

## Sierra Morena: quiebres narrativos, multiplicación de narradores y preeminencia de perspectivas

María Stoopen Galán  
Universidad Nacional Autónoma de México

[S]ólo hay un ver en perspectiva, sólo un “saber” en perspectiva, y mientras permitamos que *más* afectos hablen sobre algo; mientras *más* ojos, ojos diferentes, utilicemos para observar algo, más completo será nuestro ‘concepto’ de la cosa, nuestra objetividad.  
(Friedrich Nietzsche. *La genealogía de la moral*)

### Introducción

A partir de las varias líneas narrativas que convergen en Sierra Morena, me propongo trabajar en este ensayo los procedimientos por medio de los cuales los personajes involucrados en los diversos episodios, así como el lector, se van enterando de los sucesos ocurridos y a cargo de quiénes están los relatos de los hechos, conocimiento que incide en la jerarquía de perspectivas que se establece entre los personajes, los narradores y el lector.<sup>1</sup>

En otro momento me referí a la importancia del primer capítulo del *Quijote* de 1605 con respecto a la institución de “una primera línea narrativa, la doméstica, que asienta el plano realista y da curso al imaginario, establecido a partir de la transformación del hidalgo en caballero” y cómo “en cuanto [don Quijote] sale al mundo, primero solo y después acompañado por su escudero, se instaure una segunda línea narrativa, la *caballescica*, que se aparta de la doméstica.” Pues bien, en el capítulo veintiséis, con motivo del encuentro del cura y el barbero con Sancho Panza, “ocurre el primer cruce de la línea concerniente al entorno doméstico abandonado por el hidalgo [...] con la línea *caballescica*, protagonizada por amo y escudero” que, hasta el final de la Primera parte, ya no se escindirán (Stoopen 2010, 169; las cursivas son nuevas para enfatizar la parodia y la ironía). Con anterioridad, en una sola ocasión, la del episodio de Marcela y Grisóstomo (I, 12-14), se había producido un quiebre en la línea narrativa *caballescica*.<sup>2</sup> Este quiebre introduce por primera vez en el *Quijote* un universo diegético en segundo grado a cargo de instancias narrativas distintas del Narrador principal (en adelante distinguiré con mayúscula al Narrador de la diégesis principal con el fin de diferenciarlo de los demás narradores), que alternan la función con él<sup>3</sup> y crean

<sup>1</sup> No me referiré aquí al concepto de perspectivismo sostenido por Leo Spitzer cuando considera que es posible que un análisis lingüístico de los nombres en el libro cervantino, “permita echar una ojeada a la actitud general del creador de la novela moderna hacia sus personajes. Este creador tiene que ver que el mundo, tal como se ofrece al hombre, es susceptible de varias interpretaciones, exactamente igual que los nombres son susceptibles de varias etimologías. *Los individuos pueden ser engañados por las perspectivas bajo las que ven el mundo* igual que por las etimologías que establecen. De consiguiente, podemos aceptar que el perspectivismo lingüístico de Cervantes se halla reflejado en su concepción de la trama y de los personajes; y de la misma manera que, por medio de la polionomía y la polietimología, hace Cervantes aparecer distinto el mundo de las palabras a sus distintos personajes, mientras él personalmente puede tener su propio punto de vista, como creador, sobre los nombres, así también contempla la historia que nos va narrando desde su propia y personal posición panorámica.” Destaco la observación de Spitzer que se relaciona con lo que aquí me propongo.

<sup>2</sup> Obviamente no tomo aquí en cuenta el quiebre de los capítulos 8 y 9 por ser de otra índole. Sobre el tema de la autoría ficticia en esos capítulos, ver Stoopen 2005. Sobre perspectivismo en los mismos capítulos, ver Gerli. Sobre los problemas de tipo compositivo de estos capítulos, ver Ascunce.

<sup>3</sup> Habría que exceptuar el cuento de las cabras, de origen popular, narrado por Sancho a don Quijote (I, 20, 232-235).

diversas perspectivas de la historia en cuestión: Pedro el cabrero, que lleva la noticia a sus compañeros de la muerte de Grisóstomo causada por los amores no correspondidos de Marcela; Ambrosio, el amigo de Grisóstomo, el propio enamorado difunto, de quien su amigo lee ante los asistentes unos *versos desesperados*, y la pastora Marcela, que cuenta su versión de los hechos; al tiempo que los andantes manchegos cambian su papel protagonista y pasan a ser escuchas de las historias contadas por esos narradores testigos de los eventos.<sup>4</sup>

Por segunda ocasión, a lo largo de los acontecimientos en Sierra Morena, la línea *caballeresca* —en la cual quedan absorbidos cura y barbero a pesar de su propósito de reducir al hidalgo a la domesticidad, lo que no ocurrirá sino hasta el final de la Primera parte— sufrirá varias interrupciones; se cruzarán con la de don Quijote y Sancho diversas historias protagonizadas por otros personajes, a partir de las cuales se intercalan distintos géneros literarios y, en consecuencia, se enriquece —al igual que en los capítulos 12 a 14— la pluralidad discursiva del *Quijote*,<sup>5</sup> se multiplica todo tipo de narradores (así como se multiplican narradores, se multiplican autores, Stoopen 2005, 254-265), al tiempo que se establecen rangos de perspectivas entre los diversos personajes. Aquí me propongo analizar la manera como estos fenómenos están relacionados entre sí y dotan a la novela de su riqueza estructural y de recursos narrativos.

Para ello me valdré del desarrollo que hace Luz Aurora Pimentel de las cuatro perspectivas que articulan el relato propuestas por Wolfgang Iser: la perspectiva del personaje, la del narrador, la de la trama y la del lector.<sup>6</sup> Y, dado que van surgiendo diversos narradores que por turnos informan de los hechos a ciertos personajes y a otros no —actos de los que depende el conocimiento o la ignorancia de lo que ocurre y que deciden la participación de cada quien en las tramas intercaladas—, atenderé también los distintos tipos de narradores según la clasificación propuesta por Gérard Genette.<sup>7</sup>

### Entramado de perspectivas

A partir de las definiciones de trama formuladas por Peter Brooks (5) y Paul Ricoeur (278), Pimentel elabora su concepto de perspectiva de la trama de la siguiente manera:

Si bien la trama, en sus complejas estratificaciones se construye tanto en la historia como en el discurso, las determinaciones *vocales* y *focales* son decisivas en esta construcción; en otras palabras la trama se va urdiendo tanto a partir de los actos perspectivados de los personajes, como en el discurso, desde las estrategias de organización y la perspectiva del (de los) narrador(es). Esta interacción constante de “entramados,” en distintos niveles, constituye lo que podríamos llamar la *perspectiva de la trama*: síntesis orientada de todas las demás perspectivas, una síntesis orientada,

<sup>4</sup> Para un análisis sobre el logro artístico y estructural del episodio de Marcela y Grisóstomo, ver Percas de Ponseti I, 126-133. Véase también el estudio y la revisión de la crítica sobre este episodio de Zimic 39-58.

<sup>5</sup> “Los géneros intercalados introducen sus lenguajes diferentes en la novela y por lo tanto estratifican la unidad lingüística del género” (Bubnova 101).

<sup>6</sup> Pimentel 60-61 (paginación del manuscrito; el libro salió publicado una vez que este artículo había sido enviado a *e-Humanista*. Por esta razón la paginación de las citas puede no coincidir con la definitiva). En nota añade: “Este concepto de las cuatro perspectivas que articulan el relato ha sido propuesto por Iser [1987, 65], quien sin embargo, nunca desarrolla el concepto puesto que su interés está centrado en la perspectiva del lector.”

<sup>7</sup> Con respecto a los capítulos 12-14, en términos de Genette, Pedro y Ambrosio serían narradores intradieгéticos, Marcela, narradora homodieгética y don Quijote y Sancho serían narrarios de la historia, al igual que los cabreros y demás asistentes al entierro de Grisóstomo.

además, no sólo por el tema, sino incluso por el final del relato (Kermode, 1967), que en sí acusa una orientación temática y, por ende, ideológica. Es por ello que la trama, en este sentido, no es solamente una estructura *organizadora* sino una estructura *intencional*, una dirección, un sentido. La *intencionalidad* de la trama como perspectiva es una síntesis compleja y, con frecuencia, conflictiva de todas las intenciones de los actos de los personajes y del acto enunciativo del narrador. La intencionalidad de la trama ha de entenderse aquí en su sentido plenamente hermenéutico y fenomenológico: como el movimiento orientado de la conciencia; esa es la dirección, el sentido que toma la trama más allá de las intenciones individuales de los personajes, más allá incluso de la perspectiva del narrador quien, en tanto que principio no sólo enunciador sino organizador del relato, sería el responsable primero de la perspectiva de la trama. (Pimentel 65-66)

De este modo, los episodios de Sierra Morena, dada su complejidad narrativa, se ofrecen como el material idóneo para ser abordado desde este principio de relato *perspectivado en todos sus aspectos y en todos sus niveles* (Pimentel 60). Dichos eventos inician después del incidente de los andantes manchegos con los galeotes (I, 22), cuando amo y escudero abandonan el camino real para internarse en Sierra Morena. El cambio de espacio propiciará el encuentro con diversos personajes que, por variadas razones, se han ausentado de sus lugares de origen y se han adentrado “por aquellas asperezas” (I, 22, 273) —don Quijote y Sancho entre ellos, ya que huyen de la Santa Hermandad, por mucho que lo niegue el caballero. El hecho mismo de que en el *Quijote*, en general, y en Sierra Morena, en particular, la trama principal se complique con la de otras historias, refleja, según Stanislav Zimic, el “culto renacentista de la variedad,” además de que responde a un “contraste intencionado, paródico [...] con la interpolación y el entrecruce de narraciones de toda clase en la literatura caballeresca —técnica heredada de la literatura bizantina—” (Zimic 20, 35; para la pertinencia de la interpolación de los cuentos y las novelas en el *Quijote* ver Zimic 15-36). De este modo, en acuerdo con los procedimientos caballerescos y bizantinos explicados por el crítico esloveno, me propongo dar cuenta de la organización e intencionalidad de la interacción de entramados que convergen en Sierra Morena (para un estudio sobre el uso de técnicas bizantinas en la historia de Cardenio, Luscinda, Dorotea y don Fernando, ver Zimic 95-140).

Así, a partir de que en la trama *caballeresca* se produce el encuentro fortuito por parte de los protagonistas de una maleta abandonada y de la resultante inspección de su contenido, se anuncia un probable cruce de líneas narrativas: la historia de un personaje que no aparece aún en la diégesis con la historia de los andantes manchegos. Lo encontrado en la maleta —unas buenas camisas, unos escudos de oro y un librito de memoria con diversos escritos, entre ellos un soneto y una carta, leídos por don Quijote— caracteriza a su dueño, así como a caballero y escudero gracias a la idea que cada quien se hace de él, a la vez que se inscribe en las principales motivaciones aventureras de uno y otro conocidas ya por el lector: los escudos de oro en las de Sancho; el librito de memoria, en las de don Quijote. Para el caballero el autor de los textos hallados es un “razonable poeta” y un “desdeñado amante;” la voz del Narrador da cuenta, en discurso indirecto libre, de las conjeturas de don Quijote que tejen la incipiente historia de “algún principal enamorado, a quien desdenes y malos tratos de su dama debían haber conducido a algún desesperado término” (I, 23, 255). Surgen, así, en germen, una historia y un nuevo género narrativo, la novela sentimental.<sup>8</sup> El hallazgo

<sup>8</sup> Durán, Severin 145, Sánchez 64, 65. Zimic se pronuncia de manera definitiva sobre la naturaleza bizantina de “Los amores entrecruzados de Cardenio, Dorotea, Luscinda y Fernando.” Demuestra la presencia tanto de procedimientos como de una estructura de este tipo de novelas en el *Quijote*. Aunque

del hombre semidesnudo con apariencia salvaje, así como de la mula muerta —narración y descripciones a cargo del Narrador focalizado en don Quijote— además de estrechar las historias, enriquece el diálogo y la relación entre amo y escudero mostrando las perspectivas diversas de cada uno frente a los hechos. Hay que aclarar, sin embargo, que a estas alturas aún no se instituye una diégesis en segundo grado; el hallazgo que hacen los protagonistas forma parte, como tantos otros, de posibilidades de aventura, de estímulo a la curiosidad del caballero y de motivo de controversia entre ellos.

Es claro que la historia del desconocido no puede ser continuada por ninguno de los miembros de la diégesis central. Por esta razón ha de surgir un narrador distinto, introducido como personaje por el principal, que “haciendo valer su privilegio cognitivo por encima de [los] personaje[s]” (Pimentel 79) y del propio Narrador, cuente a los andantes caballerescos los preliminares de lo que hasta ese momento despunta como una historia que promete, acto narrativo que funda ya el relato metadieético, en este caso a cargo de un anciano pastor que frecuenta aquellas cimas, testigo de las extrañas acciones que ha llevado a cabo el personaje aún no identificado. La participación del cabrero es incidental; su función es servir de puente informativo sobre la conducta del personaje aparecido en la sierra y mantenerse al lado de los protagonistas mientras permanecen en esos dominios. Su relato junto con la presunción de don Quijote sobre la calidad y la situación anímica del dueño de la maleta, son complementarios entre sí en tanto principios constructivos iniciales de la trama: uno describe al personaje y su comportamiento desde fuera, aunque, a partir de sus actos, es capaz de colegir su locura; el otro en su interioridad a partir de su discurso amoroso recogido en los textos del librito.<sup>9</sup> Pero la información con que cuentan los protagonistas, los narradores —el de la primera diégesis y el testigo presencial—, así como el lector no consiste más que en las consecuencias de una historia que ocurrió en otro tiempo y en otro lugar. El primer Narrador queda de nuevo a cargo de la reacción de don Quijote ante la extraña historia, de la presentación del ansiado personaje y del encuentro entre el Roto de la Mala Figura —nombre con que, en uso de su privilegio y de su perspectiva *caballesc*, lo identifica el Narrador— y el de la Triste. Si la extrañeza con que se miran entre sí es equiparable, no lo es la información con que cuenta uno del otro. El caballero de la Triste Figura —y junto con él los demás personajes, el primer Narrador y el lector— están al tanto de los antecedentes del mancebo recluido en la sierra, mientras él desconoce los de su interlocutor y el motivo de su presencia y la de Sancho en esos parajes.<sup>10</sup> En tanto, en los primeros se ha creado la expectativa de que el astroso Caballero de la Sierra cuente su historia.<sup>11</sup>

Se ha producido, así, la situación narrativa idónea: un personaje que aparece después de haber creado una gran intriga y, dadas las muestras de cortesía y el ofrecimiento de alivio de sus cuitas por parte del caballero manchego, estará dispuesto, en pago y en

---

en acuerdo con los argumentos del crítico, sin embargo, no puede dejar de reconocerse que las distintas historias entrecruzadas en los episodios de Sierra Morena tienen variados temas y antecedentes en diversos géneros narrativos.

<sup>9</sup> “Pero ¿cómo definir la perspectiva del personaje? En un primerísimo lugar, discurso, acción y gestualidad nos dibujan tanto la perspectiva como el efecto que tienen los personajes en el curso y dirección de la historia. Habría que subrayar, sin embargo, que tanto acción como gestualidad necesitan de la mediación narrativa para existir” (Pimentel 66-67).

<sup>10</sup> Según Zimic (98), la percepción de Cardenio por parte de don Quijote es, además, de índole literaria. El crítico identifica en Cardenio la locura de amor de Orlando y la penitencia de Amadís en Peña Pobre, por lo que “al tenerlo por primera vez delante de sí, Don Quijote lo contempla fascinado, casi incrédulo, no sabiendo cómo explicarse tan gran parecido entre las figuras literarias que tan bien conoce y la real.”

<sup>11</sup> Antes de que el misterioso personaje revele su nombre —Cardenio— (I, 24, 263), el narrador le otorga varios epítetos caballerescos; además de los mencionados, le llama también el Caballero del Bosque (I, 24, 262). Aquí estamos ante el principio de la polionomía planteado por Spitzer.

respuesta a su petición, a contarle su historia a ese escucha ávido por conocer los pormenores. Para llegar a dicho momento, la mayor parte del episodio ha sido focalizado en el interés de don Quijote, determinante en la orientación que han tomado los relatos de los dos narradores del capítulo 23. El contrapunto resulta del intento de Sancho por evitar todo encuentro con el dueño de las monedas que se había apropiado, asunto silenciado por el escudero, olvidado por don Quijote, abandonado por el Narrador y que será sacado a relucir por el bachiller Sansón Carrasco para poner en aprietos a Sancho en la Segunda parte del *Quijote* (II, 4).<sup>12</sup> Por su parte, Cardenio contará con el privilegio de ser el narrador exclusivo de su historia y con la ventaja de presentar desde su perspectiva los acontecimientos, de emitir sus juicios sobre ellos con la arbitrariedad subjetiva de un relato autobiográfico, dado que no se percata oportunamente de sus propios errores, y asimismo, de usar las convenciones del género para caracterizar a los personajes involucrados,<sup>13</sup> amén de poner como condición para completarla el no ser interrumpido mientras la narra, así como de elegir un espacio idóneo, el *locus amoenus* requerido para ello: “Un pradecillo que a la vuelta de una peña poco desviada de allí estaba” (I, 24, 262).<sup>14</sup> No obstante, antes de que Cardenio inicie su relato y después de que lo interrumpa, el Narrador tiene la perspectiva más amplia de la situación: ha incorporado en la diégesis al extraño sujeto y da cuenta, alternativamente, de los actos de cada uno de los presentes y aun del recuerdo de don Quijote sobre la misma advertencia hecha por Sancho de no obstaculizar el cuento de la Torralba, técnica que será usada de nuevo para dejar en suspenso el final de la historia, que ocurre después de haber contado Cardenio las relaciones existentes entre él, Luscinda, don Fernando y Dorotea, de haber hecho la caracterización de cada uno y de llegar a la exposición del conflicto: el enamoramiento que despierta Luscinda en el noble y el consiguiente recelo de Cardenio. La interrupción sobreviene a partir de la mención —incidental para Cardenio, fundamental para don Quijote— del gusto de Luscinda por la lectura de libros de caballerías. De esta manera, entran en conflicto las dos líneas narrativas que hasta ese momento habían coexistido y se manifiesta la locura característica de sus protagonistas —interrumpida en el lapso de la narración— al punto de poner fin con una gresca colectiva al privilegio de escuchar la historia autobiográfica tan ansiada por el Caballero de la Triste Figura y de la cual no conocerá el final, ya que Cardenio desaparece y no reanuda la narración de su historia sino hasta el capítulo 27 ante otros escuchas.

Obstaculizado el relato de Cardenio, el Narrador retoma la perspectiva amplia desde donde informa las reacciones de cada uno de los personajes; asienta de nuevo el plano realista —irónico, paródico y chusco, ciertamente—<sup>15</sup> y, volviendo a su focalización

<sup>12</sup> “Por su parte, por motivos muy personales, egoístas, Sancho quisiera desentenderse de Cardenio y su historia, lo que constituye un muy llamativo contraste con la novela bizantina, en que todos los personajes parecen vivir con la casi exclusiva preocupación de narrar y oír historias, en cualquier momento, lugar o circunstancia” (Zimic 99).

<sup>13</sup> “Como diría Bajtín, la novela es polifónica y en ella se dejan oír toda suerte de discursos sociales, culturales, profesionales, idiosincrásicos. En ese sentido, el discurso mismo está ya, desde siempre, perspectivado, o para decirlo en palabras de Bajtín, se trata del ‘lenguaje concebido como ideológicamente saturado, *el lenguaje como visión de mundo*, incluso como opinión concreta’ (1981, 271)” (Pimentel 69).

<sup>14</sup> “El narrador en primera persona [...] no tiene otra opción que la de focalizar en sí mismo. No obstante, tiene el privilegio de multiplicar sus perspectivas *en el tiempo*, pues siendo ese mismo ‘yo’, puede hacer valer su perspectiva como *yo-que-narra* o su perspectiva —incluso sus múltiples perspectivas— como *yo-narrado* a lo largo del tiempo. En pocas palabras, el ‘yo’ de la primera persona puede moverse entre sus perspectivas como narrador y como personaje” (Pimentel 82).

<sup>15</sup> Considero realista el plano en donde los acontecimientos siguen su lógica propia, como es el caso del pleito provocado por Cardenio, y en el que participan personajes ajenos a la misión *caballeresca* de los

acostumbrada en la pareja protagonista, restablece la línea narrativa *caballeresca* con los diálogos y los temas pendientes entre amo y escudero, en este caso, el mandato de silencio impuesto por don Quijote a Sancho a partir del incidente de los batanes (I, 20, 221).

Es interesante destacar en este punto del análisis las modalidades del discurso narrativo. Para ello, me valgo, a manera de recapitulación, de las observaciones que hace Pimentel:

Es justamente tanto en la perspectiva del narrador como en la de la trama que el nivel del discurso y el de la narración entretejen otros estratos de la trama para incrementar su complejidad; si en el nivel de la *historia* la trama se teje con los actos y discursos de los personajes, en el nivel del *discurso* la organización del relato acusa otra perspectiva. El narrador hace valer la suya de varias maneras; la más ostensible quizá, es el discurso *gnómico* por medio del cual expresa sus opiniones, no sólo en relación con el mundo que va construyendo con su relato, sino respecto a cuestiones vitales más allá de lo narrado. En esta forma de discurso, el narrador abandona el discurso narrativo para reflexionar. Ahora bien, esto es cierto de un narrador manifiesto, casi podríamos decir, personal, pero incluso el narrador supuestamente “neutro,” “objetivo” o “transparente” hace valer su perspectiva en las articulaciones discursivas de su relato. Es él quien decide qué narrar o no, con cuánto detalle, en qué tono, en qué orden se narran los acontecimientos, etc., con el objeto de privilegiar una perspectiva temporal sobre otra, o para despistar incluso. (Pimentel 78)

Si, en general, la conducta del Narrador ha sido la de *hacer valer su perspectiva en las articulaciones discursivas de su relato* sin intervenir directamente con opiniones personales —desempeño que contrasta con la subjetividad del relato hecho por Cardenio—, cuando da cuenta del enojo de don Quijote provocado por el comentario del Roto sobre la reina Madasima y el maestro Elisabat, se permite una observación *gnómica*: “Extraño caso que así volvió [don Quijote] por ella como si verdaderamente fuera su verdadera y natural señora, tal le tenían sus descomulgados libros” (I, 24, 269). En cambio, más adelante, será Sancho quien le haga una recriminación al caballero por haber disputado con Cardenio sobre la honestidad de Madasima, acto que provocó los golpes que los dos recibieron. Como en otras ocasiones, la perspectiva de Sancho concuerda con la del Narrador.<sup>16</sup>

Frustrado por el propio interesado el cuento de los amores de Cardenio, el Narrador reconduce la trama a la perspectiva acostumbrada de las andanzas y los diálogos de los protagonistas. El anuncio que hace don Quijote a Sancho de la nueva empresa que emprenderá lo convierte ahora en narrador de los actos de los héroes amorosos, Amadís y Rolando, que él piensa imitar. El discurso dirigido a su escudero —y más adelante, su soliloquio— es sentencioso, idealizador, lleno de juicios y orientado por su deseo de obtener fama. En el diálogo que sostienen los protagonistas se produce el conocido

---

protagonistas. Ciertamente, no es puramente realista —y en este caso está involucrado un género literario más a cargo de Cardenio—, puesto que don Quijote, principalmente, interpreta los hechos desde su código caballeresco y los transforma. Me parece, sin embargo, que los diversos puntos de vista sostenidos por los personajes involucrados, a partir de sus propias visiones del mundo, y el choque entre el plano *caballeresco* y el realista es la llave maestra en la construcción de la trama de todo el libro. La ironía, la parodia y lo chusco se generan aquí, entre otras razones, porque ahora es Sancho el que se lía en *combate* y don Quijote quien lo apacigua.

<sup>16</sup> El primero y ejemplar caso se presenta en la aventura de los molinos de viento. El capítulo inicia con el discurso del narrador: “En esto descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo.” Y a la visión de gigantes en vez de molinos comunicada por el amo a su escudero, este le responde: —Mire vuestra merced [...] que aquellos que allí se parecen no son gigantes sino molinos de viento” (I, 8, 94 y 95).

choque de perspectivas entre ellos tanto sobre el nuevo tema de la penitencia de amor como sobre los debates anteriores que salen de nuevo a colación. Con ello se cumple el principio de Bajtín de que todo personaje es un ideólogo. De modo que la acción *caballescica* se moviliza y se crean nuevas expectativas en el lector que compensan la frustración de la historia inacabada del Roto de la Mala Figura, al tiempo que quien lee reconoce los argumentos que retoman los personajes, en este caso, sobre la bacía de barbero.

Tanto la decisión del caballero de enviar una carta a Dulcinea y una “libranza pollinesca” a favor de Sancho dirigida a la sobrina, así como las cuestiones de la inopinada pérdida del rucio —un hiato en la edición *princeps*, tema mal resuelto en la de Juan de la Cuesta, objeto de crítica en boca de Sansón Carrasco y de una risible e inverosímil explicación por parte de Sancho en la Segunda parte (II, 3 y 4)— y la liberación de Rocinante por don Quijote, que aprovechará Sancho como montura, provocarán la primera separación de los personajes, el encuentro de Sancho con el cura y el barbero y el malentendido de ellos con respecto a la fidelidad del aldeano hacia el hidalgo. Por otro lado, con respecto a la preeminencia de perspectivas de los protagonistas en este episodio, es de destacar la ignorancia de Sancho sobre la identidad de Dulcinea, no revelada sino hasta ese momento por su amo (I, 25, 282-283). Tal descubrimiento le hará ganar a Sancho una verdad, a la vez que inicia la degradación que sufrirá la dama del caballero a partir de la caricatura trazada por el escudero en términos de su mundo rural y tendrá consecuencias en el encantamiento de Dulcinea y en su aparición en la cueva de Montesinos (II, 10 y 23). Así, en Sierra Morena no sólo se producen cruces de varias líneas narrativas, sino que se siembran asuntos que se entretjerán en el entramado de las dos Partes del *Quijote*, creando una gran tensión entre los protagonistas con alcances de peso en la historia a partir del choque de perspectivas en torno a la amada del caballero. Así, por sobre las cuestiones de los escudos de oro y del robo del rucio, esta de Aldonza/Dulcinea será la de mayores implicaciones.<sup>17</sup>

También por primera vez la focalización del Narrador se divide entre los protagonistas después de haber acompañado a don Quijote haciendo su penitencia en soledad y de abandonarlo al final del capítulo —con una buena dosis de sorna— para seguir a Sancho en su camino, no antes de haber dejado tendidos los hilos para anudarlos en el encuentro de Sancho con el cura y el barbero cuando se produce la intersección de las líneas narrativas *caballescica* y doméstica, convergencia que dará una orientación distinta a la que llevaba la trama hasta ese momento. Sin embargo, como corolario de la separación de los protagonistas, al faltar el punto de vista de don Quijote, se merma la perspectiva de la trama y el relato de los hechos queda reducido a la visión que Sancho tiene de ellos. Por su parte, cura y barbero reaparecen a estas alturas de la historia sin que el lector tenga mayores antecedentes de ellos más que los narrados en los capítulos 1 y 5 a 7, a la vez que los aldeanos carecen de toda noticia relacionada con el derrotero de la pareja andante, por lo que dependerán de lo que el acompañante de don Quijote les cuente.

Así, con respecto a lo acontecido en Sierra Morena, Sancho Panza sólo comunica en diálogo directo con el cura y el barbero el sitio donde se encuentra su señor y la penitencia que se quedó haciendo. Y por medio de una elipsis y en uso del discurso indirecto libre, el Narrador ata las dos líneas narrativas que se habían bifurcado en el

<sup>17</sup> En Stoopen 2010, 125-137 y 139-151, me ocupo de los puntos de vista sostenidos por los protagonistas a propósito de la doble identidad de Aldonza/Dulcinea. Por ello y con el propósito de continuar con el cruce de líneas narrativas y la multiplicación de narradores, no me extenderé a los episodios relativos a la penitencia.

capítulo 7, aunque no hace del conocimiento del lector el porqué de la presencia de maese Pero y maese Nicolás en la venta ni ellos se lo descubren al aldeano. Informa que el escudero pone al tanto a los recién llegados de las aventuras que les habían sucedido, del encargo que lleva y de lo que Sancho se acaba de enterar: que “la señora Dulcinea del Toboso [...] era hija de Lorenzo Corchuelo, de quien estaba enamorado hasta los hígados” (I, 26, 295) —frase con la que dará inicio la parodia burlesca del discurso y los hechos de don Quijote, intencionada en el caso del Narrador, el cura y el barbero, y consecuente con respecto a la condición iletrada del labrador. Con esto los personajes domésticos ganan la perspectiva de lo ocurrido hasta ese momento en la línea *caballeresca*, en especial lo más reciente, lo cual les confirma el estado mental del caballero.

Si hasta antes del encuentro el lector ha tenido acceso a la más amplia perspectiva sostenida por el Narrador, se enterará simultáneamente junto con Sancho y los personajes domésticos de un dato que aquel se cuida de revelar con oportunidad y que será, en primera instancia, causa de desesperación del aldeano, clave de la jocosa parodia hecha por el escudero de la carta a Dulcinea, motivo de sus mentiras posteriores ante el amo, del engaño del que cura y barbero harán víctima más tarde a don Quijote, así como de los inventos sobre la visita a la dama hechos por Sancho más adelante y en la Segunda parte, un hilo más que se anuda en Sierra Morena en torno a la degradación de Aldonza/Dulcinea: “Metió la mano en el seno Sancho Panza, buscando el librillo, pero no lo halló, ni lo podía hallar si le buscara hasta agora, porque se había quedado don Quijote con él y no se le había dado, ni a él se le acordó de pedírselo” (I, 26, 295). Con ello despunta el comportamiento infidente del Narrador que será perspicazmente comentado por Avalle Arce en relación con el *Quijote* de 1615.<sup>18</sup>

Las novedades y preocupaciones que expone el escudero a sus interlocutores se vuelven motivo de burla y regocijo para ellos, situación que no se trasluce abiertamente en el diálogo que sostienen con él —quien no se percata de la mofa—, sino por medio de las intervenciones irónicas del Narrador, que da cuenta, por momentos de manera hiperbólica, de los actos de Sancho y de las reacciones anímicas de cura y barbero. Tan ajeno está el aldeano de la socarronería de sus vecinos que los entera —en discurso indirecto libre del Narrador— de la ilusión compartida con su señor de que éste llegará a “ser emperador, o por lo menos monarca” y que a él, siendo ya viudo, le daría “por mujer una doncella de la emperatriz, heredera de un rico y grande estado de tierra firme, sin ínsulos ni ínsulas, que ya no las quería” (I, 26, 297)- De esta manera, lo que transmite Sancho a sus interlocutores no son sólo acontecimientos vividos junto al caballero sino una realidad inventada que él entiende a su modo, información de la que sacarán gran provecho, pues siendo lectores de libros de caballerías, habiendo sostenido con el hidalgo discusiones sobre los héroes caballerescos y conocido el contenido de su biblioteca, tendrán la posibilidad de adoptar la perspectiva literaria elegida por don Quijote como visión del mundo.

Importa destacar la manera como en este encuentro maese Pero y maese Nicolás desempeñan un papel ideológico y ejercen el poder frente a Sancho. Por un lado, cura y barbero, con una presencia social en la aldea, pueden representar frente a un labrador iletrado cierto principio de autoridad; asimismo, son personeros de la *cordura* del

<sup>18</sup> “Por primera vez en los anales de la novelística nos hallamos ante el caso de un *narrador infidente* [*unreliable narrator*], del que no se puede fiar el lector [...]. El *narrador infidente* es artificio narrativo inventado por Cervantes, si bien no prospera en su época. La concepción ética de la literatura conservaba su dominio casi intacto, sobre todo en esos momentos de Reforma Católica. Toda obra literaria presuponia un pacto tácito entre narrador y lector que descansaba con toda solidez sobre relaciones de absoluta confianza, de honorabilidad absoluta” (Avallé Arce 1991, 5-6; ver Stoopan 2005, 260 ss).

mundo doméstico y conllevan una carga ideológica familiar, colectiva, de un supuesto sentido común, y el lector sabe que en su momento emprendieron acciones para combatir la causa del mal que aquejó al hidalgo (I, 6 y 7); ahora se percatan de que el aldeano ha sido ganado para la causa *caballesc*a por don Quijote y se admiran de que su locura “se había llevado tras sí el juicio de aquel pobre hombre” (I, 26, 297). Sin embargo, no dejan de regocijarse con los disparates de Sancho y aun de estimularlos jugando con las jerarquías y acrecentando el cura la burla al traer los cuentos de Sancho a sus terrenos y proponer la posibilidad de que don Quijote se convierta si no en emperador o monarca por lo menos en arzobispo, eventualidad que pondría en aprietos al labrador con respecto a sus aspiraciones de ascenso social. Resulta de todo ello que aquí quien tiene la perspectiva más reducida, que paradójicamente se disminuye en proporción directa a la información que suministra, es Sancho Panza. En tanto, el Narrador incrementa el escarnio cuando destaca la simpleza del aldeano al describir sus gestos y hacer guiños al lector sobre el silencio del escudero respecto al tema del manteamiento en la venta.<sup>19</sup> Consigue el efecto haciéndose cómplice de los personajes domésticos, no sólo a base de las descripciones sino, en especial, focalizando la perspectiva de cura y barbero y hablando en su lugar en uso repetido del discurso indirecto libre convirtiéndose así en el origen vocal y focal del discurso narrativo (Pimentel 64). De esta manera, la técnica de focalización se vuelve un instrumento de gran poder para jerarquizar las perspectivas en juego e imponer la visión del mundo del o los personajes focalizados. Finalmente, la habilidad del Narrador y la primacía que ejerce se convierten también en piezas indispensables para conseguir la oscilación entre la cordura y el delirio caballesc

o que se disponen a desplegar maese Pero y maese Nicolás.

No es sino hasta el final del capítulo que el cura declara más abiertamente, todavía frente al escudero, su decisión de sacar al caballero de “aquella inútil penitencia” (I, 26, 298) —lo que resulta conveniente desde la perspectiva de Sancho—, y el Narrador, en estilo arcaico y a espaldas del escudero, cuenta el plan *caballesc*o ideado por cura y barbero para apartar de sus andanzas a don Quijote y reducirlo a la domesticidad y la cordura.<sup>20</sup> De este modo, desde el momento mismo en que se intersectan las líneas narrativas *caballesc*a y doméstica, por un lado, se creará una tensión en la trama originada por las intenciones opuestas de los personajes y sus respectivas visiones del mundo, los que recién han abandonado la aldea y los otros que llevan ya un cúmulo de aventuras vividas en los caminos de la Mancha; y por otro, al idear y llevar a cabo la farsa *caballesc*a para sacar a don Quijote “de aquella mala vida que había escogido” (I, 27, 301), los personajes domésticos, no obstante, quedarán absorbidos en la trama de la historia principal y optarán, aunque sea como engaño para conseguir su fin, la perspectiva *caballesc*a.

Parece oportuno atender ahora la perspectiva del lector ante este complejo entramado, ya que “en relación con las demás perspectivas que conforman un texto narrativo —narrador, personaje y trama—, la perspectiva del lector es privilegiada por

<sup>19</sup> El narrador “puede hacer valer su perspectiva asumiendo una postura frente a su relato, haciendo valer su privilegio cognitivo por encima de cualquier otro personaje, moviéndose en el tiempo y en el espacio *ad libitum*; tiene, además, la libertad de entrar a la conciencia de cualquiera de sus personajes cuando y como quiera” (Pimentel 79). Para K. Hamburger, según D. Cohn (429) “la omnisciencia psíquica no es un tipo o modo narrativo, ni un recurso o una técnica, sino la norma estructural medular que organiza la esfera de la ficción en tercera persona y que es lógicamente excluida de todas las demás esferas discursivas.”

<sup>20</sup> “En el discurso indirecto libre existe la posibilidad de dos perspectivas simultáneas —la del narrador y la del personaje— convergiendo en una misma estructura sintáctico-semántica.” Incluso estilística, como en este caso (Pimentel 68).

ser el punto de convergencia de todas las demás” (Pimentel 87). Así, el lector ha observado desplazarse al Narrador en tiempo y espacio y, en consecuencia, ha sido capaz, por la información que él le ha proporcionado, de identificar lugares, acontecimientos y personajes que cubre en su discurso narrativo; ha conocido la evolución de los personajes a través de su propio discurso, así como por medio de sus gestos, sus actos, sentimientos, pensamientos y visión del mundo —ya sea a cargo del Narrador o por lo que otros personajes dicen de ellos. El lector también ha podido seguir el hilo de la historia principal, así como de las interpoladas, y tener un conocimiento superior al de cualquiera de los personajes, incluidos los andantes manchegos. Sin embargo, el filtro y guía de aquello que los lectores saben depende básicamente del comportamiento del Narrador quien, en tanto que principio enunciador y organizador del relato, es el responsable primero de la perspectiva de la trama. Por ello es posible asegurar que, tratándose del *Quijote*, la del Narrador es una construcción cervantina tan genial como la de la pareja protagonista. Sin embargo, es la actividad del lector la que establece conexiones entre los distintos planos, líneas y niveles narrativos y puede dar sentido a la dirección que toma la trama por encima de las intenciones individuales de los personajes e incluso de la perspectiva del Narrador. Asimismo, es capaz de discernir el tono irónico o serio que usan personajes y narradores en el relato y estar al tanto de los engaños y burlas que se hacen unos a otros. Además, reconocer las convenciones literarias que se ponen en juego tanto en el discurso narrativo como en los géneros en los que se inscriben las historias contadas. Como dice Umberto Eco, la actualización de un texto literario depende de la enciclopedia del lector (73-94). De esta perspectiva privilegiada del lector será consciente Miguel de Cervantes cuando escribe su Segunda parte e introduce en la diégesis a personajes lectores de la Primera, quienes conocerán hasta los secretos y deseos más íntimos de los protagonistas, de los que se aprovecharán para sus propios fines. Sabemos que los más destacados de esos personajes lectores son el bachiller Sansón Carrasco y los duques. Por su parte, del cura y el barbero no se informa en la Segunda parte si leyeron o no el *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, pero conocen a los personajes porque han interactuado con ellos y el cura puede idear junto con el bachiller los engaños del Caballero de los Espejos o del Bosque y del Caballero de la Blanca Luna.

De nuevo en Sierra Morena ocurre una separación de personajes —esta vez Sancho del cura y el barbero— y, por lo tanto, de tramas, pues el escudero se internará en la sierra en busca de su amo para darle nuevas sobre la entrega de la carta a Dulcinea y maese Pero y maese Nicolás aguardarán su vuelta con noticias sobre su amo para sacarlo de allí y llevarlo a su aldea. Los tres coinciden en el mismo propósito, aunque el lector sabe que sus motivaciones son divergentes. Tanto el encuentro de Sancho con su amo como la intervención que los aldeanos idearon y prepararon en la venta para cumplir su propósito, han quedado en suspenso. Y, dado que el Narrador se ha mantenido al lado de cura y barbero y ellos descubren en la sierra a Cardenio, es esta historia la que inmediatamente conocerá el lector, contada en los mismos términos de la ocasión anterior, sin acceso de locura por parte de su narrador, aunque ahora los narratarios serán los aldeanos manchegos. El narrador le pondrá fin después de haber relatado los motivos por los que había iniciado su reclusión y le había aquejado la locura en Sierra Morena, punto en el que había dado principio su relato ante los andantes manchegos y el cabrero. De este modo, se han puesto en juego tres tramas, que se entrelazarán y complicarán con el hallazgo de Dorotea en el mismo paraje, una nueva narradora de otra versión y otra parte de las historias cruzadas de amor, con hechos desconocidos por Cardenio, quien va reconociendo a los personajes involucrados y la identidad de la narradora conforme ella va mencionándolos en su relato hasta llegar a su

fin explicando la causa de su presencia en la sierra vestida con ropas de mozo.<sup>21</sup> Aunque el cura manifiesta su disposición a dar oídos a la historia del ambiguo personaje, Cardenio —de cuyas reacciones el Narrador está atento— es el que escucha más interesado, puesto que los sucesos le conciernen vitalmente y su conocimiento le devolverán la certeza del amor de Luscinda. Junto con él, el lector está en la posibilidad de ir relacionando eventos y personajes, puesto que conoce la otra versión de la historia por el relato que el amante afectado había hecho a los andantes manchegos, quienes sólo se habrán enterado de esa primera parte. El relato de Dorotea, al dar a conocer la traición perpetrada también a ella por don Fernando y las secuelas que tuvo, está atravesado por un buen número de comentarios *gnómicos* que ponen de manifiesto los valores de su sociedad y de la opinión pública con respecto a la riqueza, a las diferencias de estamento social, al poder de la nobleza, al recato femenino, a la pérdida de la virginidad y la honra y, en consecuencia, al abuso masculino. Por otra parte,

esta es la versión más integral y completa que se da de la historia: abarca eventos que ya había narrado Cardenio, más otros. Además, en su narración está incluido Cardenio como parte de lo que a ella le contaron. [...] gran parte de la narración de Dorotea está conformada por lo que andaba de boca en boca (“Esto todo era público y notorio en toda la ciudad, y todos hablaban de ello”) y le contó alguien indefinido (“al primero a quien hice la pregunta me respondió más de lo que yo quisiera oír” [I, 28, 330]). Incluso podría decirse que Dorotea se vuelve narradora heterodiegética por unos momentos, al contar la historia de Luscinda y Fernando que ella no vio pero que le contaron. (Guzmán Enríquez 5)

Y en beneficio de Dorotea, así como de los otros narratarios y del lector, Cardenio, quien mantiene su identidad en silencio a lo largo de la narración de Dorotea, pero que ha ganado una perspectiva más amplia de su propia historia, se identifica con la doncella en desgracia y da un cierre esperanzador a los casos de amor contrariados por el abuso del noble, don Fernando. Será en la venta, “espanto y asombro de Sancho Panza,” a donde llega “toda la cuadrilla de don Quijote” (I 32, 368), compuesta por los personajes que se dieron cita en Sierra Morena —los de la trama *caballeresca*, los de la doméstica ya incorporados, así como los narradores y protagonistas de la historia de amores entrecruzados y, por añadidura tracistas, actores y espectadores de la farsa montada para sacar a don Quijote de la sierra— que se resuelva en la *vida* lo que se había contado y conocido en los relatos.

Ahora bien, es interesante atender los modos como en la trama se producen los cortes y las suturas entre las varias historias, procedimientos a cargo del Narrador que articulan y hacen fluir las líneas narrativas de manera *natural*, sin tropiezos, e incrementan el interés del lector por conocer la imbricación de las historias y sus desenlaces. Como vimos, despierto el deseo en el Caballero de la Triste Figura de encontrar al dueño de los objetos y de la mula abandonados en la sierra, el Narrador anuncia la aparición del cabrero, presencia que resulta natural en ese medio: “Estándola mirando [la mula muerta], oyeron un silbo como de pastor que guardaba ganado, y a deshora, a su siniestra mano, parecieron una buena cantidad de cabras, y tras ellas, por cima de la montaña, pareció el cabrero que las guardaba, que era un hombre anciano” (I, 23, 256). La intervención del pastor desata el primer hilo que anudará la nueva historia con el tejido de la principal: “—Apostaré que está mirando la mula de alquiler que está muerta en esa hondonada. Pues a buena fe que ya ha seis meses que está en ese lugar.

---

<sup>21</sup> Y, ya que la trama *caballeresca* de los manchegos ha sido abandonada por el Narrador, una de las voces intermediarias entre texto y lector —el morisco traductor o el segundo autor—, al inicio del capítulo 28, hace un comentario laudatorio de la historia de don Quijote y de los cuentos y episodios intercalados (Stoopen 2005, 213-265).

Díganme, ¿han topado por allí a su dueño?” (I, 23, 257) Y con respecto a la llegada del esperado personaje, el Narrador informa: “Pero hízolo mejor la suerte de lo que él [don Quijote] pensaba ni esperaba, porque en aquel mismo instante pareció por entre una quebrada de una sierra que salía donde ellos estaban el mancebo que buscaba” (I, 23, 260). El comentario imprudente del caballero manchego al oír mencionar el *Amadís de Gaula* provoca la interrupción abrupta del relato autobiográfico de Cardenio. Suspendido el relato inserto y desaparecido su narrador, se recupera el hilo de la trama *caballeresca* con la narración del episodio de la penitencia de don Quijote. Más adelante, la separación de la pareja protagonista, que prepara el encuentro con los personajes domésticos, es anunciada por el Narrador con estas palabras: “Y así le dejaremos [a Sancho] ir su camino, hasta la vuelta, que fue breve” (I, 25, 290). Y ata la reunión del escudero con los personajes domésticos de la siguiente manera: “Y será bien dejalle [a don Quijote] envuelto entre sus suspiros y versos, por contar lo que avino a Sancho en su mandadería” (I, 26, 294), que no será cumplida. Una vez reunidas las líneas narrativas *caballeresca* y doméstica, la negativa de Sancho de entrar en la venta, cuyo motivo oculta a sus vecinos, es aprovechada por el Narrador para que maese Pero y maese Nicolás, fuera de su presencia, elaboren un plan y se provean de lo necesario para llevarlo a cabo, según “un pensamiento muy acomodado al gusto don Quijote” (I, 26, 298), con el fin de hacerlo volver a su tierra. Aquí se gesta la farsa que representarán más adelante con la colaboración de Dorotea. El cruce de esta línea recién incorporada a la principal con la de Cardenio es preparada por el Narrador quien informa que, puestos los tres en camino a buscar a don Quijote, el escudero “les fue contando lo que les aconteció con el loco que hallaron en la sierra” (I, 27, 301), al que, ya en ausencia de Sancho, escuchan cantar y pronto ven “a un hombre del mismo talle y figura que Sancho Panza les había pintado cuando les contó el cuento de Cardenio” (I, 27, 304). El Narrador en una elipsis informa que “el triste caballero comenzó su lastimera historia, casi por las mismas palabras y pasos que la había contado a don Quijote y al cabrero pocos días atrás” y hace coincidir con puntualidad la interrupción con el reinicio: “así, llegando al paso del billete que había hallado don Fernando entre el libro de *Amadís de Gaula*, dijo Cardenio que le tenía bien en la memoria y que decía desta manera” (I, 27, 305). A partir de este punto de sutura, el Caballero de la Sierra cuenta su versión de la historia hasta el final. En consecuencia, el cura y el barbero tendrán una perspectiva completa de ella, la que no pudo conseguir el Caballero de la Triste Figura a pesar de su enorme interés. Y justo al término del relato escuchan “una voz que llegó a sus oídos, que en lastimados acentos oyeron que decía lo que se dirá en la cuarta parte desta narración” (I, 27, 316), hallazgo que vinculará la historia de amores entrecruzados y suscitará el reconocimiento de Cardenio por Dorotea, que se da hasta el final de la narración de la labradora rica. A continuación, en voz del Narrador se reúnen de nuevo las tramas en juego justo antes de la reaparición de Sancho. Los personajes domésticos y Cardenio se comunican los antecedentes que los vinculan con don Quijote, con lo cual quedan anudadas las historias. Así, el barbero

contó asimesmo con brevedad la causa que allí los había traído, con la estrañeza de la locura de don Quijote, y como aguardaban a su escudero, que había ido a buscallo. Vínosele a la memoria a Cardenio, como por sueños, la pendencia que con don Quijote había tenido, y contóla a los demás, mas no supo decir por qué causa fue su quistión. (I, 29, 334)

A continuación, el Narrador anuncia la aparición de Sancho: “En esto oyeron voces y conocieron que el que las daba era Sancho Panza” (I, 29, 334) y, focalizado en el escudero, da cuenta de cómo encontró a su señor y, en discurso indirecto libre reproduciendo el estilo arcaico del caballero parodiado por Sancho —“¿Quién está

hablando así?” se preguntaría Roland Barthes— (65), notifica la negativa de don Quijote a parecer ante su señora Dulcinea, una de las encomiendas del cura y el barbero para hacer volver a su amo. Serán los personajes recién llegados de la aldea quienes vinculen a los protagonistas de la historia de amores cruzados con don Quijote y Sancho Panza aunque en el desempeño de papeles distintos de sus identidades verdaderas. Para ello, la ausencia de don Quijote y Sancho Panza ha sido estratégica, pues ninguno sabrá quién es Dorotea y por lo mismo podrán ser engañados con la representación de doncella menesterosa que la joven protagonizará en sustitución de maese Pero y de maese Nicolás. El Narrador informa que el licenciado “contó luego a Cardenio y a Dorotea lo que tenían pensado para remedio de don Quijote, a lo menos para llevarle a su casa. A lo cual dijo Dorotea que ella haría la doncella menesterosa mejor que el barbero” (I, 29,335). De este modo, Dorotea desempeña un papel sobresaliente en el cruce de historias, pues no sólo completa información sobre Luscinda, “que contó a sus padres que ella era verdadera esposa de aquel Cardenio que he dicho” (I, 28, 330), con lo que devuelve la esperanza al desesperado Cardenio, sino que será pieza clave en la trama *caballerescas* al convertirse en la princesa Micomicona y representar su papel con tal convicción y desenvoltura que restituirá a Sancho la probabilidad de ascenso a partir del matrimonio de su amo con la princesa y a don Quijote le pondrá enfrente la oportunidad de defender su reino del embate del gigante Pandafilando de la Fosca Vista.<sup>22</sup> Y con respecto a la línea narrativa de cura y barbero, Dorotea/Micomicona favorecerá el abandono de la sierra por don Quijote, quien se ha puesto a su servicio, y promoverá el paso de la comitiva por la mitad del pueblo manchego en su regreso al reino de Micomicón, según lo propone el cura. En este punto importa destacar que don Quijote y Sancho, aun siendo los protagonistas de la línea narrativa principal, son quienes tienen la perspectiva más limitada entre todos los personajes, principalmente don Quijote —por adoptar una visión inflexible del mundo—, pues además de que se perdieron definitivamente del final de la historia contada entre Dorotea y Cardenio, en cuya posesión están todos los demás, desconocen las aclaraciones de motivos y de planes que se han hecho entre sí los personajes de las líneas narrativas entrecruzadas en Sierra Morena, que a ellos les conciernen y se convierten en una burla descomunal, incluido el asunto de la liberación de los galeotes, que conocen los demás por indiscreción de Sancho; con ello se cierra el círculo que enlaza la entrada y la salida de Sierra Morena.

Al final de este episodio, el tema de Dulcinea es renovado por el caballero al hacer votos de no casarse con la princesa “porque mientras que yo tuviere ocupada la memoria y cautiva la voluntad, perdido el entendimiento, a aquella... y no digo más, no es posible que yo arrostre, ni por pienso, el casarme, aunque fuese con el ave fénix” (I, 30, 351-352), corte abrupto que crea un conflicto entre amo y escudero originado por la comparación que hace Sancho a favor de la belleza de la princesa frente a la de Dulcinea y reencamina la trama a los motivos fundamentales del caballero andante, en esta ocasión, la carta y la visita que supuestamente hizo Sancho a la dama del Toboso, introducidos ahora por el Narrador —y no cuando estuvieron a solas en su reencuentro, puesto que estaban fuera de su foco— con estas palabras, una vez pacificados los ánimos: “Dijo a Sancho que se adelantasen un poco, que tenía que preguntalle y que departir con él cosas de mucha importancia” (I, 30, 354). Este aplazamiento del tema de la visita y la carta tiene relevancia, además, porque el Narrador va alternando la focalización entre las conversaciones sostenidas por los protagonistas y las mantenidas entre los demás personajes, quienes van comentando aparte la locura de don Quijote y, en consecuencia, quedarán al margen de las mentiras que Sancho le inventa a su amo y

<sup>22</sup> En Stoopen 2010 167-175 me ocupo de la farsa montada por el cura y protagonizada por Dorotea, por lo que no le doy aquí más espacio.

que serán inicio de ese gran secreto que guardará definitivamente para sí y que tendrá tan devastadoras consecuencias para el caballero.<sup>23</sup> De este modo, la reclusión gratuita de don Quijote como penitente en Sierra Morena no sólo le hace perder el final de una historia en que estaba muy interesado, sino, principalmente, perspectiva de los hechos y, por lo tanto, poder en un asunto fundamental para su actividad caballeresca: la íntima burla de Sancho de aquella que, según el caballero “pelea en mí y vence en mí, y yo vivo y respiro en ella, y tengo vida y ser” (I, 30, 353).

Así, a golpes de suerte, encuentros *casuales*, lectura o escucha de quejas amorosas, disposición a contar y prestar oídos a historias ajenas, participación de varios narradores, perspectivas parciales de los hechos, presencia o ausencia de personajes, utilización de disfraces, cambio de ropas, representación de un género literario conocido por todos, así como engaños de unos a otros, se construye en Sierra Morena este complejo haz de narraciones. El Narrador, en uso de una gran libertad y de mucha astucia, es quien está en posesión de todos los hilos y entreteje todas las perspectivas, todas las tramas. En Sierra Morena se da, además, un juego barroco entre el ser y el parecer. Nadie es lo que parece; nadie se comporta según su identidad original. A las identidades modificadas de hidalgo en caballero, de labrador en escudero, se suman la de un mancebo de linaje noble en un astroso Caballero de la Sierra, la de un cura transformado en doncella menesterosa, la de un barbero disfrazado de escudero, la de una campesina rica con ropas de mozo labrador y luego de princesa. El Narrador es asimismo responsable de describir las apariencias de los personajes a los ojos de los demás y del propio lector.

Para concluir, me referiré a esta compleja estructura en relación con la poética barroca del siglo XVII español. Emilio Orozco Díaz establece en la estética manierista el antecedente de la presencia de relatos breves en las formas extensas de la novela.<sup>24</sup> Y atribuye a Miguel de Cervantes la innovación de una estética integradora:

Lo mismo que en la forma novelesca extensa, es también en cuanto a la colección de relatos breves, el autor que de manera decisiva, supera las formas del Manierismo, buscando con plena conciencia de su intención la estructura integradora de lo que hasta entonces aparecía vario y suelto. (Orozco Díaz 50)

Justamente, de la confluencia de relatos, de la multiplicidad de perspectivas, del trabajo de corte y sutura de historias ajenas entre sí y de la interacción orgánica de los personajes de todas ellas, se revela esta voluntad de alcanzar una estructura integradora de lo variado en un todo con el fin de obtener una construcción compleja y profunda armada de diversos puntos de vista puestos en tensión. La verdad —descubre el artista Barroco— ya no depende de un solo centro; la realidad es construida por la perspectiva de cada quien. Por su cuenta, Miguel de Cervantes se aproxima a esta poética provisto de un profusión de recursos y un caudal de ironía y humor nunca antes esgrimidos.

<sup>23</sup> Para Edwin Williamson 193, “las palabras de Sancho son más que mentiras: son la expresión oculta de un poder que se basa en el conocimiento del punto débil de don Quijote: Dulcinea no existe, y Sancho lo sabe.”

<sup>24</sup> “También vivían aisladamente todos esos tipos breves novelísticos, junto con formas episódicas, como breves partes con valor por sí, con el consiguiente efecto de digresión y sorpresa, y para dejar en suspenso el interés de la narración. [...] Este tipo de libro perdurará en el Barroco, pero entonces se buscará con más preocupación una razón que enlace los varios elementos integrándolos en un todo.” Entre los antecedentes el crítico menciona los libros misceláneos, los de pastores y de aventuras y el *Guzmán de Alfarache* (Orozco Díaz 48).

**Obras citadas**

- Ascunce Arrieta, José Ángel. "El enigma del vizcaíno don Sancho de Azpeitia: la transgresión de una escritura. Entre locos y delincuentes." María Stoopen ed. *Los segundones en el Quijote*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. En prensa.
- Avalle Arce, Juan Bautista. "Las voces del narrador." *Ínsula* 538 (1991): 4-6.
- . *Las novelas y sus narradores*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, (Biblioteca de Estudios Cervantinos), 2006.
- Bajtín, Mijail. *Problemas literarios y estéticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Bakhtin,<sup>25</sup> Mijail. "Discourse in the Novel." En *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Austin & London: University of Texas Press, 1981. 259-366.
- Barthes, Roland. C. Fernández Medrano trad. "La muerte del autor." En *El susurro del language. Más allá de la palabra*. Barcelona: Paidós, 1987 [1968]. 65-71.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1984.
- Bubnova, Tatiana. "El espacio de Mijail Bajtín: Filosofía del lenguaje, filosofía de la novela." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 29 (1980): 87-114.
- Cervantes, Miguel de. Francisco Rico dir. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Instituto Cervantes/Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores/Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004.
- Cohn, Dorrit. "Vidas ficcionales versus vidas históricas." María Stoopen coord. Francesca Angiolillo trad. *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*. México: Facultad de Filosofía y Letras/Dirección General de Asuntos de Personal Académico, UNAM, 2009. 421-444.
- Durán, Armando. *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*. Madrid: Gredos, 1973.
- Eco, Umberto. Ricardo Pochtar trad. "El lector modelo." *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1999 [1979]. 73-94.
- Genette, Gérard. "Discours du récit." *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- Gerli, E. Michael. "Estilo, perspectiva y realidad: *Don Quijote*, I, 8-9." *Thesaurus* 37. 2 (1982):18.  
[http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/37/TH\\_37\\_002\\_166\\_0.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/37/TH_37_002_166_0.pdf).
- Guzmán Enríquez, Verónica. "Las narraciones de Cardenio y Dorotea: ejemplo de la novela inserta y de la variedad de narradores." México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Inédito.
- Hamburger, Käte. "Narración de ficción –una narración narrativa (fluctuante)." *La lógica de la literatura*. José Luis Arántegui trad. Madrid: Visor, 1995 [1957]. 96-131.
- Iser Wolfgang. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1994 [1976].
- *El acto de leer* [1976]. Trad. del alemán J. A. Gimbernat; trad. del inglés Manuel Barbeito. Madrid: Taurus, 1987.
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending*. Oxford: Oxford University Press, 1967.

<sup>25</sup> "En español, el nombre del teórico ruso generalmente se escribe *Bajtín*, pero en este texto en inglés, la ortografía es *Bakhtin*" (Pimentel 101).

- Orozco Díaz, Emilio. José Lara Garrido ed., intr. y notas. *Cervantes y la novela del Barroco (Del Quijote de 1605 al Persiles)*. Granada: Universidad de Granada, 1992.
- Percas de Ponseti, Helena. *Cervantes y su concepto del arte, I*. Madrid: Editorial Gredos, 1975.
- Pimentel, Luz Aurora. "Perspectiva narrativa: visión, interpretación y construcción de mundos." En *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. Universidad Nacional Autónoma de México /Bonilla Artigas Editores / Iberoamericana, 2012.
- Ricoeur, Paul. *Temps et récit, I*. Paris : Seuil, 1983.
- Sánchez, Alberto. "Capítulo XXIII." En Cervantes, Miguel de. Francisco Rico ed. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Instituto Cervantes/Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores/Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004. 64-66.
- Severin, Dorothy. "Diego de San Pedro's *Arnalte y Lucenda*: Subtext of the Cardenio Episode of *Don Quijote*.." Joseph J. Gwara and E. Michael Gerli eds. *Studies on the Spanish sentimental romance, 1440-1550: Redefining a Genre*. Woodbridge, Suffolk: Tamesis 1997. 145-152.
- Spitzer, Leo. "Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*." *Antología crítica del Quijote. Centro Virtual Cervantes*, Instituto Cervantes.  
[http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote\\_antologia/spitzer.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/spitzer.htm).
- Stoopan, María. *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote*. México: Facultad de Filosofía y Letras / Dirección General de Publicaciones, UNAM, 2005.
- . *Cervantes transgresor*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2010.
- Williamson, Edwin. *El Quijote y los libros de caballerías*. Madrid: Taurus, 1991.
- Zimic, Stanislav. *Los cuentos y las novelas del Quijote*. Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2003.