DON QUIJOTE: MEDITACIÓN DEL MARCO

JAMES A. PARR
University of Southern California

> Es la obra de arte una isla imaginaria que flota rodeada de realidad por todas partes. Para que se produzca es, pues, necesario que el cuerpo estético quede aislado del contorno vital... Hace falta un aislador. Esto es el marco. (Ortega y Gasset, «Meditación del marco», 36)

> Il *y a* du cadre, mais le cadre *n'existe pas.*
>
> (Jacques Derrida, *La verité en peinture* 93)

El límite físico del libro es su encuadernación, equivalente en cierta medida al marco del cuadro. Sirve para aislar el cuerpo estético del contorno vital, como dice Ortega. Pero no es éste el marco de mayor interés, a no ser por su aspecto paratextual. Digo esto porque es cierto que esa dimensión física ya empieza a comunicarnos algo sobre el contenido, sobre el cuerpo estético que lleva dentro. Aquí encontramos el título, por ejemplo, y el nombre del autor, tal vez el nombre de la casa editorial, posiblemente la serie a la cual pertenece o la mención de algún premio que haya ganado. La encuadernación en tela sugiere que es un texto para ser tomado en serio, mientras que el mismo libro en rústica tal vez no se tome tan en serio.

Una vez atravesado ese umbral tangible, confrontamos otro más efímero, el de los demás materiales prefatorios, nivel significativo en el caso del *Quijote* por lo que nos revela de los lectores supuestamente competentes de la época (las aprobaciones), por el asomo de la voz de la comunidad dando al libro su visto bueno (la tasa y el privilegio), por la tabla de los capítulos, pero ante todo por la voz del autor dramatizado de los prólogos. Empieza a vislumbrarse a través de estos materiales introductorios una idea preliminar del autor-en-el-texto, presencia inferida por el lector competente una vez acabada su primera lectura.

Luego atravesamos el umbral del texto propiamente dicho, penetrando el marco intratextual, donde inicia la narración en primera persona una voz anónima, con las palabras conocidísimas «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...» En los ocho primeros capítulos de 1605 oímos a un científico que compagina otras versiones, también anónimas, con lo que su propia investigación ha desenterrado de los archivos de La Mancha. A ese narrador incógnito se le agotan las fuentes, se desvanece y no volvemos a saber de él. Es una voz descartada, como ha dicho muy bien George Haley en un estudio penetrante de esa figura. Se parece al candidato al grado de doctor que abandona la tesis —en este caso una edición crítica— por falta de entusiasmo. Es evidente su postura negativa frente al sujeto principal de la investigación cuando observa: «...caminaba tan despacio, y el sol entraba tan apriesa y con tanto ardor, que fuera bastante a derretirle los sesos, si algunos tuviera» (I 2, 81). La tensión entre las ilusiones del personaje y la opinión pésima que tiene de él su narrador salta a la vista. La postura de éste sirve de continuación lógica a la perspectiva manifestada ya en los umbrales (el título, el prólogo) y nos orienta cada vez más al mundo intratextual y sus habitantes.

Se percibe al final del capítulo ocho otra voz, también anónima, a la cual califico de voz editorial o supernarrador. Su papel aquí es minúsculo —un breve comentario editorial que sirve de nexo entre la edición crítica abandonada y las divagaciones del lector curioso e impertinente del capítulo siguiente —pero en poco tiempo su voz va a dominar la narración. El lector entusiasta y vulgar del capítulo 9 (calificativo apropiado porque lee de la misma manera que Alonso Quijano, sin distinguir, sin discriminar) sirve de nexo a su vez entre la parte abortada y la traducción del manuscrito árabe, que no tardará en aparecer.

Es de notar la transgresión narrativa al introducir, sin avisar, una nueva voz al final del capítulo 8, seguida inmediatamente al empezar el capítulo 9 de otro cambio abrupto a la voz del llamado segundo autor. No nos sorprenderán, por tanto, otros cambios no anunciados de la misma índole.

En el capítulo 9 habla en primera persona un narrador dramatizado, figura transicional, llamado segundo autor. Es autor sólo en el sentido del «autor de comedias» coetáneo, es decir, la persona que contrata el texto y lo lleva al escenario. Puede considerarse «segundo autor» en otro sentido también. Si el protagonista, por su voluntad, puede configurar el mago que apunta y cuenta su historia, es factible que un lector motivado pueda también fabricar de la nada, deseándola fuertemente, una continuación. La relación implícita entre producción y consumo es patente; son interdependientes. El autor depende del lector interesado y entusiasta tanto como éste de aquél.

Ante todo es segundo lector, después de la voz editorial. La ingenuidad de ese lector frustrado se nota en el hecho de que pasa por alto la actitud irónica y negativa del historiador anterior para luego echar la culpa de esa postura a Cide Hamete, el chivo expiatorio tanto de él como de los críticos modernos del ban-

do romántico. La lectura idealista de los ocho primeros capítulos por parte del segundo lector es un anticipo importante de la escuela romántica de nuestros días con su distorsión de la evidencia textual, su lectura a contrapelo.

Luego entra en el escenario el moro inverosímil, Cide Hamete Benengeli, cuyos prejuicios y credibilidad son puestos en tela de juicio desde el principio por el lector curioso e impertinente del capítulo 9. La autoridad y la perspicacia del llamado segundo autor son muy tenues, al ser tratado con tanta ironía por la voz editorial. Un lector omnívoro que consume aun los papeles rotos que encuentra en la calle —indicio de que lo lee todo con la misma delectación, sin discriminar— no inspira confianza como guía en asuntos literarios. Un lector que, evidentemente, no sabe leer, ya que ha formado una imagen diametralmente opuesta a la presentada por el historiador retirado, no es para tomarse en serio. Es lector «incompetente», en la terminología de hoy; lector vulgar en la de aquel entonces. En ese sentido, es el complemento perfecto en el nivel diegético al personaje principal en el plano mimético, ambos lectores ingenuos.

El recurso transparente del manuscrito encontrado por casualidad funciona como un truco distanciador que incrementa la ironía proto-romántica de un texto que ostenta su ficcionalidad, desnudando sus recursos. Es un chiste dirigido al destinatario discreto. Ya que la existencia del moro mendaz depende del manuscrito, él también entra forzosamente a formar parte del chiste. Bien considerado el caso, es imposible tomarle en serio. Es un pelele, una figura paródica que depende de un recurso trillado y, por tanto, paródico en el contexto actual. Pero sigue teniendo sus defensores Cide Hamete. Últimamente, R.M. Flores ha defendido la idea estrafalaria que Benengeli es historiador fidedigno y, en la segunda parte, una presencia dominante (11).

El moro sí está presente en la segunda parte, pero estoy cada vez más convencido de que esa insistencia en su presencia se debe a la necesidad de refutar a Fernández de Avellaneda, afirmando la autenticidad —por dudosa que sea— del manuscrito de Cide Hamete frente a la compilación hecha por Alisolán, el moro fantástico del aragonés. Se le atribuye en la primera parte un manuscrito iluminado que milagrosamente reanuda el hilo perdido de la narración, con unas pequeñas variantes sin importancia, pero él no habla en primera persona (excepto, alguna vez, desde el margen), y se le obliga a sufrir paráfrasis, cortes y comentarios poco halagüeños del traductor y de la voz editorial. Aunque es asignado el papel paródico de historiador, Cide Hamete no interviene activamente ni en la narración ni en la acción mimética —hasta el final de la segunda parte; en los últimos párrafos se le asignan algunas observaciones dirigidas a la pluma, como participante «honorífico» del coro diegético, una vez más, si no me equivoco, a modo de refutación de Alisolán.

Sucede que la voz editorial es la más cercana a la voz del autor y su nivel, en la terminología de Genette, es el extradiegético, el nivel del marco (Figura 1). Ese comentarista no es personaje, así que no es homodiegético; no está protagonizando y contando su propia historia en primera persona como Lázaro de Tormes, narrador

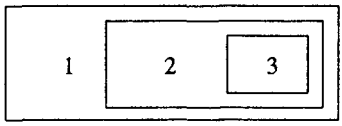
autodiegético; es, por tanto, una voz heterodiegética. Dentro de ese marco, tenemos el nivel intradiegético donde caben las demás voces narrativas; ahí se sitúan el científico inicial, el segundo autor, el traductor y Cide Hamete, cuya historia está filtrada por este último, relegando al moro a un nivel dentro de lo intradiegético, es decir, a un nivel intraintradiegético. El marco tercero, el metadiegético, lo forman las historias intercaladas privadas, como la de Dorotea o del Cautivo (*cf.* Bianchi).

FIGURA 1. *Terminología fundamental acuñada por Gérad Genette,* Figures III *(1972), refinada posteriormente en* Nouveau discours du récit *(1983)*

Distinción básica (Que se remonta a Platón)

Mimesis: discurso directo; diálogo, como en el dram
Diegesis: discurso indirecto; paráfrasis; narración

Voz (niveles)



Extradiegético; 1, primer nivel; el marco; en *DQ,* la voz editoria o supernarrador
Intradiegético; 2, segundo nivel; narración dentro del marco extradiegético; otras voces y presencias
Metadiegético: 3, tercer nivel; historias narradas por los personajes (Dorotea, Cardenio, el Cautivo)

Voz (clases de narrador)

Homodiegético: narrador presente como personaje
Autodiegético: narrador presente como protagonista
Heterodiegético: el narrador no es personaje

Metalepsis: trangresión de nivel; por ej., la intrusión del narrador extradiegético en el nivel intradiegético

Anacronías

Analepsis: evocación de un hecho ya ocurrido
Prolepsis: evocación de álgo que tendrá lugar después

El *Curioso Impertinente* es un caso aparte; su narrador no es ninguno de los mencionados arriba sino otra voz heterodiegética que crea su propio marco narrativo, situándose en un nivel extradiegético. Es una historia narrada dentro de la historia de don Quijote, sin embargo, y en ese sentido es intradiegética. La situación se

complica más aún con la violación del marco de la *novella* por el episodio de los cueros de vino, perteneciente al argumento principal. Se reanuda la narración de la historia intercalada, filtrada siempre por la voz de un personaje de la acción principal —el cura del lugar— quien la lee a sus compañeros en voz alta, haciendo así que un texto escrito se transforme en discurso oral y haciendo que el lector perspicaz tenga sus dudas sobre el lindero entre la escritura y el habla.

Volvamos al principio para orientarnos mejor. La primera voz dentro del texto (pasando por alto el autor dramatizado del prólogo) es el compaginador e investigador de los archivos de La Mancha. Es heterodiegético (no cuenta su propia historia) y se sitúa en un nivel extradiegético (tampoco es personaje), aunque curiosamente se nos presenta también como el protagonista del argumento diegético —valga la paradoja— que tiene que ver con el hallazgo, la confección y difusión de la versión auténtica de las hazañas de don Quijote. Transgrede así las normas habituales, creando una confusión entre los niveles de la acción representada (mimesis) y la narración de la misma (diegesis). Bien se puede decir que la transgresión es la norma en ese texto experimental y genial que anticipa tantos experimentos narrativos de nuestros días.

La voz del compaginador/investigador resulta ser una pista falsa. Es así porque el autor sigue luchando por situar adecuadamente su voz narrativa, y no lo consigue hasta el final del capítulo 9, cuando el supernarrador que había asomado al final del capítulo 8 se apodera del discurso de una vez para siempre. Lo más interesante de la primera voz es que aparenta ser la del marco, la extradiegética, pero es ilusión, porque al final del octavo capítulo es asimilada por la verdadera voz extradiegética, la del supernarrador, lo que rebaja al científico a una de tantas voces intradiegéticas. La abdicación del primer narrador y la aparición inesperada de una voz más dominante sirve para mimar el marco narrativo inicial, ofreciendo una estructuración nueva que retrospectivamente incorpora toda la narración anterior mientras bosqueja prospectivamente (o prolépticamente) lo que pasará en el capítulo siguiente, el capítulo 9. Éste se erige ahora como el marco real y auténtico, por plástico, peripatético y poroso que sea.

La transición de segundo autor a supernarrador ocurre repentinamente y sin avisar, como en el caso anterior (historiador inicial a supernarrador) y ocurre en forma de una infracción doble del marco narrativo supuestamente establecido, es decir, la traducción del manuscrito hallado en el Alcaná de Toledo. Apenas empieza la versión del moro infiel (filtrado por un traductor y una voz editorial) cuando irrumpe en el texto una voz cristiana para exclamar: «¡Válame Dios...!» (I 9, 145). Esa no será la voz del moro, cuya retórica típica se encuentra en esta cita del supernarrador: «¡Bendito sea el poderoso Alá! —dice Hamete Benengeli al comienzo deste octavo capítulo—. ¡Bendito sea Alá, repite tres veces ...» (II 8, 92). La infracción es doble porque significa la intrusión del narrador extradiegético, la voz editorial, dentro del nivel intradiegético asignado a la traducción del manuscrito árabe y, a la vez, señala la transición inesperada de segundo autor a

supernarrador. La infracción de nivel —o sea, del marco interno— se llama metalepsis en el sistema narratológico de Genette.

Una lectura cuidadosa del texto, tomando en cuenta los niveles indicados, pensando en textos encajados dentro de otros, confirma sin lugar a dudas que Cide Hamete si es presencia pero no es narrador. Es narrador-fantasma. Otra manera de enfocar la situación es compararle con Dulcinea y Frestón, las dos creaciones fantásticas de la imaginación del protagonista. Existen los dos, entonces, en otro nivel de ficcionalidad, en un segundo grado de ilusión. Cide Hamete es el fantasma equivalente en el plano diegético. Es producto de las fantasías combinadas de dos lectores ingenuos, el uno transformado por sus lecturas en ente de ficción y necesitado de historiador, el otro metamorfoseado de autor segundo en lector curioso necesitado de satisfacer su apetito omnívoro. Todos ellos son controlados y manipulados por el supernarrador, marioneta a su vez de un autor inferido que se divierte observando los procedimientos del plano diegético.

Una observación elemental: si se cita a un «narrador», es imposible que sea él el narrador principal. El narrador principal es el que cita al otro, reproduciendo su discurso entre comillas. Cuando el supernarrador se dirige al narratario con estas palabras juguetonas: «Entra Cide Hamete, coronista desta grande historia, con estas palabras en este capítulo: "Juro como católico cristiano...;" a lo que su traductor dice que el jurar Cide Hamete como católico cristiano siendo él moro, como sin duda lo era, no quiso decir otra cosa sino que así como el católico cristiano cuando jura, jura, o debe jurar, verdad, y decirla en lo que dijere, así él la decía, como si jurara como cristiano católico...» (II 27, 249), queda claro quién está narrando y quién se encuentra enmarcado por el discurso de otro narrador.

El párrafo final de 1615 repite el objetivo declarado en el prólogo de 1605 de deshacer la autoridad de los libros de caballerías; también repite la petición del prólogo de 1615 de que el lector dé ciertos consejos a Avellaneda, sirviendo así tanto de marco como de nexo entre las voces del coro diegético reunidas aquí y la voz del autor dramatizado de los prólogos. Lo que es más, de esa llamada a la escena para recibir los aplausos, emerge del conjunto una sola voz, que es la del autor inferido —ente sumamente irónico y juguetón. Convergen las voces reunidas al final en una imagen relativamente clara del autor-en-el-texto.

Es de notar que la acción mimética centrada en los personajes se ha despachado ya, sin ceremonias, por el lacónico «...dio su espíritu, quiero decir que se murió» (591). La voz única que empezó la narración es sustituida al final del segundo tomo por el coro entero, proporcionando al texto un marco nítidamente narrativo en lugar de mimético. Al principio oímos a una voz que selecciona cuidadosamente, que controla en fin, los detalles miméticos a ser incluidos. Al final, lo mimético es despachado ignominiosamente, cediendo las últimas palabras a lo diegético. Podríamos decir que la diegesis —la narración— es la serpiente (Ouroboros) que devora su cola mimética. Es evidente, creo, que Cervantes se interesa más por la narración que por la representación, sabiendo muy bien que allí re-

side su verdadero talento. Puede ser un reconocimiento implícito que no ha logrado superar al Monstruo de la Naturaleza en la representación mimética.

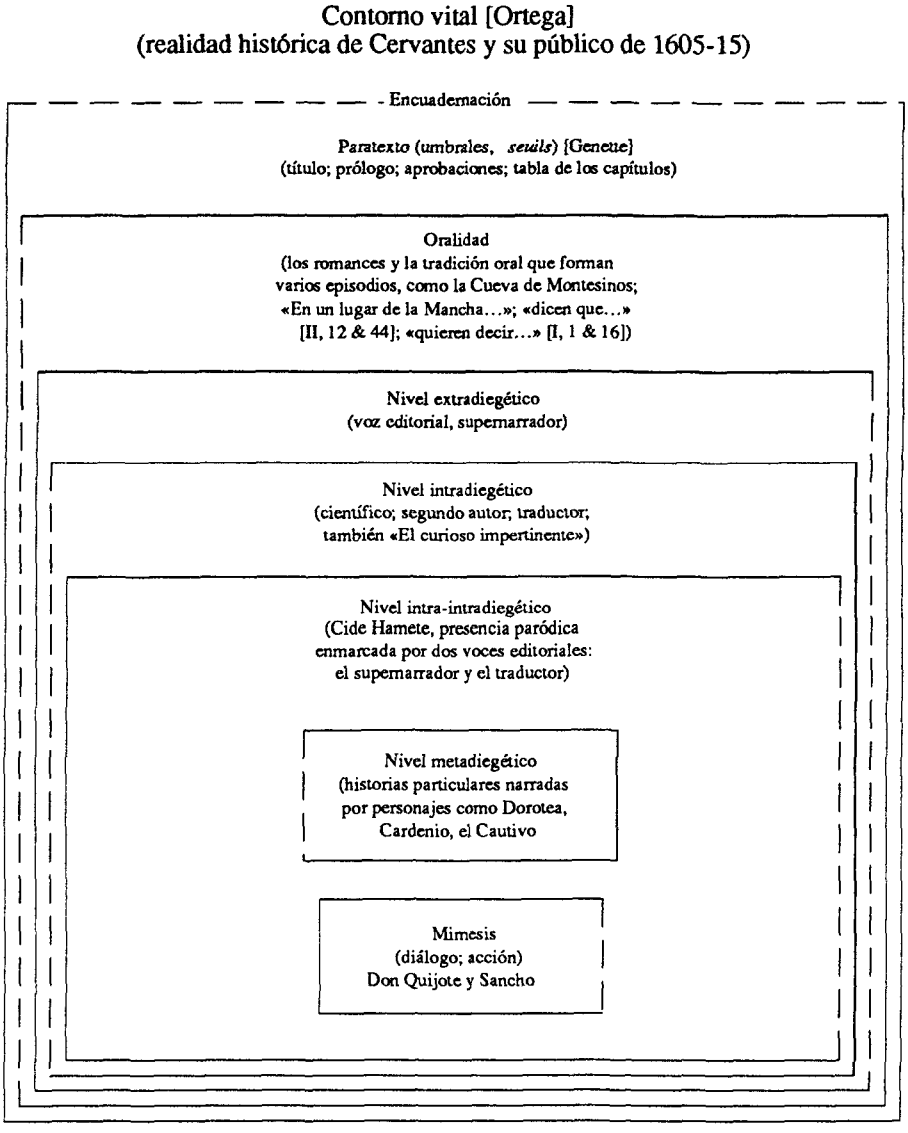
Los marcos que hemos comentado son varios y variopintos. Un aspecto notable es su encrustación, uno dentro de otro, constituyendo así una serie de cajas chinas (Figura 2). Otro aspecto notable se ve en la transgresión de los niveles o marcos internos (las metalepsis), reflejo a su vez de la transgresión del marco físico por el autor real cuando entra a formar parte de la obra de ficción, haciéndose pasar por conocido del cura del lugar y del cautivo. A veces hace que nosotros también, sus lectores inferidos y reales, nos incorporemos al mundo quimérico de la ficción, o como oyentes para una demostración diegética (la lectura en voz alta de «El curioso impertinente»), o para otra más bien mimética («El retablo de Maese Pedro»).

Una infracción parecida pero tal vez más sutil tiene que ver con el género primordial de la obra, anatomía o sátira menipea. Como tal, incorpora elementos esenciales de la realidad circundante, a fin de censurarlos de alguna manera, explícita o implícitamente. En el proceso de asimilación y refracción de esa realidad socio-política, el marco es transgredido dos veces, primero al incorporar los aspectos aludidos y luego al proyectarlos de nuevo hacia afuera por su espejo deformador.

Una palabra final sobre el marco inferido del habla. Es de suponer que un texto impreso en letras de molde conceda cierto privilegio a la escritura. Pero es evidente que enmarcando lo literario está siempre presente la oralidad, desde la primera línea del texto, que viene de un romance, forma poética oral por excelencia. Al empezar el capítulo 44 de la segunda parte, comenta el supernarrador: «Dicen que en el propio original desta historia se lee que...» Se desprende del comentario una postura lúdica, por la circularidad del decir que se basa en el leer, por la búsqueda implícita de una autoridad evanescente, y por el hecho de que la oralidad («Dicen que...») es asignada tanta autoridad como la versión escrita. Y sin embargo la autoridad oral depende a su vez de la escritura («Dicen que...se lee...»). Este círculo hermenéutico es realmente un *mise en abyîme*.

Un último análisis: el texto no tiene centro, como tampoco tiene marcos fijos. La rigidez sugerida por las cajas chinas es totalmente ilusoria. El texto socava y transgrede sus propios postulados, empezando con el título mismo y culminando con el discurso textual descentrado, cuyo emblema podría ser los comentarios marginales de Cide Hamete, narrador marginado. Como ha dicho Jacques Derrida en su crítica penetrante al parergon de Manuel Kant, sí que es perceptible un proceso de enmarcar, pero en última instancia el marco, como tal, se desvanece. Sólo falta añadir que el texto del *Quijote* es tan genial y tan presciente que es como si los intentos de la narratología de nuestros días de enmarcarlo hubieran sido previstos ya por su autor. El texto asimila todo intento de enmarcarlo, enmarcando al intento con su marco plástico y poroso, dotando así de nuevo sentido y sensibilidad la observación paradójica de Derrida de que el enmarcar sí existe como fenómeno, aunque el marco como tal sea tal vez ilusorio.

FIGURA 2. *Marcos*



BIBLIOGRAFÍA

BIANCHI, Letizia, «*Verdadera historia* e *novelas* nella prima parte del *Quijote*». *Studi Ispanici*. Pisa: Giardini Editori, 1980, 121-68.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel DE, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Luis Andrés Murillo, 5ª ed., Madrid, Castalia, 2 vols., 1987.

CULLER, Jonathan, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca, Cornell UP, 1982.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit speculaire: Essai sur la mise en abyîme,* Paris, Editions du Seuil, 1977.

DERRIDA, Jacques, *La verité en peinture,* Paris, Flammarion, 1978.

FAJARDO, Salvador J., «The Frame as Formal Contrast: Boccaccio and Cervantes.» *CL*, 36 (1984), 1-19.

FLORES, Ralph, *The Rhetoric of Doubtful Authority: Deconstructive Readings of Self-Questioning Narratives, St. Augustine to Faulkner*. Ithaca, Cornell UP, 1984.

FLORES, R.M., «The Role of Cide Hamete in *Don Quixote*.» *BHS,* 59 (1982), 3-14.

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972.

—, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982.

—, *Nouveau discours du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1983.

—, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987.

HALEY, George, «The Narrator in *Don Quixote:* A Discarded Voice.» *Estudios en honor a Ricardo Gullón*. Ed. Luis González-del-Valle y Darío Villanueva. Lincoln, SSSAS, 1984. 173-85.

LANSER, Susan Sniader, *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton, Princeton UP, 1982.

LATHROP, Thomas A., «Who is the Narrator in *Don Quijote?*» *Hispanic Studies in Honor of Joseph H. Silverman*. Ed. Joseph Ricapito, Newark, DE, Juan de la Cuesta, 1988, 297-304.

MANCING, Howard, «Cide Hamete Benengeli vs. Miguel de Cervantes: The Metafictional Dialectic of *Don Quijote*» *Cervantes* 1 (1981), 63-81.

NEPAULSINGH, Colbert, «La aventura de los narradores del *Quijote*. Ed. Alan M. Gordon & Evelyn Rugg, Toronto, U of Toronto P, 1980, 515-18.

ORTEGA Y GASSET, José, «Meditación del marco» (de *El Espectador*, III, 1921). *Ortega y Gasset: Sus Mejores Páginas*. Ed. Manuel Durán. Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, Inc., 1966, 30-39.

PARR, James A., Don Quixote: *An Anatomy of Subversive Discourse*. Neward, DE, Juan de la Cuesta, 1968.

—, «Las voces del *Quijote* y la subversión de la autoridad.» *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. José Amor y Vázquez *et al*. Vol. 2. Madrid, Ediciones Istmo, 1986, 401-8, 2 vols.