sin los cuales la obra no se concibe: toda una biblioteca, en la primera parte, de la que el cura y el barbero hacen “donoso escrutinio” y contra la que el ama actúa de “brazo secular”, ajusticiándola por medio del fuego.

Dos cosas llaman la atención de esa biblioteca: que no está solo compuesta de libros de caballería —como, por otra parte es lógico esperar—, sino también por obras pastoriles y poéticas. Algunas de ellas es verdad que se salvan del trágico destino de la mayoría de los libros caballerescos de la colección de *Don Quijote*, pero no así otras, porque como casi proféticamente teme la sobrina y, al final de la segunda parte, está a punto de suceder:

¡Ay, señor! —dijo la sobrina—, bien los puede vuestra merced mandar quemar como a los demás, porque no sería mucho que, habiendo sanado mi señor tío de la enfermedad caballerisca, leyendo éstos se le antojase de hacerse pastor y andarse por los bosques y prados cantando y tañendo, y, lo que sería peor, hacerse poeta, que según dicen es enfermedad incurable y pegadiza (I, 6)¹.

Y, en segundo lugar, la ausencia de libros religiosos y de piedad que seguramente conformaban la mayoría de los volúmenes, no ya de las colecciones públicas de la época, sino, también de las privadas.

Claro que, si bien se mira, esta ausencia es enteramente lógica por dos razones:

— Porque someter a escrutinio libros de ese carácter estaba fuera de lugar en la perspectiva exclusivamente literaria con que Cervantes aborda el tema de los libros de *Don Quijote* y evitarlo le permitía eludir de ese modo un asunto bastante espinoso que le hubiera podido llevar a un conflicto con la Inquisición del que Cervantes, dadas las circunstancias personales por las que había atravesado a lo largo de su vida y que se acrecentaron en sus últimos años, pretendería huir como de la peste.

— Porque, como se ha señalado en más de una ocasión, Cervantes no busca reflejar una biblioteca “real”, en la que hubieran, desde luego, tenido cabida libros de esa índole, sino del todo ficticia y de libros exclusivamente de “ficción”, porque es ficción y solo ficción lo que Cervantes quiere hacer vivir a don Quijote.

Pero no es solo la biblioteca de don Quijote, en representación de las ficciones caballerisca y pastoril, las que componen el acervo de los “libros-personajes” del *Quijote*. Sin salirnos del *Quijote* de 1605, el supuesto manuscrito de Cide Hamete Benengeli permite a la voz narrativa que encarna a Cervantes completar la historia de la batalla entre don Quijote y el escudero

1. Esta y las restantes citas literales de la obra están tomadas de Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del IV Centenario, Madrid, Real Academia Española. Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004.

vizcaíno don Sancho de Azpeitia y proseguir el resto de la historia, convertida ya en la *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabigo*, que viene a ser, por consiguiente, un libro diferente del anterior que Cervantes nos venía contando y nosotros leyendo. No es preciso entrar ahora en el juego de paradojas a que Cervantes se lanza entre historia («ninguna es mala con que sea verdadera»; «la verdad, cuya madre es la historia» [I, 9]) y el hecho de que el autor de la misma sea un historiador *árabigo* «siendo muy propios de los de aquella nación ser mentirosos» (I, 9) (Close 2009: 90). Quede ese juego como un signo más de que en el *Quijote* casi nada es lo que parece (o sí).

Lo que importa destacar ahora es que esa *Historia...* constituye un nuevo libro-personaje, al que se caracteriza expresamente como libro («Mucha discreción fue menester para disimular el contenido que recibí cuando llegó a mis oídos el título del libro» [I, 7]), con su título (que no coincide, por cierto, con el de ninguna de las tres partes del *Quijote*: las dos del de Cervantes y la del de Avellaneda) y su configuración física, compuesto por una serie de “cartapacios” (lo que seguramente revela su carácter manuscrito) y contando incluso con una suerte de “portada”, en la que se pintaba “muy al natural” la pelea entre don Quijote y Azpeitia, en la que incluso se contiene uno de los pocos “retratos” físicos de Sancho —en contraposición a las numerosas alusiones al físico de su amo desperdigadas por el texto— y que, curiosamente, difiere bastante del aspecto que de Sancho nos ha ido ofreciendo la tradición iconográfica quijotesca:

Junto a él estaba Sancho Panza, que tenía del cabestro a su asno, a los pies del cual estaba otro rétulo que decía “Sancho Zancas” y debía ser que tenía, a lo que mostraba la pintura, la barriga grande, el talle corto y las zancas largas, y por esto se le debió de poner nombre de “Panza” y de “Zancas”, que con estos dos sobrenombres le llama algunas veces la historia (I, 9).

Debe subrayarse que el texto del *Quijote*, ni antes ni después, se refiere a Sancho como “Zancas”, sino siempre como “Panza” (Reyre 2005), dato corroborado por otros varios posteriores de diversa índole (citas literales, comentarios, censuras o elogios de Cervantes sobre la historia de Cide Hamete), que nos pone sobre aviso de que el texto que estamos leyendo no es el del supuesto libro de Cide Hamete Benengeli, con lo cual Cervantes se separa —o hace un uso bastante libre— del tópico del manuscrito encontrado que el autor real se limita a editar o dar a la luz, que se venía usando como forma de dotar de autoridad y credibilidad a textos fantásticos, como *Las maravillas de más allá de Thule* (siglo II DC), o pseudo históricos, como las *Crónicas Troyanas*, que Menéndez Pelayo consideraba como precedentes de los libros de caballerías, por más que durante la edad media fueran leídos como fuentes históricas. El tópico del “manuscrito encontrado” fue usado con profusión en la ficción caballeresca y, desde luego, en la literatura posterior (García Gual 1996 y Baquero Escudero 2007).

Entiendo que la función de lo que se ha dado en llamar la “ficción autorial” de Cervantes (López Navia 1996), no es otra que la de insertar un libro más dentro de un libro en el que han aparecido y aparecen otros muchos como personajes de la ficción, “personajes” que, como tales, no solo se mencionan, sino que, lo que es más importante, “actúan” y “hablan”.

En este sentido, conviene destacar una diferencia importante en la forma de “ser en la historia” y de comportarse de estos libros-personajes entre el *Quijote* de 1605 y el de 1615, lo que hoy entendemos como Primera y Segunda parte, respectivamente, de la totalidad de *El Quijote*.

El Quijote de 1605 se inicia precisamente por el efecto que en su personaje central don Alonso Quijano, Quijada o Quesada tiene la lectura de los libros de caballería, género bastante popular hasta entonces y que no lo sería tanto después, aunque es aventurado establecer, como quiere la tradición, una relación de causa efecto entre la aparición de el *Quijote* de 1605 y la decadencia en la estima de la ficción caballerescas (Roubaud-Bénichou 2000). A partir de ahí, las interferencias, reales o imaginadas, de los libros de caballería menudean tanto sobre el personaje central, como sobre los que lo acompañan. Baste un ejemplo, relativo a estos últimos, menos frecuentes, como es lógico, que los primeros. Cuando, tras su primera salida, don Quijote se repone del maltrato recibido y de sus delirios romancísticos, lo primero que hace es buscar sus libros, cuya ausencia la sobrina explica en los siguientes términos, contradiciendo la intervención anterior del ama, que achacaba al diablo la desaparición del aposento de los libros:

No era el diablo —replicó la sobrina—, sino un encantador que vino sobre una nube una noche después del día que vuestra merced de aquí se partió, y apeándose de una sierpe en que venía caballero, entró en el aposento, y no sé lo que hizo dentro, que a cabo de poca pieza salió volando por el tejado y dejó la casa llena de humo; y cuando acordamos a mirar lo que dejaba hecho, no vimos libro ni aposento alguno: solo se nos acuerda muy bien a mí y al ama que al tiempo de partirse aquel mal viejo dijo en altas voces que por enemistad secreta que tenía al dueño de aquellos libros y aposento dejaba hecho el daño en aquella casa que después se vería... (I, 7).

En otras ocasiones es el discurso de los libros de caballería el que hace acto de presencia en el texto cervantino, discurso unas veces “real”, es decir, existente tal cual o de forma parecida en algún texto caballeresco, como las célebres citas, no exactamente literales, pero sí representativas de su estilo, de Feliciano da Silva («La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura» [I, 1]) y otras “facticio”, es decir, creado por el propio don Quijote o alguno de los otros personajes imitando los usos estilísticos de tales obras (así don Quijote, nada más aventurarse en su primera salida, aun sin haber sido armado caballero, sueña con que algún día sus hazañas serían narradas por algún sabio encantador, empezando en los siguientes términos, en un conocidísimo e incluso, a veces, celebrado párrafo): «Apenas había el rubicundo

Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora...» (I, 2).

Y hasta, lo que seguramente es más llamativo, don Quijote, ciego ante la realidad de las “mozas del partido” que encuentra a las puertas de la venta por la venda de la ilusión caballerescas, les espeta aquello de: «Non fuyan vuestras mercedes, ni teman desaguisado alguno, ca a la orden de caballería que profeso non toca ni atañe facerle a ninguno, quanto más a tan altas doncellas como vuestras presencias demuestran» (I, 2).

Tanto la “acción”, como el discurso de los libros de caballería —o sus recreaciones y mixtificaciones diversas— cumplen, además del evidente propósito estructural y motivacional, la función de erigirse en uno más, y no el menos importante, de los “juegos de ilusionismo” que pueblan la obra: Cervantes se vale de ellos para proyectar una “ficción real” (en el sentido de que son libros realmente existentes, no que sean verdaderos, aunque hasta eso admite matices en el *Quijote*) sobre una “realidad ilusoria”. Pero ni siquiera este juego, ya de por sí ingenioso, es en vano: Mario Vargas Llosa (2004), en el prólogo de la edición conmemorativa del cuarto centenario de la aparición del *Quijote de 1605*, sostiene que el *Quijote* aspira a difuminar las fronteras entre realidad y ficción. El método que para ello usa Cervantes es interpenetrar de manera análoga los límites entre escritura y oralidad, en la medida en que la primera se tiene prototípicamente como el modo lingüístico característico de la ficción y la segunda de la realidad. Así, de la misma manera que la ficción caballerescas va poco a poco invadiendo los espacios de la realidad cotidiana del mundo quijotesco, la escritura interpenetra los dominios de una oralidad que, aunque también ficticia, constituye el marco general en el que el relato se desenvuelve.

LA ESCRITUR-ORALIDAD DEL QUIJOTE

Este mecanismo “oralizador” de la escritura, o, si se quiere, este nuevo juego de transformismo que Cervantes propone, es a lo que se ha denominado “escritur-oralidad” en el *Quijote* y desempeña (juega, podría decirse también usando un galicismo frecuente) al menos dos papeles distintos en el relato.

Antes, sin embargo, parece conveniente introducir algunas precisiones en el complejo problema de las relaciones entre *oralidad* y *escritura* y no solo en el *Quijote*.

Y es que, si cuando se habla de *escritura* el término parece, en general, relativamente preciso, no sucede lo mismo en el caso de *oralidad*, término con el que se designa, en ocasiones de manera indiferenciada o poco clara, realidades diferentes (Montaner 1989; Illades Aguilar 2016): la literatura oral,

la difusión oral de la literatura escrita, y la supuesta presencia del habla coloquial, sea directamente o por medio de su imitación o representación literaria (la llamada “mimesis de la oralidad”), por otro. Cabría, incluso, la opción de considerar entre las distintas formas de la oralidad en la escritura, la adopción de un ideal estilístico análogo al formulado por Valdés en su famoso “escribo como hablo”, que Montaner no contempla.

El Quijote y la literatura oral

La presencia de géneros literarios de concepción y difusión oral en el *Quijote* es una evidencia en la que no es preciso insistir demasiado: desde los populares refranes hasta juegos verbales tradicionales [«y así como suele decirse ‘el gato al rato, el rato a la cuerda, la cuerda al palo’, [...]» (I, 16)], sin olvidar cuentecillos folklóricos o tradicionales (Chevalier 1981), que aparecen, a veces destacados, como el cuento del pastor Lope Ruiz y la pastora Torralba, que Sancho empieza —y no acaba— a contar a don Quijote como, por otra parte, es lógico, ya que se trata de un cuento “de nunca acabar”, en II, 20. En otras ocasiones se aprovechan materiales de esta naturaleza integrándolos en la historia principal, sin advertencia alguna, lo que los hace más difíciles de localizar. Es lo que posiblemente sucede con el diálogo de la “comida fantasma”, en II, 59, que tiene lugar entre Sancho y el ventero, y que vendría a constituir una especie de entremés insertado en el *Quijote*, con una base folklórica o tradicional, si aceptamos el análisis de Abraham Madroñal (Madroñal 2005:154). Incluso, a veces, es imposible decidir si el material insertado es tradicional o folklórico o inventado, como sucede con la aventura del “Rebuzno”, historia que, pese a no haberla recogido Chevalier (1981), su temática presenta una gran diversidad de manifestaciones folklóricas (Ly 2016; Arellano 2006).

Más interés tiene, desde nuestro punto de vista, el hecho de que algunos recursos compositivos de este tipo de fenómenos culturales se inserten con toda naturalidad en el relato cervantino tal como han sido destacados por Michel Moner (1988 y 1989), clasificándolos según el tipo de indicios que los revelan en [revelados por indicios] “auditivos”, “visuales” y “estructurales”. Los primeros incluirían todas aquellas expresiones con las que se alude al canal auditivo, esencial, pero no único, en la producción y recepción del discurso oral. Son expresiones relativas al acto de oír, del tipo *escuchar*, *oyente*, etc., o “muletillas”, como “olvidábaseme decir”, “como ahora oiréis”..., a lo que habría que añadir también los *juegos fónicos* (aliteraciones, duplicaciones, rimas internas), tan frecuentes en el estilo cervantino, ya subrayados por Rosenblat (2014: 197-202). Los indicios “visuales” tienen que ver con la naturaleza “multicanal” de la comunicación oral, que además de dirigirse al oído, lo hace también a la vista, por medio de gestos, miradas o expresiones faciales que configuran una especie de “poética de la oralidad”

de carácter visual, que, a veces, aparecen en el texto verbal bajo la forma de mostraciones *ad oculos*, como las expresiones del tipo *veis aquí*, o por medio de demostrativos en su función de realce, o, como la llamaba K. Bühler, de *deixis am phantasma* (1979) (en el caso de Cervantes, sobre todo *aquel*: «Comenzó a correr por aquel llano que no le alcanzara el viento...» I, 21). Moner los ha comparado con recursos análogos relativamente frecuentes en los romances tradicionales (1989).

Tanto los indicios visuales como los auditivos, suscitan en Moner la duda de si se trata de reminiscencias del estilo narrativo oral, que Cervantes usa de manera inconsciente, o si vienen a demostrar que Cervantes construye su relato usando de manera deliberada los recursos compositivos de los narradores orales tradicionales. La presencia en la obra cervantina de los indicios estructurales le permite inclinar la balanza en favor de la segunda de las posibilidades abiertas. Tales indicios se manifiestan sobre todo en el casi sistemático desajuste entre la articulación en capítulos y en unidades narrativas internas (los episodios) que constituyen la obra. Ese desajuste se produce de manera generalizada en toda la literatura oral tradicional y tiene como función obvia la de mantener la atención del lector durante las pausas forzadas que la recitación o la narración oral imponen para descanso de juglares o relatores, o hasta del propio público, mecanismo que estudia con cierto detenimiento Antonio Viñao (2004: 32-33), quien añade además otros dos indicios de este tipo: el paso abrupto del estilo directo al indirecto, o al contrario, y las peticiones de permiso que los distintos narradores intradieгéticos de la obra realizan antes de iniciar sus correspondientes relatos.

El recurso de pasar de estilo directo al estilo indirecto más o menos libre ha venido siendo considerado como un rasgo del estilo cervantino que tiene que ver, pese a que pueden señalarse precedentes en la literatura caballescica, como señala Lozano Renieblas (1998: 332-333), o hasta clásicos, como la *Iliada*, con «una voluntad de oralidad que prescinde muchas veces de lazos gramaticales o sintácticos que formalizan el discurso en grados tal vez excesivos para la simultánea multiplicidad de voces que buscaba Cervantes» (Lerner 1996: 67; Viñao 2004: 33).

También las peticiones de permiso que hacen de exordio a las numerosas narraciones intradieгéticas que jalonan, sobre todo la primera parte, pero sin faltar del todo en la segunda, constituyen claros indicios estructurales de oralidad, como han visto Moner (1988) y Viñao (2004). En resumen, como ha señalado Martín Morán (2003): «Los recursos de Cervantes y las características de su texto concuerdan perfectamente [...] con el bagaje técnico y la fisonomía de un texto oral».

La escritura vocalizada

Un aspecto diferente, pero muy interesante, de las relaciones escritura/oralidad en el *Quijote* es el de la “oralización” de la escritura, fenómeno al que habría que referirse, para evitar ambigüedades, más que como *oralidad*, como *vocalidad*. La *vocalidad* se presenta en el *Quijote* de manera también multiforme y heteróclita, abarcando distintos géneros discursivos y adoptando configuraciones diferentes que presentan, en ocasiones, perfiles borrosos.

En los orígenes de este fenómeno se encuentra el hecho histórico, abundantemente enfatizado por la crítica moderna (Frenk 1997), de que la obra de Cervantes se sitúa en un momento en que la cultura escrita, auspiciada por el desarrollo de la imprenta, empieza a abrirse paso en un contexto en que la mayoría de la gente solo podía tener acceso a ella por medio de la oralidad, o simplemente preferían gozar del texto escrito por medio de su ejecución en voz alta, es decir, por el mismo procedimiento por el que se difundía la tradición oral. Este hecho es intensamente explotado por Cervantes para introducir en su relato todo un universo de textos “oralizados”, o “vocalizados”, en algunos casos procedentes del ámbito de la escritura de manera directa, otras veces de manera indirecta, aprovechando la difusión por este medio de la literatura tradicional o, en fin, insertando textos, que aunque parecen surgir de la oralidad son, sin embargo, textos *concepcionalmente* escritos, es decir, textos que marcan una *distancia comunicativa* entre sus emisores y sus destinatarios por más que, en la ficción cervantina, se encuentren copresentes (Koch y Osterreicher 1990 [2007]; Osterreicher 2004 y López Serena 2007a y 2007b).

Al primer grupo pertenecen textos poéticos, como, entre otros, el romance “*Yo sé, Olalla, que me adoras*” (I, 11), la “*Canción de Grisóstomo*” (I, 14), el soneto “*O le falta al Amor conocimiento*”, en el “librillo de memorias”, hallado por don Quijote al adentrarse en Sierra Morena (I, XXII) y que lee «alto, porque Sancho también lo oyese», o las tres coplas que aquel dejara escritas durante su penitencia en la “Peña Pobre” y cuya presencia en (I, 26) solo queda vagamente explicada y, por consiguiente, su “vocalización” no está explícitamente narrada, aunque el plural con que se refiere a quienes “hallaron los versos referidos” y a la risa que en ellos suscitaron parece indicar una lectura en voz alta. Habría que añadir a estos algunos otros más en el resto de la primera parte, así como en la segunda. No me decido a incluir entre ellos, por su carácter de “externas” al relato, las dos “coronas” poéticas que encabezan y culminan el *Quijote* de 1605.

De las distintas cartas, tanto “misivas” como de “amores”, que trufan la narración cervantina y que, sin excepción, son leídas en voz alta para conocimiento y disfrute de terceros ajenos al intercambio epistolar, quizás merece algún comentario, por el divertido tránsito de escritura a oralidad que con ella se realiza, la paródica epístola a Dulcinea que don Quijote escribe, aprovechando el célebre “librillo de memorias”, para que Sancho la mande trasladar:

«En papel, de buena letra, en el primer lugar que hallares donde haya maestro de escuela de muchachos, o si no, cualquiera sacristán te la trasladará, y no se la des a trasladar a ningún escribano, que hacen letra procesada, que no la entenderá Satanás» (I, 25). El olvido de don Quijote, que no entrega el librito a Sancho, hace que este se vea obligado a recurrir a su “memoria” para reproducírsela al cura y al barbero, pese a que ante don Quijote había afirmado ser incapaz de tomar la carta de memoria, por tenerla «tan mala, que muchas veces se me olvida como me llamo». El resultado es lo que podría considerarse una “parodia doble”, en el sentido de que, por una parte, el texto cervantino —ya paródico en sí, como hemos advertido antes— resulta grotescamente deformado, desde el encabezamiento, que transforma el adjetivo *soberana* de la carta, nada menos que en *sobajada*, hasta el cuerpo de la misma donde la alambicada sintaxis del original quijotesco se transforma en un texto balbuceante, lleno de repeticiones, anacolutos, paso sin transición del estilo directo al discurso referido y demás rasgos que configuran el discurso oral:

Así es —dijo Sancho—; luego, si mal no me acuerdo, proseguía... si mal no me acuerdo: «el llego, y falto de sueño, y el ferido besa a vuestra merced las manos, ingrata y muy desconocida hermosa»; y no sé qué decía de salud y de enfermedad, que le enviaba, y por aquí iba escurriendo hasta que acababa en «Vuestro hasta la muerte, el Caballero de la Triste Figura».

Algunos han querido ver también aquí una parodia del arte juglaresco tradicional, con la deformación que de manera inevitable sufren esos textos que sobreviven en sus propias variantes (Botello 2009: 200).

De carácter también paródico, en ese mismo episodio, es la “cédula de pollinos” con que don Quijote quiere compensar a Sancho por la pérdida del rucio, cédula perdida con el librito de memorias y de cuya pérdida el cura consuela a Sancho, prometiéndole que haría a su amo librarle la cédula en papel: «Como era uso y costumbre porque las que se hacían en libros de memoria jamás se acetaban ni cumplían».

Los discursos “vocalizados” más relevantes de la obra son, sin ningún género de dudas, el conjunto de narraciones intradieгéticas que se condensan en la “cuarta parte” del *Quijote* de 1605 (caps. 28-52), que cuentan, además, con un precedente aislado en el “*Cuento de la pastora Marcela*”, así como el de la inconclusa historia de *El Roto de la Mala Figura*, al que, además, denomina también *El Caballero de la Sierra* y un poco más adelante *El Caballero del Bosque*, que sirve de anticipo precisamente a tal conjunto de relatos.

Este abanico de narraciones constituye el verdadero climax del *Quijote* de 1605, aunque, en sí mismos vendrían a ser una especie de anticlímax de las aventuras de don Quijote, con respecto a las cuales actúan de eficaz y divertido contrapunto y contienen la inserción en el discurrir de estas de un texto escrito con anterioridad y *vocalizado* por uno de los personajes (el cura) ante el resto, que vienen a configurar el “auditorio” y que, por tanto, es la narración más externa a la trama de la obra. Se trata, como puede suponerse, de la

Novela del “Curioso impertinente”, de cuya inclusión en la obra parece dudar hasta Cervantes, pues de ningún modo, ni por boca de ninguno de sus personajes, justifica la crítica de que se hace eco Sansón Carrasco por haberla introducido: «No por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced el señor Don Quijote» (II, 3).

La inclusión de la *Novela del Curioso impertinente* está, no obstante, plenamente justificada desde la poética de la variedad, que Cervantes reivindica precisamente en las palabras introductorias de la *Cuarta parte* del *Quijote* de 1605, celebrando la presencia en la historia de don Quijote de «cuentos y episodios [...] que en parte no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia» (I, 24), variedad que atañe no solo a la diversificación de asuntos, sino también al modo en que tales episodios y cuentos se incrustan en el núcleo de la narración cervantina y que viene a representar un preciso “gradatum” de las formas en que la escritura vocalizada se inserta en la “oralidad evocada” o, “convocada”, que constituye el entramado narrativo del texto cervantino. Así, al texto absolutamente externo del *Curioso impertinente* seguiría la historia del *Cautivo*, cuya imbricación con el resto de personajes que coinciden en la venta es bastante marginal, como lo es también la imbricación en las aventuras de don Quijote del *Cuento de la pastora Marcela*, en el que la intervención final del hidalgo parece casi un pie forzado para darle coherencia a la narración, más que un hecho relevante para el sentido de la historia en sí de los infortunados amores de Grisóstomo.

Las historias de *El Roto/Cardenio*, así como de Dorotea, o del fingido mozo de cuadras, están notablemente más implicadas en ese contrapunto “ejemplar” (en el sentido de que son relatos que se aproximan genéricamente a los incluidos en las *Novelas ejemplares*), a la ficción pseudocaballeresca que constituye el núcleo de la obra.

Es cierto que de todas estas narraciones solo la *Novela del Curioso impertinente* estaría respaldada por un texto escrito, por lo que podría ponerse en duda su carácter de textos “vocalizados”. Presentan, sin embargo, rasgos formales que las alejan del extremo del “coloquio”, es decir, de la proximidad concepcional. Así, las peticiones de permiso y atención que, con carácter general, las preceden, vienen a conformar un signo de que el emisor de tales discursos se sitúa en un plano enunciativo por encima o distante de sus destinatarios, señal que, a veces, se refuerza por la proscripción o sanción de la intervención de los receptores en el discurso. El caso más extremo es, sin duda, el de la historia del Roto, que solo la inicia con la condición de que «con ninguna pregunta ni otra cosa no interrromperéis el hilo de mi triste historia; porque en el punto que lo hagáis, en ese se quedará lo que fuere contado» (I, 24).

Es curioso que la prevención formulada por el Roto recordara a don Quijote el cuento del pastor Lope Ruiz y la pastora Torralba que Sancho había empezado y no acabado de contar durante la aventura de los batanes. Pero, si bien se mira, se trata de dos fenómenos opuestos que solo tienen en común

el hecho de que la historia queda trunca. En este, en efecto, la historia se trunca porque se invita al receptor a participar en el discurso de la misma y, este, o no lo hace o lo hace de manera inadecuada, pero en cualquier caso hay una invitación a la cooperación con el receptor que rompe la “barrera enunciativa” y sitúa al relato en el ámbito de la inmediatez comunicativa, es decir, de la pura oralidad. La historia del Roto, por el contrario, se trunca porque el receptor rompe la distancia comunicativa impuesta por el emisor, viola, por decirlo así, su espacio y convierte la distancia requerida por la naturaleza del discurso en una inmediatez no deseada.

Más que con la historia de Sancho, dicha prevención tiene que ver con la reconvencción que el cabrero Pedro, en el *Cuento de la pastora Marcela* hace al propio don Quijote, por sus continuas apostillas “normativas”: “Y si es, señor, que me habéis de andar zahiriendo a cada paso los vocablos, no acabaremos en un año” (I, 12).

En las palabras del cabrero se encuentra la clave del porqué de tales proscripciones o reconvencciones: las intervenciones no buscadas del receptor dilatan el final de la historia, es decir, su cierre. Es oportuno, en este sentido, recordar que Lázaro Carreter (1980: 170) consideraba que una propiedad esencial de los “mensajes literales”, entre los que los literarios constituyen una de las subespecies más relevantes, es la de estar contruidos para un cierre, al que se encaminan desde el principio y en el que precisamente cobran sentido, destacándose así de la invertebración del discurso coloquial. Parece evidente, entonces, que las intervenciones del coloquio en discursos “literales” desvirtúan su esencia y la ponen en peligro, en la medida en que retrasan o entorpecen, su definitiva culminación. Es curioso que, sin embargo, pocos o casi ninguno de los discursos de este tipo que se incrustan en el relato cervantino se libran de sufrir alguna interrupción dilatoria de este tipo de mayor o menor cuantía. Ni siquiera el más genuinamente “escrito” de todos, *La novela del Curioso impertinente*, se libra de ellas, ya que, como es sabido, el curso del relato se ve interrumpido por la irrupción del episodio de la batalla de don Quijote contra los pellejos de vino. Geoges Güntert (2015), en su revisión de las recientes perspectivas críticas sobre *El curioso impertinente*, sostiene que «el brusco cambio de escenario [que supone “la interpolación de un fragmento de la acción principal en la trama del *Curioso*”] envuelve esta vez a los lectores, que tienen la sensación de volver de *la literatura a la vida* (la cursiva es mía), esto es, de la lectura de un cuento bastante abstracto al entorno familiar de la venta» (*id.*: 198), o, con más precisión, añadido, de la escritura a la oralidad.

En realidad, podría afirmarse que todas esas interrupciones dilatorias cumplen una función parecida: anudar formalmente las historias externas a la acción principal por el procedimiento de romper la distancia comunicativa que caracterizan a este tipo de discursos con irrupciones de la inmediatez, de la “oralidad”, con lo que se fomenta la impresión de que no hay solución de continuidad entre la ficción y la realidad, aunque, como también señala Gunter, apostillando la observación de Julián Marías de que la interrupción del

relato leído por el cura y la vuelta a la acción cardinal de la obra contribuirían en la imaginación de los lectores a volver “más real” el mundo del *Quijote*, se trata solo de una impresión (casi un “trampantojo”, podría decirse), pues lo único que se hace en verdad es cambiar “el nivel de ficción” (*id.*: 200).

La oralidad mimetizada y la mimesis de la “inmediatez”

Resulta tentador imaginar que la dialéctica entre escritura y oralidad cobra en el *Quijote* la forma del diálogo permanente, tanto más importante cuanto más se avanza hacia el final del texto, entre don Quijote y los diversos personajes, sobre todo Sancho.

Hay, sin embargo, que tomar con cautela esa aparente contraposición del habla de uno y otro, así como de su vinculación con la oralidad y la escritura. En una detenida indagación de la “escritura de lo oral” en los diálogos cervantinos, Antonio Narbona (2015) ha mostrado cómo los rasgos que, al menos en la sintaxis, se consideran característicos de una u otra (tales como la sintaxis “suelta”, que caracterizaría a la oralidad, frente a la sintaxis “trabada”, propia de la escritura, repeticiones, etc.) aparecen, con casi idéntica frecuencia, tanto en el habla del amo, como en la del escudero, así como, en el caso de este, tampoco faltan pasajes de organización sintáctica y elaboración discursiva impropias de quien ni siquiera sabe leer, de manera que concluye: «La sintaxis de los diálogos del *Quijote* no permite repartir a los personajes en dos grupos, a uno de los cuales correspondería en propiedad una marcada oralidad» (Narbona 2015: 283). Eso no quiere decir, sin embargo, que no haya marcas propias de la oralidad en el parlamento de algunos personajes, como las célebres “prevaricaciones idiomáticas” de Sancho o el cabrero Pedro, que don Quijote corrige una y otra vez. En estos casos se trata, sin embargo, no tanto de la irrupción en la escritura cervantina de una oralidad “real”, como del uso de rasgos convencionales de lo que se ha dado en llamar “mimesis de la oralidad”. Es este contexto en el que ha de interpretarse la observación de Martín de Riquer a propósito del uso de los refranes en la obra:

«No es que Cervantes se tome muy en serio, como hacen algunos cervantistas, el saber popular o ancestral de los refranes de Sancho, pues no rara vez los emplea sin que vengan a cuento y corrompidos, pero en este rasgo ha querido oponer el habla popular del criado al discursar culto y literario del amo» (Martín de Riquer 2004: 70). La supuesta oralidad de Sancho es en realidad una oralidad convencional, “escrituralizada”, podríamos decir, que remite a las formas de caracterizar por medio de ciertos rasgos lingüísticos a determinados tipos que pueblan el teatro breve de la época —y no se olvide que Cervantes era un dramaturgo hasta cierto punto frustrado por la falta de éxito, pero, en absoluto, carente de talento—: rústicos, sayagueses, negros, vizcaínos, moros, etc., es decir, se trata de una oralidad “mimetizada” por la

escritura a la que solamente evoca con trazos más o menos gruesos, que no buscan describir, sino suscitar en el público, en el lector o en el auditorio, una imagen no menos convencional que esos rasgos lingüísticos: un estereotipo social manifestado lingüísticamente.

Y no es el de los refranes de Sancho el único estereotipo lingüístico que Cervantes maneja en el *Quijote*, la única mimesis de oralidad que en él se incrusta. También, en la batalla entre Don Quijote y el escudero vizcaíno Sancho de Azpeitia, este se manifiesta en los siguientes términos: «Anda caballero que mal andes; por el Dios que criome, que, si no dejás coche, ahí te matas como estás ahí vizcaíno» (I, 8).

Frase que puede resultar obscura para un lector moderno, pero no para uno de la época que estaba acostumbrado a estas imitaciones y estereotipos lingüísticos gracias al teatro, sobre todo a los géneros del teatro breve (Salvador 2004). Por eso, Cervantes señala:

Entendíole muy bien Don Quijote, y con mucho sosiego le respondió:

—Si fueras caballero, como no lo eres, yo ya hubiera castigado tu sandez y atrevimiento, cautiva criatura... (I, 8).

Si no es este, ¿cuál es, entonces, el fondo de oralidad contra el que se proyecta y dibuja la escritura literaria en el *Quijote*, como si de una sombra chinesca se tratase? No es, desde luego, la oralidad real, ya que, esta, por definición, está fuera del alcance de la escritura literaria, sino una oralidad evocada o, mejor, convocada por medio de lo que es más permanente y característico de ella: el sonido aprehendido en particular como ritmo de la frase. Lo ha dicho Francisco Rico, a propósito de la puntuación de las ediciones del *Quijote* (2006): «La norma del estilo cervantino está en la lengua hablada (en ello radica el hallazgo genial en la historia de la novela) y son la entonación y las inflexiones de la lengua hablada las que deben gobernar la lectura».

Lo más interesante es que, como advierte Frenk (2004), esta observación no es solo válida, como cabría esperar «en el diálogo de los personajes», sino también, y de manera notable, «en las intervenciones del ubicuo y múltiple Narrador», de manera que, podríamos concluir que esta oralidad “evocada”, cuando se encuentra en los personajes, aparece como una especie de “eco” de la voz de ese Narrador desconocido. Es por eso que Antonio Narbona, como señalábamos más arriba, no encuentra indicios que le permitan adscribir los rasgos propios de la sintaxis oral a ningún personaje o grupo de personajes concretos, sino que estos se reparten de manera más o menos igualitaria entre todos y, habría que añadir que en la propia voz del “Narrador”, como quiere Frenk. Este “Narrador” precisamente porque nos habla como al oído, se nos representa como alguien muy cercano; alguien de quien se podría decir, como don Quijote del cabrero Pedro, que cuenta un cuento bueno y lo hace “con muy buena gracia”.

Se entenderá de este modo por qué deben considerarse rechazables los intentos de “adaptación” del texto del *Quijote* al español “moderno”, en la medida en que eliminan, como no puede ser menos, este rasgo de escritura de lo oral que es consustancial con el texto cervantino y no solo un mero recurso de estilo.

La oralidad “estilística”

Es verdad que Cervantes hace profesión de narrar de un modo que se hace eco del ideal valdesiano del “escribo como hablo”, entendido a la manera en que lo hace Gauger (2004) como la afirmación de una forma de escribir ajena a la “afectación” y, por consiguiente, “llana” y “natural”, lo cual parece implicar, en el caso de Valdés, un determinado criterio de selección léxica y sintáctica («solamente tengo cuidado de usar de vocablos que signifiquen bien lo que quiero decir, y dígolo quanto más *llanamente* me es posible...»).

Cervantes en efecto alude al mismo ideal estilístico en, al menos, dos pasajes. En uno (II, 26) lo hace de manera indirecta, en palabras de Maese Pedro, reprehendiendo al narrador de la historia de su retablo. Se trata, una vez más, de la interrupción por la proximidad de un discurso conceptualmente distante que, sin embargo, va a verse sistemáticamente asaltado por tales interrupciones hasta la irrupción final de la locura de don Quijote que, anudando de nuevo los dos niveles de ficción, deshace violentamente el retablo. Tales interrupciones contrastan, sin embargo con las que don Quijote interfiere en el *Cuento de la Pastora Marcela*, pues si en aquel se pretende elevar el lenguaje, en estas se aspira a allanarlo, tanto cuando don Quijote reprocha al narrador su irónica alusión al lenguaje jurídico («porque entre moros no hay ‘traslado a la parte’, ni ‘a prueba estese’, como entre nosotros») y maese Pedro le recomienda proseguir su “canto llano”, como cuando le pide: «Llaneza, muchacho, no te encumbres, que toda afectación es mala». Si en aquellas la interrupción dilataba innecesariamente el final del texto, en estas por el contrario pretende evitar las dilaciones que introduce el frenesí estilístico del muchacho narrador y propiciar que se encamine debidamente hacia su final. Para ello se aspira a, por medio de la solicitada llaneza, aproximar el lenguaje en exceso característico de la escritura del narrador, al de la oralidad, aunque sea, en este caso, oralidad “literaria” o *vocalidad*.

Al segundo pasaje en que Cervantes reivindica semejante ideal estilístico podría incluso atribuírsele caracteres programáticos. Se encuentra en el prólogo al *Quijote* de 1605 y lo pone en boca de ese supuesto amigo, *alter ego* del narrador, que consigue sacarle del atolladero de escribir un prólogo a las aventuras del *Ingenioso hidalgo* y que, en punto al estilo, le recomienda «procurar que *a la llana*, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período *sonoro y festivo*».

Se añade en esta ocasión al criterio de la no afectación por medio de la selección léxica y la simplicidad sintáctica, la impresión eufónica y probablemente la gracia, basada en la variedad léxica, sintáctica y sonora que seguramente se quiere significar con el ambiguo adjetivo *festivo*, cuyo más preciso equivalente actual sería *divertido*, etimológicamente relacionado con *diverso*, es decir, ‘variado’.

En última instancia, tales recursos lingüísticos aspiran a formar en el receptor la idea de un emisor cercano y, por ello, producen una inequívoca sensación de oralidad.

No se trata, sin embargo, de la oralidad real, por definición fuera de las posibilidades del mundo de la escritura, como ya hemos advertido, sino de una escritura que se finge oralidad interpenetrando de manera inextricable recursos de ambos universos lingüísticos y de ahí que en ocasiones se haya dicho que en el *Quijote*, más que de oposición entre oralidad y escritura, había que hablar de *integración* de ambas (Sacido Romero 1995-1997 o Viñao 2004). Estamos, pues, ante una nueva forma de oralidad fingida, una *escritur-oralidad*, cuya presencia (como casi nada en la obra) dista mucho de ser gratuita. Cumple, por el contrario, dos funciones bien diferenciadas, una de carácter retórico y otra estructural.

FINAL: LA DOBLE FUNCIÓN NARRATIVA DE LA ESCRITUR-ORALIDAD CERVANTINA

Desde el punto de vista retórico, el uso de los recursos lingüísticos de la proximidad comunicativa le permite a Cervantes proyectar sobre su discurso un *ethos* retórico de complicidad, honestidad y empatía con el lector, con que consigue conferir “auctoritas” a ese personaje, por demás ambiguo y escurridizo, que es llamado por Paz Gago (1995: 91-98) el narrador “extradieгético-heterodieгético”, voz narrativa fundamental que ordena y da sentido a todo el juego autorial de la obra y se manifiesta como el dueño absoluto de la materia narrativa, y al que Margit Frenk otorga una corporeidad que va mucho más allá de la mera consideración de “instancia narrativa”:

Este narrador, único y múltiple del *Quijote*, omnisciente y no (o casi no) omnisciente, identificado y no identificado con sus personajes, cercano a ellos y a la vez distante; este narrador que finge ser objetivo, pero que continuamente se proyecta en su relato, este narrador, grave y también juguetón y graciosísimo, es sin duda una de las grandes creaciones cervantinas (Frenk 2009: 220).

En buena medida, esos efectos que la voz narrativa suscita en los lectores del *Quijote*, y que de manera tan precisa fija Frenk, proceden de su mimesis de la proximidad comunicativa, de su sabia utilización escrita de una selección

de los recursos lingüísticos con que la oralidad aproxima a quien cuenta de viva voz una historia y a quien la escucha.

Este Narrador no puede ser, sin embargo, como quiere Frenk (2009: 211), en contra de la opinión de Paz Gago —que le atribuye el control absoluto de la totalidad del texto narrativo, capacidad que Frenk solo reconoce al “autor empírico”, es decir a “Cervantes mismo”—, un personaje más del elenco de la obra, bien que lo sitúe al nivel del propio don Quijote o de Sancho Panza. En realidad, está por encima de todos ellos y es el verdadero emisor de todo el discurso de la narración (incluidos los parlamentos de los distintos personajes). La deriva de este discurso hacia la proximidad o distancia comunicativa son, pues, en realidad, suyas y por eso apenas hay diferencias en ellas en el discurso intradieгético de los personajes. En la concepción de Frenk este Narrador sería una figura análoga a la del Prologus de la comedia latina, o tal vez, el Coro de las tragedias griegas: alguien que tiene intervenciones más o menos relevantes, pero, en todo caso, ocasionales y que se percibe independientemente del resto de los personajes, aunque relacionado con ellos. Si hay que buscarle algún correlato teatral quizás sea más exacto el del relator de los retablos, o, mejor aún, el del propio trujamán: es el vehículo a través del cual se percibe la trama de la obra y a los personajes que en ella intervienen.

Para desvelar la función estructural de la *escritur-oralidad* cervantina conviene retomar una cuestión que ha quedado abierta antes: se trata de la diferencia que media en la aparición de “libros-personajes” entre el *Quijote* de 1605 y el de 1615. No es que en este, en efecto, hayan desaparecido del todo los libros de ficción caballerisca, sino que consciente Cervantes de que ya habían perdido el fervor del público lector, los relega a un segundo plano, de manera que van a influir en la acción, no de manera inmediata, sino a través de dos libros que son los verdaderos desencadenantes de la acción de la segunda parte, y que, en el frenesí de paradojas y juegos especulares con que Cervantes obsequia a sus lectores, son un falso libro que se tiene como real y un libro real que se toma como falso. Es decir, la primera parte de las aventuras de don Quijote, pero no la real de Cervantes, sino la del supuesto cronista Cide Hamete Benengeli y del “curioso” que mandó traducir aquella y el falso *Quijote* de Avellaneda.

La literatura caballerisca llega, en efecto, a la segunda parte por el intermedio del primero, cuyo conocimiento por los propios protagonistas y el resto de personajes secundarios va a suscitar sus comentarios y las abundantes ficciones de ficción caballerisca que arman tales personajes —empezando quizás por el propio Sancho y su fingido encantamiento de Dulcinea o su no menos fingido desencantamiento— unas veces por miedo, otras por compasión, para reducir a la cordura al protagonista o —las más— para “tener con qué reír” de las locuras del protagonista.

Cervantes explota hasta sus últimas consecuencias ese recurso inaudito de proyectar el plano de la ficción literaria sobre el de la realidad representada por el discurso del narrador (y que lógicamente no es la auténtica realidad, sino un nivel diferente de la ficción), solo que, en este caso, el plano de la

ficción literaria (la ficción de segundo nivel) lo asume lo que en la primera parte funcionaba como primer nivel de ficción. En otras palabras, si en los episodios de la venta de Juan Palomeque, la *Novela del Curioso Impertinente* funcionaba como segundo nivel de ficción y la historia de don Quijote como primer nivel o trasunto de la realidad, con respecto a aquella, ahora es la propia historia de don Quijote, bien en la versión de Cide Hamete Benengeli, o en la de su traductor morisco, la que se constituye en ficción de segundo nivel, mientras que la “voz narrativa” que una vez se manifiesta por medio de Cide Hamete y otras interviene directamente, es la que viene a constituir la ficción de primer nivel, o la convención, pacto narrativo mediante, de la “realidad”.

En el caso del segundo libro, se trata, como no podía ser menos, de una reacción negativa que lleva a don Quijote, entre acerbos críticos a la falta de “gracia” de la obra y de talento de su autor, a tomar el camino de Barcelona, en vez del de Zaragoza, y a Cervantes a vengarse de Avellaneda tomándole prestado un personaje propio (Álvaro Tarfe) para hacerle declarar en firme y «con todas las fuerzas que en tales casos debían hacerse», en una expresión tan por completo autocontradictoria que solo puede entenderse en ese contexto de subrayar la absoluta falsedad del *Quijote* de Avellaneda, «que no he visto lo que he visto, ni pasado por mí lo que he pasado» (II, 72), es decir, la historia de ese apócrifo *Don Quijote* (Carrasco Urgoiti 1993; Étienvre 2016).

En el fondo, la irrupción del *Quijote* de Avellaneda en el *Quijote* de 1615 solo busca deshacer los puentes que el propio Avellaneda había intentado establecer entre su obra y la de Cervantes, razón por la que, en punto a su veracidad, este los sitúa en el mismo nivel que a los libros de caballería genuinos: como tales libros son reales, pero sus personajes acciones e historias son “mentirosos” y falaces. Por eso, la venganza de Cervantes se completa con el malicioso último codicilo del testamento de don Quijote, en el que suplica a sus albaceas que si llegaren a:

Conocer al autor que dicen que compuso una historia que anda por ahí con el título de *Segunda parte de las hazañas de Don Quijote de la Mancha*, de mi parte le pidan cuan encarecidamente ser pueda, perdone la ocasión que sin yo pensarlo le di de haber escrito tantos y tan grandes disparates como en ella escribe, porque parto de esta vida con escrúpulos de haberle dado motivo para escribirlos (II, 74).

Mal se pueden interpretar estos episodios del *Quijote* si intentamos aplicarle la lógica de los mundos posibles y los analizamos en términos de verdad/falsedad, o de sus correlatos realidad/ficción. Por el contrario, Cervantes, a través de sus múltiples locutores interpuestos, se sitúa en un plano diferente: el que vincula la literatura, es decir, lo escrito, verdadero o falso, real o ficción con tal de que sea gustoso, que produzca determinados efectos en quien los percibe, sea del modo que sea, con la vida. Y es ese territorio, el de los vínculos entre una y otra, el que Cervantes explora casi sistemáticamente,

mostrando las íntimas conexiones y capilaridades que entre ambas se producen, que representa en los lenguajes respectivos de la proximidad y la distancia, de la oralidad y la escritura y de esa exploración nos hace extraer una —otra más— lección suprema: la literatura y la vida, cuando desbordan sus propios límites ontológicos, se dinamizan y transforman la una a la otra, de manera que, si la vida es fuente para la literatura, la literatura es una forma de dotar de nuevas y enriquecedoras dimensiones a la vida.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alonso, Dámaso (1981). *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos.
- Arellano, Ignacio (2006). «De títeres y rebuznos», en *La razón de la sinrazón que a la razón se hace. Lecturas actuales del Quijote*. Burgos: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, pp. 163-170.
- Baquero Escudero, Ana. L. (2007-2008). «Un viejo y persistente tópico literario: el manuscrito hallado», *Estudios Románicos*. 16-17, pp. 249-260.
- Botello, Jesús (2009). «Don Quijote, Felipe II y la tecnología de la escritura», *Bulletin of the Cervantes Society of America*. 29 (1) (Spring), pp. 197-207.
- Bülher, Karl (1979). *Teoría del lenguaje*. Madrid: Alianza Universidad.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad (1993). «Don Álvaro de Tarfe: el personaje morisco de Avellaneda y su variante Cervantina», *Revista de Filología Española*. 73, pp. 276-293. <https://doi.org/10.3989/rfe.1993.v73.i3/4.523>.
- Castilla del Pino, Carlos (1981). «La lógica del personaje y la teoría del *Quijote* en Torrente Ballester», en *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*. Salamanca: Biblioteca de la Caja de Ahorros y M. de P. de Salamanca, pp. 29-38.
- Chevalier, Maurice (1981). «Huellas del cuento folklórico en el *Quijote*», en *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Madrid: Edi-6, pp. 881-893.
- Close, Anthony (2005). *La concepción romántica del Quijote*. Madrid: Crítica. [Reseña en Abalo Sánchez, M. (2009). *Crítica bibliográfica*. Academia Editorial del Hispanismo, C, 1-7. Accesible en: <<http://www.academiaeditorial.com/web/wp-content/uploads/2011/05/CB-Close-Abalo.pdf>>].
- Close Anthony (2009). «La imitación de la literatura y de la realidad en el *Quijote*», *Castilla. Estudios de literatura*. 0, pp. 87-110. <https://doi.org/10.24197/cel.0.2009.87-110>.
- Eco, Umberto (1987). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- Eisenberg, Daniel (2006). «No hay una primera parte del *Quijote*», en Gustavo Illades, y James Iffland, *El Quijote desde América*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla /El Colegio de México, pp. 57-79.
- Étienvre, Jan-Pierre (2016). «La elusión del apócrifo en la segunda parte del *Quijote*: final del juego», *Criticón*. 127, pp. 93-103. <https://doi.org/10.4000/criticon.2969>.
- Fernández de Avellaneda, Alonso (2014). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición, estudio y notas de Luis Gómez Canseco. Madrid: Real Academia Española / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- Frenk, Margit (1997). *Entre la voz y el silencio*. Alcalá de Henares: Biblioteca de Estudios Cervantinos.

- Frenk, Margit (2004). «Oralidad, Escritura, Lectura», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del IV Centenario. Madrid: Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española, pp. 1138-1144.
- Frenk, Margit (2009). «Juegos del narrador en el *Quijote*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 57 (1), pp. 211-220. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v57i1.2404>.
- Gabriele, John P. (2010). «La auto-generatividad narrativa en *Don Quijote*: paradigma de una convención literaria posmoderna», *Verba Hispánica*. 18, pp. 73-84. <https://doi.org/10.4312/vh.18.1.73-84>.
- García Gual, Carlos (1996). «Un truco de la ficción histórica: el manuscrito reencontrado», *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. X, pp. 47-60.
- Güntert, Georges (2015). «*El curioso impertinente*: nuevas perspectivas críticas», *Anales Cervantinos*. 47, pp. 183-208. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2015.007>.
- Gauger, Hans M. (2004). «La conciencia lingüística en la Edad de Oro», en Rafael Cano (coord.), *Historia de la lengua española*. Barcelona: Ariel, pp. 681-699.
- Illades Aguilar, Gustavo (2016). «La 'ecuación oralidad-escritura' en las letras hispánicas de los siglos XV-XVII (propuestas en torno a un diálogo en ciernes)», *Criticón*. 120-121, pp. 155-170. <https://doi.org/10.4000/criticon.872>.
- Koch, Paul y Wulf Osterreicher (1990 [2007]). *Lengua hablada en la Rumania: español, francés, italiano* (trad. de Araceli López Serena). Madrid: Gredos.
- Lázaro Carreter, Fernando (1980). «El mensaje literal», *Estudios de Lingüística*. Barcelona: Crítica, pp. 149-171.
- Lerner, Isaías (1996). «El *Quijote* palabra por palabra», *Edad de Oro*. 15, pp. 63-74.
- López Navia, Santiago A. (1996). *La ficción autorial en el Quijote y en sus continuaciones e imitaciones*. Madrid: Universidad Europea de Madrid/CEES.
- López Serena, Araceli (2007a). «La importancia de la variación conceptual en la superación de la concepción de la modalidad coloquial como registro heterogéneo», *Revista de la Sociedad Española de Lingüística*. 37, pp. 371-398.
- López Serena, Araceli (2007b). *Oralidad y escrituralidad en la recreación literaria del español coloquial*. Madrid: Gredos.
- Lozano Renieblas, Isabel (1998). «Notas sobre el estilo oral en Cervantes», *Anales Cervantinos*. 34, pp. 335-342.
- Ly, Nadine (2016). «*La agudeza de Sancho*: del rebuzno a la cuestión de la imitación creadora», *Criticón*. 127, pp. 105-128.
- Madroñal, Abraham (2005). «En un lugar del *Quijote* (a propósito de algunas palabras y expresiones cervantinas)», *Anales Cervantinos*. 37, pp. 141-165.
- Martínez Bonati, Félix (1995). *El Quijote y la poética de la novela*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Martín Morán, José M. (1997). «Don Quijote en la encrucijada: oralidad y escritura», *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 45, pp. 337-368. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v45i2.2001>.
- Martín Morán, José M. (2003). «La coherencia textual del *Quijote*», *Artifara*. 2.
- Moner, Michel (1988). «Técnicas del arte verbal y oralidad residual en los textos cervantinos», *Edad de Oro*. 7, pp. 119-127.
- Moner, Michel (1989). *Cervantes conteur. Écrits et paroles*. Madrid: Bibliothèque de la Casa de Velázquez.
- Montaner Frutos, Alberto (1989). «El concepto de oralidad y su aplicación a la literatura española de los siglos XVI y XVII», *Criticón*. 45, pp. 182-198.

- Narbona Jiménez, Antonio (2015). «Escritura de lo oral en los diálogos del Quijote», *Sintaxis del español coloquial*. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 257-297.
- Osterreicher, Wulf (2004). «Textos entre inmediatez y distancia comunicativa. El problema de lo hablado escrito en el Siglo de Oro», en Rafael Cano (coord.), *Historia de la lengua española*. Barcelona: Ariel, pp. 729-769.
- Paz Gago, José M. (1995). *Semiótica del «Quijote». Teoría y práctica de la ficción narrativa*. Ámsterdam-Atlanta: Rodopi.
- Reyre Dominique (2005). «Los nombres de los personajes de la novela de Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*», *Príncipe de Viana*. 66, pp. 727-742.
- Rico, Francisco (2006). *El texto del Quijote*. Barcelona: Destino.
- Riquer, Martín de (1969). *Aproximación al Quijote*. Barcelona: Salvat.
- Riquer, Martín de (2004). «Cervantes y el Quijote», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del IV Centenario. Madrid: Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española, pp. 45-75.
- Rodríguez González, Ángel. (2005). «Realidad, ficción y juego en el *Quijote*: locura-cordura», *Revista chilena de literatura*. 67, pp. 161-175. <https://doi.org/10.4067/s0718-22952005000200011>.
- Rosenblat, Ángel (2014). *La lengua del Quijote*. Sevilla: Athenaica.
- Roubaud-Bénichou, Sylvia (2000). *Le roman de chevalerie en Espagne. Entre Arthur et Don Quichotte*. París: Honoré Champion.
- Sacido Romero, Alberto (1995-1997). «Oralidad, escritura y dialogismo en el *Quijote* de 1605», *Anales Cervantinos*. 33, pp. 39-60. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.1997.302>.
- Salvador Plans, Antonio (2004). «Los lenguajes ‘especiales’ y de las minorías en el Siglo de Oro», en Rafael Cano (coord.), *Historia de la lengua española*. Barcelona: Ariel, pp. 771-797.
- Sánchez Portero, Antonio (2008). «Sansón Carrasco, un personaje clave en el *Quijote* de 1615. ¿Representa en él Cervantes a Avellaneda?», *Anales Cervantinos*. 40, pp. 89-106.
- Torrente Ballester, Gonzalo (1975). *El Quijote como juego*. Madrid: Guadarrama.
- Vargas Llosa, Mario (2004). «Una novela para el siglo XXI», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del IV Centenario. Madrid: Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española, pp. 13-28.
- Viñao Frago, Antonio (2004). «Oralidad y escritura en el *Quijote*. ¿Oposición o integración?», *Revista de Educación*. Extra-1: 27-47.
- Vitale, Alejandra (2002). *El estudio de los signos. Peirce y Saussure*. Buenos Aires: Eudeba.

Recibido: 28 de septiembre de 2017

Aceptado: 15 de marzo de 2018