

Cervantes, el Manipulador Más Fiable

Caitlin Gilmore

Las contribuciones de Cervantes a la tradición novelesca le han establecido como uno de los autores más impactantes e influyentes en la historia de la literatura mundial. El estilo narrativo de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* revolucionó el género literario de la novela en el mismo momento que creó lo que se considera la novela moderna. *Don Quijote* conforma con unos elementos de la prosa ficticia de las novelas pastoriles y sentimentales de sus contemporáneos, pero la complejidad de la narración desarrollada en este libro lo distingue del resto de la literatura novelesca. Al crear varios niveles de la narración, Cervantes forja una relación con sus lectores que es tan compleja que parece una relación humana; está siempre en flux, yendo desde la confianza hasta la duda y al revés en unas solas páginas. La distancia entre Cervantes y sus lectores se desarrolla a través de un discurso multidimensional, pero cada tomo de la obra se caracteriza por su propia manera de articularla y explorarla. La narrativa del primer libro alude a una cadena de transmisión muy compleja a través de la cual la historia de nuestro hidalgo había llegado al narrador, cuya identidad permanece oscura y borrosa. Cervantes se aparta al lector al inventar a varios personajes culpables por la concepción de la obra, fingiendo mantener su inocencia y pasividad en el proceso, pues insiste que sólo transmite la información ya reportada de otros más familiarizados con el héroe de la Mancha. Con la publicación de la segunda parte, en la que Don Quijote interactúa directamente con los lectores de sus hazañas, se cambia la focalización de Cervantes; ahora, crea una distancia narrativa

Chrestomathy: Annual Review of Undergraduate Research, School of Humanities and Social Sciences, School of Languages, Cultures, and World Affairs, College of Charleston
Volume 10 (2011): 113-27

© 2011 by the College of Charleston, Charleston SC 29424, USA.

All rights to be retained by the author.

a través de los elementos metaliterarios, o la metaficción, la cual teje la realidad de don Quijote con la nuestra hasta que las fronteras entre los mundos ficticios y verdaderos se borren. El producto final del juego de percepciones es ejemplo perfecto de la teoría de la *mimesis*, en la que la creatividad cervantina florece por su capacidad de hacer que lo falso, lo fantástico y lo mentiroso se perciba como la verdad indudable. A través de un sistema de narración complejo, interactivo y a la vez caótico, Cervantes nos comunica sus teorías de cómo lograr la perfección literaria y narrativa. Sus evidencias sutiles proponen que la novela ideal debe deleitar al lector tanto como instruirle; debe mantener un equilibrio entre el autor y el público que lee la obra; debe ser accesible y comprensible a todos niveles de la sociedad; y debe imitar perfectamente la realidad. La creación de la novela ideal es una meta que él nos presenta como inalcanzable, pero que se logra por el acto en sí de cumplir con todas sus mismas sugerencias y echar las tradiciones anticuadas que ya no servían en el mundo cambiante del autor.

I. El Narrador y la Cadena de Transmisión en el Primer Libro del Quijote

El hecho de que Cervantes cambió para siempre el género de la novela con la concepción de su obra maestra, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, se considera indisputable. Varios elementos literarios se discuten como los más centrales en la creación de esa forma nueva, pero quizás lo más importante es el desarrollo de la relación entre el autor y el lector, la cual se logra a través del nuevo concepto del narrador. Es fascinante considerar que Cervantes definió el género de la novela moderna mediante el uso de un narrador, porque hoy en día se acepta como elemento natural de una obra de ficción. Pero en la literatura de los siglos antes de Cervantes, la comunicación entre autor y lector se basaba en la idea de que el autor ocupaba uno de tres papeles principales: el historiador, quien cuenta mitos, cuentos, o eventos históricos al público; el poeta, quien relata el mundo ficticio del autor con un estilo artístico; o el filósofo, quien detalla sus observaciones y teorías de la existencia a propósito de enseñar a otras personas educadas. En todos casos, el autor se comunica directamente con su lector, así acercándose a su público y distanciando a sus lectores de los personajes de la obra. Pero la existencia de un narrador distinto

del autor, un concepto muy poco explorado antes de la publicación del Quijote, invierte esa relación: crea distancia entre el autor y su lector porque le quita la responsabilidad de haber creado la obra, y se acerca los lectores a los personajes porque el narrador está activo en la trama. El propósito de “hacer entrar a un supuesto autor en la novela... tiene por objeto el acercamiento entre lector y personajes mediante la obliteración del verdadero autor, como intermediario, creando la ilusión, en el lector, de estar frente a personajes vivos y no ficticios” (Percas de Ponseti 86). Ese proceso de hacer más íntimo el acto de leer le presenta a Cervantes un ambiente de potencial artístico absoluto en el que todo lo que se escribe es posible porque el lector ni puede ni quiere diferenciar entre lo verdadero y lo ficticio.

Aunque la inclusión de un narrador como personaje dentro de la obra fue una idea muy revolucionaria para su época, Cervantes desarrolló éste papel a un nivel aun más complejo pues inventó a varios otros personajes que contribuyeron a la transmisión de la historia de don Quijote. Aparte de ser una técnica muy creativa, al burlarse de la autoridad absoluta del narrador que conoce íntimamente los hechos de la historia que narra, Cervantes manipula la relación previamente unidimensional entre el autor y el lector. Incluye a varios narradores que no solamente relatan los sucesos de la obra, sino también son conscientes de la existencia del autor y, en algunos casos, le conocen personalmente. Esas voces narrativas expresan criticismos el uno al otro, y también hacia Cervantes mismo, con un tono de criticismo profesional. Este elemento nuevo dio a Cervantes la libertad de criticar a sí mismo y a sus contemporáneos a través de los comentarios de sus donantes inventados. La exposición de esos otros niveles en la cadena de transmisión no es algo que se nos revela explícitamente; al contrario, se introduce poco a poco y de varias maneras, exigiendo la atención del lector para recordar quién está narrando en ciertos momentos.

Aún antes del primer capítulo, en el primer párrafo del prólogo al lector, se inicia el juego narrativo en el cual Cervantes nos obliga a participar. El prólogo aparece inmediatamente después de una carta firmada personalmente por el autor, y se saluda al “desocupado lector” directamente por una voz en primera persona, entonces uno asumiría que es la voz del autor hablando directamente a su público (7). Pero después de unas líneas formuladas a parecer de reflexiones

paternales, Cervantes sugiere que él no ha escrito el libro, sino que “aunque pare[ce] padre, [es] padrastro de don Quijote;” pero en la misma oración, pide al lector que “perdone o disimule las faltas que en este [su] hijo vieres” (7). Ya en la primera página del libro, Cervantes establece un ambiente de confusión y duda en cuanto a su propia fiabilidad y autenticidad como autor; no es el padre de la obra, pero la obra sí es su hijo. Esta oración constituye el primer paso en el proceso cervantino de distanciarse a sus lectores, y introduce el primer narrador del libro, quien podemos llamar el narrador padrastro. Al insistir en no haber escrito su propia obra maestra, Cervantes introduce un concepto revolucionario que rompe con las normas de la escritura de la época, todo en las primeras líneas del libro.

Luego, al comienzo del primer capítulo, la escena se introduce en la primera persona y el hablante anuncia que se olvida del nombre del pueblo específico del cual está hablando. Parece una omisión a propósito ya que sí conoce los detalles inanes de la vida diaria del hidalgo que vive allá y cómo le llaman en el pueblo. También, decide describir el nombre del pueblo como algo del cual “no quier[e] acordar[se],” una frase bien seleccionada para crear un sentido de ambigüedad en la narración que sirve para oscurecer la identidad del hablante (27). Inmediatamente el lector quiere saber quién habla, puesto que Cervantes ya ha dicho que esas no son sus palabras, sin indicar de quién son. Este segundo narrador, quien podemos llamar el narrador reacio a causa de su escepticismo, parece tener una opinión bastante negativa hacia el personaje de don Quijote tanto como el trabajo de tener que contar de sus hazañas. Su actitud reticente acerca de cumplir con el trabajo de relatar los hechos del cuento establece una identidad narrativa distinta de la de Cervantes presentada en el prólogo. El narrador reacio también alude a ‘otros autores’ u otras personas que han contado la historia de don Quijote, indicando una discrepancia acerca de su nombre verdadero, “que en esto hay alguna diferencia en los autores que de este caso escriben” (28). En vez de un historiador típico que considera varias explicaciones para presentar la versión más verdadera de los sucesos, este segundo narrador rechaza las interpretaciones alternativas como simplemente sin fundamento. Su actitud displicente hacia los otros es particularmente graciosa debido a su propia vacilación de transmitir con exactitud los hechos de

la historia como el pueblo donde tiene lugar y el año en que ocurrió, entre otros. Su evasión de los hechos verdaderos elimina cualquier confianza en él mientras nos obliga a seguir leyendo y creyéndolo porque no hay otro que contarnos la historia.

Finalmente, conocemos al tercer narrador, el que relata la historia escrita del moro Cide Hamete Benengeli, en el capítulo IX, después de la abrupta transición a la segunda parte del primer libro. En los primeros párrafos de esta parte se establece muy claramente que esa voz es distinta a los primeros dos narradores; pues ahora se critica al narrador reacio porque “paró y quedó destroncada tan sabrosa historia,” y el narrador nuevo lamenta sus dificultades en buscar las omisiones en la versión del cuento narrado por el otro narrador (84). A diferencia del narrador reacio, quien describe a don Quijote como “nuestro flamante aventurero” y el “pobre caballero” quien era “de complexión recia, seco de carnes, [y] enjuto de rostro”, destacando así la condición lamentable del héroe, el tercer narrador nos da una impresión respetuosa y positiva de don Quijote (28-35). De hecho, ya en la segunda página de su contribución, este narrador describe así a nuestro caballero andante:

nuestro famoso español don Quijote de la Mancha, luz y espejo de la caballería manchega...es digno nuestro gallardo Quijote de continuas y memorables alabanzas, y aun a mí no se me deben negar, por el trabajo y diligencia que puse en buscar el fin de esta agradable historia. (85)

El contraste entre el tono del narrador reacio y el del tercer narrador es un juego cervantino que contribuye a nuestra impresión que la obra no es el trabajo de un solo hombre, sino que se ha compilado por varios colaboradores. El hecho de que este narrador positivo narra el resto del libro sugiere que Cervantes comparta la opinión favorable de Quijote, la cual hace eco del narrador padraastro, quien opina que “[el] famoso don Quijote de la Mancha...fue el más casto enamorado y el más valiente caballero que de muchos años a esta parte se vio en aquellos contornos” (14). A pesar de todas sus esfuerzos, Cervantes nos revela su afán y adoración de su poder narrativo y el trabajo de escribir la historia de don Quijote. Quizás la evidencia más concreta de la distinción entre el narrador del prólogo y este tercer narrador es

que, a diferencia de la relación personal que tiene el narrador padrastro con la historia de don Quijote, este narrador encontró la versión de Cide en “los papeles rotos de las calles...[y en] un cartapacio de los que el muchacho vendía y [lo vio] con caracteres que conoc[í]o de ser arábigos” (86). Además de encontrar la historia parcial escrita por alguna persona desconocida, el tercer narrador la tuvo traducido al español para que la pudiera leer, sin confianza de encontrar el documento entero, distanciando los lectores de la historia original aún más que antes.

Otro nivel de la cadena de transmisión es las historias personales contadas por los personajes a quienes Sancho y don Quijote conocen durante sus aventuras. Aunque estas historias de primera persona parecen proveernos nada más ni menos que las experiencias y los pensamientos de los personajes que las cuentan, de hecho son una técnica cervantina que nos comunica sus ideas acerca del proceso de contar historias – el cual es, en lo esencial, el trabajo en sí del autor. Por ejemplo, la historia que cuenta Cardenio, el joven enamorado de Luscinda y traicionado por don Fernando, se caracteriza por lenguaje exagerado e hiperbólico, particularmente en las amplias descripciones que da de la belleza de su amada. Se contradice en su promesa de “pasar brevemente por el cuento de [sus] desgracias”, y se obsesiona por la continuidad de su historia y una insistencia que nadie le interrumpa (223). Estos aspectos de la narrativa de Cardenio sirven para criticar el estilo poético, verboso e inmoderado de las novelas pastoriles y sentimentales de las décadas anteriores. La narrativa de Dorotea representa la solución a los problemas de la narración de Cardenio; ella es concisa, usa lenguaje inteligente pero que no distrae de su propósito, y cuenta su historia no para satisfacer la curiosidad de los demás, sino para proteger su nombre y honra. A diferencia de él, Dorotea no presta atención a la reacción de su público, ni a ella le importan las interrupciones, lo cual indica que tiene expectativas diferentes de sus escuchadores que Cardenio.

Estas ideas se revelan en forma abreviada mediante el famoso pasaje en capítulo 20 cuando Sancho Panza trata de entretener a su amo a través del cuento de las ovejas que cruzaban el río. Don Quijote critica a Sancho por su manera de contar la historia, porque “[repite] dos veces lo que [va] diciendo, [y pues] no [acabará] en dos días” (178).

Además de su falta de brevedad, Sancho admite que “quien [le] contó este cuento [le] dijo que era tan cierto y verdadero, que podía bien, cuando lo contase a otro, afirmar y jurar que lo había visto todo” (179). Comparte con Cardenio la incapacidad de ser conciso, y esto, combinado con su transmisión de segunda mano de la historia, hace que su manera de contar una historia fracasa de cumplirse con la forma propuesta por Cervantes. El contraste entre el estilo narrativo de Cardenio, Dorotea y Sancho alude a la parte de su teoría literaria que Cervantes nos está exponiendo gradualmente mediante de la cadena de transmisión: uno que cuenta historias lo debe hacer para deleitar y instruir a sí mismo tanto como a sus recipientes, y debe preocuparse por el lenguaje y las emociones de ellos para establecer un plano común entre el lector y la historia.

Entonces se han establecido todos los niveles de transmisión que nos presentarán la historia de don Quijote, escondiendo en sí el mensaje de Cervantes. El narrador padraastro del prólogo, quien parece del autor verdadero pero no lo es; el narrador reacio de capítulos I-VIII, quien compiló su investigación del Quijote de mala gana; el moro Cide Hamete Benengeli, quien escribió el manuscrito original en el ‘arábigo’; un morisco que lo tradujo al castellano; los personajes secundarios cuyos cuentos personales transmiten los criticismos de Cervantes mismo; todas estas voces nos hablan con su propia promesa de su fiabilidad y nos cuentan una parte de la historia de don Quijote. La traducción del lenguaje original y la abundancia de fuentes de la información aumentan las dudas que el lector tiene hacia la autenticidad de la historia, pero así se logra la meta de Cervantes a involucrarnos en la trama de su obra. Nos obliga formar opiniones de cada personaje (dado que los narradores padraastro, reacio y tercero son personajes también), dejándonos libres de escoger en quién o quiénes queremos creer.

Todos esos niveles contribuyen al juego de las percepciones que Cervantes propone para crear “distance – aesthetic, emotional, and rhetorical – [which] is vital in the act of reading” (Wicks 73). Las actitudes de los narradores y los cuentos personales de los personajes forman una serie de autocríticas de Cervantes mismo y su proceso de escribir una obra, una pauta que se continúa al fin del libro. Al conectar sus comentarios sutiles que se sugieren por la cadena de

transmisión, Cervantes nos comunica ‘directamente’ lo que él percibe como la perfección literaria en Capítulo XLVII mediante la voz del canónigo. Lo esencial de esta teoría literaria se articula claramente cuando dice “tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible”, y que “estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verosimilitud y de la imitación, en que consiste la perfección de lo que se escribe” (490-91). Con todo esto, el lector siempre se pregunta acerca de quién es el narrador, o mejor dicho, el colaborador, más creíble o fiable, si es que existe. Ese concepto de que el lector ya no puede fiarse de la autenticidad y honestidad ni del autor ni del narrador habría sido una idea muy revolucionaria para el lector del siglo XVII; por primera vez éste tiene la voluntad de dudar del contenido de la obra en vez de funcionar como receptor mudo y pasivo del mensaje.

II. La Metaficción y la Mimesis en el Segundo Libro del Quijote

En los diez años entre la publicación de los dos tomos del libro, Cervantes siguió probándose un autor progresivo. Publicó las *Novelas ejemplares* en 1613, y el prólogo a ellas es muy parecido al prólogo a *Don Quijote*, en el cual “Cervantes puts his readers on guard from the moment he writes a prologue about not writing a prologue” (Wicks 73). El hablante, quien insiste en que es el autor del prólogo a *Don Quijote* también, quisiera “excusar[se] de escribir este prólogo, porque no [le] fue tan bien con el que pus[o] en [su] *Don Quijote*, que quedase con gana de segundar con este...tiene la culpa algún amigo, de los muchos que en el discurso de [su] vida [ha] granjeado” (77). En ese prólogo se puede observar varias semejanzas a las técnicas narrativas presentes en *Don Quijote*. Primero, la descripción hipotética que el mencionado “amigo” le daría al narrador crea distancia entre el autor y el lector tanto como la cadena de transmisión del primer libro del *Quijote* porque, en ambos casos, el hablante rechaza sus conexiones con el proceso de escribir la historia. Segundo, el hecho de que el narrador habla como si quizás no vaya a publicar la obra prefigura la metaficción del segundo *Quijote*; sugiere que este prólogo y la obra que lo acompaña ya no se han publicado, cuando obviamente ya sabe que acabará publicándolos porque está escribiendo el prólogo. Parecido al conocimiento mutual de nuestra existencia y la de los personajes del

segundo tomo del *Quijote*, entrelaza el acto de escribir que experimenta el autor con nuestra experiencia de leer. Lo provechoso de toda la ambigüedad y confusión en las primeras páginas de las *Novelas* es que sirven como una advertencia al lector que preste atención y esté siempre pensando, no solamente en la perspectiva del hablante, sino también en la manera en que la historia se cuenta. También proveen evidencia de la evolución del estilo de Cervantes, quien ya estaba escribiendo la segunda parte de *Don Quijote* cuando las *Novelas ejemplares* se publicaron.

En el segundo tomo de *Don Quijote*, Cervantes resuelve la ambigüedad narrativa del primer libro cuando deja la autoridad absoluta al moro Cide Hamete Benengeli, la fuente de información del narrador principal del primer tomo. No es decir que Cervantes nos revela quién es este hablante desconocido que nos transmite la escritura de Cide; de hecho, permanece la parte de la cadena de transmisión que pasa desde Cide, al narrador y finalmente llegue a nosotros los lectores. Pero al establecer y afirmar constantemente la autoridad de Cide como el narrador del segundo libro, así eliminando los otros niveles de la cadena, Cervantes tiene la libertad de manipular no solamente la percepción de la realidad de don Quijote, sino también la del lector. Nos quita la duda en la narración cuando nos obliga a fiarnos de él – sin darnos la opción de otras voces narrativas en las que confiar – dejando a nosotros y a don Quijote vulnerables al próximo juego cervantino, la metaficción. Mientras el primer libro utiliza la cadena de transmisión como mecanismo para comunicar la teoría de literatura perfecta de Cervantes, la introducción del elemento metaliterario en el segundo libro se usa para ejemplificar esa teoría. La focalización de Cervantes se evoluciona más allá del problema de la transmisión del relato y ahora se centra en iluminar una teoría de la *mimesis*. La RAE define la *mimesis* así: “en la estética clásica, imitación de la naturaleza que como finalidad esencial tiene el arte;” y esa definición es muy parecida a la de la obra ideal que el canónigo describe al fin del primer libro. En el segundo libro del *Quijote*, ese concepto se manifiesta mediante el hecho de que don Quijote está consciente del libro escrito de sus hazañas, y entonces su realidad y la nuestra están conectadas inextricablemente, como la reflexión de una imagen en dos espejos, el uno enfrente del otro.

De esa manera los lectores mismos se convierten en otro nivel del sistema narrativo: el conocimiento del primer libro manipula la

percepción de lo real para don Quijote y le hace consciente de nuestra existencia como participantes y críticos de sus hazañas. Así, Cervantes hace aún más profunda la relación desarrollada entre el lector y los personajes empezada en el primer libro porque ahora nosotros, los lectores del primer libro, somos personas cuya opinión le preocupa mucho a don Quijote. De hecho, pregunta a Sancho “¿Qué dicen de mi valentía, qué de mis hazañas y qué de mi cortesía?”; es un momento de creatividad increíble porque nuestro héroe mismo está haciendo preguntas sobre nosotros (563). Es el primero en una serie de momentos que Ulrich Wicks describe como choques que desestabilizan la verosimilitud de la narración: “metafictional shocks of recognition that jolt us out of the story and into an awareness of the story making, just as Don Quixote himself is drawn into and literally thrown out of his adventures” (73). Cervantes nos obliga a sentirnos partes activas en la trama, pero al mismo tiempo nos manda reconocer nuestros límites como lectores: no podemos ofrecer consuelos a nuestro héroe inseguro que de hecho le adoramos. El autor nos trata como marionetas en su juego, induciéndonos a creer que estemos participando en la historia y entonces robándonos de la capacidad de interferir bien.

La conversación entre Sansón Carrasco, don Quijote y Sancho Panza acerca del primer libro y su publicación en todas partes del país forma “perhaps the most extraordinary in world literature: two characters are talking about the book that created them and is now a best-seller in the world they ‘live’ in” (Wicks 70). Aquí, vemos las realidades entrelazadas de los personajes y los lectores: el libro real existe tanto en nuestra realidad ‘verdadera’ como en la realidad ‘ficticia’ de los personajes. En este momento, Sansón es un personaje único porque sirve como puente entre esos dos planes de realidad. Además de eso, la crítica brusca que tiene don Quijote hacia el autor de su biografía nos deja queriendo defender a Cervantes, pero aquí nos encontramos otra vez con los límites de nuestro papel en la historia. Don Quijote insulta al autor de su libro por ser desorganizado y confundir los detalles, una suposición irónica porque su propio libro es uno de los pocos mencionados en la obra que el personaje principal no ha leído.

La creación del sistema narrativo creó ciertos problemas para Cervantes después de la publicación del primer libro. La reacción

del público a ello había enseñado al autor el poder que tenía sobre las percepciones de sus lectores; como dice Irma Céspedes, Cervantes “descubrió, sobre todo, que la palabra creadora encanta y que el mundo creado podría devorar al receptor incauto” (69). Pero la fama instantánea y la falta de leyes de *copyright* dejaron a Cervantes vulnerable al robo de sus ideas; todos querían leer la continuación de la historia de don Quijote, y el autor Avellaneda respondió a ese deseo con su publicación de una segunda falsa versión en 1614. Avellaneda se expone a sí mismo como impostor por su técnica primitiva de narrar las ‘nuevas hazañas’ de nuestro héroe; no emplea ninguna de las técnicas narrativas innovadoras del primer *Don Quijote*, entonces fracasa de ‘devorar’ a sus lectores como hizo Cervantes. Habiendo ya escrito la mayoría de la segunda versión verdadera, Cervantes solamente tenía espacio limitado en el cual expresar su reacción a ese acontecimiento. Maestro de la sutileza, Cervantes opta por no criticar a Avellaneda explícitamente, sino demostrarnos que debemos reconocer inmediatamente que la versión falsa es indigna de nuestra atención.

Cervantes utiliza el fracaso de Avellaneda en su juego de percepciones de dos maneras. Primero, indica en su prólogo que no se ofenda ni se amenaza por la obra de Avellaneda, pero en su propio libro Cervantes nos dará un don Quijote “finalmente muerto y sepultado, porque ninguno se atreva a levantarle nuevos testimonios, pues bastan los pasados y basta también que un hombre honrado haya dado noticias de estas discretas locuras, sin querer de nuevo entrarse en ellas” (546). Esta oración es un elemento de la metaficción, porque nos revela al principio del libro cómo la historia se terminará. Curiosamente, una indicación sutil de sus sentimientos protectores para su obra se puede ver en el hecho de que, a diferencia de los prólogos al primer *Quijote* y las *Novelas ejemplares*, Cervantes admite abiertamente que es el autor de los dos libros en vez de crear una cadena de personas culpables por la concepción de ellos.

La segunda manera en que Cervantes utiliza el fracaso de Avellaneda es la decisión de incluir a un personaje del libro de Avellaneda en la trama de la historia ‘verdadera’ de don Quijote, fusionando las realidades de don Quijote, Avellaneda, y nosotros. En la representación de este personaje, don Álvaro Tarfe, se culmina la creatividad cervantina y el logro de su propósito de la *mimesis*. Para Cervantes, la inclusión de

don Álvaro en la segunda parte habría sido una necesidad para que su arte imitara bien todos aspectos de la realidad, “porque en su teoría literaria el asunto capital de la ‘verdad poética,’ también denominada verosimilitud o verisimilitud como componente de la *mimesis*, depende tanto del contenido como de la estructura y la elocución” (Villanueva 14). Al hallarse en la presencia de un personaje del libro de Avellaneda, del cual está consciente antes de conocerle, don Quijote se encuentra metido en el centro del juego más complejo hasta ese punto en el libro. Primero, don Quijote, el protagonista de un libro escrito sobre sus propios hazañas, se da cuenta de la existencia del libro y entonces de la existencia y la crítica de sus lectores. La interacción entre los mundos literarios y verdaderos niega los límites de los participantes de cada uno y les da la impresión de estar en un mundo híbrido que desafía la dicotomía de los dos planos de la realidad. También, don Quijote aprende que se ha escrito una segunda parte falsa de su historia, publicada por un autor verdadero, pero que miente e inventa una salida ficticia que don Quijote hace con un personaje ficticio. Ahora el protagonista rebela ante la falsificación de su historia, lamentando la existencia de la versión falsa en el mundo real y en su propio mundo ficticio, y rechaza las mentiras y los personas que las cuentan dentro del mundo ficticio del libro falsificado. Finalmente, don Quijote se enfrenta con un personaje ficticio del libro de Avellaneda, ahora presentado como un hombre de carne y hueso (dentro del mundo literario de don Quijote). Al mezclar tantos aspectos de la realidad de don Quijote con los de nuestro mundo verdadero, se borra todo concepto de las fronteras que separan los dos.

Al llegar al fin de la historia de don Quijote, el lector se siente fieramente involucrado en la vida del hidalgo como si hubiera sido un personaje ‘vivo’ en su mundo ficticio, una impresión que se ha orquestado por medio de la imaginación ilimitada de Cervantes. Solamente se pudo lograr mediante la exploración de las conexiones fundamentales entre el mundo de don Quijote y lo nuestro, o “las relaciones existentes entre la realidad y la ficción, que forman parte del complejo semiológico constitutivo de nuestra vida social pero afectan en especial al sistema semiótico del lenguaje y, dentro de él, muy destacadamente, a la narración literaria” (Villanueva 13). Ahora, el acto de escribir los dos libros se puede ver como un proceso de evolución.

Cervantes dedica el primer libro al trabajo de comunicar sus teorías al lector mientras explora los límites de su nuevo elemento del narrador involucrado en la trama. En el segundo libro, utiliza la habilidad aprendido por escribir el primero para perfeccionar su estilo narrativo y usarlo para hacer que la realidad de don Quijote y la nuestra parecen de un mundo unido. Más que sus habilidades artísticas o la innovación literaria que su escritura propone, “Cervantes cree en las capacidades performativas de la palabra, es decir, en su poder de hacernos creer como cierto lo que se dice por la autoridad de quien lo dice...[así que] en *El Quijote* se da un uso sumamente eficaz del valor performativo de la enunciación plural para generar un discurso verosímil” (Villanueva 19.) Su profundo entendimiento del poder inherente en la maestría de la palabra le dio la capacidad de crear gigantes de molinos y un héroe mundial de un idealista viejo y perdido del juicio.

El estilo único de la narración cervantina se ha estudiado extensivamente tras los siglos porque representa una revolución creativa que cambió para siempre las expectativas tanto del lector como del autor en cuanto a la obra novelesca. Cervantes se ha probado un autor de intelecto y perspicacia profundos porque su estilo y sus éxitos evolucionaron con cada obra que publicó. En el primer libro del Quijote, la confusión producido por la cadena de transmisión nos hace dudosos de la fiabilidad de los narradores de una historia entretenida, pero todavía capaces de distinguir entre lo ‘verdadero’ y lo ‘ficticio’ adentro del mundo de don Quijote en cuanto a cómo él percibe sus alrededores. En este libro, Cervantes revela la parte de su teoría literaria de que la obra escrita debe entretener y instruir a través de un plano común del lenguaje y un actitud respetuoso hacia el lector. Pero al llegar al fin de la segunda parte, el mecanismo de la metaficción nos obliga participar activamente en la trama; así, al tejer la realidad ‘ficticia’ de don Quijote con nuestra realidad ‘verdadera’, Cervantes nos deja cuestionar nuestra propia versión de la realidad y la esencia de las percepciones, el propósito en sí de la mimesis. Al explorar la mimesis y cómo funciona en la vida de don Quijote, Cervantes explica, y cumple con, la otra parte de su teoría literaria, en que el arte debe imitar bien a la realidad hasta que parece imposible a distinguir entre ellos. El hecho de que Cervantes permite que su personaje principal esté consciente de nosotros provoca en el lector la impresión de ser participante activa en

la acción de la historia, pero al mismo tiempo sugiere la posibilidad de que somos nosotros los personajes verdaderos, siendo leídos por don Quijote y un Cervantes absolutamente deleitado. Al utilizar una multitud de mecanismos sumamente creativos, el autor niega las fronteras que separan la realidad de la ficción, así asegurándose que sus lectores nunca podrán saber definitivamente ‘la verdad’ de su obra maestra y el héroe adorado. Sin embargo, la participación obligatoria del lector le da la impresión de ser un elemento fundamental en la concepción de la historia, lo cual tiene el propósito de desamarrar nuestro concepto tradicional de la realidad y el proceso artístico. Es un método con que Cervantes propone a comunicarnos su teoría literaria: nos recuerda que el arte sí debe deleitar y enseñar, pero también funcionar como un mundo común en el cual los lectores, los personajes y el autor pueden existir entre sí. La participación de Cervantes en todos los niveles del discurso, en vez del papel tradicional y unidimensional del autor, nos queda completamente asombrados como lectores por una obra de originalidad tan deslumbrante. De hecho, se puede decir que la única cosa que se debe tomar como hecho concreto en toda la obra aparece en el prólogo a la segunda parte, y es que el autor de la segunda indudablemente es el mismo que el de la primera. La complejidad con que Cervantes se entrecruza el mundo literario de sus personajes con el mundo real de sus lectores nunca se ha podido duplicar por ningún otro autor, y entonces se ha inmortalizado como el padre de la novela moderna y el más importante autor en la literatura española.

Obras Citadas

- Cascardi, Anthony J. “*Don Quijote* and the Invention of the Novel”.
Ed. Anthony J. Cascardi. *The Cambridge Companion to Cervantes*.
Cambridge, U.K.: Cambridge UP, 2002. 58-79.
- Cervantes, Saavedra Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Madrid: Alfaguara, 2004.
- Cervantes, Saavedra Miguel de. “Prólogo al Lector.” *Novelas ejemplares*.
Ed. Harry Sieber. Madrid: Catedra, 2000.
- Céspedes, Irma. “El Lector del *Quijote*, Novela de la Conciencia Conquista.”
Revista Chilena de Literatura 67 (2005): 69-89.
- Gandiaga, Nora G. “La Parodia Entre la Ficción y la Realidad en *El*

ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha.” *Revista Chilena de Literatura* 67 (2005): 131-47.

Hinrichs, William H. “Cervantes and the Sequel: Literary Continuation in Part I of *Don Quijote*.” *Bulletin of the Cervantes Society of America* 30.1 (2010): 113-39.

Ife, B. W. “The Historical and Social Context.” *The Cambridge Companion to Cervantes*. Ed. Anthony J. Cascardi. Cambridge U.K.: Cambridge UP, 2002. 11-31.

Martín, Adrienne L. “Humor and Violence in Cervantes.” Ed. Anthony J. Cascardi. *The Cambridge Companion to Cervantes*. Cambridge, U.K.: Cambridge UP, 2002. 160-85.

Percas de Ponseti, Helena. *Cervantes y su Concepto del Arte: Estudio Crítico de Algunos Aspectos y Episodios del Quijote*. Madrid: Editorial Gredos, 1975.

Villanueva, Darío. “El *Quijote*: Dialogismo y Verosimilitud.” *Revista Chilena de Literatura* 67 (2005): 11-29.

Wicks, Ulrich. “Metafiction in *Don Quixote*: What Is the Author up to?” Ed. Richard Bjornson. *Approaches to Teaching Cervantes’ Don Quixote*. New York: Modern Language Association of America, 1984. 69-76.