



La función narrativa de los silencios en el “Quijote”

Belén Díez Coderque

El *Quijote* es un claro ejemplo de obra polifónica^[1]. En efecto, en esta novela se escuchan una infinidad de voces que se alternan, contradicen y superponen, contribuyendo todas ellas a crear un bullicio que refleja admirablemente el de la comunicación humana. En medio de este fluir de palabras surgen los silencios^[2] que interrumpen las conversaciones o que ocultan pensamientos, ideas y acontecimientos.

El silencio, en la literatura en general y en Cervantes en particular, ha sido objeto de estudio por diversos autores que han dedicado algunos breves ensayos a este argumento. Podemos citar, entre otros, los estudios de Alan S. Trueblood^[3], Rosa Lida de Malkiel, Concha Zardoya^[4], José Bergamín, Aurora Egido^[5] etc. En estos ensayos los silencios han sido considerados maravillosos, inefables o intrigantes y se han observado y comentado aisladamente, destacando cada autor diferentes aspectos. Así Aurora Egido hablando de los silencios presentes en *La Galatea*, se ha detenido en el silencio como “síntoma de la locura amorosa que impide el oficio de la lengua”^[6], como “secretum” al que está obligado el enamorado^[7] o como la calma de la noche que sirve de marco al amor, decorado imprescindible para que la palabra poética surja en toda su plenitud. Concha Zardoya, por su parte, destaca el aspecto estilístico del silencio como contrapunto en el equilibrio dinámico-estático que caracteriza la obra cervantina^[8]. Subraya la predilección de Cervantes por el silencio, quien lo utiliza en una compleja gama que refleja su pericia artística como autor. Considera, C. Zardoya, 15 categorías del silencio, según los sentimientos que suscita: el silencio patético, el silencio del desencanto y del desengaño, el silencio ingrediente del claroscuro tonal, el silencio embobado, suspenso o expectante, el silencio confortador etc. Categorías todas ellas interesantes pero que no consiguen abarcar la entera gama de silencios que se encuentra en *El Quijote*. Trueblood es, quizás, el crítico que mejor ha sabido intuir la enorme complejidad de los silencios cervantinos y la necesidad de un estudio más detenido y profundo de todos ellos. De hecho, ya en los años '50 Alan S. Trueblood subrayaba la importancia de la función estética de “los maravillosos silencios” de Cervantes e invitaba a ahondar en su estudio^[9]. Según Trueblood el silencio y el sonido, lejos de ser elementos de rutina, se convierten en manos de Cervantes en mecanismos expresivos “de gran vigor y flexibilidad”. Observa, además, que “el análisis de un aspecto parcial y limitado de una obra de arte permite vislumbrar aspectos de su total organización estética”^[10].

A pesar de sus diferentes puntos de vista, en lo que sí coinciden todos los críticos es en afirmar que es precisamente en *el Quijote* donde los silencios alcanzan su más alto grado de perfección, pues según A. Egido “en *La Galatea* apenas hay algunos destellos de la poética desarrollada posteriormente por Cervantes en su obra magna respecto al pragmatismo del silencio”^[11]. Para C. Zardoya “en *Don Quijote de la Mancha*, los silencios cervantinos asumen insospechadas significaciones y logran la máxima plenitud en su expresión artística”^[12]. Trueblood, por su parte, afirma que en la obra de Miguel de Cervantes se advierte una evolución en el uso del silencio desde *La Galatea* (1598), hasta el *Quijote* (1605), evolución que se refleja de manera decisiva en la representación de la realidad^[13] y en la creación de los personajes en ambas obras^[14].

En todos estos estudios se pueden encontrar preciosas indicaciones que constituyen una sugestiva invitación al estudio de todos y cada uno de los “admirables” y “maravillosos silencios”

que pueblan *El Quijote*. Pero, hasta ahora, falta un estudio global y ordenado de estos silencios, se hace imprescindible una clasificación, un estudio sistemático que nos permita establecer una tipología de ellos. Mi propósito ha sido el de intentar clasificar y describir estos silencios y proceder a continuación a un análisis de la posible función o funciones de dichos silencios en la narrativa del *Quijote* demostrando así que éstos, lejos de ser insignificantes, constituyen un instrumento privilegiado para una mayor comprensión de la técnica cervantina.

Me limitaré a exponer aquí mi clasificación de los silencios y cómo los he organizado para su análisis pero, por evidentes problemas de espacio, hablaré solamente en este artículo de los silencios de los narradores.

Clasificación de los Silencios

De los narradores.-

Silencios selectivos
Silencios de reticencia
Silencios de lugar

De los personajes.-

Silencios verosímiles, connotadores de mimesis

Silencios paródicos o inverosímiles

Silencios simbólicos
Silencios indicales
Silencios icónicos

Silencios de libros de caballerías

Silencio como norma de conducta

Silencio de encantamientos

Silencios teatrales

Silencios especiales.-

Silencios que cambian el rumbo de la historia y silencios generadores de aventuras
Silencios híbridos, de situaciones tumultuosas

He establecido pues, en el *Quijote*, dos grandes grupos de silencios: los del narrador y los de los personajes. Los primeros corren a cargo de los narradores del *Quijote*, sean estos los narradores extradiegéticos o los personajes que asumen esta función. Los segundos, en cambio, dependen directamente de los personajes, como reacciones voluntarias o involuntarias a determinadas situaciones.

Los silencios de los personajes, a su vez, se subdividen en dos categorías de acuerdo a su verosimilitud o a su inverosimilitud. A este respecto, Ortega y Gasset divide las *Novelas Ejemplares* en dos grandes grupos^[15]: las de aventuras, inverosímiles, en las que lo que interesa es lo que se cuenta y las de la vida cotidiana, verosímiles, en las que lo importante es “la representación que el autor nos da de los personajes”^[16]. Del mismo modo, los diálogos del *Quijote*, con sus correspondientes silencios, pertenecen a dos categorías diferentes. Hay diálogos miméticos que reproducen fielmente sus referentes de la realidad y diálogos de características paródicas que no pretenden imitar a los de la realidad sino a los de otros géneros literarios. Es el caso de los diálogos que intentan adaptarse al modelo de los libros de caballerías. Un caso semejante es aquel en el que las situaciones se transforman en teatrales y, como consecuencia, las actitudes y los silencios son también teatrales. He llamado a estos silencios respectivamente, silencios de libros de caballerías y silencios teatrales.

Estas divisiones no pretenden ser tajantes sino indicativas pues hay silencios que poseen diferentes características y, por tanto, son numerosas las interferencias entre ellos. La importancia especial de algunos silencios hará que se les dedique una atención mayor, se trata de los silencios especiales. Hablaré detenidamente en otro artículo de estos interesantes silencios fundamentales, por otra parte, para una mejor comprensión de la obra cervantina.

Silencios de los Narradores

Son aquellos que, a través de la figura del narrador, silencian u omiten algunos aspectos de la narración.

Como decía más arriba en *el Quijote* nos podemos encontrar con diferentes voces narrantes^[17], los narradores extradiegéticos y los narradores intradiegéticos, personajes que viven en el mundo de don Quijote y a los que el narrador extradiegético cede la palabra para relatar algo al resto de los personajes (que se transforman, así, en narratarios intradiegéticos). He distinguido aquí tres categorías, que describiré en los siguientes apartados:

- a) Silencios selectivos
- b) Silencios de reticencia
- c) Silencios de lugar

a) Silencios selectivos

El narrar ha sido definido como el arte de la omisión, de hecho la selección artística es uno de los procedimientos más importantes de la gestación de una obra literaria. El autor, delegando en el narrador, decidirá lo que debe decir y lo que debe callar, lo que incluirá en su obra y lo que dejará fuera de ella. De esta selección artística dependerá la calidad de una obra de arte (y si merecerá este calificativo). Dice Robert Louis Stevenson, que “la regla de oro del arte literario es omitir”^[18] y por ello “callar ciertas cosas es un arte tan deliberado como declararlas”^[19]. Esta idea adquiere cada vez más importancia en el ámbito de la narratología actual, pero no es nueva: ya en los tratados de poética renacentistas se daba gran importancia a la pertinencia, al decoro y a la unidad de la obra^[20] y todo esto se conseguía a través de la selección artística. En el *Quijote*, tiene lugar una oposición dialéctica entre las diferentes voces narrantes: se comentan las narraciones que tienen lugar, mostrando acuerdo o desacuerdo con el procedimiento utilizado. A veces la causa de las críticas es precisamente el silencio con el que el narrador de turno oculta algunos hechos, otras veces lo que se critica es la excesiva prolijidad que se resuelve silenciando las partes consideradas superfluas a través de una censura comentada. Se lleva a cabo, así, una auténtica reflexión metanarrativa.

Con los silencios selectivos se efectúa por lo tanto una selección artística de la que, indudablemente, se quiere hacer cómplice al lector, así el narrador del momento, justifica el hecho de narrar o silenciar determinados hechos y nos dice el porqué de su selección. Estos **silencios selectivos** pueden ser **autoimpuestos** (serían los que el narrador decide por sí mismo) o bien **de censura** a la obra de los otros narradores.

Veamos un ejemplo de silencio selectivo autoimpuesto a cargo de Cide Hamete. Este, que ha sido criticado por su prolijidad en la narración, promete que en la segunda parte no incluirá novelas, a pesar de tener suficiente habilidad para componerlas. Pide, por lo tanto que se le alabe, precisamente, por lo que no ha escrito:

Y así en esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece, y aun éstos, limitadamente y con solas las palabras que bastan a

declararlos; y pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo, pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir.[21]

En otro punto de la obra surge un silencio de censura: el traductor desapruueba el modo de narrar de Benengeli y llega al punto de suprimir los pasos que él considera superfluos, como en la descripción de la casa del Caballero del Verde Gabán. Será el segundo narrador el que nos revelará este proceso de censura del traductor, que decide “pasar en silencio” la descripción de Benengeli:

Aquí pinta el autor todas las circunstancias de la casa de don Diego, pintándonos en ellas lo que contiene una casa de un caballero labrador y rico; pero al traductor desta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio, porque no venían bien con el propósito principal de la historia, la cual tiene más fuerza en la verdad que en las frías digresiones.[22]

El traductor, con este silencio, persigue la verosimilitud y entre los elementos que utiliza para obtenerla, el silencio es fundamental. En este ejemplo nos da una demostración magistral de ello, pues con un silencio barre todas las palabras inútiles, crea un vacío, una página en blanco, que cubre con otro silencio, esta vez **descriptivo**. Con éste último se describe la casa de don Diego:

Fuéronse a comer, y la comida fue tal como don Diego había dicho en el camino que la solía dar a sus convidados: limpia, abundante y sabrosa; pero de lo que más se contentó don Quijote fue del maravilloso silencio que en toda la casa había, que semejava un monasterio de cartujos.[23]

Según Trueblood, esta descripción de la casa, mediante su silencio, tiene un poder evocativo tal que “hace surgir ante nosotros la casa toda, no como pintura o representación, sino como sensación o experiencia”.[24] Y así es, pues con cualquier otra descripción no se habría conseguido esta sensación de paz, calma y recogimiento que inunda la casa. Este silencio, este sosiego tienen un aspecto metafórico que representará un momento de reposo para don Quijote y Sancho antes de seguir dando tumbos por los polvorientos caminos manchegos.

La selección artística realizada por el narrador se vislumbra ya en cada uno de los epígrafes internos que merecen ser observados con atención, pues forman una especie de muestrario de todo lo que se considera digno de pasar a la posteridad. Tienen, además, un significado humorístico y paródico desde el momento que imitan las “fórmulas arcaizantes” utilizadas en los libros de caballerías los cuales “parodiaban, a su vez, los tratados serios de erudición histórica, filosófica y teológica”[25]. Gracias a ellos el narrador, capítulo tras capítulo, teje una red que va atrapando al lector, ofreciéndole su mercancía y decantando el especial interés de su producto. En efecto, a través de ellos se nos ofrecen “estupendas batallas”, “altas aventuras”, “extrañas cosas”, “sabrosos razonamientos”, “inauditos sucesos”, “cosas extravagantes”...Recorriendo los títulos y los adjetivos utilizados, vemos cuales son las características que convierten una aventura, un hecho, en algo digno de ser contado, según los criterios del narrador que manifiesta una especial preocupación por adaptarse a los preceptos de la época. Aclararé esta idea más detenidamente.

Entre los tratados de poética del siglo XVII, el de Alonso Pinciano[26] era el más completo y representativo. Diferentes estudios[27] han demostrado que su influencia en Cervantes fue decisiva. Jean Canavaggio ha intentado demostrar esta influencia del Pinciano en Cervantes, cotejando la *Philosophia Antiqua Poética* con los pasos del *Quijote* en los que se habla de literatura.[28]

En este estudio Canavaggio ha llegado a la conclusión de que tanto Pinciano como Cervantes tenían una preocupación fundamental: “la de la definición de una literatura verdadera y ejemplar”.[29] También coinciden en su idea de las cualidades que debía tener una obra literaria. Así

la comedia debía ser "espejo de la vida, imagen de la verdad y ejemplo de las costumbres" es decir, debía tener imitación, verosimilitud y ejemplaridad.^[30] El teatro, por su parte, debía contemplar dos aspectos, el estético, o sea la verosimilitud, y el ético, es decir la ejemplaridad. Y el poema, tenía que poseer las siguientes características: "en la innovación nuevo y raro, en la historia admirable; y en la fábula prodigioso y espantoso; porque la cosa nueva deleyta y la admirable, más, y más la prodigiosa y espantable".^[31]

Ahora bien, cuando Canavaggio cotejó estas dos obras, la narratología no había impuesto todavía sus nuevas ideas. Por lo tanto, al analizar una obra, no se daba importancia al paratexto (idea introducida por Genette en 1987).^[32] Como sabemos, el paratexto o umbral del libro, es una zona intermedia en la que se hallan los títulos, el prólogo, los epígrafes internos y todos los elementos que transforman el texto en libro. El paratexto tiene gran importancia desde el punto de vista pragmático pues, a través de él el narrador transmite al receptor determinadas informaciones determinantes para el pacto que se establece entre ellos.^[33] Si Canavaggio hubiera cotejado también el paratexto de la obra cervantina, se habría encontrado con que todo lo que el narrador nos ofrece en los epígrafes internos, capítulo a capítulo, es precisamente lo que Alonso Pinciano exige de las buenas obras literarias. Haciendo un razonamiento inverso, podemos llegar a la conclusión de que los hechos suprimidos en la narración no poseían estas características y, por tanto, merecían pasar en silencio.

Pero, como sucede otras veces en el *Quijote*, la ironía de Cervantes crea situaciones ambiguas y así veremos un neto contraste entre lo que el narrador promete contarnos y lo que nos cuenta en realidad: no serán las aventuras tan espantables, ni tan altas ni descomunales como se nos asegura. Cabe entonces preguntarse: ¿Está Cervantes intentando seguir las normas dictadas por los tratados de la época? ¿O bien las está parodiando burlescamente? Se podría decir que hace ambas cosas a la vez, es decir sigue los preceptos de la época con ironía, a través de la parodia. Nos demuestra que los conoce, que es capaz de respetarlos y, al mismo tiempo se divierte utilizándolos paródicamente en un alarde de comicidad y de gusto por el juego.

Entre los narradores intradieгéticos tenemos también ejemplos de buenos narradores que, seleccionando lo verdaderamente interesante y distribuyendo los silencios con maestría, consiguen un relato ameno y armónico. Este es el caso del Cautivo que llegado a la venta y ante las súplicas de los circunstantes, cuenta su propia historia. Su narración es apasionante y todos los presentes escuchan con "grandísima atención". Pero el narrador no se aprovecha del interés de su auditorio y sabe contenerse en los límites de su historia. Así lo hace cuando alude a las aventuras de otro cautivo, Miguel de Cervantes. Dice el cautivo hablando de Azán Agá, su amo, renegado veneciano de gran crueldad:

Sólo libró bien con él un soldado español llamado tal de Saavedra, el cual, con haber hecho cosas que quedarán en la memoria de aquellas gentes por muchos años y todas por alcanzar libertad, jamás le dio palo, ni se lo mandó dar, ni le dijo mala palabra; y por la menor cosa de muchas que hizo temíamos todos que había de ser empalado, y así lo temió él más de una vez, y si no fuera porque el tiempo no da lugar, yo dijera algo de lo que este soldado hizo, que fuera parte para entreteneros y admiraros harto mejor que con el cuento de mi historia.^[34]

El cautivo maneja así hábilmente su historia pasando en silencio las aventuras "del tal de Saavedra".

El ejemplo opuesto es el de Sancho, que carece de la habilidad del buen narrador. Sancho no es capaz de diferenciar los hechos pertinentes de los que no lo son, por lo tanto sus relatos son enrevesados, confusos y cargantes, como el que cuenta en casa de los duques:

Y el cuento que quiero decir es éste: convidó un hidalgo de mi pueblo, muy rico y principal, porque venía de los Álamos de Medina del Campo, que casó con doña Mencía de Quiñones, que fue hija de don Alonso de Marañón, caballero del Hábito de Santiago, que se ahogó en la Herradura, por quien hubo aquella pendencia años ha en nuestro lugar, que, a lo que entiendo, mi señor don Quijote se halló en ella, de donde salió herido Tomasillo el Travieso, el hijo de Balastro el herrero [...] [35]

b) Silencios de reticencia

La reticencia o aposiopesis, como se sabe, es una figura retórica del silencio, que calla lo que no se quiere o no se puede decir [36]. Los motivos de este silencio pueden ser una razón de conveniencia social o literaria, o un secreto personal. A veces la reticencia sustituye una sola palabra que no se debe decir y entonces se representa con su inicial seguida de puntos suspensivos [37]. Pero la reticencia no se debe solamente a motivos morales sino que puede tener un efecto de amplificación. En efecto, lo que se deja entender puede ser más sugestivo que la cruda realidad: esta figura deja amplio espacio a la imaginación.

La reticencia que evita palabras condenadas socialmente, por ser insultos, injurias o maldiciones, o por pertenecer a la esfera sexual es la aposiopesis eufemística. En cambio, si se emplea a causa de la imposibilidad de describir algo, se trata de la aposiopesis inefable [38]. La reticencia, en realidad, es un silencio sólo aparente ya que consigue igualmente la comunicación, es por lo tanto un silencio que habla.

Si una reticencia es eficaz, es decir, bien utilizada, significa que la persona se comporta adecuadamente desde el punto de vista social, pues ha interiorizado las normas impuestas por la sociedad y manifiesta respeto hacia sus interlocutores. La reticencia es, en este caso, un mecanismo que evita conflictos y hostilidades [39].

Uno de los personajes, Dorotea, utiliza frecuentemente esta figura retórica, gracias a la cual puede afrontar los argumentos más escabrosos sin perder su pudor. Así, cuando relata su historia, silencia los momentos culminantes por medio de eficaces reticencias, como la siguiente:

El día que sucedió a la noche de mi desgracia, se venía aún no tan de prisa como yo pienso que don Fernando deseaba; porque, después de cumplido aquello que el apetito pide [...] [40]

Otras aposiopesis eufemísticas corren a cargo de los narradores extradiegéticos, llegando a suprimir de este modo enteros capítulos. Dice aquí el narrador hablando de la amistad entre Rocinante y el rucio de Sancho:

[...] y le dio la misma libertad que al rucio, cuya amistad dél y de Rocinante fue tan única y tan trabada, que hay fama, por tradición de padres a hijos, que el autor desta verdadera historia hizo particulares capítulos della; mas que, por guardar la decencia y decoro que a tan heroica historia se debe, no los puso en ella, puesto que algunas veces se descuida deste su presupuesto, y escribe que, así como las dos bestias se juntaban, acudían a rascarse el uno al otro, y que, después de cansados y satisfechos, cruzaba Rocinante el pescuezo sobre el cuello del rucio [...], y mirando los dos atentamente al suelo, se solían estar de aquella manera tres días; a lo menos, todo el tiempo que los dejaban, o no los compelia la hambre a buscar sustento. [41]

Reticencia que salvaguarda la decencia y el decoro evocando, al mismo tiempo, lo que supuestamente se quería evitar.

c) Silencios de lugar

Entre los silencios que corren a cargo de los narradores se encuentran los que he llamado **silencios de lugar**.

Comencemos con los narradores extradiegéticos, que se mantienen fuera de la historia. Ya en el inicio de la novela nos encontramos, al improviso, con el primer silencio:

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme [...] [42]

Famosa frase breve y sugestiva que, desde el principio mismo de la obra, ha enfrentado a críticos, lectores y curiosos. En esta primera frase se omite, es decir, se silencia la patria chica de don Quijote con una fórmula que nos intriga. Se han dado muchas explicaciones a esta fórmula inicial. A partir de la opinión de Clemencín, quien pensaba que Cervantes no conservaba buenos recuerdos del lugar (Argamasilla de Alba según sus cálculos) pues allí había tenido ciertos problemas con la justicia a causa de los cuales había dado con sus huesos en la cárcel.^[43] Pero esta explicación no alcanza a justificar todos los demás “silencios de lugar” diseminados por la obra ya que, a lo largo de las páginas de la novela, encontramos “narradores oficiales” y “narradores improvisados” que utilizan la palabra “lugar” sin especificar el nombre mientras que, por el contrario, se nos da el nombre de pila de los protagonistas de la historia de turno y muchos otros detalles.

María Rosa Lida de Malkiel, en un interesante artículo dedicado a este argumento^[44], señala que la frase utilizada por Cervantes (o por el primer narrador) se encontraba ya en Heródoto^[45] quien, a su vez, la había tomado prestada de los cuentistas populares y de las narraciones orientales^[46] entre los que dicha fórmula era frecuente. De las mismas fuentes parecen haber tomado inspiración don Juan Manuel, Boccaccio, Lope de Vega y muchos otros escritores, los cuales, por otra parte, solían alegar las razones de su silencio.^[47]

Todos ellos tienen en común una característica: son relatos de corte popular que emplean fórmulas de la narración oral. Importante conclusión desde el momento en que Cervantes contemplaba la posibilidad de la fruición de su obra mediante la transmisión oral. El mismo nos lo dice, a través del narrador, en el título de uno de los capítulos del *Quijote*^[48]. Conviene recordar que es característica típica de la narración oral la vaguedad y el alejamiento de la realidad^[49], lo que la opone a la narración literaria la cual, para atestiguar su veracidad, proporciona todo lujo de detalles.

Esta vaguedad se repite cada vez que un personaje de la novela se transforma en narrador, bien de su propia historia, bien de la historia de otros personajes.

Pero, curiosamente, encontramos una diferencia entre la fórmula inicial, tal y como era en los cuentos de tradición oral y la primera frase del *Quijote*: mientras que en aquellos se hablaba simplemente de “olvido del nombre”^[50] en la frase que abre la obra cervantina percibimos la clara intención del narrador de olvidar el nombre del lugar. El olvido nace de una decisión: “no quiero acordarme”, en la que el narrador quiere dejar bien clara su voluntad. ¿Cuál es el motivo de esta decisión de “no recordar”, de pasar bajo silencio el nombre del “lugar de la Mancha”? Esta firme decisión podría nacer de la oposición a los libros de Caballerías.^[51] Una oposición neta y concisa desde el primer capítulo, desde la primera página, desde la primera frase que el narrador escribe (o pronuncia).

Joaquín Forradellas, en sus notas al texto crítico del *Quijote*^[52] también se inclina por esta opinión. Divide la primera frase de la novela en dos partes aclaradas a través de varias notas, en la primera de ellas se comenta el principio “En un lugar de la Mancha”.^[53] De esta primera parte se hace notar su coincidencia con el verso de un romance nuevo, que para Forradellas es completamente fortuita, mientras que otros críticos como López Navío y Stagg opinan lo contrario.^[54] No parece tan peregrina esta relación voluntaria con el romance en cuestión^[55], pues en el *Quijote* se mencionan en varias ocasiones diferentes romances que tanto don Quijote como otros personajes parecen conocer a la perfección^[56] y el narrador comienza también otro de los capítulos con un inicio de romance.^[57]

La segunda parte de la frase: “de cuyo nombre no quiero acordarme”, es la que Joaquín Forradellas explica no solo como una reminiscencia de la narración oral sino también como oposición y contraste a los libros de caballerías en los que la prolijidad de detalles era notoria.^[58] Es muy posible que esta pudiera ser, precisamente, una de las causas de la voluntad del narrador de persistir en su olvido. En efecto, aquí y allá a lo largo de toda la obra vemos estas alusiones a la descripción detallada, que se hace en los libros de caballerías, de los datos del caballero héroe de la historia, como si de un certificado de nacimiento se tratara. Don Quijote lo menciona como prueba fehaciente de la verdad de dichas obras cuando responde al canónigo de Toledo quien, por el contrario, las califica de disparatadas locuras:

¿Habían de ser mentira, y más llevando tanta apariencia de verdad, pues nos cuentan el padre, la madre, la patria, los parientes, la edad, el lugar y las hazañas, punto por punto y día por día, que el tal caballero hizo, o caballeros hicieron?^[59]

Riley, en su estudio sobre la teoría de la novela en Cervantes^[60], propone otra explicación al enigmático inicio de la novela. Explicación que nace de la teoría literaria de Cervantes, como consecuencia, de la crítica a los libros de caballerías. Según Riley, la verdad poética y la verdad histórica^[61] eran de fundamental importancia para Cervantes. Una de sus técnicas para respetarlas era la vaguedad con que aludía a ciertos detalles, como nombres (he aquí que prefería hablar de un lugar que de una localidad determinada), fechas, edades y números. Haciendo esto conseguía verosimilitud y se apartaba explícitamente del estilo “ineficazmente documental” de los libros de caballerías^[62]. La opinión de Riley explicaría no sólo el silencio de lugar inicial, sino todos los demás silencios de lugar utilizados por los personajes-narradores.

Francisco García Pavón, manchego de pura cepa, expone su opinión en su artículo “La Mancha que vio Cervantes”^[63]. Según el crítico, la elección de la Mancha como escenario de las aventuras de don Quijote se le ocurrió a Cervantes como oposición y parodia de los libros de caballerías, por ser esta región monótona, rutinaria y antiheroica como lo era la vida de Alonso Quijano. Sería además caricaturesco el efecto del título *Don Quijote de la Mancha*, que imitaba a los héroes de sus amados libros de caballerías, de nombres más sonoros como *Amadís de Gaula*, *Florisel de Niquea* y *Lisuarte de Grecia*. Según García Pavón, Cervantes eligió La Mancha por pura broma, con la ironía que le caracterizaba y La Mancha que describió era la que había visto como viajero, recorriendo los caminos polvorientos de venta en venta, una Mancha desdibujada y anónima, con distancias irreales y cambiantes, como de sueño o ensueño, una alucinación. Por ello la descripción de los pueblos (de los lugares) es inexistente, pues a Cervantes no le interesaba introducir ningún elemento que pudiese romper la rutina de esta tierra manchega, salvo en contadas ocasiones, como los molinos de viento que se recortan en el horizonte. De haberlo hecho, hubiera destruido esa maravillosa sensación de monotonía que se adueña de nosotros cuando, acompañando a don Quijote, miramos a nuestro alrededor y vemos tan sólo caminos polvorientos y pueblos lejanos sumergidos en el silencio. García Pavón piensa que Cervantes en un alarde de bondadosa amabilidad, evitó decir el lugar en el que vivía don Quijote para que ningún manchego se sintiera herido en su amor propio, por ser el pobre hidalgo objeto de burla y escarnio, vergüenza que recaería sobre su pueblo. Cervantes, a su manera, es decir irónicamente, nos lo dice al final de la obra con una genial explicación del silencio inicial:

Este fin tuvo el Ingenioso Hidalgo de la Mancha, cuyo lugar no quiso poner Cide Hamete puntualmente, por dejar que todas las villas y lugares de la Mancha contendiesen entre sí por ahijarsele y tenersele por suyo, como contendieron las siete ciudades de Grecia por Homero.^[64]

Podemos considerar esta frase como una especie de **eco de silencio**. He llamado eco de silencio a una señal o explicación a través de la cual el narrador habla de un silencio que se encuentra en un punto anterior de la obra, explicándolo. El motivo de esta "aparente" explicación^[65] puede ser precisamente el de subrayar la importancia de aquel silencio. Se obliga así al lector a reflexionar sobre ese silencio, a recordarlo. En efecto, el narrador no quiere que nos olvidemos de lo que él se obstinó en no recordar, abriendo y cerrando su relato con su oposición a los libros de caballerías, manifestada con esa irónica ambigüedad que domina en la obra.

Resumiendo, la Mancha de la novela es sutil y evanescente, irreal, una región que nunca fue, sino que podía haber sido y que en realidad era, pues así era la Mancha vista por Alonso Quijano, una tierra polvorienta que solo se anima, como por arte de magia, a través de los ojos alucinados de don Quijote que, proyectando las fantasías de su mente, transforma los carneros en flamantes ejércitos, los molinos en descomunales gigantes y las mujerzuelas en hermosas doncellas.

También los personajes que se improvisan narradores describen los escenarios de sus relatos como lo que eran, es decir, lugares anodinos donde la vida transcurre monótona y que solo se distinguen entre ellos a causa de los sucesos fuera de lo común que los improvisados narradores relatan a un expectante auditorio.

Los silencios de lugar son frecuentes en los comienzos de las historias que los personajes se cuentan entre ellos (I, 28, p.346), (I, 39, p.464), (I, 42, pp.505-506), (I, 43, p.513).

En el relato del cautivo, del que ya hemos hablado, se alternan el cuento popular con el relato histórico^[66]. En efecto, en la fase "cuento popular"^[67] nos encontramos con una vaguedad geográfica conseguida a través de los silencios de lugar, mientras que la fase "relato histórico" posee las características de la crónica, que se desarrolla en escenarios reales y donde se cuentan auténticos sucesos y batallas en los que participó el mismo Cervantes. Se pasa así de la verdad poética a la verdad histórica.

En conclusión podemos clasificar los silencios de lugar en dos grupos. Al primero pertenece un único y magistral silencio, presente en la frase con que se abre la novela, silencio tan intrigante que se sigue hablando de él a pesar de los casi cuatro siglos transcurridos. En el segundo grupo podemos colocar el resto de los silencios de lugar presentes en la obra. Características de ambos grupos son la vaguedad típica de la narración oral y el respeto por la verdad histórica y la verdad poética.

Para explicar el primer silencio han sido utilizados diferentes criterios. Como ya hemos visto, para algunos el motor generador de este silencio sería el rechazo hacia la minuciosidad de detalles superfluos que saturaban los libros de caballerías, en un inútil intento de dar sensación de verosimilitud. Otros lo han explicado como un eco de la narración oral, en el uso de una vieja fórmula, remota como la vida social del hombre "insaciable oidor" de historias contadas al amor de la lumbre. Otros más han hablado de una expresión tomada de un oscuro romance anónimo y un manchego ha añadido, como causa, el deseo del autor de no herir sensibilidades, de divertirse sin ofender, con un guiño de ojo irónico a los manchegos. La explicación de Clemencín ha sido desechada por la mayoría de la crítica cervantina, pero no podemos dejar de pensar en la singular coincidencia de los epitafios que cierran el primer *Quijote*. Dichos epitafios compuestos en honor de don Quijote, Dulcinea, Sancho Panza y Rocinante, han sido escritos por los académicos de **Argamasilla**. Los nombres de los académicos son de cariz netamente cómico y burlesco: El Monicongo, el Paniagudo, el Caprichoso, el Burlador, el Cachidiablo y el Tiquitoc. ¿No sería ésta una burlona venganza de Cervantes del lugar que le dejó malos recuerdos? Por otra parte, si al final del *Quijote* de 1615 encontramos el **eco** del primer silencio, ¿no podría ser esta otra pista escondida y colocada, significativamente, al final del primer *Quijote*?

Todas estas explicaciones proceden de diferentes fases y corrientes de la crítica cervantina. Distintos puntos de vista que dan más importancia a unos aspectos que a otros; así en la época de

Clemencín se prestaba una particular atención a las referencias biográficas del autor, más adelante se puso el acento en las ideas teóricas de Cervantes. La componente paródica y la ambigüedad irónica centraron el interés en otros momentos.

Según mi opinión, estas explicaciones lejos de contradecirse se completan y así Cervantes con un solo "golpe de pluma", con una sola frase, consigue varias cosas a la vez: criticar los libros de caballerías, dejar patente su voluntad de crítica y su poder como autor^[68], señalar el aspecto de narración oral que se conserva en la novela, parodiar ciertas fórmulas del cuento tradicional, recordar un viejo romance anónimo, intrigar al lector inteligente estimulando su colaboración son algunos de los efectos que se consiguen.

En resumen, todos estos silencios que se han agrupado como silencios de los narradores, cumplen diferentes funciones en la novela.

Los silencios selectivos critican los libros de caballerías a través de la reflexión metanarrativa y del comentario de la preceptiva de la época. Estos silencios se utilizan al servicio de la selección artística con el fin de obtener brevedad, huida de la prolijidad y como fin último, la verosimilitud. A través del silencio se selecciona, es decir, las aventuras que merecen ser narradas serán respetadas, mientras que los hechos insignificantes serán anulados.

Los silencios de reticencia se ocupan de "la decencia y el decoro", aumentan la verosimilitud, incluyéndonos en el auditorio que escucha las historias y que debe suplir con la imaginación los "huecos" que se crean. De hecho, aumentan el efecto sugestivo. Las reticencias, por otra parte, caracterizan a los personajes, por ejemplo en las reticencias de Dorotea son la timidez y el rubor los que despiertan nuestra compasión y nuestra simpatía.

Los silencios de lugar, como hemos visto, acentúan la idea de vaguedad del borroso y polvoriento paisaje manchego. Nacen, también, como crítica a los libros de caballerías y como reminiscencia de la narración oral. Son un síntoma de preocupación por el respeto de la verdad histórica. La primera frase de la novela, que constituye al mismo tiempo el primer silencio es, según mi opinión, una síntesis de lo que el autor llevará a cabo en su novela: Por otra parte, en la frase que abre la obra se sintetizan, en una especie de genial antología, los aspectos que dominarán toda la obra, desde la crítica literaria a la parodia, la preocupación por el respeto de la verdad poética y de la verdad histórica, las reminiscencias de otros textos y una ironía inteligente como principal ingrediente que amalgama todos los demás. Todo esto en una frase que encierra un silencio.

Bibliografía

TEXTOS

- | | |
|------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------|
| CERVANTES, M. DE
(1998) | <i>El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha</i> , ed. de J. J. Allen, Madrid, Cátedra. |
| (1988) | <i>El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha</i> , ed. de F. Rico, Barcelona, Crítica |
| LÓPEZ PINCIANO, A.
(1973) | <i>Philosophia Antigua Poética</i> , ed. de A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC. |

INSTRUMENTOS METODOLOGICOS

- | | |
|---------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ANDERSON IMBERT, E.
(1992) | <i>Teoría y técnica del cuento</i> , Barcelona, Ariel. |
| BARBERI SQUAROTTI, G.
(1994) | "La figura della reticenza", in <i>La retorica del silenzio, Atti del convegno internazionale, Lecce 24-27 ottobre 1991</i> , Lecce, Milella, pp.243-283. |

La función narrativa de los silencios en el “Quijote”

- BARTHES, R.
(2002) *Elementi di Semiologia*, Torino, Einaudi, [1ª ed. 1964]
- BETTELHEIM, B.
(1983) *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica
- COVARRUBIAS, S. DE
(1933) *Tesoro de la lengua castellana o española*, (según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674). Edición de Martín de Riquer, Altafulla, [1ª ed. 1611].
- GENETTE, G.
(1989) *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, [1ª ed. 1973].
- LAURETANO, B.
(1989) “Il linguaggio silenzioso”, in *Le forme del silenzio e della parola. Atti del Convegno “Il silenzio e la parola” tenuto a Trento il 15-17 ottobre 1987*, Brescia, Morcelliana, pp.455-490.
- LUXARDO FRANCHI, P.
(1989) *Le figure del silenzio. Schede e studi di letteratura e critica*, Padova, Cleup Editrice.
- MORTARA GARAVELLI, B.
(1989) *Manuale di Retorica*, Milano, Bompiani.
- (1994) “Le tacite congetture dell’alludere”, in *La retorica del silenzio. Atti del convegno internazionale, Lecce 24-27 ottobre 1991*, Lecce, Milella, pp.382-393.
- ORTEGA Y GASSET, J.
(1993) “El silencio, gran Brahman”, en *El espectador, Obras Completas*, Tomo II, Madrid, Alianza Editorial.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
(1990) *Diccionario de Autoridades*, Edición Facsímil 1726, Madrid, Gredos.
- RICOTTILLI, L.
(1994) “Modalità e funzionalità del silenzio nello *Heautontimorumenos*”, in *La retorica del silenzio. Atti del convegno internazionale, Lecce 24-27 ottobre 1991*, Lecce, Milella, pp.184-205.

CRITICA CERVANTINA

- CANAVAGGIO, J.
(1958) “Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el Quijote”, *Anales Cervantinos*, VII, pp.13-107.
- EGIDO, A.
(1986) “La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia”, en *Bulletin Hispanique*, LXXXVIII, pp.93-120.
- (1994) *Cervantes y las puertas del sueño (Estudios sobre La Galatea, el Quijote y el Persiles)*, Barcelona, Universitas-72.
- GARCÍA PAVÓN, F.
(1954) “La Mancha que vio Cervantes”, en *Anales Cervantinos*, IV, pp.
- HATZFELD, H.
(1966) *El “Quijote” como obra de arte del lenguaje*, Madrid, CSIC, [1ª ed. 1926].
- LIDA DE MALKIEL, M. R.
(1939) “De cuyo nombre no quiero acordarme”, *Revista de Filología Hispánica*, I, pp.167-171.
- MARTÍN MORÁN, J. M.
(1990) *El “Quijote” en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*, Alessandria, Edizioni dell’Orso.
- (1998) “Autoridad y autoría en el *Quijote*”, en *Siglo de Oro, Actas del IV Congreso Internacional de AISO, Alcalá de Henares*, Servicio de Publicaciones Universidad de Alcalá, pp.1005-1016.
- (1999) “La coherencia textual en el *Quijote*”, en Jean Canavaggio, [ed.], *La invención de la novela*, Madrid, Casa de Velázquez, pp.277-305.
- ORTEGA Y GASSET, J.
(1984) *Meditaciones del “Quijote”*, Madrid, Cátedra, [1ª ed. 1914].
- PARODI, A.
(1991) “El episodio del cautivo, poética del *Quijote*: verosímiles transgredidos y diálogo para la construcción de una alegoría”, en *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares, 6-9 nov. 1989*, Barcelona, Anthropos, pp.433-441.
- PAZ GAGO, J. M.
(1995) *Semiótica del “Quijote”. Teoría y práctica de la ficción narrativa*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi.
- RILEY, E. C.
(1966) *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, [1ª ed. 1962].
- (2001) *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Crítica.
- TRUEBLOOD, A. S.
(1956) “Sobre la selección artística del *Quijote*. Lo que se ha dejado de escribir”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, X, pp.44-50.
- (1958) “El silencio en el *Quijote*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XII, pp.160-180.
- (1959) “Nota adicional sobre Cervantes y el silencio”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIII, pp.98-100

WILLIAMSON, E.
(1991)

El "Quijote" y los libros de caballerías, Madrid, Taurus.

ZARDOYA, C.
(1960)

Los silencios de Don Quijote de la Mancha, Hispania XLIII, pp.314-319.

Notas

- [1] Término musical aplicado por Michail Bachtin a la literatura en 1929 para definir una obra en la que conviven diferentes ideas y concepciones filosóficas, expresadas mediante una pluralidad de voces.
- [2] Roland Barthes define los signos del silencio como islas, situadas en "el habla", en las que el hablar se suspende. Estas islas de silencio son significativas por el hecho de estar rodeadas de palabras. R.Barthes, *Elementi di semiologia*, Torino, Einaudi, 1996. [1ªed.1964].
- [3] A.S. Trueblood, "Sobre la selección artística en el Quijote: «...Lo que ha dejado de escribir»", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, X, (1956), pp. 44-50/"El silencio en el Quijote", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XII, (1958), pp. 160-180.
- [4] Concha Zardoya, "Los silencios de don Quijote de la Mancha", *Hispania*, XLIII, 1960, pp. 314-319.
- [5] Aurora Egido ha dedicado varios trabajos al "silencio" en el Siglo de Oro, entre ellos me gustaría destacar los que se refieren a Cervantes, recogidos en su obra *Cervantes y las puertas del sueño (Estudios sobre La Galatea, el Quijote y el Persiles)*, Barcelona, Universitas-72, 1994.
- [6] Aurora Egido, *Cervantes y las puertas del sueño (Estudios sobre La Galatea, el Quijote y el Persiles)*, cit., pp.24-25.
- [7] *Ibidem*, pp.24-25. Sobre el silencio relacionado con el "secretum" cfr. A. Egido, "La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia.", *Bulletin Hispanique*, LXXXVIII, (1986), pp.93-120.
- [8] C. Zardoya, *art. cit.*, p.314.
- [9] Alan S. Trueblood, "Nota adicional sobre Cervantes y el Silencio", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIII, (1959), pp. 98-100.
- [10] *Ibidem*.
- [11] A.Egido, *op. cit.*, p.32.
- [12] C. Zardoya, *art. cit.*, p315.
- [13] Alan S. Trueblood, "Nota adicional sobre Cervantes y el Silencio", *art. cit.*, Según Trueblood, el silencio, en *La Galatea* "engloba y asordina este mundo, alejándolo de la realidad" y la frecuencia de los silencios "denuncia ya una sensibilidad acústica" que "sólo al contacto de otra idea creadora más poderosa se potencializará hasta volverse elemento plenamente expresivo del estilo cervantino".
- [14] *Ibidem*. Dice Trueblood que los personajes en *La Galatea* son estáticos y poco definidos psicológicamente mientras que en el *Quijote* son vivos y bien determinados psicológicamente, son seres humanos, con todos sus defectos y sus virtudes que "se desviven hacia un porvenir".
- [15] J.Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Cátedra, 1957, pp. 186-188.
- [16] Según Ortega y Gasset "no faltó a Cervantes clara conciencia de esta diversidad cuando escribe en el *Coloquio de los perros*": "Quiérote advertir de una cosa, de la cual verás la experiencia cuando te cuente los sucesos de mi vida, y es que los cuentos, unos encierran y tienen la gracia de ellos mismos: otros en el modo de contarlos; quiero decir, que algunos hay que, aunque se cuenten sin preámbulos y ornamentos de palabras, dan contento; otros hay que es menester vestirlos de palabras y con demostraciones del rostro y de las manos, y con mudar la voz se hacen algo de nonada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos". *Ibidem*, p. 188.
- [17] El sistema de los narradores es en *el Quijote* enormemente complejo y no es este el lugar para tratar el argumento remito, por lo tanto, a las obras de José Manuel Martín Morán, *El Quijote en ciernes, los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990. y de José María Paz Gago, *Semiótica del Quijote, teoría y práctica de la ficción narrativa*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1995.
- [18] Lo cita Enrique Anderson Imbert en su obra *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992, p. 82.
- [19] *Ibidem*, p. 82.
- [20] Ideas de las que habla E.C. Riley ampliamente en su obra *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966.
- [21] D.Q., II, 44, p. 350. . He utilizado la edición del *Quijote* de Cátedra: Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Cátedra, 1988.
- [22] D.Q., II, 18, p. 157.

[23] D. Q. II, 18, p. 160.

[24] A.S. Trueblood, “Sobre la selección artística en el *Quijote*: «...Lo que ha dejado de escribir»”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, X, (1956), pp. 44-50.

[25] Paz Gago, *op. cit.* p. 59. El autor ha observado el aspecto paródico de los epígrafes internos, formados uniendo ciertas palabras a adjetivos polisémicos.

[26] Alonso López Pinciano, *Philosophia Antigua Poética*, 1596.

[27] Canavaggio y Riley han estudiado este argumento en diferentes trabajos.

[28] Jean Canavaggio, “Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*”, *Anales Cervantinos*, VII (1958), pp. 13-107.

[29] *Ibidem*, p. 13.

[30] *Ibidem*, pp. 50-51.

[31] *Ibidem*, p. 63. Canavaggio cita la obra de Pinciano.

[32] G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.

[33] J. M. Paz Gago, *op. cit.*, pp. 51-52.

[34] D.Q., I, 40, p. 476.

[35] D.Q., II, 31, p.263.

[36] Para el estudio de la reticencia, remito a las siguientes obras: P. Luxardo Franchi, *Le figure del silenzio. Schede e studi di letteratura e critica*, Padova, Cleup Editrice, 1989; B. Mortara Garavelli, “Le tacite congetture dell’alludere”, in *La retorica del Silenzio, Atti del Convegno Internazionale, Lecce 24-27 ottobre 1991*, Lecce, Milella 1994, a cura di Carlo Augeri, pp. 382-393; Id, *Manuale di Retorica*, Milano, Bompiani, 1989.

[37] G. Barberi Squarotti, “La figura della reticenza”, in *La retorica del Silenzio, Atti del Convegno Internazionale, Lecce 24-27 ottobre 1991*, Lecce, Milella 1994, a cura di Carlo Augeri, pp. 243-283.

[38] Licinia Ricottilli, “Modalità e funzioni del silenzio nello *Heautontimorumenos*” in *La retorica del Silenzio, op. cit.*, pp. 184-205.

[39] *Ibidem*.

[40] D.Q., I, 28, p. 351.

[41] D.Q., II, 12, p. 110.

[42] D.Q., I, 1, p. 97.

[43] Se trata de una nota de Clemencín en su edición del *Quijote*. María Rosa Lida de Malkiel lo menciona en su estudio “De cuyo nombre no quiero acordarme”, *Revista de Filología Hispánica*, I, (1939), pp.167-171.

[44] M. R. Lida de Malkiel, *art. cit.*

[45] Lida de Malkiel cita los siguientes ejemplos de la obra de Heródoto: *cuyo nombre no recordaré aunque lo sé (I,51) del tamaño que alcanzan, aunque lo sé, no haré memoria (I, 193) cuyos nombres sé, pero no los escribo (II, 123)*. Lida de Malkiel, *op. cit.*, p. 167.

[46] Parece ser que el folklore tenía una importancia decisiva en la obra de Herodoto. Algunas de sus historias proceden de *Las mil y una noches*. Precisamente *La historia de Aladino y la lámpara maravillosa* comienza de esta manera: *...que en la antigüedad del tiempo y el pasado de las edades y de los momentos, en una ciudad entre las ciudades de China, de cuyo nombre no me acuerdo en este instante, había...* *Op. cit.*, p. 168.

[47] *Ibidem.*, p. 168, nota 1. Lida de Malkiel cita algunos ejemplos del Boccaccio: *In queste nostre contrade fu, et è ancora, un munistero di donne, assai famoso di santità (il quale non numerò, per non diminuire in parte alcuna la fama sua)... Decamerone III, 1. Nella nostra città...non sono ancora molti anni passati, fu una gentil donna... il cui nome... non intendo di palesare, per ciò che ancora vivono di quelli che per questo si caricherebbon di sdegno. Decamerone III,3.*

[48] Capítulo LXII.

Que trata de lo que verá el que lo leyere, o lo oyere el que lo escuchare leer. D.Q., II, 62, p. 526

[49] Sobre el motivo de esta característica se han dado diferentes explicaciones, algunas de ellas son de tipo psicoanalítico. Según dichas teorías los cuentos suelen plantear de un modo conciso un problema existencial. Los detalles quedan suprimidos para que el oyente pueda identificarse con los personajes, resolviendo así sus propios problemas. Según Bruno Bettelheim, en la medicina tradicional hindú se ofrecía un cuento a las personas psíquicamente desorientadas, a través del cuento el enfermo individuaba y resolvía sus propios conflictos, del mismo modo que el héroe de la historia..B.Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica 1983.

[50] Son numerosos los ejemplos mencionados por M .R. Lida de Malkiel, recordemos los siguientes que se añaden a los ya dichos: Marie de

France: *En sa contrée vivait un Baron dont le nom ne me revient pas*. El Infante don Juan Manuel: *Señor conde, dixo Patronio, en una tierra de que non me acuerdo el nombre, había un rey...* etc etc etc.

[51] M.R. Lida de Malkiel, *art. cit.* p. 170, dice que esta opinión es compartida por Casaldueiro, Bhi, 1934, XXXVI, pp. 139-148.

[52] Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Instituto Cervantes, Crítica, Barcelona 1988. Texto crítico Francisco Rico, 2 vol, notas de J. Forradellas.

[53] *Ibidem*. Vol I, I, 1, p. 35, nota 2. En esta nota se define lugar: *no con valor de sitio o paraje sino como localidad y en especial pequeña entidad de población...[...] Seguramente por azar, la frase coincide con un verso de un romance nuevo.*

[54] *Ibidem*. Vol. Complementario, notas complementarias, capítulo 1, nota 35.2. pp. 261-262. Según Forradellas el romance no era suficientemente conocido por los lectores de la época.

[55] *Un lencero portugués, recién venido a Castilla, / más valiente que Roldán / y más galán que Macías, / en un lugar de la Mancha, / que no le saldrá en su vida, / se enamoró muy de espacio / de una bella casadilla...* Este romance anónimo se halla en el romancero general (Madrid, 1600) y en algún que otro impreso de la época. *Ibidem* Vol. Complementario, notas complementarias, capítulo 1, nota 35.2, p. 262.

[56] Recordemos el episodio en el que don Quijote cuando llega a la venta, en su primera salida, adapta los versos de un romance antiguo de Lanzarote aplicándolos a sí mismo: *Nunca fuera caballero / de damas tan bien servido / como fuera don Quijote / cuando de su aldea vino: / doncellas curaban dél; / princesas, del su rocino*, M. de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Cátedra, Madrid, 1988, I, 2 p. 109.

O cuando, caído y quebrantado después de haber sido molido a palos por un mozo de mulas, revolcándose por el suelo, recitaba con “debilitado aliento”: *¿Dónde estás, señora mía, / que no te duele mi mal? / O no lo sabes, señora, / o eres falsa y desleal /.....- ¡Oh noble marqués de Mantua, / mi tío y señor carnal!* / *Ibidem*, I, 5, p. 124.

[57] *Media noche era por filo, ibídem*, II, 9. El narrador inicia el capítulo con el primer verso del romance del Conde Claros para decirnos la hora a la que don Quijote y Sancho llegan al Toboso.

[58] Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Instituto Cervantes, Crítica, Barcelona 1988. Texto crítico Francisco Rico. Vol I, I, 1, nota 3. p. 35.

[59] D.Q., I, 50, p. 571.

[60] E. C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, op. cit.

[61] Verdad poética y verdad histórica corresponden al binomio poesía/historia.

[62] E. C. Riley. op. cit., p. 269.

[63] F. García Pavón, “La Mancha que vió Cervantes”, *Anales Cervantinos*, vol 4, 1954, pp. 119-137.

[64] D.Q., II, 74, p. 577.

[65] Si digo que la explicación es “aparente” es porque no siempre es exacta.

[66] Según Alicia Parodi, la figura *del tal de Saavedra* parte la autobiografía del capitán cautivo en dos: la histórica y la poética. Alicia Parodi, “El episodio del cautivo, poética del Quijote: verosímiles transgredidos y diálogo para la construcción de una alegoría”, en II CIAC, 1989, pp. 433-441.

[67] El relato del cautivo comienza con las características del cuento popular, a partir de la fórmula inicial, de la historia del padre que tiene tres hijos y que reparte sus bienes entre ellos, de la elección de un oficio entre estos tres: el de las letras, el del comercio y el de las armas. Así se hace y cada uno va por su lado a probar fortuna.

[68] Los conceptos de autoridad y autoría en Cervantes, estudiados por J. M. Martín Morán son clarificadores de este aspecto. J. M. Martín Morán, “Autoridad y autoría en el Quijote”, en M.Cruz García de Enterría, *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones Universidad de Alcalá, 1998, pp. 1005-1016.

– per citare questo articolo:

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

© Artifara

ISSN: 1594-378X

