

**«LLEGANDO A ESCRIBIR ESTE CAPÍTULO».
RECURSOS DE APERTURA Y CIERRE DE CAPÍTULO
EN EL *QUIJOTE* DE 1615***

Ana Elvira Vilchis Barrera
Universidad Nacional Autónoma de México, México
anaelvira_15@hotmail.com

Recibido: 31/08/2014 – Aceptado: 05/10/2014

Resumen: En los 74 capítulos de la Segunda parte del *Quijote* es posible encontrar relaciones complejas entre los capítulos mismos y los episodios que en ellos se narran, un episodio puede narrarse en más de un capítulo al igual que un capítulo puede ser parte de más de un episodio. Parte de la complejidad y conciencia estilística de la obra puede observarse en el análisis de los siete recursos de apertura y cierre de capítulos presentados en este trabajo: suspenso, anuncio, simultaneidad, descanso en la narración, presencia del narrador, apelación al receptor y cambio de espacio de los personajes.

Palabras clave: capítulos, suspenso, simultaneidad, narrador, espacio.

**«LLEGANDO A ESCRIBIR ESTE CAPÍTULO».
CHAPTER OPENING AND CLOSING LITERARY DEVICES
IN *DON QUIXOTE* (1615)**

Abstract: In the 74 chapters of *Don Quixote's* Second part it is possible to find different relations between the chapters and the episodes narrated, one episode can be narrated in more than one chapter as well as one chapter can be part of more than one episode. Some of the novel stylistic complexity and conscience can be observed in the analysis of the seven chapter opening and closing literary devises covered in this work: suspense, advertisement, concurrency, break in the narrative, narrator presence, appeal to the receiver, characters change of space.

Keywords: chapters, suspense, concurrency, narrator, space.

* Artículo de reflexión.

1. Introducción

A bordar una obra tan conocida y estudiada como el *Quijote* nos enfrenta con varias dificultades, desde integrar la impresión de una lectura profundamente placentera hasta discernir entre los numerosos trabajos de la crítica. A partir de la posibilidad de una lectura en voz alta, llama la atención un aspecto básico de la estructura de la obra, que por su misma simplicidad puede pasarse por alto: la división de la obra en capítulos, hecho, aunque arbitrario, plenamente consciente por parte del autor. Si bien es posible ubicar los episodios que tienen lugar en la obra, estos no se corresponden unívocamente con los capítulos; son muchos los episodios que abarcan más de un capítulo, y son muchos los capítulos que narran tan solo un fragmento de alguna aventura. En 74 capítulos que conforman la Segunda parte del *Quijote*, las posibilidades son variadas; sin embargo, es posible observar una fuerte conciencia estilística al analizar los procedimientos mediante los cuales la secuencia narrativa se segmenta en capítulos, como se pretende mostrar a lo largo del presente trabajo; Cervantes parece saber bien cuál era el posible efecto de los recursos formales y estilísticos en la obra y las consecuencias que tendrían en la manera en que los lectores se aproximarán al texto.

2. Recursos de apertura y cierre

El objetivo de este trabajo es realizar una revisión de los siete recursos estilísticos que se encuentran en los principios y finales de los capítulos de la Segunda parte del *Quijote*,¹ que pueden presentarse independientemente o combinados: 1) suspenso, 2) anuncio, 3) simultaneidad, 4) descanso en la narración, 5) presencia del narrador, 6) apelación al receptor, 7) cambio de espacio de los personajes. Se propone que los seis primeros responden a una finalidad oral de la obra y el último a un carácter teatral de la misma.

Cervantes, que leía en silencio parece jugar con la idea de que también su *Quijote* podría ser leído oralmente. [...] Los capítulos del *Quijote* rara vez son largos y tienden a una extensión regular, como ocurre también en muchos libros de caballerías [...] Se diría que en todos estos casos estaban planeados así en función de posibles lecturas orales, pues en ellas era importante no cansar a los oyentes. (Frenk, 2005, pp. 62-63)

1 Para dicho análisis se han considerado las apariciones de las categorías que a continuación se mencionan en un promedio de 10 a 15 líneas al inicio y al final de cada capítulo, en la edición que se menciona en la bibliografía.

Esta posibilidad de lectura oral puede apoyarse no solo en la extensión de los capítulos, sino también en la manera en que estos comienzan y terminan, no de forma arbitraria, ni concluyendo siempre con el episodio narrado, sino con un cuidadoso mantenimiento del ritmo y de la atención del receptor.² La posibilidad de una lectura oral del texto nos da otra perspectiva de la participación del lector al acercarse a la obra; pensar en un lector que escucha el *Quijote* sin la posibilidad de controlar las pausas y el ritmo de lectura, ni de regresar una y otra vez sobre el texto para retomar, recordar o reafirmar los detalles, implica que la obra debe poseer los mecanismos necesarios para facilitar el acercamiento de tal lector; como se verá más adelante el suspenso, el anuncio, la simultaneidad y el descanso en la narración, aunque muy funcionales también en la lectura en silencio, funcionan en la oralidad como auxiliares en el mantenimiento del ritmo de lectura, permiten mantener el interés sin cansar al lector, y dan la posibilidad de retomar, e incluso adelantar, información de otros fragmentos; por su parte la presencia del narrador y apelación al receptor, recursos mucho más vinculados a una literatura oral, consideran al lector como un factor activo y participativo en la obra, atrayendo su atención y guiando la lectura de manera explícita.

2.1. *Suspense*

Si bien el momento más recordado del *Quijote* por su efecto de suspenso es el capítulo VIII de la Primera parte, en la segunda encontramos también numerosos finales de capítulo marcados por una interrupción abrupta de la secuencia narrativa, que provoca la «actitud tensa y expectante» (Beristáin, 2008, s.v. *suspense*) del receptor.

Desde el primer capítulo de la Segunda parte, que termina con la interrupción del diálogo por las voces que dan el ama y la sobrina (Cervantes, 2004, I, p. 560),³ cuyo motivo no se conoce hasta el capítulo siguiente, encontramos que la información «está limitada momentáneamente al conocimiento parcial que tienen los propios personajes del relato» (Cacho Blecua, 2008, p. 100), con lo que algunos capítulos se suspenden en un momento en que se genera la duda y expectación compartida por personajes y lectores u oyentes. Recordemos por poner un ejemplo el final del capítulo XXII, que termina con don Quijote dispuesto a relatar la aventura que acaba

2 «El capítulo cervantino raras veces coincide con una unidad narrativa [sino que presenta] cesuras abruptas con las que bien se echa de ver que lo que le importa al autor es mantener en pie la expectativa del lector o tal vez —¿por qué no?— de un círculo de oyentes?» (Moner 1988, p. 124 ap. Frenk 2005, p. 63, n. 18).

3 En adelante se cita el *Quijote* con número de capítulo seguido de número de página; esta última se omite cuando basta la referencia al capítulo entero.

de vivir en la cueva de Montesinos: «Levantada la arpillera, dijo don Quijote de la Mancha: —No se levante nadie, y estadme, hijos, todos atentos.» (XXII, 722), la voz del protagonista solicitando la atención del primo y Sancho es lo último que escuchamos en el capítulo; sin embargo, esa llamada de atención se hace extensiva también a los lectores u oyentes, en el momento en que comparten la curiosidad por enterarse de lo que pasó en la cueva.

En la secuencia de episodios de los duques, las marcas de suspenso se incrementan, los finales de capítulo alternan el suspenso con los anuncios; sin embargo, a diferencia de estos últimos, el suspenso implica una pausa abrupta, que genera una duda inminente: ya sea ante la interrupción en los diálogos —«con semblante airado y alborotado rostro, se puso en pie y dijo [...] Pero esta respuesta capítulo por sí merece» (XXXI, 792)— o ante la aparición de personajes —«doloroso y pellizcado, confuso y pensativo, se quedó solo, donde le dejaremos deseoso de saber quién había sido el perverso encantador que tal le había puesto» (XLVIII, 916)— aparecen las dudas: ¿qué le responderá don Quijote al eclesiástico? (XXXI), ¿qué pedirá la Trifaldi? (XXXVI), ¿cómo se recuperará del desmayo? (XXXIX), ¿quién aparecerá en el último carro? (XXXIV), ¿cuándo llegará Clavileño? (XL), ¿quiénes son las fantasmas que han atacado en la oscuridad a don Quijote y a doña Rodríguez? (XLVIII), dudas que pueden resolverse inmediatamente, en el siguiente capítulo o bien dejarse pendientes por más tiempo, pero que de cualquier forma mantienen vivo el interés por leer o escuchar un capítulo más.

En los episodios de los duques el suspenso llega a aparecer, además, al inicio de capítulo. En estos casos, el suspenso funciona como guía para las expectativas que se han de generar —y esperan ser resueltas— en ese mismo capítulo: ante la tardanza de Clavileño dudamos si la aventura de Clavileño realmente será para don Quijote (XLI), ¿quiénes son las dos mujeres enlutadas que irrumpen cuando está a la mesa con los duques? (LII), y ¿qué ocurrirá con Sancho, que ha caído inesperadamente en un honda cima al iniciar el capítulo LV. Estos inicios de capítulo, marcados por el suspenso, no se volverán a encontrar, más que en un guiño al lector u oyente, cuando se describe el túmulo de Altisidora —supuestamente muerta— sin nombrarla en el capítulo LXIX.

Una vez concluida la secuencia de episodios de los duques, solo dos capítulos más tendrán un final marcado por el suspenso, —LXI y LXIV—, y en ambos casos debido a la aparición de un personaje —Antonio Moreno y el Caballero de la Blanca Luna, respectivamente— cuya identidad, desconocida para los protagonistas, no será

explicada al lector u oyente sino en un capítulo posterior,⁴ «al elegir la perspectiva de los propios personajes, los lectores asistimos a la doble aventura: el acontecimiento relatado y su disposición narrativa, que sirve para mantener la expectación» (Cacho Bleuca, 2008, p. 101).

El recurso de diferir y retrasar la resolución de dudas y el cumplimiento de expectativas con un matiz de admiración y perplejidad (cf. *RAE*, s.v. *suspense*) implica a un lector participativo y atento. El efecto de suspense «provoca que [lectores y oyentes] tratemos de imaginarnos la información, de la que carecemos en ese momento, sobre el desarrollo del acontecimiento» (Iser, 2008, p. 108).⁵

2.2. *Anuncio*

Son también numerosos los capítulos que inician y terminan con un anuncio de lo que ocurrirá en el siguiente capítulo o incluso varios capítulos más adelante. Sin embargo, los anuncios pueden cumplir una función de ubicación del capítulo no solo en relación con los hechos que se están anticipando, sino que lo vinculan con los sucesos ya conocidos por el lector u oyente; es decir, al final de un capítulo puede anunciarse el coloquio (VI, XI) o las aventuras siguientes (XI), en comparación con el coloquio o la aventura inmediata anterior: «encerráronse los dos en su aposento, donde tuvieron otro coloquio que no le hace ventaja al pasado» (VII, 593), «al día siguiente le sucedió otra [aventura] con un enamorado y andante caballero, de no menos suspensión que la pasada» (XI, 630). Si pensamos en los anuncios como un recurso enfocado hacia la lectura oral de la obra, cobra sentido que en los fragmentos que delimitan un capítulo se haga uso de un recurso que, al tiempo que llama la atención del oyente por anticipar los hechos, le permita retomar lo ya conocido y

4 En los libros de caballerías «suele ser [...] relativamente frecuente la presentación de una aventura misteriosa con personajes desconocidos, para que una vez resuelta se expliquen los pormenores y los antecedentes previos a su desarrollo» (Cacho Bleuca, 2008, p. 101). Recordemos aquí también la aventura con el Caballero del Bosque (XII-XV).

5 Iser (2008, pp. 108-109) llama al efecto de suspense la más «primitiva» de las técnicas de corte, aunque «muy eficaz»; de acuerdo con este autor, podríamos pensar si el resto de los recursos aquí tratados resultan «más refinados» o elaborados que el suspense, lo que es cierto es que en todos los casos se mantiene abierta la pregunta «¿cómo continuará la narración?». En la Segunda parte del *Quijote* existen cinco secuencias narrativas —con menciones en los cortes de capítulo— que atraviesan la narración, quedando suspendidas durante un largo periodo para ser resueltas muchos capítulos más adelante: el deseo de venganza de Sansón Carrasco (XV), el encuentro con Ricote (LIV), el matrimonio de Tosilos (LVI), los amores de Altisidora (LVII), y, principalmente, el desencanto de Dulcinea (X).

ubicar la narración presente al ponerla en relación con lo que ya ha escuchado y lo que está por escuchar.

Quien escribe para ser escuchado imprimirá a su discurso un dinamismo atento a una recepción que fluye hacia adelante, sin retorno posible. Privilegiando la variedad —en forma y contenido— y, cuando de narraciones se trata, la estructura lineal y episódica, no rehuirá las repeticiones y redundancias que afianzan lo ya dicho. (Frenk, 2005, p. 33)⁶

Los anuncios pueden aparecer como una mención más dentro de la secuencia narrativa, como los anuncios del duelo aplazado con Tosilos al iniciar los capítulos LIV y LVI —«[...] De allí a dos días dijo el duque a don Quijote como desde allá a cuatro vendría su contrario y se presentaría en el campo» (LIV, 959)—, o bien, puede ser independiente de la narración, enfatizando así la plena conciencia del narrador de crear un puente hacia el siguiente capítulo: «y lo que le sucedió en ellas se dirá en el siguiente capítulo» (LXII, 1034).

Por otra parte, al igual que en los fragmentos marcados por el suspenso, los personajes pueden ser conscientes de los anuncios; por ejemplo, el gobierno de la ínsula lo anuncia la duquesa directamente a Sancho: «yo satisfaré vuestras cortesías con hacer que el duque mi señor lo más presto que pudiere os cumpla la merced prometida del gobierno» (XXXII, 805). Sin embargo, en muchos casos los anuncios van dirigidos más bien a los lectores u oyentes, como puede verse en las anticipaciones de las burlas de los duques:

entre los dos dieron traza y orden de hacer una burla a don Quijote que fuese famosa y viniere bien con el estilo caballeresco, en el cual le hicieron muchas tan propias y discretas, que son las mejores aventuras que en esta grande historia se contienen. (XXXIII, 813)

[...] se volvieron a su castillo, con prosupuesto de segundar en sus burlas, que para ellos no había veras que más gusto les diesen. (XXXVI, 830)

6 Llama la atención el inicio del episodio de los duques, el capítulo XXX, en el cual se describe a don Quijote melancólico por el encantamiento de Dulcinea y a Sancho preocupado por los bienes; esta entrada se convierte en una pista de lectura que anuncia, aunque implícitamente, las dos líneas que seguirán las principales bromas de los duques: la solución al encanto de Dulcinea con el orden de Merlin de los azotes de Sancho y la respuesta a las preocupaciones materiales de Sancho con el gobierno de la ínsula —aunque ninguna de las dos se vea realmente resuelta—; sin embargo, los anuncios a los que nos referimos en este apartado no son de esta índole, sino menciones explícitas por parte del narrador, o bien de algún personaje, en las que se anticipa algún suceso o bien, el carácter del mismo.

O bien, en los anuncios del fin del gobierno de Sancho, que ocurren al final del capítulo XLIX: «acabó la ronda de aquella noche, y de ahí a dos días el gobierno» (XLIX, 928), y al inicio del LIII: «[...] se acabó, se consumió, se deshizo, se fue como en sombra y humo el gobierno de Sancho» (LIII, 952); los personajes no están al tanto de los anuncios anteriores: se trata de información con la que el narrador privilegia a los lectores u oyentes y que no genera la expectativa de una resolución inminente, como el suspenso, sino que renueva el interés por saber ya no *qué* ocurrirá —ya que la sorpresa se pierde con el anuncio— sino *cómo* ocurrirán los hechos: si serán verdad las aventuras, se igualarán o superarán a las anteriores, o bien, si tan solo es uno más de los juegos del narrador que más adelante veremos.

Cabe destacar el principio del último capítulo de la obra, en el cual se anuncia desde las primeras líneas la inminente muerte de don Quijote, con una reflexión del narrador que se acerca mucho a la del inicio del capítulo LIII, que ya mencionábamos y que anuncia el fin del gobierno de Sancho y que resulta mucho más solemne que la narración de la muerte en sí misma. Este anuncio en el último capítulo, es prueba de que el recurso del anuncio funciona, alternadamente con el suspenso, equilibrando la sorpresa de este último, como la anticipación que elimina expectativas; sin embargo, son formas complementarias de mantener la atención del lector u oyente: no importa que al principio del capítulo sepamos de antemano que don Quijote morirá; aún así interesa saber cómo será esa muerte y qué tendrá que decirnos sobre ella el narrador.

2.3. *Simultaneidad*

Estrechamente relacionado con los recursos que hasta ahora hemos visto, están las marcas de capítulos simultáneos. Desde los primeros —II, III, V, VI, VII— se encuentran sucesos que ocurren de manera simultánea, lo cual puede marcarse al inicio de un capítulo como introducción a la narración de hechos cuya temporalidad se comparte con lo que ya se ha dicho, es decir, ubicando el capítulo que inicia en un tiempo pasado: «En tanto que Sancho Panza y su mujer Teresa Cascajo pasaron la impertinente referida plática, no estaban ociosas la sobrina y el ama de don Quijote» (VI, 588),⁷ o bien, puede marcarse al final del capítulo a manera de anuncio de otros

7 Los hechos pueden ser simultáneos a un momento del episodio anterior y regresar inmediatamente al tiempo presente de la narración previa (en el capítulo XXXI el duque se adelanta para dar indicaciones a su gente) o bien, pueden narrarse hechos que abarquen el tiempo del capítulo previo, de manera que hay un tiempo paralelo y equivalente en dos capítulos (como coloquio de Sancho y Teresa en los capítulos V y VI o XIII: los coloquios de escuderos y caballeros en los capítulos XIII y XIV).

hechos que tuvieron lugar al mismo tiempo, es decir, prolongando la temporalidad de la narración hasta los hechos que se narren en el capítulo próximo: «[los escuderos] se quedaron dormidos, donde los dejaremos por ahora, por contar lo que el Caballero del Bosque pasó con el de la Triste Figura» (XIII, 644). Cuando la simultaneidad se marca al final de capítulo, suele integrarse de manera explícita al lector u oyente, con lo cual se le guía en el proceso de pausa y continuidad simultánea de la narración. En la cita anterior «donde los dejaremos por ahora» implica que no solo el narrador dejará suspendida la relación de hechos referentes a los escuderos, sino que el lector u oyente dejará en su memoria a los escuderos ahí, en pausa, mientras pone atención al coloquio de los caballeros; se muestra que el narrador hace partícipe a su receptor, ya que pretende que recorran juntos el ir y venir temporal que implica la simultaneidad.

La narración de hechos simultáneos implica entonces la necesidad de un lector atento —y de un oyente aún más atento, por la imposibilidad de regresar en la narración—, ya que no solo debe mantenerse al tanto de la narración lineal —si bien guiada por recurrentes avisos, abruptamente interrumpida para crear suspenso—, sino que debe atender también a lo que ocurre en más de un espacio, al mismo tiempo y con la misma importancia. Mediante la relación de los sucesos narrados con otros, pasados o futuros —recurso propio también de los libros de caballerías— se consiguen varios efectos, como señala Cacho Blecua:

- 1.º Destaca la importancia del fragmento narrado en esos momentos, [...] posibilita que el lector-oyente le preste una mayor atención para su retención memorística.
- 2.º Crea dos espacios interrelacionados; el relato de uno de ellos y la mención del anterior o posterior conectará ambas situaciones.
- 3.º Se manifiesta la articulación trabada de los materiales narrativos, que obedecen a unos diseños previos. (Cacho Blecua, 2008, pp. 106-107)

La mayor concentración de marcas de simultaneidad en cortes de capítulo se encuentra en el episodio de los duques, debido a la separación de Don Quijote y Sancho. El recurso resulta llamativo en estos episodios, precisamente porque otorga unidad a las dos secuencias narrativas al entrelazarlas. Son inicios y finales de capítulo donde, como hemos visto, el narrador se hace muy presente y pone de manifiesto continuamente la participación dinámica y atenta que espera de parte de su lector/oyente: «se acostó en su lecho, donde *le dejaremos por ahora, porque nos está llamando el gran Sancho Panza, que quiere dar principio a su famoso gobierno*» (XLIV, 887); «quédese aquí el buen Sancho, que *es mucha la priesa que nos da su amo, alborotado con la música de Altisidora*» (XIV, 849). Como en los recursos antes

mencionados, existe también en las marcas de simultaneidad la posibilidad de una aparente conciencia por parte de los personajes: en los ejemplos anteriores vemos que es Sancho quien *nos está llamando* y don Quijote quien *nos da prisa*, creando así este efecto en el cual los personajes saben que la atención se ha desplazado y quieren recuperarla, ya que no tendría sentido continuar con sus hechos sin un narrador que esté ahí para relatarlos y un público que los escuche atento. Si bien, esto no ocurre en todas las marcas de simultaneidad, es una posibilidad que se relaciona con los juegos narrativos que veremos más adelante.

Finalmente, hay que mencionar un tipo de simultaneidad que no tiene que ver propiamente con las acciones, sino con la narración misma y la presencia del narrador; tiene, al igual que la posibilidad mencionada en el párrafo anterior, un tono lúdico, y puede funcionar como un descanso en la sucesión de acciones para el receptor. Se trata de los capítulos en los que el narrador debe explicar hechos pasados —generalmente relacionados con la identidad oculta de algún personaje— y recurre a dejar en pausa las acciones de los protagonistas *mientras* realiza la explicación; así como los personajes, en momentos, parecen cobrar conciencia de que sus hechos deben ser narrados, el narrador se muestra consciente de que al estar ocupado explicándonos las intenciones de Carrasco (XIV-XV) o la identidad de Antonio Moreno (LXII) los protagonistas deben mantenerse ocupados con algo que pueda referirse brevemente, pero que abarque el tiempo de la explicación: «Don Quijote y Sancho volvieron a proseguir su camino de Zaragoza, *donde los deja la historia, por dar cuenta de quién era el Caballero de los Espejos y su narigante escudero*» (XIV, 656).

Hasta aquí hemos visto tres recursos encaminados a atraer y mantener la atención del lector u oyente y que permiten apoyar una finalidad oral de la obra. Suspense, anuncio y simultaneidad se intercalan e incluso conviven para iniciar y terminar capítulos que tengan fuertes vínculos con los anteriores y siguientes y que, a la vez, permitan una pausa en la lectura, que dejará al lector/oyente con dudas y expectativas suficientes para desear continuar con la lectura, y que permitan retomarla y reinsertarse en el hilo narrativo con facilidad, manteniendo a un auditorio interesado y alerta (Frenk, 2005, p. 50). Veamos ahora un recurso si bien no contrario a los anteriores, complementario, ya que implica una pausa en el ritmo de los hechos.

2.4. *Descanso narrativo*

Nos referimos aquí a los segmentos que sirven como puente entre una y otra aventura, y cómo al principio y al final de capítulos, estos segmentos se convierten

en un recurso para disminuir el ritmo narrativo e introducir un pasaje más bien descriptivo de las emociones de los personajes o reflexivo por parte del narrador. Es frecuente que el descanso narrativo coincida con el cambio de espacio de los personajes —aunque existen numerosos cambios de espacio en los que no se presenta un descanso, como más adelante veremos—. Debido a que generalmente la aventura está asociada a un espacio determinado, si la aventura termina, los protagonistas se desplazan y durante ese periodo es que se inserta el descanso narrativo, que puede coincidir con un descanso en las acciones de los protagonistas; por ejemplo, que se detengan en el camino a comer o dormir —más Sancho que don Quijote, claro está—:

Al polvo y al cansancio que don Quijote y Sancho sacaron del descomedimiento de los toros [aventura terminada] socorrió una fuente clara y limpia que entre una gresca arboleda hallaron [cambio de espacio], en el margen de la cual, [...] amo y mozo se sentaron. Acudió Sancho a la repostería de sus alforjas [momento de descanso de los personajes]. (LIX, 999)

Una vez terminada alguna aventura que ha mantenido al lector u oyente tenso y expectante, resulta pertinente realizar una pausa, retomar la narración con un tono más lento, que permita recopilar los hechos anteriores tanto en las reflexiones de los personajes como en la memoria de lector y más aún del oyente.

Los descansos en principios de capítulo generalmente se encuentran cuando en el capítulo anterior ha terminado una aventura, y en el que inicia se marca una disminución del ritmo de la narración que sirve como transición y breve recuento de la aventura recién terminada; por ejemplo, después de ver a Dulcinea «encantada», el capítulo XI inicia: «Pensativo además iba don Quijote por su camino adelante, considerando la mala burla que le habían hecho los encantadores volviendo a su señora Dulcinea en la mala figura de la aldeana, y no imaginaba qué remedio tendría» (XI, 623). Si tenemos en cuenta las posibilidades de lectura, el descanso también lo comparten los personajes con el lector u oyente, y de ser necesaria, una pausa en la lectura, permite iniciar el capítulo con el recuento de los hechos, siempre conveniente para el oyente que no puede volver sobre las páginas de la obra.

Los descansos que tienen lugar durante los episodios de los duques no se relacionan con un cambio de espacio, ya que entre el palacio, sus alrededores y la ínsula se albergan todas las aventuras. Es llamativo el capítulo LI, que inicia y termina con un descanso narrativo: el descanso que precede a la ronda, al inicio, y el pasaje de las constituciones de Sancho, que es completamente descriptivo, al final.

Ahora bien, el recurso del descanso narrativo se hace más presente al terminar los tres principales episodios de *estancia* de don Quijote: al salir de casa de don Diego (XIX y XX), al salir del castillo de los duques (LVIII y LIX) y al salir de Barcelona (LXVI, LXVII, LXVIII, LXX, LXXI); después de estos episodios llenos de acción —física, verbal y emocional— para don Quijote, Sancho y, por ende, para el receptor es necesario, para el equilibrio y el recuento de la narración, un mayor espacio para pasajes de descanso.

A diferencia de la simultaneidad, el suspenso y el anuncio que tienden a disminuir conforme nos acercamos al fin de la obra, el descanso narrativo aumenta notablemente en los inicios y finales de los últimos nueve capítulos. Parece que el autor preparara tanto a don Quijote como a sus lectores para la muerte del caballero, otorgando mayor espacio para la reflexión, para las acciones ya no interrumpidas, sino pausadas. Los capítulos se introducen y se concluyen ya con un tono más reposado, pues tanto la vida del protagonista como la obra y las expectativas que esta genera van declinando: es tiempo de retomar y concluir.

2.5. *Presencia del narrador*

Hasta aquí ha resultado notoria, por marcas implícitas, la presencia del narrador en la obra; que se hace completamente evidente cuando el narrador —o bien Cide Hamete— se hace presente explícitamente. Estos segmentos, al igual que otros de los fenómenos analizados, no aparecen exclusivamente en los inicios y finales de capítulo; sin embargo, llaman la atención estos porque funcionan, por un lado, como una pausa en la sucesión de hechos —al igual que los descansos—, al ser segmentos más bien reflexivos que versan ya sobre la historia, ya sobre la obra, el estilo y el proceso narrativo en sí mismo:

Real y verdaderamente, todos los que gustan de semejantes historias como ésta deben de mostrarse agradecidos a Cide Hamete, su autor primero, por la curiosidad que tuvo en contarnos las semínimas de ella [...] Pinta los pensamientos, descubre las imaginaciones, responde a las tácitas, aclara las dudas, resuelve los argumentos [...] (XL, 848)

Por el otro lado, al igual que el suspenso, el anuncio y la simultaneidad, exigen atención y participación del lector, suelen tener en la mayoría de los casos un tono lúdico: el narrador juega con el tono —por ejemplo, al iniciar el episodio del gobierno de Sancho con una parodia de invocación a las musas (XLV), o al reflexionar sobre la finitud de las cosas; de igual manera, para introducir el término del gobierno

ficticio de Sancho (LIII) como el final de la vida de don Quijote (LXXIV)— y juega también con las afirmaciones, con el sentido de la realidad cambiante de don Quijote, muchas veces de manera sutil. Sin embargo, es posible afirmar que el autor espera un lector atento, que note estos juegos y participe en ellos, ya que en más de una ocasión pide una lectura atenta, prometiendo a cambio narrar hechos que merezcan esta lectura, es decir, «cosas que piden nueva atención y nuevo crédito» (IX, 613).

En los inicios y finales de capítulo, se encuentran apariciones del narrador de maneras variadas que van desde simples juegos de palabras: «Temía si quedaría o no contrechito Rocinante, o *deslocado* su amo, que no fuera poca ventura si *deslocado* quedara» (LXIV, 1048), o menciones de lo que no se cuenta, hasta el complejo ir y venir de la realidad y la verdad de los hechos de don Quijote en correspondencia y contraste con el narrador.

Esto último, la veracidad de la narración, es una constante que en los cierres de capítulo parece dar un giro al tono y con ello una llamada de atención bromista a los lectores; el narrador puede jugar con las visión de la realidad de don Quijote, retomándola y haciéndola suya durante un instante, como ocurre durante la salida de la casa de don Diego: «con la buena licencia de *la señora del castillo*, don Quijote y Sancho, sobre Rocinante y el rucio, se partieron» (XVIII, 689). No conforme con ceder a la realidad del caballero, el narrador puede aumentar el juego en el siguiente capítulo, al no decidirse por la realidad de don Quijote ni por la del resto de los personajes, al recordar «el buen alojamiento que había tenido en *el castillo o casa* de don Diego» (XIX, 697).⁸

Por otro lado, el narrador juega también con la veracidad de los hechos narrados, ya sea que Cide Hamete la ponga en duda: «todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisímiles, pero esta de esta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera» (XXIV, 734), o bien que el narrador caiga en la ironía de afirmar que «Cide Hamete promete de contar con la puntualidad y verdad que suele contar las cosas de esta historia, por mínimas que sean» (XLVII, 908), cuando en el capítulo anterior afirma que la convalecencia de don Quijote duró cinco días y en el siguiente que duró seis; en todos los casos, la aparición de un narrador objetivo que valide que la obra está contada desde la verdad —recurso propio de los libros

8 El juego se presenta desde el epígrafe del capítulo XVIII «De lo que sucedió a don Quijote en *el castillo o casa* del Caballero del Verde Gabán, con otras cosas extravagantes» (XVIII, 679).

de caballerías—⁹ se convierte aquí en un juego del narrador que requiere en todo momento la participación, también lúdica y atenta, del lector.

Llaman la atención en consonancia con este trabajo, especialmente, los pasajes en los que el narrador menciona de forma explícita la estructura de la obra dividida en capítulos: «Llegando a escribir el traductor de esta historia *este quinto capítulo*, dice que le tiene por apócrifo» (V, 581); «Y aquí con *este breve capítulo* dio fin el autor, y *comenzó el otro*» (XXXVII, 838), «Dicen que en el propio original de esta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir *este capítulo* no le tradujo su intérprete como él le había escrito» (XLIV, 877). Así pues, una de las formas en que el narrador se hace presente es reflexionando —indirectamente— sobre el tema mismo de este trabajo: el narrador nos indica que puede hablarse de un capítulo como una unidad sin que tal juicio afecte al resto de la obra, y que la división está hecha con profunda conciencia estructural y narrativa.

2.6. Menciones del lector/oyente

Hemos visto a lo largo de todo este trabajo que es marcada la presencia y participación del lector u oyente en la obra. Los recursos que el autor utiliza al inicio y final de capítulos incluyen constantemente al lector/oyente; sin embargo, vale la pena dedicar un apartado a estas menciones, como un recurso que, aunque convive con los anteriores y al igual que otros puede presentarse también al interior de los capítulos, tiene una importante presencia y función en los segmentos iniciales y finales.

Las menciones pueden implicar una petición directa al lector u oyente de atención o crédito, enfatizando, claro, que lo que se narra es digno de ello; así pues el autor parece confiar tanto en la calidad de la obra como en la calidad del receptor, que se merecen mutuamente: «sucieron cosas que, por muchas, grandes y nuevas, *merecen ser escritas y leídas*, como se verá adelante» (X, 623).

Siguiendo con el tono lúdico del narrador, antes mencionado, el llamado al receptor también puede conllevar un deseo de regocijo para este; se hace explícito así que una de las finalidades de la obra es la diversión de quien la recibe: «la historia vuelve a hablar de él [de Sansón Carrasco] a su tiempo, por no dejar de *regocijarse* ahora con don Quijote» (XV, 568).

9 «La posterior adición de un historiador cuya percepción está limitada teóricamente significa un intento sistemático por narrar desde una verdad» constituye una de las aportaciones del *Amadís* (Cacho Bleuca, 2008, p. 101).

Finalmente, están los numerosos segmentos en que el narrador hace uso de una primera persona del plural que integra al lector con los personajes mismos, de manera que todos esperamos ansiosos la continuación del relato que se ha anunciado, todos nos sorprendemos con el suspenso, todos cambiamos de espacio en los capítulos simultáneos: «recibiolo la duquesa con grandísimo gusto, con el cual la dejaremos, por contar el fin que tuvo el gobierno del gran Sancho Panza» (LII, 953). Este recurso actualiza el relato; los capítulos inician y terminan creando una sensación de que el narrador está presente en el aquí y el ahora del lector u oyente, que es una voz que puede escucharse conforme la historia avanza, una voz viva y presente, que no solo manifiesta su voluntad y juega con el relato, sino que nos llama —con toda la oralidad que ello implica— a ser parte de la obra.

2.7. Cambio de espacio

Para terminar con la revisión de inicios y finales de capítulo, falta hacer mención de un recurso que tiene un carácter teatral, y por ende, no solo oral, sino visual, de la obra. Combinados con los recursos anteriores o de manera independiente, son numerosos los capítulos que abren o cierran con un cambio de espacio: puede ser la entrada o salida de un personaje, o un desplazamiento de los protagonistas.

Estos dos recursos resultan llamativos al ser ambos propios de las didascalias y marcar cambios de escena en las obras teatrales. Si pensamos que el *Quijote* está proyectado para una posible lectura oral, en un ámbito donde el teatro es un fenómeno cultural muy cercano y cotidiano,¹⁰ con un posible público de oyentes que estarían acostumbrados al espectáculo teatral, es completamente comprensible que en muchos casos, la única marca estructural que justifique el cambio de capítulo es, precisamente, la salida o llegada de algún personaje —como si se tratara de una entrada o salida de escena—, generalmente cuando se trata de personajes secundarios o del cambio de espacio de los protagonistas.

Las entradas y salidas de personajes no solo delimitan los capítulos, sino que marcan también el inicio y fin de la participación de los involucrados en las aventuras de don Quijote y Sancho:

Detrás de los tristes músicos comenzaron a entrar por el jardín adelante hasta cantidad de doce dueñas, repartidas en dos hileras, todas vestidas de unos monjiles anchos [...]

10 «En una cultura oral la creación se produce en una situación de tipo teatral, una especie de representación» (Frenk, 2005, p. 35).

Tras ellas venía la condesa Trifaldi, a quien traía de la mano el escudero Trifaldín de la Blanca Barba, vestida de finísima y negra bayeta por frisar. (XXXVIII, 838)

Algunas entradas, sobre todo durante los episodios de los duques, están marcadas por una gran teatralidad, no solo se describe cómo entra el personaje, sino el acompañamiento, y el vestuario, acercando estos inicios de capítulo a las acotaciones teatrales:

Al compás de la agradable música vieron que hacia ellos venía un carro de los que llaman triunfales, tirado de seis mulas pardas, encubiertas empero de lienzo blanco [...] y en un levantado trono venía sentada una ninfa, vestida de mil velos de tela de plata, brillando por todos ellos infinitas hojas de argentería de oro, que la hacían, si no rica, a lo menos vistosamente vestida. (XXXV, 822)

En el caso de los desplazamientos de los protagonistas, como se ha visto, tampoco se trata solamente de delimitar los capítulos, sino de delimitar las aventuras mismas. Don Quijote y Sancho siguen un camino que interrumpen debido a los encuentros y aventuras cuando entra un personaje a la *escena* de la narración o ellos llegan a algún sitio, se llama la atención del lector u oyente, que sabe que esto significa que una nueva aventura está próxima, motivada ya sea por el nuevo personaje, ya sea por lo que se encontrarán en el nuevo lugar, y se crea el efecto de que la aventura no solo se está narrando por una voz presente, sino que se narra como si estuviera ocurriendo a la vista de quien la escucha:

Por sus pasos contados y por contar, dos días después que salieron de la alameda llegaron don Quijote y Sancho al río Ebro, y el verle fue de gran gusto a don Quijote, porque *contempló* y *miró* en él la amenidad de sus riberas, la claridad de sus aguas, el sosiego de su curso y la abundancia de sus líquidos cristales (XXIX, 771).

Se crea además el efecto de que lectores u oyentes compartimos, —al igual que con recursos previamente mencionados— el paisaje del sitio al que llegan. Este recurso tiene también puntos de contacto con los libros de caballerías, en los que «se describe un acontecimiento representándolo ante los ojos de los lectores-oyentes que así pueden participar de su desarrollo [...] Son fórmulas de acercamiento del relato a los propios receptores» (Cacho Blecua, 2008, p. 105).

3. Conclusión

Sin duda, una revisión como la anterior podría ampliarse y detallarse mucho más; sin embargo, de este trabajo es posible concluir que tan solo al analizar segmentos de la obra ciñéndonos al aspecto estructural de la delimitación de los capítulos resulta

evidente, por un lado, la variedad de recursos y combinaciones de los que se vale la obra para mantener, durante 74 capítulos, el interés y la curiosidad viva de su receptor y, por otro lado, que la mayoría de estos recursos implican una obra que no es excluyente ni para el lector silencioso ni para el oyente, ya que lo que se privilegia en todo momento es la integración y participación del receptor en la obra; cada uno de los recursos aquí analizados, hace posible que el lector u oyente se sorprenda y descanse, camine y se detenga, retome la narración, concluya e inicie cada capítulo junto al narrador y los personajes, y a su vez, estos recursos solo son posibles con un lector u oyente dispuesto a permanecer atento, a captar los juegos y a acompañar a don Quijote y a Sancho hasta su definitivo regreso a ese incierto lugar de la Mancha.

Referencias bibliográficas

1. Beristáin, H. (2008). *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa.
2. Cacho Blecua, J. M. (2008). Introducción. En Cacho Blecua, J. M. (Ed.), *Amadis de Gaula* (pp. 17-206). Madrid: Cátedra.
3. Cervantes, M. de. (2004). *Don Quijote de la Mancha*, F. Rico (Ed.), Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española.
4. Frenk, M. (2005). *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, México: Fondo de Cultura Económica.
5. Iser, W. 2008. El acto de la lectura: consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético. En Rall, D. (Coord.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria* (pp. 121-143). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
6. Moner, M. (1988). Técnicas del arte verbal y oralidad residual en los textos cervantinos. *Edad de Oro*, 7, 199-127.