



Consideraciones en torno al lenguaje en *Don Quijote*: Bases para una aproximación estilística

EDMUNDO ERNESTO DELGADO



ese a la inmensa bibliografía escrita sobre *Don Quijote*, carecemos aún de estudios sistemáticos que traten el problema del estilo. Numerosos artículos han destacado la necesidad de un trabajo de esta envergadura y han ofrecido, inclusive, como veremos, valiosas ideas sobre la complejidad estilística existente en la gran novela de Cervantes. Desgraciadamente, la mayoría de estos estudios han resultado extremadamente parciales y, lo que es más importante, han carecido de una base teórica. El presente artículo intenta ser una reflexión teórica sobre el criterio o criterios que organizan la diversidad estilística de *Don Quijote*. Mi idea fundamental parte del principio de que los niveles lingüísticos mostrados en esta novela están estrechamente relacionados con la diversidad de “mundos” bajo los cuales los hechos y personajes son representados y la correspondiente recepción que se tiene de ellos. Para cada *mundo de referencia* (véase *infra* nota 8) hay una diferente actitud hacia el lenguaje. En términos lingüísticos esta actitud es frecuentemente llamada *estilo*. Existen, consecuentemente, diversos “estilos” (niveles del uso del lenguaje) usados en la novela, estilos que se organizan bajo ciertos patrones. Intento demostrar que el *estilo* en *Don Quijote* debe ser

entendido como un proceso que involucra no sólo un cierto uso del lenguaje (una praxis retórica), sino también—y muy especialmente—una particular manera en que el mundo de referencia del texto es presentado y decodificado por el lector.¹ Este proceso nos permitirá comprender mejor la intención que subyace a esta diversidad estilística, ya que, como Francisco Ayala ha observado, muchos estudios sobre el lenguaje en *Don Quijote* son todavía inadecuados precisamente por no poder explicar la relación que existe entre el lenguaje usado, la función narrativa y la intención significativa que le corresponde.² Un análisis comprensivo de este tipo, por supuesto, no sería posible aquí por razones de extensión; me limitaré, por tanto, únicamente a mostrar las bases teóricas sobre las que un estudio de esta naturaleza es plausible y algunas aplicaciones fundamentales en la novela.

Hace ya muchos años Leo Spitzer notó que *Don Quijote* desarrolla un perspectivismo que se refleja especialmente en la diversidad de sus estilos (161–255). De acuerdo a este crítico, este perspectivismo es el resultado de la existencia simultánea de distintas actitudes políticas, éticas y literarias que están sutilmente presentadas por el autor. No sorprende, en este sentido, que José Luis Girón, no hace mucho, haya destacado como postulados que no necesitan demostración, dos hechos sobre las novelas de Cervantes: primero, que las consideraciones lingüísticas en este autor resultan aspectos de primera importancia para su interpretación; y segundo, que Cervantes desarrolló tal conciencia estilística que muchos lectores y lectoras de *Don Quijote* leerían esta novela percatándose casi en seguida de que la circunstancia estilística posee la misma importancia interpretativa que la de los personajes y sus significados (23–25).

Pese a esto, hasta el día de hoy hay quizá sólo dos estudios fundamentales sobre el lenguaje de *Don Quijote*: los de Helmut Hatzfeld

¹Me debo en gran medida al corto pero iluminador artículo de E. Michael Gerli en el que reconoce la importancia de la conexión entre el estilo narrativo y la perspectiva del narrador en *Don Quijote* de tal suerte que, por ejemplo, “el tema de los capítulos VIII y IX, en la primera parte del *Quijote*, es la narración misma [pues] . . . se subraya el papel clave que hace el estilo literario en definir las diferentes perspectivas, o puntos de vista, que integran esta estructura” (399). Como veremos, sabiéndolo o no, Gerli presenta los cimientos de un edificio teórico que, junto con las herramientas conceptuales ofrecidas por Martínez Bonati, es posible dilucidar en el presente estudio.

²Ayala textualmente dice: “Todavía está por hacer el análisis adecuado de [los] diversos *niveles y maneras* de la prosa, y de la intención significativa a que responden” (605; la cursiva es mía).

y Ángel Rosenblat.³ Ambos intentan describir la vasta diversidad lingüística de Cervantes, pero ninguno, en mi opinión, ha conseguido cohesionar esta multiplicidad con un criterio diferente del meramente lingüístico-retórico. Hatzfeld, por ejemplo, distingue numerosos “estilos” presentes en la novela. Pero de acuerdo a su caracterización, estos estilos parecen ser particularidades sintácticas y prosódicas incorporadas por Cervantes con el fin de destacar el ritmo o la tonalidad de la narración. Lo que es más, Hatzfeld argumenta que la novela exhibe por un lado un “modo dinámico,” y por otro, un “modo estático”; el primero se relaciona con ciertos procedimientos sintácticos como la acumulación, la graduación y la repetición, así como lo que él denomina “estilo *veni, vidi, vici*”; el segundo está relacionado con el “estilo pastoril,” “estilo retórico latinizante” y “estilo italianizante y de Boccaccio” (225–49).

En esta caracterización, desgraciadamente, los “estilos” se presentan como expresiones retóricas y gramaticales que muy poco pueden ofrecernos para precisar sistemáticamente los niveles del discurso lingüístico, y mucho menos destacar sus funciones significativas dentro de la estructura novelística. Los elementos propuestos por Hatzfeld no constituyen factores estilísticos que se justifiquen fuera del reducido ámbito retórico mismo y, lo que es más, pecan de identificar las consagradas figuras discursivas que pueden leerse en numerosos pasajes de la novela sin que establezcan ningún patrón claramente identificable. Así, según Hatzfeld, el “estilo pastoril” se caracteriza por el uso de ciertas palabras y frases consecutivas, lo mismo que “epifonemas” y estructuras como “tal le tenían sus descomulgados libros.” Paradójicamente, estas expresiones aparecen a través de toda la novela excepto en pasajes en el que se presenta el universo bucólico. Más aún, frases consecutivas como “se daba a leer libros de caballerías con tanta afición y gusto que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza,”⁴ que deberían caracterizar la universo bucólico, están de hecho presentes desde el

³Existen estudios parciales más recientes sobre el estilo en *Don Quijote*, aunque, como quedó indicado, carecen de una base teórica que permita explorar las funciones significativas de esta diversidad lingüística en un marco menos restringido que el de la estilística clásica. En esta línea, aparte del reciente artículo de R. M. Flores, véanse por ejemplo los de James A. Parr (“Las voces del *Quijote*”), Anthony Close, Howard Mancing y Mary Mackey. Enmarcados en algunos principios teóricos véanse James A. Parr (“Some Narratological Problems”), José María Paz Gago, John J. Allen (“The Narrator, the Reader and *Don Quijote*”) y el trabajo citado de Gerli.

⁴Véase Hatzfeld 249–55 para más ejemplos.

inicio de la novela y en el universo caballeresco que don Quijote evoca. No creo que sólo los rasgos retóricos descritos por Hatzfeld puedan definir el “estilo pastoril,” aún cuando muchos de éstos estén presentes en su caracterización; no resultan condiciones *sine qua non*. El estudio descriptivo de Hatzfeld presenta, no obstante, una valiosa muestra de estos artificios retóricos usados en la novela, extremadamente útiles para quienes proyectan cuantificar o analizar la gigantesca variedad de registros retóricos exhibidos en la prosa de Cervantes. Creo, sin embargo, que la descripción o enumeración de estos registros no constituye por sí sola la herramienta que permita aglutinarlos en uno o varios conjuntos distintivos que justifiquen y los definan como “estilos” narrativos. Estoy absolutamente de acuerdo con él en que el Capítulo 13 (el episodio de Grisóstomo y Marcela) y el Capítulo 2 son claramente diferentes estilísticamente; pero no pienso que lo sean únicamente por razones de caracterizaciones retóricas.⁵

Rosenblat, por otro lado, si bien ofrece quizá el más exhaustivo estudio sobre el lenguaje en *Don Quijote*, peca al no describir los niveles estilísticos apropiadamente. La mayor parte de su trabajo se centra en la manera cómo Cervantes usa el lenguaje de acuerdo a las figuras retóricas, juego de palabras, repeticiones, etc., sin hacer explícitos, como en el caso de Hatzfeld, los criterios que organizan esta diversidad en alguna categoría discursiva que no sea meramente la retórica. Rosenblat no explica por qué el pasaje que describe la batalla de don Quijote contra Sansón Carrasco debería considerarse estilísticamente diferente de aquel que describe la historia de Cardenio. En ambos casos los niveles del lenguaje usado por Cervantes no pueden ser caracterizados considerando únicamente rasgos

⁵Flores, desgraciadamente, utiliza estas mismas herramientas en su trabajo. Pese a las exhaustivas observaciones en relación con los errores cometidos por Hatzfeld, Flores no nos proporciona ninguna base sobre la cual la inmensa multiplicidad retórica de la novela pueda ser organizada. Curiosamente, sin embargo, cuando observa sobre el uso que hace don Quijote del *vos* y del *tú*, Flores trasciende el estrecho esquema de las caracterizaciones retóricas. Observa, por ejemplo, que “el selectivo empleo de todas estas formas no sólo revela una diferenciación lingüística evidente para Cervantes, sino también el cambio de siglos y de usos. . . . En la Segunda Parte las formas antiguas y los arcaísmos se hacen menos y el vos caballeresco se empequeñece con ellos. Cuando don Quijote y el Caballero de la Blanca Luna se encuentran, don Quijote le da el tratamiento de *vos*, pero le habla de *tú* después de que él lo vence” (62–63). No nota Flores, empero, que los usos de estos términos se relacionan precisamente con la *realidad* que vive don Quijote, el mundo de referencia en el que Alonso Quijano actúa. Una vez derrotado, don Quijote no es más un héroe.

retóricos y léxicos. Aún cuando Rosenblat puntualice claramente que muchos de los personajes en la novela usan su propio lenguaje al hablar—por ejemplo, el lenguaje característico de Sancho—, esto no basta para definir a este uso como un “estilo.” Se trata, más bien, de diferentes niveles lingüísticos en el discurso del personaje, ya que aquello que constituye una “manera” en el discurso narrativo o en el *tono* del discurso del narrador, de acuerdo con Genette, no necesariamente depende de la manera en que los personajes hablan, sino de la forma en que el narrador ordena el discurso.⁶ Estamos, pues, frente a una situación que nos obliga a redefinir o clarificar lo que hasta ahora hemos entendido por “estilo” y considerar herramientas teóricas menos limitantes que las meramente retóricas. La contribución de Rosenblat es, pese a todo, importante: al considerar que los personajes pueden ser caracterizados de acuerdo a sus respectivas hablas, Rosenblat ha dado un paso importante para la estilística tradicional, dado que introduce (al menos momentáneamente) un criterio menos estrecho que el retórico: la categoría del personaje en la fábula como ordenador de la diversidad lingüística. Desgraciadamente, este paso no se convierte en trayectoria.

Ya que la limitación de los estudios hasta aquí considerados reside en el estrecho horizonte manejado por la estilística clásica en el campo operativo del “estilo,” hace falta tomar en cuenta principios teóricos que trasciendan el plano de lo meramente lingüístico y ofrezcan las bases para lo que propongo sea una *estilística de la recepción literaria*. Sólo así podremos reubicar el término “estilo” y su campo de estudio de modo que—en palabras de Stanley Fish—, “a stylistic fact is a response, and since [the] category of response includes everything, from the smallest and least spectacular to the largest and most disrupting of linguistic experiences, everything is a stylistic fact, and we might as well abandon the word since it carries with it so many binary hostages” (“Literature in the Reader” 159–60).⁷ Dos trabajos de Martínez Bonati, en este sentido, ofrecen

⁶Distingo entre el *discurso del narrador* (“narración de acontecimientos”) y el *discurso del personaje* (“narración de palabras”) de acuerdo a la metodología propuesta por Gérard Genette (*Narrative Discourse* 164–85 y *Nuevo discurso* 36–45) y desarrollada por Mieke Bal (43–75; “narrative text” y “non-narrative embedded texts” respectivamente). Para estudios más específicos sobre el discurso del personaje y su relación con el del narrador véanse Valentín Volshínov, Mario Rojas y Susana Reisz de Rivarola y José Luis Rivarola (“Semiótica del discurso referido”).

⁷Conviene anotar que tradicionalmente el término estilo ha sido definido como la manera en que se manifiesta la expresión lingüística. Según M. H.

importantes contribuciones conceptuales al análisis de los niveles estilísticos de una obra literaria. Ambos exponen valiosas herramientas con las que es posible redefinir el término *estilo* de suerte que nos permita entender su relación con lo que Umberto Eco ha denominado *mundo posible* (172–90). Estos “mundos,” como oportunamente se mostrará, están estrechamente ligados al discurso narrativo y a lo que Spitzer caracterizó como *perspectivismo*.

Dicho en breve, Martínez Bonati observa que *Don Quijote* plantea el conflicto que surge cuando Alonso Quijano se vuelve loco y cree que existe una continuidad entre el mundo de su experiencia diaria y el imaginario presentado en los libros de caballerías. En palabras de Martínez Bonati, *Don Quijote* “believes that the world of his daily experience and the world represented in books of chivalry are one and the same real world” (*Poetics of the Novel* 39). Este conflicto se desarrolla de tal paródica manera que, al mismo tiempo, permite que se introduzcan otros mundos literarios que devienen también en importantes motivos o núcleos temáticos del libro. Precisamente, según Martínez Bonati, “esto . . . da lugar al resorte satírico y cómico: el conflicto entre la imaginación idealizadora y fantástica y la realidad de la experiencia cotidiana” (“Cervantes y las regiones” 41). Este problema de coexistencia de mundos en la mente de don Quijote no se enmarca en el universo de nuestra experiencia diaria—es decir, en el universo cuyas reglas de causalidad y verosimilitud se aproximan al “realismo”—, sino más bien en lo que Martínez Bonati considera como “el mundo feliz de la comedia,” el cual es ligeramente diferente. “*Humorism*—observa—is sustained not by the projection of the fantastic idealization into the climate of realism but, quite the contrary, by the projection of the everyday world into more

Abrams, por ejemplo, “Style has traditionally been defined as the manner of linguistic expression in prose or verse—as *how* speakers or writers say whatever it is that they say. The style specific to a particular work or writer, or else distinctive of type of writing, has been analyzed in such terms as the rhetorical situation and aim . . . ; characteristic diction, or choice of words; type of sentence structure and *syntax*; and the density and kinds of *figurative language*” (305). Es explicable, por tanto, que la estilística haya hecho como principal objeto de estudio tanto las figuras del lenguaje como las reglas que gobiernan el proceso por el cual los elementos y patrones de un texto logran su significado y sus efectos literarios. Estudios recientes en estilística tienden, no obstante, a rebasar el mero plano retórico de la expresión para apropiarse de ámbitos tradicionalmente considerados propios de la narratología, la semiótica y los estudios culturales. Véanse, entre otros, los estudios de Stanley Fish (“What is Stylistics?”), Michael A. Halliday, Ronald Carter, Jean Jacques Weber y, recientemente, Michael Toolan.

ideal sphere of comedy" (*Poetics of the Novel* 41). El efecto humorístico en *Don Quijote*, en consecuencia, se presenta al hacer mofa de la idealización existente en el mundo de los libros de caballerías y al transponerla a la atmósfera de "el mundo feliz de la comedia," donde nada serio suele pasar y al final los conflictos se resuelven favorablemente para todos. Martínez Bonati concluye observando que "Cervantes operates from the beginning with a complex system of diverse spheres of stylization, moving among the initial evocation of a semirealism based on daily and domestic elements, romancesque fantasy (projected by *Don Quijote* in his imaginations and discourses), and the happy abstraction of comedy" (*Poetics of the Novel* 42). Estas esferas constituyen las tres regiones fundamentales de la novela, y a partir de ellas el libro nos remite a otras, incluyendo la de la utopía pastoral, la de la intriga cortesana, la de las peripecias bizantinas, la de la novela morisca y la de la tragedia. De una manera u otra, Cervantes se encarga de darle forma al complejo sistema en que operan estas regiones de la imaginación, que, codificadas convenientemente y tomando en cuenta la tradición literaria que las consagra, vienen a constituir, como veremos, los diferentes "mundos de referencia."

Vale la pena notar que Martínez Bonati argumenta que *Don Quijote* no es una novela realista precisamente porque en ella tienen vigencia diversos "mundos representados" o *mundos posibles*, cada uno de los cuales está caracterizado con sus leyes particulares. Uno de estos mundos posibles puede bien ser configurado de una manera muy similar al de nuestra experiencia diaria como lectores, en cuyo caso correspondería aproximadamente, en términos de su verosimilitud y su armazón lógico, a la idea de "realismo" narrativo, o más apropiadamente, al de "mundo realista." La existencia de estos "mundos" en *Don Quijote* explica por qué tal multiplicidad está implícita en la idea de "perspectivismo" de Spitzer. Al asumir que hay más de un mundo que está caracterizado en la novela, uno entiende que el mundo de los libros de caballerías no es el único que se opone al que Martínez Bonati denomina como "de la comedia" y que la forma en que funciona la parodia no se limita únicamente al mundo referido por los libros de caballerías, sino también al que nosotros, como lectores, consideramos el de nuestra experiencia de todos los días. He aquí el sustento fundamental de la tesis de Martínez Bonati:

Si el *Quijote* fuese simplemente una sátira realista de la idealización romancesca [*mundo de referencia caballeresco*], esto es, la

contraposición de dos tipos de imaginación—fantástico-ideal y realista—, no habría modo de explicar, ni leer, la mayor parte de la obra: habría que declarar que los capítulos pastoriles—al menos el de Grisóstomo y Marcela—son un grave error de inconsistencia . . . , constituirían caídas estrepitosas del designio realista (“Cervantes y las regiones” 41).

Los términos *mundo de referencia* o *mundo representado* de un texto narrativo en el sentido hasta aquí empleado—implícito en los trabajos de Martínez Bonati, como veremos—son equivalentes al de *mundo posible* propuesto por Eco con el fin de definir el universo al que refiere toda narración; universo que, simultáneamente, todo lector configura en su mente conforme lee el libro asignándole elementos, espacios geográficos, personajes, “psicologías,” leyes de consecuencia lógicas, etc.⁸ De acuerdo a Eco el *mundo posible* de una narración literaria es básicamente una particular configuración de personajes y hechos a partir de la cual el lector infiere siempre: (a) el lugar en el que los personajes y hechos ocurren, y (b) ciertas leyes que gobiernan la posibilidad o imposibilidad de que ocurran o existan dichos personajes y hechos, esto es, las leyes de su consistencia lógica. Como resultado, el lector adquiere una noción acerca de aquello a lo que refiere la realidad del discurso narrativo (que denominaré *noción de realidad*), noción a partir de la que es siempre posible inferir características y leyes por medio de un proceso de

⁸Prefiero el término *mundo de referencia* o *mundo representado* al de *mundo posible* por la limitación engañosa que el adjetivo “posible” le impone al concepto (se podría inferir que hay un “mundo imposible,” lo que en ficción narrativa sería contradictorio); no obstante, la idea es la misma. Hecha esta aclaración, reproduzco, a continuación, ideas en las que Eco define lo que entiende por *mundo posible*. (A) “La literatura corriente sobre la semiótica textual suele recurrir a la noción de *mundo posible* para referirse a estos estados de cosas previstos por el lector” (160). (B) “Un mundo posible [es] un estado de cosas expresado por un conjunto de proposiciones en el que, para cada proposición, p o $\sim p$. Como tal, un mundo consiste en un conjunto de *individuos* dotados de *propiedades*. Como algunas de estas propiedades o predicados son acciones, un mundo posible también puede interpretarse como un *desarrollo de acontecimientos*” (181). (C) “Ningún mundo posible podría ser totalmente autónomo respecto del mundo real, porque no podría caracterizar un estado de cosas *máximo* y *consistente* a través de la estipulación *ex nihilo* de todo su ‘mobiliario’ de individuos y propiedades. Por eso, un mundo posible se superpone en gran medida al mundo ‘real’ de la enciclopedia del lector” (185). (D) “Un mundo posible es algo que forma parte del sistema cultural de algún sujeto y que depende de ciertos esquemas conceptuales” (187). Para desarrollos complementarios al concepto de *mundo posible* propuesto por Eco, véanse Thomas G. Pavel, Lubomir Doležel (“Fictional Reference”), Marie-Laure Ryan, y Ruth Ronen.

comparación y contraste entre el mundo no narrativo o “mundo real” del lector y el del texto (Eco 172–81).⁹ Un cuento de hadas, por ejemplo, posee sus propias leyes causales y cualquier lector, una vez que las ha identificado, es inmediatamente capaz de admitir la posibilidad o imposibilidad de que en *ese mundo* ciertos sucesos ocurran o sean consistentes, como puede ser el hecho de que un hechizo permita transformar un príncipe en sapo, o que una princesa, mediante un beso, sea capaz de restaurar la condición humana de ese príncipe convertido en sapo. De la misma manera, una narración “realista” presentará un mundo en que las leyes de consistencia lógica sean escasamente diferentes al mundo real no ficticio de quien lee; básicamente lo que es posible y no es posible en el universo real del lector es también posible e imposible en el del texto. Obviamente un “mundo realista,” así definido, siguiendo los principios de la verosimilitud aristotélica, no distingue entre el mundo habitado por Marcela y Grisóstomo y aquel asumido por Zoraida o aquel que se configura entorno a Lucinda y Fernando en *Don Quijote*. Todos ellos están gobernados por leyes semejantes desde el punto de vista aristotélico; son, en cierta medida, “realistas.” No obstante, a partir de la *noción de realidad* que el lector extrae de estos mundos, le es factible observar importantes diferencias en sus manifestaciones internas, diferencias que no se relacionan únicamente con el proceso que el lector realiza para deducir aquello que es posible o imposible, sino más bien con matices que deben ser definidos en función de otras variables que dependen de la *manera* como se efectúa la recepción de esta *noción de realidad* por parte del lector.

Pienso que el término *estilización* usado por Martínez Bonati (y que en adelante referiré más propiamente como *estilización narrativa*) describe en cierta medida este proceso. Es preciso notar que la particular manera en que el mundo de referencia se le presenta al lector está estrechamente ligada a una suerte de *estilo*: hay siempre un

⁹Para el concepto de *noción de realidad* en la ficción literaria, remito al trabajo de Reisz de Rivarola, “Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria,” en donde para caracterizar la ficción literaria, la autora revisa la teoría aristotélica y propone la ocurrencia de una serie de modificaciones de modalidades de existencia (lo posible, lo imposible, lo fáctico) que necesariamente efectúa el lector en el “mundo ficcional” con el fin de relacionarlas con las modalidades de su “mundo real” y así poder caracterizar los distintos “tipos” de ficción literaria. En el proceso de su exposición teórica, Reisz de Rivarola deja implícita la idea de una *noción de realidad* del mundo ficcional que infiere el lector con el fin de evaluar las modificaciones ocurridas en las modalidades de existencia de dicho mundo frente al suyo (134–44).

modus operandi que facilita, usando las palabras de Eco, que el mundo de referencia “se amueble”; el narrador manipula la información de tal manera que “dibuja” los elementos, personajes y hechos de tal suerte que, a través de la recepción (la cooperación interpretativa entre las “estrategias discursivas” del lector y del narrador, según Eco), se logra un efecto que culmina con el conjunto de referencias características que “pueblan” el mundo representado de la narración. Martínez Bonati lo sugiere al afirmar que “se trata de . . . la dirección en que opera la abstracción figurativa que las representa” (“Cervantes y las regiones” 33). Es decir, el discurso narrativo *estiliza* el mundo de referencia de la misma manera que un artista plástico lo haría con el producto de su quehacer. Esto nos lleva a adoptar el término *estilo literario* usado por la estilística tradicional de una forma menos restringida y modificarlo de modo que contemple la idea presentada por Martínez Bonati en virtud de la cual “‘estilo’ . . . no denota, como es hoy lo más frecuente, la singularidad o el carácter de la *dicción*, sino lo que hemos llamado aquí ‘principio de la estilización’” (44).

Para comprender este concepto, es importante relacionar lo que Martínez Bonati denomina “regiones de la imaginación” con lo que Eco ha definido como “mundos posibles” y notar que se trata de conceptos bastante semejantes, dado que las “regiones” aludidas por Martínez Bonati exhiben diversos parámetros que las rigen y están estrechamente unidos al discurso narrativo mismo. Ya que cada *mundo posible* se configura en relación con el universo cotidiano de nuestro diario acontecer (Eco 172–91; véase nota 8, *supra*), es posible identificar, tomando como base las ideas de Martínez Bonati, aparte del parámetro aristotélico de la verosimilitud—lo tenido por necesario, posible e imposible—, al menos tres relaciones fundamentales en del proceso de inferir la *noción de realidad* del mundo de referencia narrativo. Primero hay una relación de *familiaridad*, que resulta de identificar el mundo representado con el universo “real” del lector; segundo, una relación de *modalización* o, usando las palabras de Martínez Bonati, un cierto *carácter de abstracción* (“Cervantes y las regiones” 33), resultado de enfatizar la orientación figurativa que toman los elementos del mundo representado en relación con el del universo “real” (objetiva, idealizante, caricaturizante, etc.);¹⁰ y ter-

¹⁰Para el término “modalización,” véanse Reisz de Rivarola (“Ficcionalidad”), Doležel (“Narrative Modalities”) y Halliday. Su estrecha relación con la *narración* o la *diégèse* ya fue precisada en su momento por Eugène Souriau al caracterizar el “universo diegético” en términos muy semejantes al mundo posible

cero, una relación de *experiencia empírica* frente a los arquetipos y modelos conocidos por el receptor y que, en el caso de la narración literaria, están estrechamente ligados a la experiencia literaria que dicho lector posee y con la cual le es posible identificar ideas, personajes, situaciones, geografías, etc.; arquetipos y modelos, por supuesto, consagrados a través de la historia de la literatura. Este último concepto adquirirá especial vigencia cuanto mayor sea la *competencia literaria* del lector.¹¹

El “principio de la estilización” referido por Martínez Bonati viene a corresponderse con la segunda relación antes mencionada, dado que se trata de una particular manera (*modus operandi*) de presentar los elementos que pueblan el mundo de referencia narrativo; esta suerte de “carácter de abstracción” se manifiesta en el “estilo”—entendido en los términos arriba definidos—en que el narrador los introduce: bien puede ser—y aquí tomo prestados términos acuñados por Martínez Bonati—, por ejemplo, un estilo “objetivo” si un personaje, hecho, paisaje o situación es, aunque se trate de una creación ficticia, copia de algún referente del universo “real” del lector; bien puede ser “caricaturizante” si los elementos descritos resultan de alguna manera una deformación de los referentes del universo “real” del lector; o bien “idealizante” si los rasgos contenidos en ellos se aproximan más a los modelos abstractos que tenemos de las cosas, seres y hechos de nuestro universo “real” de referencia. Por supuesto que una exhaustiva determinación de los modos en que esta estilización opera rebasaría los propósitos del presente trabajo y sería una importantísima tarea de la estilística de la narrativa de los textos literarios en el marco de las teorías de la recepción y de la narratología.¹² No obstante, los

de Eco; Genette lo precisa cuando apunta que “la *diégèse* . . . no es la historia, sino el universo en el que ocurre” (*Nuevo discurso* 15).

¹¹Para el concepto de *competencia literaria* remito a las diferentes teorías de la recepción que caracterizan lo que desde Wolfgang Iser se denomina “lector implícito.” Véanse Stanley Fish (“Literature in the Reader”) para el concepto de *competencia literaria* y su relación con el “informed reader” (141–46); Michael Riffaterre para su relación con el “superreader” (*Semiotics of Poetry*; “Describing Poetic Structures” 215–16); y Jonathan Culler, para un riguroso estudio del término *competencia literaria* en un marco estructuralista (113–30). Fish, inicialmente, define la *competencia literaria* como la experiencia del lector “whose education, opinions, concerns, linguistic competences, etc. make him capable of having the experience the author wished to provide” (*Is There a Text* 160–61); para Culler dicha competencia es parte de un proceso de “naturalización” de un texto: “to naturalize a text is to bring it into relation with a type of discourse or model which is already, in some sense, natural and legible” (138).

ejemplos citados resultan suficientes para entender el propósito de lo que en las páginas siguientes se expone. Concretamente, *estilo* y *estilización narrativa* nos han de remitir, respectivamente, al resultado de una operación de recepción narrativa y al proceso mismo de dicha operación; en consecuencia, *estilización narrativa* aludirá siempre a un proceso doble y simultáneo en el cual se contempla tanto la recepción que resulta de la cooperación interpretativa entre el lector y el narrador frente a la manera cómo el discurso narrativo presenta el mundo representado, así como las particularidades idiomáticas que en dicho proceso están involucradas (juzgadas tradicionalmente campo de estudio de la estilística). Mundo de referencia y lenguaje narrativo, por tanto, deberán ser considerados estrechamente interdependientes en el estudio de una estilística de la recepción narrativa: son las dos caras de una misma moneda. Así, no será posible entender estilísticamente una parodia (resultado de una operación de “estilización caricaturizante”) si uno no toma en cuenta tanto la recepción de la manera—actitud, lente, perfil, trazo e intención figurativa—en que la narración dibuja el mundo de referencia de la historia narrada, así como el medio del que se vale—la expresión lingüística, la superficie retórica del enunciado narrativo—para lograr esta representación.¹³

¹²Al hablar de una *estilística de la recepción literaria* debo aclarar que su objeto de estudio no se limitaría únicamente al género narrativo, sino también a la poesía, dado que un poema posee un narrador y un mundo de referencia, y la recepción que de él hace un lector es bastante semejante al de los textos narrativos. Aunque la narratología ha descuidado notoriamente este campo, existen sugestivos estudios al respecto. Véanse, por ejemplo, los trabajos de Susana Reisz de Rivarola.

¹³Observemos que el término “estilo” para Cervantes se aleja del todo del estrecho horizonte de la dicción y la expresión lingüística e incorpora en su significado conceptos que, no por casualidad, se aproximan más bien a lo que hemos definido como *estilización narrativa*. Martínez Bonati cita un significativo pasaje del Persiles (III, 15) en el que a ello refiere Cervantes cuando escribe “Y lo que en él les sucedió, nuevo estilo y nuevo capítulo pide” (“Cervantes y las regiones” 44). Notemos cómo enseguida, al iniciarse el capítulo siguiente, Cervantes comenta acudiendo a los juicios de verosimilitud del mundo representado ya expuestos en *Don Quijote* (I, 48) en donde ha opinado sobre los “conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza” de las comedias (y fácilmente hechos extensibles a los libros de narración). Afirma en el Persiles: “Cosas y casos suceden en el mundo, que si la imaginación, antes de suceder, pudiera hacer que así sucedieran, no acertara a trazarlos; y así muchos por la rareza con que acontecen, pasan plaza de apócrifos, y no son tenidos por tan verdaderos como lo son” (III, 16; 381).

Si analizamos *Don Quijote* bajo la perspectiva estilística expuesta hasta aquí, no sorprenderá que se afirme que la novela exhibe diversos estilos que se diferencian en función de los conflictos planteados por el personaje (don Quijote) y las concepciones que éste tiene de la pluralidad de universos que su experiencia conoce (y que Cervantes espera que su lector reconozca). La alienada mente de Alonso Quijano proyecta estos mundos sobre una realidad que no los admite como existentes y el resultado es una colisión que se manifiesta y magnifica por medio de la voluntad del narrador por hacer de este estrepitoso encontronazo un elemento altamente significativo en la novela. Cervantes nos ofrece para ello un impresionante abanico de *estilizaciones narrativas*. Como han puntualizado en su momento tanto Allen como Gerli, aunque éste último en un contexto completamente diferente al que me refiero, el estilo en *Don Quijote* se convierte en un núcleo significativo fundamental. “Para cada perspectiva [y entendamos aquí *lente a través del cual se mira el mundo representado* en la novela] . . . —afirma Gerli—hay un estilo correspondiente. . . . Cervantes sabía que un punto de vista [añadamos: del narrador con respecto al mundo de referencia] implica un estilo de expresión, y que perspectiva y estilo son inseparables” (400).¹⁴ Allen, a su vez, confirma que “el uso de estos estilos variados constituye una especie de aviso o advertencia a los lectores, estimulándolos a que estén conscientes de los distintos estilos y sus efectos variables” ya que ofrecen “una interpretación del significado más profundo de esta nueva conciencia o sensibilidad de estilo para el lector.”¹⁵ Me limitaré a señalar cuatro formas de estilización narrativa.

Es casi obvio observar que los elementos que constituyen el mundo de los libros de caballerías son la fuente más notoria de la

¹⁴Conviene aclarar que el análisis de Gerli se limita al episodio de la lucha entre don Quijote y el vizcaíno y a la presentación del artificio narrativo del manuscrito de Cid Hamete, y que su concepción de perspectiva narrativa no corresponde para nada con lo que he definido como “proceso de estilización narrativa.” No obstante, como señalé en la nota 1, el artículo de Gerli encapsula en sólo una frase toda una actitud diferente ante el estilo verbal, en tanto es “la *manera* en que se *interpreta* la realidad a través de las palabras” (396, mío el subrayado). Como puede notarse, “manera” (estilización), “interpretación” (proceso de recepción) y “realidad” (mundo de referencia) son los pilares sobre los que descansa el edificio teórico de una estilística de la recepción narrativa. Véanse especialmente los conceptos *ideological world* de Weber (13–28 y 83–138), *modality* de Halliday (88–92; 354–63) y *modal constraints* de Doležel (“Narrative Modalities” 6–8).

¹⁵Cervantes, *Don Quijote*, “Introducción” 32.

parodia en *Don Quijote*.¹⁶ Arturo Farinelli ha caracterizado este mundo como un “mundo heroico” al que Cervantes deliberadamente nos remite, por ejemplo, cuando imita el lenguaje arcaico frecuentemente usado en ellos.¹⁷ Hatzfeld, Rosenblat y Girón, así como Luis Alberto Pérez han puesto énfasis en este hecho, especialmente el uso de la arcaica *f* en palabras que ya en el siglo XVII la habían ensordecido, como *fermosas*, *fuyades*, etc. Este lenguaje arcaizante puede también ser fácilmente identificable en el uso del adverbio *non* en vez de *no*, así como en la inclusión de palabras en desuso como *afincamiento* (por “congoja”), *membrarse* (por “recordar”), *maguer* (por “aunque”), *ca* (por “pues”), etc.¹⁸

No es esta la única manera en que se nos invita a este mundo caballeresco en la novela. Hay pasajes en los que Cervantes, por ejemplo, describe el amanecer de tan estilizada manera que no es difícil comprender que imita la forma cómo un amanecer era típicamente descrito en los libros de caballería. Lo mismo ocurre cuando don Quijote escribe dos cartas a Dulcinea. En ambos casos no sólo hace un uso característico del lenguaje, sino también “puebla” sus referencias con elementos típicos de los que existen en los libros de caballería. En este caso, como en los demás mencionados, se ve claramente la estrecha ligazón entre el lenguaje utilizado—retórica, sintaxis, palabras—y los elementos descritos del mundo representado. Sirvan dos ejemplos para ilustrar esta clara operación de *estilización* narrativa:

¿Quién duda sino que los venideros tiempos cuando salga la luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana desta manera?: “Apenas había el rubicundo Apolo tenido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pinta-

¹⁶Este aspecto ha sido largamente estudiado por Martín de Riquer, especialmente en su “Cervantes y la caballerescas.” Véase su *Nueva aproximación al Quijote*.

¹⁷Farinelli desarrolla una interesante relación entre lo que denomina *mundo pastoril* y *mundo caballeresco*. Para este autor, Cervantes considera estos mundos opuestos, del mismo modo que en el Renacimiento se consideraron opuestos la *pastoral* y la *heroica*. La tendencia de Cervantes a hacer hincapié en el universo de la *pastoral* en lugar del *mundo heroico* (que es finalmente aplastado por medio de la locura de Alonso Quijano) es bastante clara. Así sucede, por ejemplo, en II, 67, cuando don Quijote, tras ser desafiado por el Caballero de la Blanca Luna, le sugiere a Sancho convertirse en pastores.

¹⁸Véase Rosenblat (26–33) para más ejemplos.

dos pajarillos con sus harpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora, que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante, y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel.” (I, 2; 106)¹⁹

En esto, ya comenzaban a gorjear en los árboles mil suertes de pintados pajarillos, y en sus diversos y alegres cantos parecía que daban la norabuena y saludaban a la fresca aurora, que ya por las puertas y balcones del Oriente iba descubriendo la hermosura de su rostro, sacudiendo de sus cabellos un número infinito de líquidas perlas, en cuyo suave licor bañándose las yerbas, parecía asimesmo que ellas brotaban y llovían blanco y menudo aflojar; los sauces destilaban maná sabroso, reíanse las fuentes, murmuraban los arroyos, alegrábanse las selvas y enriquecíanse los prados con su venida. Mas apenas dio lugar la claridad del día para ver y diferenciar las cosas, cuando la primera que se ofreció a los ojos de Sancho Panza fue la nariz del escudero del Bosque, que era tan grande, que casi le hacía sombra a todo el cuerpo. (II, 14; 126)

Estos dos pasajes son bien conocidos por la manera cómo Cervantes describe el amanecer.²⁰ Ninguno de ellos, sin embargo, hace uso de un lenguaje arcaico; ambos únicamente imitan *la manera* en la que los libros de caballerías describen el amanecer tanto en su empaque lingüístico como en el modo en que se percibe el mundo descrito. Puesto que el mundo representado en este pasaje cervantino es característicamente visto en dichos libros a través de un lente cuya superficie lingüística abunda en adjetivos y prosopopeyas, sus elementos son “modelados” por el narrador de esta misma suerte, permitiendo que el lector los “decodifique” siguiendo las mismas pautas. Una situación semejante ocurre en I, 50, cuando don Quijote le reprocha al canónigo su aseveración de no creer en lo que se presenta en los libros de caballería; mediante un estilo claramente afectado, don Quijote defiende el mundo de los caballeros andantes y describe sus inimaginables hazañas a través de preguntas retóricas, adjetivaciones y toda suerte de hipérbolos inverosímiles. Claramente concuerdo aquí con Rosenblat en que este tipo de lenguaje normalmente precede las descripciones en las que el narrador nos invita a ver el mundo presentado como una parodia.

¹⁹Todas las citas remiten a la edición de Allen. Indico parte, capítulo y página.

²⁰Véase Rosenblat (21) para más detalles, y Riley.

Otro mundo de referencia que establece sus propios mecanismos de estilización es el mundo bucólico, cuya importancia ha sido reconocida por numerosos críticos. De acuerdo a Martínez Bonati el mundo bucólico se representa por medio de personajes y hechos sometidos a leyes completamente diferentes de las que rigen el mundo caballeresco de los libros de caballerías. “En este mundo— dice— . . . doncellas delicadas pueden vivir solas y apaciblemente en el monte, cantando la mayor parte del día, y poseídas, cuando la ocasión lo requiere, de un poder retórico ciceroniano. Los héroes, si son desdeñados por las que aman, están destinados a morir, pues su vida no tiene sentido alguno fuera de la aspiración a la belleza amada” (“Cervantes y las regiones” 45). Además, habría que añadir, la geografía en la que viven nos remite indiscutiblemente al mundo idealizado de los poemas de Virgilio y Garcilaso y que, durante el Renacimiento, se consagró en el *locus amoenus* de las novelas pastoriles del italiano Jacobo Sannazaro (*Arcadia*) y los españoles Jorge Montemayor (*La Diana*), Gil Polo (*Diana enamorada*) y el mismo Cervantes (*La Galatea*). Hatzfeld ha destacado este punto al distinguir entre el lenguaje usado en los pasajes que refieren a los libros de caballerías—siempre presentados como una parodia—y el usado en los libros pastoriles, cuyos “elementos eufónicos y rítmicos se encuentran a cada paso en *La Galatea* o también en la *Diana* de Montemayor” (250). Hay una diferencia en el nivel de la estilización, sin embargo: mientras al mundo caballeresco le corresponde una estilización paródica, al bucólico le corresponde una evocación irónica, dado que la fuerza del elemento ausente (la cotidianidad) nos invita a entender la representación de ese mundo como una ironía. Herman Iventosch ha destacado que muchos de los episodios bucólicos en *Don Quijote* debían ser leídos como ironías. Argumenta que Cervantes satiriza el “amor cortés” por medio de personajes de la pastoral como Marcela y Grisóstomo:

One gets the impression that our author had often to struggle against lapses into true satire, as those celebrated words in his *Viaje del Parnaso* (1614) attest, as well as the descent on so many occasions into pure sarcasm. But there is no doubt: their satire is there, just as it is concerning the romances of chivalry, but stylized and ultimately removing to another realm and concern the depiction of some “realistic” reality (love, suffering, suicide, women’s or men’s liberty, etc.) which is one of the main innovations of the *Don Quijote*. (70)

Además, Iventosch arguye que la distancia entre los personajes bucólicos de Garcilaso y los de Cervantes es precisamente la que me-

dia entre la afirmación genérica de la bucólica del siglo XVI y la parodia y crítica del género del siglo XVII, actitudes estas últimas que son la raíz del episodio de Grisóstomo y Marcela.

Es difícil no estar de acuerdo en que el estilo bucólico se relaciona con cierto uso del lenguaje, como ha apuntado Hatzfeld. Pero como acabamos de proponer, no es éste el elemento que define tal estilo, sino más bien una consecuencia de la *estilización* cervantina, donde toman parte también el dibujo que se hace de los personajes, la geografía y los hechos acontecidos en ese mundo de referencia. Juan Antonio Tamayo notó en su momento que existe una "actitud lírica" en la prosa de *Don Quijote*, la cual coincide con lo que Iventosch considera como una técnica en la que el material lírico se transfiere a la narración con un nivel más elaborado de tratamiento psicológico ya que los personajes bucólicos solían ser estereotipados y poco individualizados. Textualmente Tamayo afirma:

Lo que sí parece evidente es que las novelas pastoriles españolas redujeron la importancia de la parte versificada, aunque conservando su interés y valor, y desarrollaron el asunto novelesco concediendo mayor atención al relato prosístico. . . . En las novelas españolas, empezando por Montemayor y sus continuadores, se abandona este tono confidencial y autobiográfico, lo cual refuerza la objetividad del relato y se quiebra, asimismo, la uniformidad de la alternancia de prosa y verso. Se recurre, eso sí, y a veces con extraordinaria brillantez, a las aportaciones versificadas, pero el hilo conductor del relato aparece robustecido y se hace más seguida la narración. (338).

Los pastores de este mundo bucólico son una suerte de idealización. En primer lugar, su lenguaje dista mucho de ser el usado por los pastores "reales"; Iventosch ha demostrado eficazmente que estos pastores, por ejemplo, perciben la vida de la misma manera que los personajes descritos en los *romanz* en cuyo mundo rige el "amor cortés." El contraste entre esta idealización, producto de una veta literaria muy clara, y la carencia de ésta, se observa en I, 12 de *Don Quijote*, por ejemplo, poco antes del discurso de Marcela: don Quijote habla con Pedro, un pastor "real," y le objeta lo inapropiado de su lenguaje. Aquí notamos cómo Cervantes agudiza el problema de la incompatibilidad entre el universo de la ficción y el mundo que don Quijote proyecta (el mundo bucólico): en su afán por *estilizar* el mundo pastoril y distinguirlo del otro, esto es, de aquel en el que viven Alonso Quijano, Sancho, el Cura, el Barbero y Sansón Carrasco, el narrador se vale de recursos lingüísticos muy claros: a Pedro lo llama "cabrero" cuando la focalización narrativa no es la de

don Quijote, pero lo llama “pastor” cuando la perspectiva del mundo se ve a través del desquiciado lente de Alonso Quijano. No es difícil observar ahora cómo un mismo personaje es *estilizado* de dos formas diferentes, dependiendo en qué mundo se esté ubicando y qué efecto se quiera provocar en el lector. Obviamente, la complejidad narrativa usada por Cervantes no permite que se trace una frontera estricta entre la narración que configura el mundo de referencia bucólico y el otro, ya que es parte del conflicto que desarrolla el libro; no obstante, mediante una serie de herramientas narratológicas, no sería imposible establecer, en el segmento narrativo aludido, el juego de niveles estilísticos utilizados, los que estarían, repetimos, estrechamente ligados al proceso de *estilización narrativa*. En la superficie de un análisis de este tipo, por supuesto, no sería difícil notar lo que se consigue en un acto de recepción que contemple un lector con la necesaria competencia literaria: que éste note que Pedro, en este caso, es un personaje que transita simultáneamente por dos mundos de referencia distintos: el de la novela y el del mundo bucólico evocado y proyectado por don Quijote.²¹

Tanto el mundo bucólico o pastoril como el mundo de los libros de caballería o caballeresco son proyecciones que don Quijote hace sobre el universo novelístico, que Martínez Bonati ha indicado se basa en “el mundo feliz de la comedia.” Este mundo es la base sobre la cual todos los otros interactúan y colisionan: es un mundo habitado por cabreros, condes, curas, barberos y estudiantes que no aceptan la locura de Alonso Quijano y hacen mofa de ella. No se trata, por supuesto, de un mundo con leyes exactamente iguales al mundo histórico en que habitaron los supuestos lectores del siglo XVII. Es, igual que los evocados por don Quijote, un mundo con una peculiar *estilización narrativa*; presenta relaciones de verosimilitud y familiaridad en cierta medida acorde con los parámetros del mundo histórico del siglo XVII, pero su *modalización* y *experiencia empírica* que lo relaciona con el horizonte de expectativas del lector del siglo XVII (y, con ciertas diferencias, con las del lector contemporáneo) es diferente. Puesto que la primera relación nos remite a la *estilización narrativa* resultante de la cooperación entre las estrategias del narrador y del lector, y la segunda al acervo literario que un lector competente posee (identificación de personajes, geografías y hechos con

²¹Francisco Ayala interpreta este pasaje de una manera muy similar, y remarca incluso que antes de este suceso, la canción de Antonio anticipa la yuxtaposición de estos mundos. Nuevamente aquí el lenguaje es una consecuencia de la conciencia estilística manejada por Cervantes.

los géneros literarios consagrados), bien observadas ambas podemos caracterizar este mundo como el que normalmente se sustenta en las comedias del Siglo de Oro:

El principio más general que rige en esta esfera es un principio de la comedia: el azar, por medio de maravillosas coincidencias, resuelve los entuertos y conduce a un final feliz de matrimonios múltiples, en el que los protagonistas parecen haber sido depurados, por tácitas transmutaciones misteriosas, de sus considerables defectos morales, y tornados en pura estampa, plana y transparente, de la gallardía y la belleza extremadas (Martínez Bonati, "Cervantes y las regiones" 48).

Básicamente, este mundo nos afirma un alto grado de convencionalismo literario (actualizado mediante la *experiencia empírica* del lector) y un conjunto de desenlaces, situaciones y geografías dibujadas (narrativamente hablando) *a la manera* como lo estilán dramaturgos como Lope, Tirso, Mira de Amescua y otros. Dos siglos después de Cervantes, Valle-Inclán, en *Los cuernos de don Friolera*, hace notar este hecho y destaca de qué manera estos tópicos literarios ("honor villano," "honra," "gallardía") devienen en lugares comunes. Pone en boca de don Estrafalarario el siguiente juicio:

La crueldad y el dogmatismo del drama español solamente se encuentran en la palabra. . . . La crueldad española tiene toda la bárbara liturgia de los Autos de Fe. Es fría y antipática. Nada más lejos de la furia ciega de los elementos de Torquemada. Es una furia escolástica. Si nuestro teatro tuviese el temblor de las fiestas de toros, sería magnífico. Si hubiese sabido transportar esa violencia estética, sería un teatro heroico como la *Iliada*. A falta de eso, tiene toda la antipatía de los códigos, desde la Constitución hasta la Gramática (122).

Aún cuando no esté de acuerdo en los juicios valorativos sobre el teatro español del siglo XVII, esta cita subraya aquellos elementos (ya decadentes en el momento en que Valle-Inclán escribe) derivados del *Arte nuevo* de Lope de Vega. En este sentido, "el mundo feliz de la comedia" de Martínez Bonati exhibe, de hecho, una pluralidad de convenciones. En este marco Cervantes edifica aquellas aventuras cuyos principales elementos son el amor, el honor, los celos y un paródico exceso de *anagnórisis* (i.e. el de Lucinda, Dorotea y Fernando), los cuales serían difíciles de admitir como *posibles* en nuestro mundo cotidiano de todos los días. Más aún, Cervantes presenta un narrador que es extremadamente puntilloso con el concepto de "decoro," ya

destacado por Lope en su *Arte Nuevo*: hace que el ventero hable como un ventero real pero que Lucinda lo haga como las damas de las comedias; que el bachiller Sansón Carrasco lo haga como letrado y que el cura le responda como tal; o que don Quijote verbalice su complejidad intelectual de una manera diametralmente opuesta a la del simple Sancho. Curiosamente—y esto es para meditarlo más detenidamente—, cada vez que el narrador nos modeliza este “universo feliz de la comedia”—sea como fondo o como integrante principal de los acontecimientos—, la trama se desenvuelve por medio de diálogos, como aquellos entre don Quijote y Sancho, y los hechos devienen en aventuras en las que “nada serio ocurre” y que pueden caracterizarse por su estructura teatral (véase la primera parte de la aventura de don Quijote con Roque Guinart, personaje rigurosamente histórico).

Lo que se conoce como *picaresca* está también presente en *Don Quijote* y nos remite a un característico universo constituido por determinadas “leyes” a las que el narrador nos conduce mediante una apropiada *estilización narrativa* y una mínima *experiencia empírica* (en este caso, la lectura de las novelas picarescas). En el primer caso, el mundo suele presentarse a través de un lenguaje que recurre frecuentemente a la hipérbole y a una clara modalización caricaturesca, entre otras estrategias. Los personajes son presentados casi siempre bajo una perspectiva narrativa negativa y exagerada. La importancia de este mundo de referencia se destaca desde el inicio de la novela, ya que Cervantes alude a él en el “Prólogo,” y hace extensiva una de sus características estrategias—lingüísticamente hablando—al resto de la novela. En este “Prólogo,” Cervantes hace hablar a “su amigo,” quien le aconseja:

procurar que a la llana, con palabras significativas, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo. . . . Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva de risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie ni el prudente deje de alabarla. (I, Prólogo; 84)

Obviamente esta estrategia se pone en marcha cada vez que Cervantes contrasta la locura de don Quijote de creer en la continuidad entre los “mundos” literarios y el universo de la novela en el que él existe. Pero esta estrategia lingüística es claramente utilizada al evocar el mundo de la *picaresca*. Quizá el pasaje más representativo

en este sentido sea el de la “aventura de los galeotes,” que nos remite casi enseguida a la *estilización narrativa* usada en la novela ejemplar “Rinconete y Cortadillo,” donde sucesos y personajes se trazan de modo que un lector con una mediana competencia puede identificar como correspondientes al mundo de las novelas picarescas. Vale la pena recalcar que el armazón retórico característico de la manera cómo un narrador frecuentemente presenta el mundo de la picaresca (véanse *El Buscón*, *Guzmán de Alfarache*, *La pícara Justina*, etc.) es utilizado por Cervantes a través de casi toda la novela con el objetivo de parodiar o caricaturizar la locura de don Quijote. Sin embargo, como hemos apuntado, no en toda la novela existe una particular configuración que permite que el receptor se remita necesariamente al mundo de la picaresca. Una vez más, la caracterización estilística de *Don Quijote* trasciende el terreno de lo estrictamente lingüístico. El efecto humorístico que produce una *estilización narrativa* que dibuja narrativamente el mundo de referencia de la picaresca es diferente al efecto que se produce como consecuencia del intencional choque de mundos vividos por Alonso Quijano en su locura; el primero acude en gran medida a la *experiencia empírica* del lector (su “competencia literaria”); el segundo a la incompatibilidad que destaca el narrador entre el mundo en donde ocurren los sucesos y el mundo que percibe y proyecta don Quijote. Estilísticamente son dos efectos diferentes, hermanados por—a veces—un similar uso de herramientas retóricas.

Pese a la complejidad de *Don Quijote* y las necesarias simplificaciones a las que he debido recurrir con el fin de ilustrar un proceso por demás arduo, he intentado mostrar un enfoque teórico cuyos principios resaltan la importancia del estilo en la novela no meramente como un problema de lenguaje. Al redefinir el término *estilo* como la manera particular en la que el narrador representa el mundo de referencia, resultado, entre otras, de un proceso de *estilización narrativa*, ha sido posible notar cómo en *Don Quijote* se presentan distintos mundos y cómo cada uno de ellos exige un particular estilo; específicamente, hemos destacado al menos cuatro. Ya que el principal motivo de la novela es el de un hidalgo cuya locura afirma la existencia de una continuidad entre los mundos literarios—el caballeresco, el pastoril, el picaresco, el de la comedia, el morisco, el de la novela bizantina—, resulta fundamental que todo lector entienda el papel que dichos mundos juegan en el significado de la novela. Un cuidadoso análisis que tenga por objeto delimitar los diferentes procesos de *estilización narrativa*, repercutirá en un mejor entendimiento de la importancia del lenguaje en la novela y su

indiscutible conexión con cada una de sus partes. Cervantes, está de más recordar, escribió un memorable libro en el que la literatura devino en el irónico testimonio de todos los géneros y estilos utilizados por los escritores del siglo XVII.

BOWLING GREEN STATE UNIVERSITY

OBRAS CITADAS

- Abrams, M[eyer] H[oward]. *A Glossary of Literary Terms*. 7th edition. Fort Worth: Harcourt Brace, 1999.
- Allen, John Jay. "The Narrators, the Reader and *Don Quijote*." *MLN* 91 (1976): 201–12.
- Ayala, Francisco. *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*. Madrid: Aguilar, 1972.
- Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Trad. Christine Van Boheemen. 2nd rev. edition. Toronto: University of Toronto Press, 1997.
- Camón Aznar, José. *Don Quijote en la teoría de los estilos*. Zaragoza: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.
- Carter, Ronald. "A Question of Interpretation: An Overview of Some Recent Developments in Stylistics." *Linguistics and the Study of Literature*. Ed. Theo D'Haen. Amsterdam: Rodopi, 1986. 7–26.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. e "Introducción" de John Jay Allen. 16ª edición. 2 vols. Madrid: Cátedra, 1994.
- . *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ed. Juan Bautista Avallé-Arce. Madrid: Castalia, 1970.
- Close, Anthony. "Ambivalencia del estilo elevado en Cervantes." *La Galatea de Cervantes: cuatrocientos años después. Cervantes y lo pastoral*. Ed. Juan Bautista Avallé-Arce. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1985. 91–102.
- Culler, Jonathan. *Structralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1975.
- Doležel, Lubomir. "Fictional Reference: Mimesis and Possible Worlds." *Towards a Theory of Comparative Literature*. Ed. Mario J. Valdés. Berna: Peter Lang, 1990. 109–24.

- . "Narrative Modalities." *Journal of Literary Semantics* 5 (1976): 5–14.
- Eco, Umberto. *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Trad. Ricardo Pochtar. 2TM edición. Barcelona: Lumen, 1987.
- Fish, Stanley E. *Is there a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*. Cambridge: Harvard UP, 1980.
- . "Literature in the Reader: Affective Stylistics." *New Literary History* 2 (1970): 123–61.
- . "What is Stylistics and Why Are They Saying Such Terrible Things about It?" *Approaches to Poetics: Selected Papers from the English Institute*. Ed. Seymour Chatman. New York: Columbia UP, 1973. 109–52.
- Flores, R. M. "Estructura estilística en el *Quijote*." *Cervantes* 16.2 (1996): 47–70.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trad. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell UP, 1980.
- . *Nuevo discurso del relato*. Trad. Marisa Rodríguez Tapia. Madrid: Cátedra, 1998.
- Gerli, E. Michael. "Estilo, perspectiva y realidad: *Don Quijote*, I, 8–9." *Thesaurus* 37 (1982): 394–401.
- Girón Alconchel, José Luis. "Las ideas lingüísticas de Cervantes en el *Quijote*." *Anales Cervantinos* 28 (1990): 23–35.
- Halliday, Michael A. K. *An Introduction to Functional Grammar*. 2nd rev. ed. London: Arnold, 1994.
- Hatzfeld, Helmut. *El Quijote como obra de arte del lenguaje. Revista de Filología Española, Anejo 83*. 2TM edición. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1966.
- Iventosch, Herman. "Cervantes and Courtly Love: The Grisóstomo and Marcela Episode." *PMLA* 89 (1974): 64–76.
- Mackey, Mary. "Rhetoric and Characterization in *Don Quixote*." *Hispanic Review* 42 (1974): 51–66.
- Mancing, Howard. *The Chivalric World of Don Quixote: Style, Structure, and Narrative Technique*. Columbia: U Missouri P, 1982.
- Martínez Bonati, Félix. "Cervantes y las regiones de la imaginación." *Dispositio* 2 (1977): 28–53.
- . *Don Quixote and the Poetics of the Novel*. Ithaca: Cornell UP, 1992.
- Parr, James A. "Some Narratological Problems in *Don Quixote*: Five Instances." *Studies in Honor of Donald W. Bleznick*. Eds. Delia V. Galván, Anita K. Stöll, and Philippa Brown Yin. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1995. 127–42.

- . "Las voces del *Quijote* y la subversión de la autoridad." *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. David A. Kossoff et al. Madrid: Istmo, 1986. 401–08.
- Pavel, Thomas G. *Fictional Worlds*. Cambridge: Harvard UP, 1986.
- Paz Gago, José María. *Semiótica del Quijote: teoría y práctica de la ficción narrativa*. Amsterdam: Rodopi, 1995.
- Reisz de Rivarola, Susana. "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria." *Lexis* 3.2 (1979): 99–170.
- . "Hablar, repetir, citar: las voces del discurso literario (y del discurso crítico)." *Lexis* 12.2 (1988): 139–78.
- . "Poesía y polifonía: de la 'voz poética' a las 'voces' del discurso poético en *Ova completa* de Susana Thenton." *Filología* 23.1 (1988): 177–94.
- . "¿Quién habla en el poema?" *Filología* 20.1 (1985): 41–60.
- Reisz de Rivarola, Susana, y José Luis Rivarola. "Semiótica del discurso referido." *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Eds. Lia Schwartz Lerner e Isaías Lerner. Madrid: Castalia, 1984. 151–74.
- Riffaterre, Michael. "Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baudelaire's *Les Chats*." *Yale French Studies* 36–37 (1966): 200–42.
- . *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana UP, 1978.
- Riley, Ted. "'El alba bella que las perlas cría': Dawn-Description in the Novels of Cervantes." *Bulletin of Hispanic Studies* 33 (1955): 125–37.
- Riquer, Martín de. "Cervantes y la caballeresca." *Suma cervantina*. Eds. Juan Bautista Avallé-Arce y E. C. Riley. Londres: Tamesis Books, 1973. 273–92.
- . *Nueva aproximación al Quijote*. 7TM edición refundida. Barcelona: Teide, 1989.
- Rojas, Mario. "Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo." *Dispositio* 5–6 (1980–1981): 19–55.
- Ronen, Ruth. *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.
- Rosenblat, Ángel. *La lengua del Quijote*. Madrid: Gredos, 1971.
- Ryan, Marie-Laure. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana UP, 1991.
- Spitzer, Leo. "Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*." *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, 1955. 161–255.
- Tamayo, Juan Antonio. "Los pastores de Cervantes." *Revista de Filología Española* 32 (1948): 383–406.
- Toolan, Michael J. *Language and Literature: An Introduction to Stylistics*. London: Arnold, 1998.
- Valle-Inclán, Ramón del. *Martes de Carnaval. Esperpentos*. Ed. Ricardo Senabre. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.

Voloshínov, Valentín N. [Mijail Bajtín]. "Exposición del problema del discurso referido." *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Trad. del inglés de Rosa María Russovich. Buenos Aires: Nueva Visión, 1976. 143–94.

Weber, Jean Jacques. *Critical Analysis of Fiction. Essays in Discourse Stylistics*. Amsterdam: Rodopi, 1992.