

SOBRE LA TECNICA DE LA NARRACION EN CERVANTES

1

Emilio Cotarelo, Francisco Rodríguez Marín, Francisco Márquez y otros investigadores nos han proporcionado los elementos que sirvieron de modelo a Cervantes. Por ese trabajo erudito sabemos que Cervantes utiliza muchos materiales conocidos que los lectores de la época localizarían con facilidad.

También la expresión cervantina puede situarse cómodamente dentro del primer barroco. Estudios como el de Hatzfeld demuestran la originalidad de la síntesis.

Puesto que ni la mayoría de los materiales de la novela cervantina, ni su expresión lingüística, atraían por su novedad a los contemporáneos, la importancia de la obra radicará en los materiales narrativos y lingüísticos: en la elaboración del discurso. Me estoy refiriendo a la forma, pero a la forma del contenido (según términos de Hjelmslev). Es sabido que si una historia exige un discurso, cada discurso construye su propia historia. La calidad de la novela cervantina surgirá, no del conflicto establecido en la dirección historia → discurso, sino, fundamentalmente, de la dirección contraria: radicará en la nueva historia nacida de un discurso que se ha elaborado con materiales ya conocidos. Este conflicto lleva a considerar la obra de Cervantes (y especialmente el *Quijote*, aunque no quiero ni debo limitarme a ese libro) como una obra que se va haciendo a sí misma, que va exigiendo sus momentos sucesivos y siguientes.

No pretende ello decir que la obra venza al novelista, que éste sea superado por aquélla (como opinaba Unamuno, en su personal concepción del mundo de Don Quijote y Sancho) sino, muy al contrario, que Cervantes va haciéndose consciente (por su dominio sobre la obra) de que necesita proseguir el desarrollo. Sucede que la obra progresa porque Cervantes progresa y se establece una relación violenta por la que el autor ve cómo, al modificar, al ampliar su libro, éste le modifica a él mismo. No creo, pues, a Cervantes, un ingenio lego y por ello me interesan dos cuestiones. Primera, cuál es la composición de las novelas cervantinas. Segunda, cuáles son las técnicas narrativas que ordenan dicha composición. Entiendo por

composición el conjunto de unidades narrativas que entran a formar parte de una novela.

2

La historia de los libros de cuentos es la de la búsqueda de una razón para reunirlos. Las colecciones más antiguas únicamente los yuxtaponen; luego se encadenan según un tema o discusión; una historia al fin consigue unirlos. Esa historia unidora se va potenciando poco a poco, hasta llegar a los grandes cuentistas del XIV, e, imponiéndose a los cuentos, dará origen a la novela. Todavía *El Lazarillo* es una colección de cuentos (algunos localizados en el folklore), pero la historia rectora es una novela, ya que ha convertido los cuentos en peripecias de un personaje.

En la obra novelesca cervantina observamos, en una primera lectura, la presencia de historias rectoras potenciadas a la categoría de trama novelesca y series de cuentos que van engarzándose. Dicho esquema aparecía en la novela patsoril, y Cervantes lo experimenta en *La Galatea*: junto a una breve acción central, se despliegan acciones secundarias protagonizadas por distintos pastores, componiendo una maraña. Francisco Ynduráin¹ llega a afirmar que el ambiente pastoril es un simple pretexto para entreverar novelas. Recordemos que Américo Castro² asegura que si cabe hablar de una fuente del *Quijote* habrá que buscarla en la novela pastoril.

Al referirme a la presencia de cuentos y episodios en las novelas cervantinas, no pienso únicamente en las historias incluidas en la narración principal, cuya presencia ha sido discutida (en algún caso por el propio Cervantes). Pienso también en todos aquellos fragmentos que son, en cierto modo, aislables, debido a que poseen unidad propia aunque se integran perfectamente en las novelas.

Me refiero, pues:

- a los poemas propios o ajenos;
- a los relatos biográficos (a veces, autobiográficos) puestos en boca de los personajes;
- a los amplios monólogos tan del gusto del barroco (como el de las Armas y las Letras);
- a las cartas que cruzan los personajes (como las de Rutilio y Clodio en el *Persiles* II, 7);
- a las controversias sobre distintos asuntos que recogen conceptos de otros libros (como los de Lenio y Tirsi, en el cuarto libro de *La Galatea*, basándose en los *Diálogos* de León Hebreo);

¹ «Relección de la *Galatea*», en Aa. Vv.: *Homenaje a Cervantes*; Madrid: Cuadernos de *Insula* n.º 1, 1947.

² *Hacia Cervantes*; Madrid: Taurus, 1967 (3.º), pág. 276.

- a las citas de diversos autores;
- a los temas recogidos (y modificados) de obras diversas (como del *Baldus*, de Folengo);
- a los antecedentes aprovechados;
- a los hechos del momento introducidos irónicamente (como el descubrimiento de textos y reliquias apócrifas en Granada);
- a las series de refranes encadenados;
- a las anécdotas, dichos, consejas, ejemplos o patrañas vulgarizados por el folklore o las misceláneas y que estudiaban últimamente Maxime Chevalier, Alan C. Soons o Donald McGrady.

Todo ello lo recoge Cervantes de su experiencia personal y de sus lecturas. Las lecturas pueden dejar tanta huella en un escritor como una acción sorprendente. Y la experiencia personal puede estar también ligada a lo literario.

Cualquier novela cervantina, dentro de su fluidez, de su orden, se nos aparece como una acumulación. Son obras de un autor que, por un lado, desea contar un sucedido pero, por otro, tiene ojos para todo y necesita detenerse en describir lo que ve o lo que sienten sus personajes. De ahí los remansos que se dan continuamente en las novelas cervantinas y que, como en la primera parte de *El celoso extremeño*, se producen con un cierto ritmo.

Precisamente *El celoso extremeño*, que no incluye cuentos o monólogos (salvo el final de Carrizales), aunque sí funda diversas referencias folklóricas, puede servirnos de ejemplo.

Comienza la novela narrando la vida de Carrizales, continúa con su viaje a América, incluyendo un paréntesis sobre aquel continente, y entramos en un remanso en el que conocemos las reflexiones y los proyectos del protagonista. De nuevo tres bloques narrativos: se cuenta la estancia en América, el viaje de regreso, incluyendo un paréntesis sobre la oposición pobreza/riqueza, y otra vez un remanso con las reflexiones y decisiones de Carrizales. Dejamos los antecedentes remotos para entrar en los próximos: Cervantes narra cómo Carrizales conoce a Leonora y se detiene —nuevo remanso— para expresar las reflexiones y decisiones de su personaje. Luego, sabemos cómo se ha llegado a un acuerdo de matrimonio, y surgen los celos, detallando Cervantes dos manifestaciones de esos celos: el tema del sastre y el de la casa (que es el fundamental). Se nos dice que el matrimonio se celebra, y se describen las exigencias de Carrizales, que se manifiestan en cómo vive Leonora dentro y fuera de la casa, y cómo vive el marido, fuera y dentro de la casa. A continuación, una interrogación retórica completa el conocimiento de la circunstancia. Sabemos que sigue la descripción de «un género de gente ociosa y holgazana» de Sevilla (más amplia en el manuscrito de Porras) y la presentación de Loavsa, cuyos acercamientos a Leonora se narran por noches, etc... No es necesario seguir con el análisis en estos momentos, porque ya hemos podido com-

probar cómo la novela avanza a base de bloques narrativos, dotados de una cierta autonomía. En *El celoso extremeño* tendríamos un bloque para resumir la vida del personaje, un segundo para el viaje a América, un tercero para las reflexiones, un cuarto para la estancia en América, etc... Este tipo de construcción aparece con mayor claridad en aquellas novelas, como *El Persiles*, *Las dos doncellas*, *El amante liberal*, etc... en las que los personajes van sistemáticamente contando su vida y sus problemas, o el material descriptivo es abundante.

Distintos críticos han pensado, desde Meléndez Pidal a Geoffrey Stagg, que los ocho primeros capítulos del *Quijote* de 1605 constituyeron, en un principio, una novela corta. También en *La Galatea* se han encontrado bocetos de novelas cortas en los episodios de Lisandro y Leonida, en el de Timbio y Silerio, o en el de Teolinda. En el *Persiles* lo han parecido la historia de Ambrosia Agustina (III, 12) y la de Isabel Castrucho (III, 20 y 21). Dado por supuesto que, en el caso de haber existido tales novelas cortas antes de la redacción de *La Galatea*, el *Quijote* o el *Persiles*, Cervantes las habrá remodelado al escribir las novelas largas, su existencia (o el que se haya podido pensar en ella) no es sino un ejemplo más de la construcción por bloques narrativos con valor propio.

La construcción por bloques narrativos explica la curiosa estructura de *El licenciado Vidriera*: la relación existente entre la trama novelesca y la larga serie de dichos o respuestas del personaje loco. La relación se establece, además de por la antítesis presente en la historia, por un discurso en el que a la suma de bloques anecdóticos le corresponde, en la trama novelesca, una suma de bloques enumerativos. Recuérdese que la trama novelesca se redacta a base de constantes enumeraciones: la alabanza de la vida de la soldadesca, los inconvenientes de la misma, las molestias de las galeras, el elogio de los vinos italianos, la lista de vinos españoles, las bellezas de Roma, las características de la Corte, etc... La insistencia en las enumeraciones sólo puede explicarse porque el novelista les da un valor estructural semejante al de los episodios del licenciado loco.

La novela cervantina no es una suma de historia rectora más una serie de episodios, según habíamos pensado recordando la evolución de las colecciones de cuentos. La propia historia rectora aparece ya construida a base de bloques narrativos. Tendremos que considerar que las novelas cervantinas se constituyen por la sucesión de bloques *narrativos básicos* y *bloques narrativos adjetivadores*, siendo ambas clases esenciales, pero diferenciándose en que la unidad de la narración radica en la primera (los bloques narrativos básicos).

Característica de los bloques —tanto de los básicos como de los adjetivadores— es su posibilidad de fragmentarse en bloques

más pequeños, o de agruparse en bloques mayores, según cómo los consideremos.

En el *Quijote*, los bloques narrativos que hemos llamado adjetivadores, se suceden imparablemente. Con ellos camina la historia central, a la que la locura de Don Quijote proporciona unidad. Los bloques narrativos básicos dan siempre lugar a la introducción de los bloques adjetivadores. Si en el *Quijote* de 1615 Cervantes parece seguir más la historia central, se debe a que ha llegado a la cumbre de su técnica, no a que las desviaciones sean menos numerosas que en el de 1605. Pero esa técnica existe ya en las *Novelas ejemplares*, en el *Quijote* de 1605 o en *La Galatea*. Sin ella, las narraciones cervantinas serían un caos, una suma confusa de bloques narrativos.

3

La persona que utiliza Cervantes para narrar es la tercera. La primera aparece en los relatos autobiográficos de los personajes, relatos que surgen con frecuencia dependiendo de la narración en tercera. Naturalmente, la primera persona se presenta en los prólogos, cuyo interés ha sido subrayado especialmente, desde el punto de vista que nos interesa por Jean Canavaggio. Francisco Ynduráin encuentra un caso excepcional de narración en segunda en el capítulo 17 del tercer libro del *Persiles*. Pero la exclusividad directora de la tercera persona no es tan simple como pudiera parecer, aunque se registre siempre una visión «por detrás» omnisciente. Y no lo es por dos razones: a) porque si bien conoce el pasado y el presente de sus personajes, no conoce el futuro, aunque sí lo domine; b) porque acerca y aleja la acción con respecto al lector y a sí mismo, en una narración de vaivén, a la que no es ajena la multiplicación del yo del autor, debida a la presencia ficticia de autores y traductores.

Cervantes va modificando su proyecto inicial por exigencias interiores (y, en algún caso, exteriores, como el cambio de Zaragoza por Barcelona en el *Quijote* de 1615), con lo que su novela es producto de su posición inicial y de sus distintas reacciones a lo largo del tiempo de escritura. Por ello decía que domina el futuro, pero que no lo conoce a priori. De ahí, también, las constantes reflexiones críticas o teóricas que va introduciendo, señal de que la novela, como discurso peculiar, le preocupaba. No debe pensarse que esta característica de obra en elaboración sólo se da en el *Quijote*. Aunque las *Novelas ejemplares*, por su brevedad, ofrecen menos posibilidades de que las distintas peculiaridades se manifiesten, conviene destacar un ejemplo de *La Gitanilla*. El autor se dirige a su personaje diciendo:

Mirad lo que habéis dicho, Preciosa, y lo que vais a decir, que esas no son alabanzas del paje, sino lanzas que traspasan el corazón de Andrés que las escucha; ¿quereislo ver, niña?, pues volved los ojos y vereisle desmayado encima de la silla, con u trasudor de muerte...

De esta forma, el autor adelanta, dirigiendo la comprensión del lector, los hechos futuros. Pero, rápidamente, corrige algo de lo que acaba de afirmar:

Todo esto pasó como se ha dicho: que Andrés, en oyendo el soneto, mil celosas imaginaciones le sobresaltaron. No se desmayó, pero perdió la color...

Primero se ha dicho que Andrés se había desmayado. Luego, esta convención tan habitual en la novela cortesana, parece inverosímil y se matiza. Pero se matiza a los ojos del lector, no se borra.

La preocupación por la verosimilitud es constante en Cervantes, que exterioriza su interés por la teoría literaria. Las observaciones sobre la verosimilitud no están ausentes del *Quijote* (recuérdese el juicio del cura sobre *El curioso impertinente*, o la explicación de por qué no se coaguló la sangre llevada en un canuto para el suicidio fingido en las bodas de Camacho), sin embargo son mucho más numerosas en el *Persiles*. Esto último ya lo destacó Riley, que observa lo curioso que resulta ese empeño en racionalizar todos los hechos de una obra fantástica.

Las dudas sobre la verosimilitud cuya ausencia significaba caer en el desatino, el disparate —según decía el Pinciano—, asaltaron a Cervantes al redactar varias *Novelas ejemplares*. De forma constante en *El coloquio de los perros*, preocupado Cervantes por el hecho de que sus animales hablaran (lo que es tan habitual en la tradición literaria), admirable y lógicamente resuelto en las frases finales del licenciado en *El casamiento engañoso*. En otras novelas ejemplares, las casualidades se encadenan de tal modo que, en ocasiones, resultan difícilmente creíbles. La casualidad es determinante argumental en: *La ilustre fregona*, *El amante liberal*, *La española inglesa*, *La fuerza de la sangre* y *Las dos doncellas*. En estos cinco casos —y sólo en estos cinco— Cervantes recurre al mismo procedimiento narrativo para buscar la historicidad que asegure la credibilidad del lector. Nos dice que los protagonistas, o sus herederos directos, aún viven, y pueden testificar la verdad de lo que se cuenta.

4

Nuestro novelista acerca y aleja la acción del lector y de sí mismo, en una narración de vaivén. Por un lado, desea arrastrar al lec-

tor, apoderarse de él; por otro, pretende mantenerlo en la conciencia de que todo es ficción literaria. De ahí que los personajes se muevan en una nebulosa ideó-realista, de curiosas implicaciones. Dichas implicaciones incluyen al lector que, en la mezcla de lo ideal y lo real, puede llegar, por ejemplo, a la polémica de hace unos años sobre la posible demolición de la «verdadera» casa de Dulcinea. Las técnicas narrativas utilizadas para conseguir tales fines son: a) la manifestación de la primera persona del narrador junto a la tercera de la narración; b) el juego de contradicciones entre ficción y crónica que, a veces, funciona redundantemente sobre la preocupación ya vista por la verosimilitud. La interrelación entre ambas técnicas no es extraña y sólo por afán clarificador podemos separarlas.

La manifestación de la primera persona significa una determinada relación entre el autor y el lector. Ahora bien, la relación autor/lector a través de un *yo* cervantino ha sido negada en ocasiones. Cervantes no se dirigiría directamente al lector, no lo tendría presente.

Sabemos que al menos dos novelas cervantinas fueron leídas al Cardenal Niño de Guevara, Arzobispo de Sevilla, y que, incluso, tal vez alguna se escribiera con tal intención. Un inciso de *El celoso extremeño* daría a entender, según Agustín González de Amezúa y Mayo³, que la obra se escribió especialmente para ser leída al cardenal:

Hizieron profession en aquella vida, determinándose a llevarla hasta el fin de las suyas, y assí fuera si el sagaz perturbador del género humano no lo estorvara, como aora oyreys.

¿A quién se dirige esta última forma verbal? Para Amezúa, que afirma no conocer otro caso en las novelas cervantinas, no hay duda: al cardenal Niño. Se encuentra otra vez, sin embargo, en la versión del *Celoso* en el manuscrito de Porras, por lo que no es un caso único como opina el citado crítico. Una lectura atenta de las novelas cervantinas nos permite afirmar que el autor se hace presente en ellas dirigiéndose de modo expreso a sus posibles lectores u oyentes, y esto de manera habitual. Volveré, dentro de un momento, a ocuparme de la afirmación de Amezúa.

Cervantes se introduce con frecuencia en sus obras. Las alusiones autobiográficas son repetidas en sus novelas, ya desde la historia de Timbrio y Nisida, en el libro V de *La Galatea*. Como narrador, no se limita a relatar los hechos, sino que, con frecuencia, los

³ Cervantes, *creador de la novela corta española*; Madrid, C.S.I.C., 1956-58;

juzga. El profesor López Estrada⁴ observa la pasión personal que pone nuestro autor en su primera novela. Y Gonzalo Torrente Ballester ha llamado la atención sobre el hábito cervantino de contar y juzgar. Tal proceder se manifiesta de modo muy peculiar en *El coloquio de los perros*, donde Berganza narra y Cipión hace comentarios críticos. La insistencia en el juicio llega, en el *Persiles*, y de modo creciente según avanza la novela, a manifestarse como base para la construcción del capítulo, que se inicia con un juicio, en ocasiones, metafórico. Narración y opinión, presencia y referencia, en términos de Ortega, marchan unidas en las novelas de Cervantes, porque éste no quiere que el discurso se le escape de las manos. La novela para Cervantes no es *una* interpretación del mundo, es *su* interpretación del mundo. La mayor diferencia entre la novela cervantina y la épica es que aquélla no es, ni desea serlo, una manifestación del pensar colectivo, sino del individual (aunque luego sea generalizable). El antecedente de la novela burguesa decimonónica queda bien claro.

Otro procedimiento de manifestarse el autor en la obra es mediante el uso expreso del pronombre *yo*.

Ella assi començó su cuento, el qual le reduzco yo a que dixo todo aquello que desde el día...

leemos en *La española inglesa*. Ese *yo* es tan claramente el del narrador que, en el ejemplo, Cervantes desvela su hacer novelístico, desvela como reduce a su antojo lo dicho por el personaje en la historia previa que, retóricamente, se supone. La presencia del narrador desvelando, demostrando al lector todo su poderío, se registra en numerosas ocasiones. Porque Cervantes se está dirigiendo, no hay duda, a un lector o a un oyente. Si se dirigiese a un lector, seguiría teniendo razón Amezcúa al afirmar —según vimos hace unos momentos— que el *oiréis* de *El celoso extremeño* es caso único. Pero al final del capítulo XXV del segundo *Quijote* dice:

el trujimán comenzó a decir lo que oirá y verá el que oyere o viere el capítulo siguiente.

Y en el anterior, el autor ha exclamado:

¡Quién podrá decir lo que vio sin causar admiración, maravilla y espanto de los que le oyeren!

⁴ «La ilustre fregona como ejemplo de estructura novelesca cervantina», en *Actas del I.º Congreso internacional de hispanistas*, Oxford, 1962 (1964).

Luego Cervantes escribió pensando también en un posible oyente que, claro es, no tendría por qué ser el cardenal Niño. No olvidemos que Cervantes tiene muy presente la lectura hecha en voz alta por un individuo para un grupo de oyentes. El mismo nos dejó un ejemplo en el *Quijote*, con motivo de *El curioso impertinente*. Cervantes se dirige —decía— al lector u oyente, de modo habitual, obligándole a entrar en el juego. Y utiliza procedimientos que son originarios de la literatura cuentística, como las formas verbales dirigidas retóricamente al exterior de la obra, o la habitual presencia del posesivo *nuestro*.

Cervantes no quiere que su lector sólo conozca la historia, pretende que la comprenda como tal historia (de ahí los juicios) y como discurso. Para esto último, según ya vimos en un ejemplo de *La española inglesa*, proporciona datos sobre el proceso de escritura: sus dudas terminológicas, sobre lo narrado o sobre el modo de narrarlo. Prescindo de ejemplos concretos por no alargarme demasiado.

Pero, en ocasiones, no es el yo cervantino el que se manifiesta en la obra. Es costumbre de Cervantes situarse entre una serie de autores que cuentan, suponemos, lo mismo. Así, en *La fuerza de la sangre*, *Las dos doncellas* o *La gitanilla*. En esta última se cita incluso el nombre de uno de esos poetas. En el *Quijote* o en el *Persiles* Cervantes no se considera como uno de los autores, sino que se presenta como el que cuenta la historia, a partir de una traducción de original en otra lengua. Si algunos libros de caballerías se decían traducidos porque ello confería al narrador fuerza de verdad, Cervantes introduce una variante sobre tales precedentes. El no traduce, cuenta a partir del texto de un traductor. En el *Quijote*, el discurso es, teóricamente, fruto novelesco de tres visiones de la historia: 1.^a la de Cide Hamete Benengeli, 2.^a la del morisco aljamiado, traductor, y 3.^a la del contador: Cervantes. Además, en los ocho primeros capítulos, el contador se basa en varios autores «que deste caso escriben» y en averiguaciones propias en los archivos manchegos. Con esta construcción, resulta imposible distinguir entre narración y representación, como hace la poética estructural, según el discurso esté en boca del autor o del personaje. Tal acumulación de autores le permite al novelista, con mayor facilidad que en las novelas breves, insertar sus juicios e ironías, incluyéndose en la narración. Son tres las primeras personas que pueden entrometerse en el hilo de la acción. Incluso llegan a opinar sobre el trabajo de las otras: El *traductor* opina que un capítulo es apócrifo (II, 5) o explica el juramento «como católico cristiano» de Cide Hamete (II, 27); el *autor* juzga inverosímiles ciertos hechos (II, 10); el *contador* comenta que hay fama «por tradición de padres a hijos» de que el autor se ocupó largamente de las relaciones de Rocinante con el rucio (II, 12). O bien, el *contador* indica que el *traductor* ob-

serva que el *autor* advierte que el propio *lector* debe juzgar por sí solo (II, 24).

¿Pero cómo va a juzgar el pobre lector, que ya no sabe si creer o no creer, ni puede atribuir con exactitud la interrogación retórica con que comienza en capítulo 43, o la exclamación hiperbólica que inicia el 45, ambos del segundo *Quijote*, etc...? Si proceder de un texto previo confería fuerza de verdad a lo narrado, la proliferación de los intermediarios entre historia y discurso ha traído no la inverosimilitud, sino la inseguridad. El lector, que había comenzado su lectura cómodamente asentado en su seguridad, suponiendo que Cervantes no quería acordarse de cómo se llamaba el lugar de la Mancha, llega al último capítulo del *Quijote* sumergido en la intranquilidad de que lo real no tiene una sola cara, y se encuentra con que quien no quiso acordarse no fue Cervantes, sino Cide Hamete, un individuo que, en el primer capítulo, no existía.

Es fácil comprender que la manifestación del *yo*, la triple manifestación del *yo* presente en el *Quijote*, tiene unas consecuencias que enlazan con la oposición realidad/ficción presente en la novela cervantina. Es famosa la discusión narrada en el capítulo 3.º del segundo *Quijote* en torno a la diferencia entre poesía e historia. En el *Persiles* (III, 10) se dice que en la fábula lo que importa es la armonía, más que la verdad o la mentira. Según Ana María Barrenechea, Cervantes estuvo siempre preocupado por resolver dos problemas estéticos fundamentales: armonizar la unidad y la variedad de la novela y conciliar su preocupación por la verosimilitud con el concepto del arte como maravilla.

El primer *Quijote* acudía a los textos, narraba el proceso del hallazgo del manuscrito. El segundo *Quijote* no acude ya a los textos porque los textos cobran vida en él. Si en 1605 un grabado fijaba las figuras del Don Quijote y del vizcaíno, en 1615 las del pseudo Quijote y el pseudo Sancho vagan amenazantes disputando la gloria a los verdaderos. Se ha conseguido la perfecta armonía: entre la unidad y la variedad y entre la historia y la ficción. Entre la unidad y la variedad porque se ha resuelto la introducción de episodios exigida por la poética del momento, sin romper la unidad esencial de la novela. Entre la historia y la ficción porque el segundo Quijote no tiene que acudir al pretendido documento histórico. Su justificación está en sí mismo, en el primer Quijote e, incluso, en el de Avellaneda. Cervantes ya no busca la verosimilitud histórica, sino la que verdaderamente cuenta: la literaria.

5

Si se me preguntara si la función de las distintas técnicas narrativas cervantinas es desorientar al lector, contestaría sin dudar lo que, efectivamente, esa es su función. Pero si se me preguntara

si la función de las técnicas cervantinas es orientar al lector, constataría también afirmativamente. ¿Cómo pueden unas técnicas orientar y desorientar al mismo tiempo?

Desorientan por la multiplicidad de los narradores, las documentaciones históricas y las discusiones sobre historia y fábula, sin detenernos en los olvidos, errores, anacronismos, empleo de fórmulas temporales petrificadas, etc... Todo ello obliga a que el lector pierda noción exacta del grado de verdad en que la narración se mueve e, incapaz de relacionar y diferenciar libro y vida, acabe por entregarse al texto, lo que es un auténtico triunfo de novelista.

Y las técnicas orientan porque, una vez entregado el lector a la magia del libro, sólo puede alcanzar su lógica interna gracias a ellas.

Después de lo que acabamos de ver y de lo dicho sobre los bloques narrativos, la aplicación mimética de la división cuatripartita a todas las novelas cervantinas —según pretende Casaldueiro— parece abusiva. Tanto las partes como los capítulos no son capaces, en el *Quijote*, de contener un todo, no son unidades narrativas orgánicas. Cervantes tiende siempre a la suspensión de la acción. Una aventura comienza en un capítulo y concluye en otro. La narración interrumpida es, precisamente, una de sus técnicas más habituales.

Las líneas fundamentales de la técnica cervantina se sustentan esencialmente en la utilización de bloques narrativos básicos y adjetivadores, ambos en tercera persona, ordenados por la aparición intermitente de una primera persona múltiple dirigida al lector.

Esta técnica demuestra un profundo saber de la construcción narrativa, por el que —sin duda alguna— Cervantes puede ser considerado como el primer novelista moderno.

JORGE URRUTIA