
JOSÉ MANUEL MARTÍN MORÁN

EL PESO DE LA VOZ. LA AUTORIDAD DEL NARRADOR EN LAS *NOVELAS EJEMPLARES*

Università degli Studi del Piemonte Orientale Amedeo Avogadro

Resumen

El narrador de las *Novelas ejemplares* deja sentir su presencia en el relato de diferentes maneras según la zona del mismo en que se manifieste. En los principios, ejerce un férreo control sobre el relato que arranca, llegando a predeterminar el destino de los personajes. En los medios, les cede su palabra para que manifiesten sus deseos o sus juicios sobre lo sucedido, pero también interviene directamente con formas de metalepsis encaminadas a renovar el contrato comunicativo con el lector. En los finales, vuelve a tomar el control de la narración, proponiéndose en muchos casos como testigo directo de los hechos o cerrando de autoridad el relato, incluso con dobles y falsos finales. Esa doble actitud del narrador de las *Ejemplares* a la hora de ejercer su autoridad sobre el texto, con un control máximo sobre sus desarrollos y sus conclusiones, por un lado, y una apertura a la afirmación de las visiones del mundo de los personajes, por el otro, hace que se sitúe a medio camino en el trayecto de la evolución de la narrativa entre la novela corta a la italiana y la novela moderna.

palabras clave: *Novelas ejemplares*, autoridad, narrador, metalepsis

Abstract

The Weight of the Voice. The Authority of the Narrator in the Novelas Ejemplares

The narrator of the Novelas ejemplares is present in the story in different ways, depending on the segment where he appears. In the beginning, he exercises tight control of the story, going so far as to predetermine the fate of the characters. In the middle, he gives them the possibility to express themselves, their wishes or their opinions, but he is also directly involved with forms of metalepsis aimed at renewing the communicative contract with the reader. In the end, the narrator returns to take control of the narrative, appearing in many cases as direct witness to the facts or closing the story, even with double and false endings. This double attitude situates the narrator half way between the short Italian novella and the modern novel.

keywords: *Novelas ejemplares*, authority, narrator, metalepsis

La atención de Cervantes por el diálogo en las *Novelas ejemplares* hace que, en el entramado del relato, escuchemos una algarabía de voces autónomas; entre ellas destaca tímidamente la del narrador, por su posición privilegiada de chambelán de la gran fiesta dialógica de los personajes; y, en verdad, a poco más que a ese modesto papel de presentador de los dialogantes se reducen sus funciones, usurpadas en su mayor parte por los participantes en el diálogo (Martín Morán 2014). Los personajes cuentan su propia vida, las acciones de los demás, presentan a los otros actantes del relato, se caracterizan recíprocamente. En ese intercambio dialógico continuo va fermentando el caldo de cultivo de una narración afín al teatro en muchos de sus aspectos (Close 1981; Ruta 2012; García López 2001: LXXV-LXXVI; Martín Morán 2014). En este aspecto, el narrador de las *Novelas ejemplares* parece haber heredado de su padre del *Quijote* la disposición condescendiente para con las varias visiones del mundo, sin la ironía que marcaba algunas de las intervenciones del progenitor; se muestra abierto y tolerante, y se diría que renuncia a la autoridad propia de su papel para dejar todo el espacio expresivo a sus personajes. Es, en cierto sentido, la hipóstasis perfecta del Cervantes vitalista, dialógico y tolerante que la crítica nos ha delineado repetidas veces; en la imagen que estoy ofreciendo sobre la presencia de su alter ego en las *Novelas ejemplares* llegaría incluso a anularse para favorecer la libre expresión del carácter de sus creaturas. En realidad, como veremos más adelante, el vástago del “segundo autor” del *Quijote* no renuncia a la manifestación de su autoridad omnímoda y a ocupar militarmente con su presencia testimonial zonas importantes del relato; además, los personajes de sus novelas raramente hablan los dialectos sociales, como sus colegas quijotescos, de los que tampoco tienen el espesor humano y vital. Por otro lado, habrá que puntualizar que esa relación privilegiada entre la voz mayor y las voces menores del relato no parece uniforme en todas las novelas –pero de esto no puedo ocuparme en este trabajo por falta de espacio– y tampoco lo es en el interior de cada una de las narraciones, donde el tono y las funciones del narrador varían según los momentos del relato, como en seguida veremos.

Este tipo de relación condescendiente y tolerante del narrador hacia los personajes caracteriza la zona media de las novelas, la reservada para la expresión del nudo conflictivo, pero casi no la encontramos en los principios y los finales, donde la voz del narrador se sigue oyendo fuerte y clara. En los comienzos, el narrador se suele colocar en la posición del dios creador, omnímodo y omnisciente, capaz de desplegar la panoplia del nuevo mundo ficticio e incluso de predeterminar los desarrollos del mismo ya desde sus primeras manifestaciones. En los finales, interviene a menudo como testigo directo o indirecto del desenlace de las historias narradas y clausura, con todo el peso de su voz, el mundo narrativo desplegado hasta

entonces. Se diría, pues, que reserva la expresión de todo su poder para las zonas extremas de la narración y que se retira discretamente a los márgenes de la misma, renunciando a sus privilegios, en las intermedias, en los momentos de la exposición del conflicto. Demuestra, así, una capacidad de gestión de su omnipotencia y su omnisciencia que le permite combinar formas de control completo sobre lo narrado con la autonomía de acción, pensamiento y palabra de los personajes.

1. ¡Qué malos son los malos!

Para comprobar su control casi total del relato en los inicios, podemos observar el peso de su poder condicionante en la presentación del rico, caprichoso y lúbrico Rodolfo, con todos sus epítetos a cuestas, en el momento anterior a la violación que desencadenará la trama de *La fuerza de la sangre*; en la de la dama “de todo rumbo y manejo” (275)¹ que, con mucho amor y pocos escrúpulos, transformará por arte de magia a un licenciado empollón en el loco Vidriera; en la del Carrizales viejo y celoso con ínfulas de marido joven en *El celoso extremeño*; o en la presentación que en *El amante liberal* hace Ricardo de su rival Cornelio, afeminado y cobarde, sin esperanza de poder competir con los superpoderes amatorios del generoso protagonista. En todos estos casos, la omnisciencia del narrador se confunde con la omnipotencia de un autor capaz de trazar el destino del personaje ya desde su descripción inicial, sin concesiones a hipotéticas tentaciones de comprensión de los motivos del comportamiento de los personajes.

Un poco más internados en la zona media de los relatos encontramos a otros antagonistas maltratados por el narrador aun antes de que muevan un dedo. Al conde Arnesto de *La española inglesa* el narrador no le concede ni siquiera el beneficio de la duda: desde su primera aparición lo encuadra en la zona en sombra del relato, con epítetos inapelables: “arrogante, altivo y confiado” (242), por más que todas sus acciones estén dictadas por el tirano amor. Para él no habrá posibilidad de redención, como no la habrá tampoco para otros personajes secundarios a los que el narrador reserva el mismo tratamiento despreciativo; el negro cancerbero – “encomendado él sea a Satanás” (360)– y Marialonso – “falsa”, “malvada”, “con una risa falsa de demonio” (361)– de *El celoso extremeño*; por inocente culpado el primero, y por medianera interesada la segunda, merecerán las iras aprioristas del narrador, sin que les sirva de disculpa el hecho de ser actantes necesarios para la construcción de la historia, como tampoco les habían servido al conde Arnesto

1 Con el número entre paréntesis, de aquí en adelante, remito a la página de la edición de las *Novelas ejemplares* de Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001.

y su madre, o a la Carducha de *La gitanilla* que quiere retener con “mal intento” (96) a Andrés, o al “codicioso judío” (130) que vende al cadí de “traidoras entrañas” (138) a Leonisa en *El amante liberal*. Ninguno de estos malos del cuento conseguirá liberarse del baldón que carga sobre él un desalmado narrador, ya desde su primera aparición en el relato, condenándolos a habitar el lado oscuro de la historia.

2. ¡Qué buenos son los buenos!

Pero no son solo los malos los que soportan el enjaulamiento del narrador; también los buenos quedan encerrados en el corsé del campo de acción seleccionado por la voz omnisciente. La Constanza gitana es “algo desenvuelta” pero “aguda” y “honesta” (29) ya antes de que comience a moverse por los palacios y las plazas de Madrid; en su venta la Constanza fregona no es menos bella ni recatada, y añade a estas cualidades de la gitana la de ser “áspera como una ortiga” (382), en palabras del mozo de mulas que se atrevió a pellizcarla; de sus respectivos papeles ya no saldrá ninguna de las dos en el transcurso de sus historias. El mismo encasillamiento predeterminista lo sufre Ricaredo, tan católico, fiel y enamorado que no podrá orientar su destino a otra meta que la del matrimonio con la española inglesa. El Tomás Rodaja que será Vidriera lleva ya la transparencia de sus verdades como puños en su complexión moral inicial, cuando no era más que un criado de dos estudiantes nobles, a quienes sirve con “fidelidad, puntualidad y diligencia” (267). Don Juan y don Antonio, aunque españoles, son tan poco soberbios y tan “amables”, “bien queridos” y “gentilshombres” (482) que nadie les niega su amistad; eso les permitirá hallarse en el medio de la disputa por el honor de la señora Cornelia.

En resumen, quien más y quien menos, todos los personajes presentados en los comienzos de las novelas han de vérselas con el imperativo caracterial que les impone el narrador. Quedan fuera del prejuicio inicial condicionante las dos novelas dialogadas –*El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*– y *El amante liberal*, que también presenta inicialmente el diálogo entre Ricardo y Mahamut, *in medias res*. En *El casamiento engañoso* y *El amante liberal* el narrador toma la palabra al principio solo para ofrecer el marco del diálogo. *Rinconete y Cortadillo* y *Las dos doncellas* son contados desde una focalización externa, que presenta poco más que las acciones de los personajes, porque, en el primer caso, conviene al tono amoral propio del remedo picaresco con que nos las habemos; en el segundo, en cambio, es útil como estrategia para mantener en vilo al lector sobre la ver-

dadera identidad de los dos huéspedes de la venta. Así pues, el narrador prescinde de su omnisciencia y su omnipotencia iniciales solamente cuando el subgénero de la novela se lo exige, como es el caso de los dos diálogos, la novela bizantina y la picaresca, o cuando adopta una posición de deficiencia informativa –la infidencia de Avalle-Arce (1988)– para pautar los desvelamientos de identidad en función de la creación del suspense y la admiración en sus lectores.

Tan interesantes como las manifestaciones explícitas del poder condicionante inicial del narrador son, a mi ver, los dos casos de aparente infracción al mismo. De estos, serían uno por exceso, cuando está a punto de revelar el final de la trama, y otro por defecto, cuando se abstiene de tomar posición respecto a los personajes y los eventos narrados. El exceso de omnisciencia corresponde al principio de *La gitana*, cuando el narrador casi se deja ir al desvelamiento de la identidad secreta de la protagonista, saltando directamente al desenlace final –lo que, por otro lado, hubiera supuesto un notable ahorro de peripecias y páginas–, al presentar con modos naturalistas *ante litteram*, a una Preciosa sujeta a una suerte de determinismo biológico que le impide broncearse como se conviene a una gitana: “Ni los soles, ni los aires, ni todas las inclemencias del cielo, a quien más que otras gentes están sujetos los gitanos, pudieron deslustrar su rostro ni curtir las manos; y lo que es más, que la crianza tosca en que se criaba no descubría en ella sino ser nacida de mayores prendas que de gitana, porque era en extremo cortés y bien razonada” (29). Se percibe en el casi lapsus de la voz narradora (“descubría en ella [...] ser nacida de mayores prendas que de gitana”) una tensión entre la urgencia de caracterizar a la espléndida protagonista y la necesidad de dosificar las informaciones de modo que no se arruine la narración toda. La cesión al impulso revelador habría equivalido al reconocimiento del poder omnímodo del narrador sobre el relato y al confinamiento de los personajes en la prisión heterónoma del capricho del emisor. Afortunadamente para la novela, el narrador reprime su impulso inicial y se limita a presentar, otra vez con modos prenatalistas deudores del determinismo social, a los gitanos y la abuela putativa de Constanza como ladrones patentados, y a la doncella misma como un cuerpo extraño en aquella comunidad de delincuentes, insinuando “unas sospechas sobre su verdadera identidad” (Ruta 2004: 127).

3. Voz apriorista inicial

El caso de omnisciencia por defecto lo hallamos en el principio de *La española inglesa*, cuando le vemos tratar de modo comprensivo y benevolente el rapto

de una niña por Clotaldo, el marino inglés católico y su futuro padre adoptivo en la Inglaterra discriminadora de la fe romana. Esa presentación del desatino inicial, que prescinde de cualquier condena moral del acto –antes bien lo justifica por el extraordinario amor que el corsario siente por la bebé–, prefigura un desarrollo marcado por el conflicto entre culturas, en que las dos partes parecen bien definidas –ingleses y españoles– aunque a veces, con el credo religioso de por medio, el campo inglés se divide en católicos y anglicanos. Y tal vez sea precisamente la pertenencia al lado católico de la frontera lo que explique la amnistía moral otorgada a Clotaldo por el narrador de las *Ejemplares*, el cual, por el mismo delito –no estará de más recordarlo–, había hecho pasar muy malos ratos ante el corregidor a la abuela gitana de Preciosa. En el fondo de la disparidad de tratamiento yace una diferencia genérica entre los dos relatos: la abuela habita una novela mixta, que mezcla idealismo y realismo, deudora del código pastoril y del picaresco, conjugados en la agnición final que resuelve la imposibilidad pastoril del amor correspondido y la amoralidad picaresca en una sanción colectiva sellada por el matrimonio de los bellos, nobles y pastoriles mozos, y el perdón de la vieja secuestradora apicarada. Clotaldo, en cambio, es el catalizador del desarraigo inicial de una novela de aventuras, idealista, marcada, como todo el género bizantino, por la contraposición entre el mundo conocido y el mundo otro (Bachtin 1979: 248-49; Martín Morán 2004), donde la acción no mira a sancionar comportamientos o identidades, sino a concluir la peregrinación vital de los dos enamorados jóvenes, tras haber superado las infinitas pruebas de su virtud. En definitiva, la amoralidad que indulta el crimen de Clotaldo le deriva al narrador de su adhesión al código de la novela de aventuras, en el que tantos elementos –como el tiempo, el espacio o algunos personajes– cumplen una función técnica, en el sentido de que no están tomados por sí mismos, por lo que valen, sino por lo que representan para el desarrollo de la acción (Bachtin 1979: 237; Lozano Renieblas 1998: 38). A esa misma categoría, a la del personaje técnico, pertenece el fementido Arnesto, exiliado por la reina Isabel por provocar a duelo a Ricaredo, el cual reaparece en Italia, en Aquapendente, para atentar a traición contra su mortal enemigo. Su bellaquería no merece sanción alguna; el conde felón quedará libre y sin castigo por toda la eternidad, pero su acción resulta preciosa para la composición de la novela, pues le permite al narrador la introducción en la misma del tópico bizantino de la falsa muerte del protagonista (Bachtin 1979: 253; Molinié 1995: 261-62; González Rovira 1996: 127-28), que aprieta aún más el nudo de la separación de los amantes, en paralelo con el plazo irrevocable para la clausura en un convento de Isabel, hasta el desenlace final liberatorio con la agnición de la pareja y la consiguiente boda glorificante.

4. Crítica del perspectivismo vitalista

Estos tratamientos aprioristas del narrador en los que predetermina las posiciones éticas de los personajes para con la trama, o sea, su colocación del lado de acá o de allá de la línea moral que separa los mundos en conflicto, no parecen en consonancia con la imagen del Cervantes pluriperspectivista y vitalista, antidogmático y dialógico, capaz de empatizar con todas las aptitudes existenciales, que la crítica nos ha trasmitido repetidamente. Para las *Novelas ejemplares* lo sostuvo indirectamente Close (1981: 340), cuando, contraponiéndolas al *Lazarillo* y la picaresca en general, argumentaba que nunca el narrador de las mismas describe las características morales de los personajes, sino que deja que surjan espontáneamente del diálogo. Siento no estar de acuerdo con el maestro cantabrigense, pero lo que nuestro recorrido por los íncipits ejemplares muestra es que los personajes secundarios, los pobres proletarios de la acción novelesca, son tratados en casi todas las ocasiones con buenas dosis de apriorismo. En realidad, como también hemos visto, tampoco los principales se escapan de la fuerza apriorista de la voz narradora omnisciente. De modo que la supuesta apertura a las instancias de la vida en su palpar variopinto, la concesión de la autonomía de pensamiento y palabra a los personajes, y el aparente dialogismo del narrador de las *Ejemplares* empiezan a reducirse a poco más que una estrategia de hábil contador de historias, capaz de sujetar a la silla a su lector durante páginas y páginas. Y entonces, ¿cómo hemos de considerar la preponderancia del diálogo en los medios? Desde luego, no como la confrontación dialógica de diferentes visiones del mundo; no estamos aquí ante ningún anuncio de la novela moderna; las *Novelas ejemplares* no son el *Quijote*. De hecho, el antagonista nunca mide sus fuerzas dialécticas con el protagonista; ni Arnesto, ni el soldado que abofetea a Andrés en *La gitanilla*, ni el cadí de *El amante liberal*, ni la dama envenenadora de Vidriera, ni el Loaysa de *El celoso extremeño*, ni el Marco Antonio huidizo de *Las dos doncellas*, ni el duque de Ferrara son portadores de otras tantas visiones del mundo que entren en conflicto con la visión del protagonista; en sí mismos son poco más que un vector narrativo necesario para que el relato avance hasta su final. A este respecto, no nos conviene olvidar que las *Ejemplares* no son novelas, en el sentido moderno de la palabra, sino, como su modelo italiano muestra, cuentos derivados de formas orales folklóricas, donde los personajes no pueden ser construidos con lenta derivación hacia la toma de conciencia o la complicación y exacerbación de ciertas dotes, sino que han de garantizar la posibilidad de entrar en conflicto rápidamente con sus antagonistas, porque la trama exige la narración del caso y su resolución.

5. El eclipse del narrador en las zonas intermedias

En los medios, en el nudo de la trama, el narrador rebaja el tono y la frecuencia de su voz para dejar espacio al diálogo entre los personajes y mostrar sus diferentes posiciones respecto al conflicto inicial. Los equilibrios alcanzados, los proyectos de acción y los contratos estipulados en esos diálogos serán el motor principal de la trama, más incluso que los actos de los propios dialogantes. Mediante estrategias dialécticas Ricardo, Mahamut y Leonisa consiguen liberarse de sus captores en *El amante liberal*; Preciosa y Andrés acuerdan los términos y el plazo del noviciado gitano del segundo; la Leocadia de *La fuerza de la sangre* seduce primero a su futura suegra y luego a su ex violador y futuro marido; Loaysa encanta a las prisioneras del celoso Carrizales; las dos doncellas se compinchan en su caballeresca búsqueda del amante desaparecido; Cornelia convence a los dos españoles de que la ayuden en la reparación de su honra; y Campuzano y Estefanía se defraudan recíprocamente en *El casamiento engañoso*. En fin, por el diálogo, los personajes modifican sus relaciones y consiguen un nuevo equilibrio vital, se reconocen en la agnición final y despejan su horizonte existencial de los dramas interpersonales.

De esos contratos verbales surge, pues, un programa de acciones en el que el narrador tiene una presencia limitada. Su eclipse llega hasta el punto de ceder su voz para la expresión de la interioridad de los personajes: técnica esta, de la focalización interna, fundamentalmente ligada a la omnisciencia del narrador, que en este caso es usada incluso para hacer progresar la acción. Un ejemplo por todos: la escena en que Preciosa visita la casa de Juan de Cárcamo, en que los dos jóvenes confirman su recíproco compromiso, está contada en su mayor parte con el recurso a la focalización interna variable. El narrador se sirve también de una forma de focalización interna colectiva, en que cuenta la reacción de todo un grupo de personajes ante un evento, como la de los cortesanos ingleses ante la belleza de Isabel. Los dos recursos implican el solapamiento de la voz del narrador —su pérdida de consistencia y personalidad— para convertirse en un mero altavoz de la intención interior de los personajes, antes incluso de que tome forma en un diálogo. Así pues, en los cuerpos centrales de las novelas nos hallamos ante un narrador que desciende un peldaño en la escalera de la omnisciencia para consentir el ascenso de la voz de los personajes, que son los que cargan con la responsabilidad del avance del relato, con sus acuerdos, sus planes, sus proyectos, sus seducciones y sus reconocimientos mutuos, cuando no se convierten incluso en narradores de su propia existencia, como ocurre con el Campuzano de *El casamiento engañoso*, el Berganza de *El coloquio de los perros* y el Ricardo de *El amante liberal*.

En estas zonas intermedias el narrador a veces parece querer imponer el peso

de su voz, reclamando la atención plena de un personaje o del lector para sus observaciones evaluativas de la actuación de un personaje –“mirad lo que habéis dicho, Preciosa, y lo que vais a decir” (*La gitanilla*, 66)–, de su propia voz con tónico de falsa modestia –“¿con qué razones podré yo decir ahora las que don Rafael dijo a Leocadia?” (*Las dos doncellas*, 473)–, o tono humorístico popular –“poco más de un mes se estuvieron en los términos de Toledo, donde hicieron su agosto, aunque era por el mes de setiembre” (*La gitanilla*, 35)–, con invocaciones directas al personaje, como la que acabamos de oír a Preciosa, o al lector –“dígame ahora el que se tuviere por más discreto y recatado qué más prevenciones para su seguridad podía haber hecho el anciano Felipo” (*El celoso extremeño*, 335)–. Se trata en todos los casos –los reseñados arriba son solo una muestra significativa equivalente más o menos a un tercio de todas las ocurrencias– de formas de intervención directa del narrador en el relato, en metalepsis, que no buscan la afirmación de su poder; de hecho, una de ellas, en *La ilustre fregona*, llega a suponer la existencia de un manuscrito y un autor anteriores: “Pero destas cosas no dice nada el autor desta novela, porque, así como dejó puesto a caballo a Pedro Alonso, volvió a contar de lo que les sucedió a Avendaño y a Carriazo a la entrada de Illescas, diciendo que al entrar de la puerta de la villa encontraron dos mozos de mulas” (381). Si algo suponen estas formas de metalepsis –pero de esto me ocuparé en otro lugar–, es una voluntad de seducción del lector mediante el énfasis en la función comunicativa de la voz narradora (Genette 1972: 261-65). De modo que la presencia del narrador en los medios del relato no es equiparable a la que encontramos en los inicios y los finales; aquí parece ir más dirigida a marcar su presencia, más que a controlar la evolución del relato.

6. Narrador preponderante en los finales

La preponderante presencia del narrador en el principio y el final de las novelas cervantinas suele ofrecerse con ciertas dosis de incongruencia interna, pues mientras en los comienzos, como ya hemos visto, la voz narradora adopta una forma de omnisciencia que le permite saber todo lo relativo a la vida, los pensamientos y los proyectos de los personajes, pero le impide conocer el desarrollo de su historia, en los finales, en cambio, el narrador no parece tener empacho en declarar que su omnisciencia le ha garantizado el conocimiento total y completo del desarrollo y de la conclusión de los nudos de la trama, y que con toda seguridad los conocía ya desde el principio. Por citar solo el caso más evidente, el narrador que sitúa históricamente el principio de *La española inglesa* en uno de los varios saqueos de

la ciudad de Cádiz no podía no estar al tanto, en el momento en que enuncia su narración muchos años después de los hechos, del final feliz de tanta bizantina desventura como él cuenta. Dado que no hace mención de ello cuando arranca su cuento, podemos clasificarlo sin ambages en la categoría del *narrador infidente* de la que habla Avalor-Arce (1988; Sáez 2011). En su último libro, Avalor-Arce (2006: 165-89) rastrea el nacimiento de esa categoría de narrador, que él eleva al rango de técnica novelesca, en las *Novelas ejemplares* —y en su panorama ocupan un lugar privilegiado estos desmemoriados narradores iniciales—, como anuncio y premonición de lo que hallará plena realización en el *Quijote* con el tratamiento que recibe Sansón Carrasco por parte del narrador.

Pero no es solo una cuestión de congruencia de la posición del narrador hacia lo narrado; es también una cuestión de cantidad y calidad de su presencia en un determinado tramo del relato. En los finales, sobre todo en los de las novelas idealistas, la intervención del narrador es fuerte, pesada y variada; ya no podemos hablar de congruencia con la posición inicial o con el programa que se había dado cuando tomó a su cargo la narración, sino de la voluntad de implantación de su personalidad en el cierre de la historia. Riley (1992) había observado que los modos de concluir el relato en las novelas idealistas (*El amante liberal*, *La española inglesa*, *La fuerza de la sangre*, *Las dos doncellas* y *La señora Cornelia*) y en las mixtas (*La gitanilla* y *La ilustre fregona*) emparentan a las *Ejemplares* con la narrativa tradicional, con las diferentes fórmulas que acercan la trama al mundo del lector, informan sobre la fama de los protagonistas, garantizada a veces por el quehacer literario de los poetas, o mencionan su larga descendencia. A esto se añade que en algunas de ellas se consignan detalles realistas, como por ejemplo el nombre de los dueños de la casa de Isabel y Ricaredo en *La española inglesa*, o el del poeta que inmortalizó la belleza y la felicidad de la gitanilla, etc. (García López 1999), por su parte, argumenta que la pretensión de acercamiento de la historia al mundo del lector en los finales realistas reduce el idealismo de las historias mismas.

A mí me interesa subrayar que en estos finales el narrador se extralimita de sus funciones y objetivos para contar la prosecución de las vidas de los personajes, tocando incluso las de sus hijos y las de los hijos de sus hijos. No se resigna a narrar el desatino inicial que rompe la armonía del mundo y su restauración final, sino que trata de fundar la entera vida de los protagonistas en la derivación como por deslizamiento y contaminación del valor modelizante del final (Lotman 1975: 135-41) a la existencia de varias generaciones de descendientes de los protagonistas, como si el sentido último del caso pudiera extenderse a todos y cada uno de los otros múltiples casos vividos por los componentes de esa familia. Esa voluntad de extralimitación, de desbordamiento más allá de las barreras autoimpuestas,

es la que motiva su búsqueda de estrategias para cerrar y sellar la trama con un candado de doble o triple llave, asegurándose que el final feliz modelizante quede perfectamente encerrado en el contenedor de la historia. De ahí la necesidad de certificar su existencia en textos escritos, en la fama de las gentes, en la numerosa descendencia de la pareja protagonista, en la perduración de una amistad, etc. De ahí, en suma, su preocupación por convertir en definitivo lo que ha sido conseguido en un largo proceso marcado por la inestabilidad y la peripecia, en hacer fijo e inmutable lo que hasta entonces ha estado sometido a la mutación continua y al revolucionario azar de los eventos. Todo ello es transmitido por la voz del narrador, sin que quepan ahora modalidades alternativas a su omnisciencia sin control, como el mostrar los hechos por el diálogo entre los personajes o mediante la focalización interna individual o colectiva —elementos todos de la inestabilidad y del equilibrio precario conseguido por compensación de fuerzas contrapuestas. El tono y el volumen de su voz es ahora elevado, como corresponde al testigo de los hechos y los datos que consigna, como corresponde, en fin, a quien se ha dado la tarea de sentar una palabra definitiva y atemporal en la constitución de un tiempo y un mundo ya perennemente equilibrados por el triunfo de la virtud y el amor.

7. Dobles finales y finales falsos

Esa voluntad de cierre, de embalado perfecto, de *packaging* sobrecargado de la materia narrada, queda patente en la superposición de varios finales a una historia, como en *Las dos doncellas*, cuando los peregrinos de amor, tras haber resuelto sus amorosas querellas, tienen que resolver las caballerescas de los respectivos padres, enzarzados en un duelo tan anacrónico como inmotivado; o en los falsos finales, estratagema por la que el narrador juega con las expectativas de los lectores, defraudándolas por un momento con un final anticlimático, que no es sino una apariencia de final. Sucede en *El amante liberal*, cuando Ricardo entrega a Leonisa a Cornelio sin contar con la voluntad de la interesada —Díaz-Migoyo (1987: 147) lo interpreta como una ficción irónica del personaje—; o en *La gitani-lla*, cuya conclusión había de ser, si por el corregidor fuera, a juzgar por la pesada broma que le gasta al directo interesado, la pena capital para el gitano Andrés; o en *La fuerza de la sangre*, a cuyo lúbrico deuteragonista la madre le hace creer que la novia que le tiene aparejada es la horrenda chica del retrato que le presenta. El mismo percance le acontece al duque de Ferrara en *La señora Cornelia*, cuando sus pajes le aseguran haber hallado a su amada desaparecida, pero a quien en verdad hallan en el aposento cerrado a cal y canto por su amante paje no es a la perdida

Cornelia sino a la Cornelia perdida, según la define el narrador: “alguna pícara de las perdidas del mundo” (513). El duque mismo propondrá una nueva edición de la burla por suplantación de identidades en daño de don Juan, don Antonio y don Lorenzo, el hermano de la dama por fin hallada: con gran ceremonia y empaque les anuncia su próxima boda con la chica que está en la habitación contigua de la casa. La sorpresa de los tres amigos se transforma pronto en indignación, antes de dejar paso a la satisfacción y el regocijo, cuando reconocen a Cornelia en la elegantísima señora que el duque les está presentando.

Hay en todos estos casos una hiperactuación del narrador, el cual cuenta episodios secundarios, adheridos como excrescencias al relato principal, que bien hubiera podido evitar sin que la coherencia de la narración se resintiera. Nadie hubiera echado en falta, en efecto, el episodio del duelo *inter patres* de *Las dos doncellas*, el engaño al pobre Andrés de *La gitaniella*, la broma materna a Rodolfo en *La fuerza de la sangre*, o la doble ficción sobre la identidad final de Cornelia. Si a pesar de todo el narrador decide mantenerlos, es justamente para poder cerrar primero en falso y luego ya en serio su relato, habiéndose asegurado la atención de sus lectores con técnica de narrador oral, hábil en la creación de expectativas con la insinuación de posibles vías de desarrollo del relato, luego inexorablemente cegadas por la evolución del mismo. Su control sobre la materia narrada es tal que podría incluso falsificarla, parece querer decirnos, mientras esperamos ansiosos el verdadero final. Estos finales falsos explotan el recurso de la falsa agnición por paralogismo, uno de los cinco tipos previstos por Aristóteles (1984: 91, 1455a), o sea, el reconocimiento basado en un silogismo falso, en una ilación infundada, a partir de ciertos elementos reales. Podría ser el caso del hallazgo de la pícara tocaya de la señora Cornelia, o de la entrega de Leonisa a Cornelio por Ricardo; aquí la agnición falsa es compartida por personajes y lector, a partir del indicio de la homonimia y el aparente apresamiento de la dama, en el primer caso, y de las palabras de Ricardo, en el segundo. En el caso de la ficción del duque sobre la identidad de Cornelia en daño de sus amigos, de la madre frente a Rodolfo, del corregidor con Andrés, solamente los destinatarios directos de la representación, y no el lector, viven el espejismo paralogista; lo cual no es óbice para que este no perciba en la broma una posibilidad de desarrollo alternativo del relato, a causa de una hipotética reacción imprevista de los burlados.

8. Conclusión

En este rápido panorama de la presencia del narrador de las *Novelas ejemplares* en

las tres zonas del relato hemos podido constatar grandes diferencias en su modo de entender la relación con los personajes y la historia. Ante todo hemos notado que su presencia en las zonas extremas –principios y finales– es mucho más consistente que en los medios, donde sustancialmente se limita a ceder la palabra a los personajes en las varias réplicas de los diálogos, a prestarles su voz para dar forma a sus sentimientos y valoraciones, y a ejercer la función comunicativa con toda una serie de estrategias de seducción del lector. En los principios, en cambio, hemos visto que sus intervenciones llegan a predeterminar la evolución de los entes de ficción con sus presentaciones aprioristas. En los finales, su voz se reaviviza de nuevo, tras su momentánea ofuscación en los medios, para retomar el pleno control de la narración, como revelan los dobles y los falsos finales, y ofrecer informaciones sobreabundantes acerca de la prosecución de la felicidad total de los casados en las siete novelas que terminan en boda. En las cinco realistas –las únicas que no terminan en matrimonio y felicidad intemporal de la pareja– deja abiertas las picarescas, –*Rinconete y Cortadillo*, *El casamiento engañoso*, *El coloquio de los perros*–, y conduce hasta la muerte a los protagonistas de las historias de error e intransigencia moral: los celos que llevan a la tumba al viejo Carrizales y la incompreensión social que hace de Vidriera un mártir de la verdad apotegmática. Si en los comienzos el narrador parece hallarse aún muy cerca de las dotes creadoras del autor, con la predeterminación del destino de sus personajes, en lo que podríamos llamar función genésica, en los finales se inclina de la parte de la función testimonial y de la ideológica (Genette 1972: 261-5), usando su omnisciencia y su capacidad de convertirse en testigo de la historia para seducir al lector con la presentación de un mundo cerrado y clausurado en su felicidad inmutable *per saecula saeculorum*.

Apéndice con Benjamin al fondo

Con los finales sobreabundantes, pero no solo, Cervantes marca la distancia entre sus novelas y las de los *novellieri*, donde se cuenta un caso y su final, trágico o burlesco, con sanción inmediata; en las *Novelas ejemplares*, en cambio, el narrador ensancha el panorama de la vigencia de ese saber adquirido con la sanción, desde el ámbito de los pocos pasos de los personajes en el mundo al sentido de toda una vida. De tal modo, la trama novelesca parece entregarse a la búsqueda del sentido de la existencia, pero no por la vía del sentido poliédrico de la relación con los otros, sino por la prolongación más o menos artificiosa en el tiempo y el espacio del equilibrio del relato. Ayala (1965: 38) sostiene que lo que hace de la

novelística cervantina una verdadera creación, y la distingue de cualquier otro novelar de su tiempo, asignándola al futuro, es que constituye un escrutinio de la vida humana en busca de su sentido inmanente, en lugar de referirla a un patrón ya dado desde fuera. Hart (1994: 18), por su parte, cita a Lyons (1989: 72), para situar a las *Novelas ejemplares* en el panorama de los géneros de la narrativa en el XVI y, usando su distinción entre la *novella* que trata de mostrar el mundo a través de los ejemplos, y la novela que emprende una búsqueda vana de ejemplos que contar, sostiene que las novelitas cervantinas se sitúan en la frontera entre las dos concepciones de la ficción. Tampoco a mí me caben dudas acerca de la evolución que la novelística cervantina supone respecto a sus modelos italianos; pero para entender su relación con la novela moderna prefiero seguir la pista de Benjamin (1991), quien en su trabajo sobre la narrativa de Leskow como base para reflexionar sobre los cambios en la figura del narrador, sugiere que la novela moderna, a diferencia de lo que él llama la narración, trata de compensar la imposibilidad de ofrecer un ejemplo para la vida de los lectores con la búsqueda del sentido de la existencia. El narrador de novelas y su lector se hallan desasistidos de consejo tanto en su necesidad de recibirlos como en su imposibilidad de ofrecerlos; el narrador tradicional oral, en cambio, funda su labor en su propia experiencia de vida, o en la de las personas que conoce, y la propone como ejemplo a su público. La *novella* italiana del Quinientos recoge esa tradición oral en su carácter noticioso (no necesito recordar que “novella” vale ‘nueva, noticia’), al fundar su estatuto semiótico precisamente en la presentación de un caso narrado y la parafernalia interpretativa en torno al mismo que el marco le proporciona. Con la llegada de la novela moderna, esa forma de narrar, propia del mercante que tras un largo viaje comunica sus nuevas a los oyentes, queda arrumbada a favor de la forma propia del campesino, que cuenta lo ancestral y lo tradicional, lo más ligado al hombre y su destino en la tierra, según la dicotomía de Benjamin. En el narrador de las *Novelas ejemplares* tenemos un simulacro de combinación de las dos potencias narradoras: por un lado, cuenta las novedades de los desatinos ocurridos en lejanas tierras y, por el otro, excava en profundidad en busca del sentido de la existencia. El narrador de Cervantes, en los finales de sus novelas, trata de subsanar el planteamiento que ha venido usando hasta entonces, que era el de proponer un ejemplo, un consejo de vida –al menos en la intención primordial– tratando de situar lo inconmensurable del tiempo y del misterio del ser en el centro de su relato, al permitir que las valencias vivenciales y éticas del caso narrado vibren aún en el tiempo y el espacio por muchos años.

Bibliografía citada

- ARISTÓTELES (1984), *Poética*, Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, ed. Aníbal González Pérez. Madrid, Editora Nacional: 57-120.
- AVALLE-ARCE, JUAN BAUTISTA (2006), “Cervantes: ‘Raro Inventor’”. Las *Novelas ejemplares* (1613), *Don Quijote* (1615), *Persiles y Sigismunda* (1617)”, *Las novelas y sus narradores*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos: 9-43.
- , (1988), “Cervantes y el narrador infidente”, *Dicenda*, 7: 163-72.
- AYALA, FRANCISCO (1965), “Nota sobre la novelística cervantina”, *Revista Hispánica Moderna*, 31: 36-45.
- BACHTIN, MICHAÏL (1979) [1975], *Estética e romanceo*, Torino, Einaudi.
- BENJAMIN, WALTER (1991) [1936], “El narrador”, *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus: 111-34.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE (2001), *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López. Barcelona, Crítica.
- CLOSE, ANTHONY J. (1981), “Characterization and Dialogue in Cervantes’s *Comedias en prosa*”, *Modern Language Review*, 76: 338-56.
- DÍAZ MIGOYO, GONZALO (1987), “La ficción cordial de *El amante liberal*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35: 129-50.
- GARCÍA LÓPEZ, JORGE (1999), “Finales de novela en las *Ejemplares*”, *Anales cervantinos*, 35: 125-92.
- , (2001), “Prólogo”, Miguel de Cervantes Saavedra, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López. Barcelona, Crítica: XLIII-CX.
- GENETTE, GÉRARD (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.
- GONZÁLEZ ROVIRA, JAVIER (1996), *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos.
- GÜNTERT, GEORGES (1993), *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado*, Barcelona, Puvill.
- HART, THOMAS R. (1994), *Cervantes' Exemplary Fictions: A Study of the Novelas ejemplares*, Lexington, University Press of Kentucky.
- LOTMAN, JURI M. (1975) [1970], “Valore modellizzante dei concetti di ‘fine’ e ‘inizio’”, eds. Juri M. Lotman; Boris A. Uspenskij. *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani: 135-41.
- LOZANO RENIBLAS, ISABEL (1998), *Cervantes y el mundo del Persiles*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- LYONS, JOHN (1989), *Exemplum: The Rhetoric of Example in Early Modern France and Italy*, Princeton, Princeton University Press.
- MARTÍN MORÁN, JOSÉ MANUEL (2004), “Identidad y alteridad en *Persiles y Sigismunda*”,

- Peregrinamente peregrinos*. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, ed. Alicia Villar Lecumberri. 2 vols., Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, vol. I: 561-91.
- , (2014), “Aspectos del diálogo en las *Novelas ejemplares*”, “*Deste artife*”. *Estudios dedicados a Aldo Ruffinatto en el IV centenario de las «Novelas ejemplares»*, ed. Guillermo Carrascón; Daniela Capra con la colaboración de Maria Consolata Pangallo y Iole Scamuzzi. Alessandria, Dell’Orso: 45-68.
- MOLINIÉ, GEORGES (1995), *Du roman grecq au roman baroque*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- RILEY, EDWARD C. (1992), “Cómo se termina un relato: Los finales de las *Novelas ejemplares*”, *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 de agosto de 1989*, ed. Antonio Vilanova. 4 vols., Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, vol. 1: 691-702.
- RUTA, MARIA CATERINA (2012), “Las *Novelas ejemplares*: reflexiones en la víspera de su centenario”, *eHumanista/Cervantes*, 1: 41-56 [05-02-2015] <<http://www.ehumanista.ucsb.edu/Cervantes/volume%201/2%20mariacaterinaruta.pdf>>
- , (2004), “Los comienzos y los finales de las *Novelas ejemplares*”, *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Burgos-La Rioja, 15-19 julio 2002)*, eds. María Luisa Lobato; Francisco Domínguez Matito. Frankfurt am Main / Madrid, Iberoamericana / Vervuert: 111-38.
- SÁEZ, ADRIÁN J. (2011), “Acerca del narrador infidente cervantino: *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*”, *Entre lo sensible y lo inteligible: Música, poética y pictórica en la literatura cervantina*, eds. José González Maestro; Eduardo Urbina. *Anuario de Estudios Cervantinos*, 7: 189-209.