



Revista de Literatura Hispanoamericana

No. 58, Enero-Junio, 2009: 65 - 89

ISSN 0252-9017 ~ Dep. legal pp 197102ZU50

Semiótica y Literatura: temática y técnica en siete *Novelas Ejemplares* de Miguel de Cervantes

José Enrique Finol

Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Antropológicas.

Universidad del Zulia, Facultad de Ciencias.

Maracaibo, Venezuela.

E-mail: joseenriquefinol@cantv.net

Le discours de la critique
littéraire es un métadiscours.
Son apparition est déterminée
par l'existence d'un autre discours.
S. Alexandrescu (1979:209).

...réduire des données apparemment
arbitraires à un ordre, rejoindre un niveau
où une nécessité se révèle, immanente
aux illusions de la liberté.
C. Lévi-Strauss (1964:18).

Resumen

En la presente investigación se analizan siete de las *Novelas Ejemplares* de Miguel de Cervantes Saavedra, con el propósito de poner de relieve las recurrencias temáticas y técnicas que permitan elaborar un modelo general de esas narraciones. La hipótesis de trabajo parte de una concepción dinámica del texto, dinamismo que se realiza gracias a estrategias discursivas concretas y cuyo inventario y análisis permite elaborar un modelo narrativo que explica y da inteligibilidad las diferentes ocurrencias textuales. Se utiliza una metodología semiótica basa-

Recibido: 15-04-09 • Aceptado: 12-05-09

da en Greimas y Courtés, en particular los conceptos de tensión semiótica, narración y narrador. Se ha usado la versión de las novelas recogida en la edición de Aguilar.

Palabras clave: Novelas, texto, Semiótica, esquema narrative.

Semiotics and literature: themes and techniques in seven *novelas ejemplares* by Miguel de Cervantes

Abstract

In this investigation, seven of the *Novelas Ejemplares* of Miguel de Cervantes Saavedra are analyzed, with the purpose of highlighting the thematic recurrences and techniques that would permit elaborating a general model for those narrations. The working hypothesis starts with a dynamic conception of the text, a dynamism that takes place thanks to concrete discursive strategies, the inventory and analysis of which permit elaborating a narrative model that explains and gives intelligibility to the different textual occurrences. A semiotic methodology based on Greimas and Courtés is used, in particular the concepts of semiotic tension, narration and narrator. The versions of the novels used are the Aguilar edition.

Key words: Novels, text, semiotics, narrative diagram.

Introducción

La elección de siete de las doce *Novelas Ejemplares*, de Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616), para realizar este trabajo, es producto del convencimiento de que en ellas se ha utilizado un esquema narrativo similar, además de la presencia permanente de una serie de tópicos temáticos que se van a repetir en otras novelas.

Los textos elegidos constituyen un conjunto semiótico dinámico, transformacional, en el cual actores, acciones y situaciones configuran un micro-universo que puede registrarse en modelos narrativos sencillos que faciliten su inteligibilidad.

Lo anterior no necesariamente conduce a pensar que las *Novelas Ejemplares* con las que trabajaremos son una simple repetición, levemente

variada, del esquema antedicho. Cuando hablamos de esquema nos referimos a unas fuerzas semióticas determinadas y concretas que delimitan y mueven la acción novelesca. En cada una de las siete novelas que vamos a ver hemos encontrado, de manera clara, la presencia inobjetable del respeto, por parte de Cervantes, a ciertas manifestaciones propias de la sociedad de su época, con la cual el autor de *Don Quijote de la Mancha* se encontraba vivencialmente comprometido. Las proposiciones que en el desarrollo del trabajo haremos tratarán de ser comprobadas en cada una de las siete *Novelas Ejemplares* que iremos examinando.

Para situarnos desde ya, señalemos a cuáles novelas vamos a circunscribirnos. Sin embargo, anotemos antes que intentaremos destacar, en la medida en que ello nos sea pertinente y posible, los tópicos que también encontramos en otras novelas. Las obras, pues, son: *La Gitanilla*, *El celoso extremeño*, *La española inglesa*, *La fuerza de la sangre*, *Las dos doncellas*, *La Ilustre Fregona* y *La señora Cornelia*. Creemos que tanto en *La Gitanilla*, una de las novelas de más rico contenido poético y novelesco, como en *La Ilustre Fregona* o *La fuerza de la sangre*, funcionan mecanismos demarcatorios, tanto en el aspecto temático como en el técnico.

Esperamos lograr al final conclusiones que conjuguen ambos aspectos

de una manera similar a la que, en el plano novelesco, ha logrado el autor. Tal conjunción, claro está, hecha en el plano del análisis crítico, terminará con lo que hemos llamado una teoría de la novela en Cervantes. Para llegar a ese objetivo será necesario lograr una conclusión unitaria del texto novelesco, en este caso de los varios textos -siete- que hemos elegido.

El aspecto temático nos llevará, como documentación y como fondo socio-histórico, hacia una situación de la época en que las novelas se escriben, que ya ha sido destacada por varios críticos y estudiosos de la obra cervantina y que a nosotros nos servirá para fundamentar las observaciones que hagamos.

En tal sentido, sería ingenuo para quien analiza el conjunto de las *Novelas Ejemplares*, ignorar un fenómeno de clara trascendencia en todas las manifestaciones intelectuales de la época como la Contrarreforma. Esta afirmación adquiere mayor fundamento si recordamos que Cervantes es un hombre de arraigadas convicciones católicas. Es dentro de la ideología contrarreformista que debemos comprender una serie de problemas y, sobre todo, de soluciones narrativas que aparecen dentro de las novelas citadas. El movimiento de Contrarreforma iniciado por la Compañía de Jesús, encabezada por Ignacio de Loyola, viene a impreg-

nar todos los ámbitos de la realidad cultural, social e histórica de la Europa de entonces. El movimiento se inicia en 1545 con el Concilio de Trento que define la doctrina de la Iglesia Católica, veintiocho años después que Martín Lutero clavara sus "95 tesis" en las puertas del castillo de Wittenberg, Alemania, el 31 de octubre de 1517, y que originaron la Reforma y la división de la Iglesia de Occidente. El espíritu del movimiento lleva su influencia a casi todos los ámbitos de la cultura y miles de católicos, muy especialmente en España, se convierten en cruzados del movimiento.

Casalduero señala claramente cómo este espíritu que inician los obispos de Trento, crea una filosofía y nueva visión que aparece en las novelas de Cervantes: "Cervantes indica con toda claridad la manera de considerar el honor en la Contrarreforma (...). La Contrarreforma teme al escándalo, siente que sólo cambiando la sociedad puede cambiarse esa relación" (Casalduero, 1969: 158). Paz Gago, por su parte, señala que Cervantes "representó el nuevo estilo abierto y crítico de una Contrarreforma española ortodoxa, de sensibilidad efectivamente erasmista aunque recibida indirectamente, de *segunda mano*" (1996, s/p).

Pero no sólo la concepción cervantina del honor refleja las ideas y la filosofía contrarreformista, sino que

aun la belleza, la virtud, la hidalguía y hasta el matrimonio, responden a esa concepción de influencia predominante hasta el Renacimiento.

Las convicciones de Cervantes destacan no sólo en las cuestiones relativas al honor y la hidalguía, sino también en las religiosas. Más de un autor ha pretendido ver en algunos pasajes de *Rinconete y Cortadillo* una velada insinuación contra la Iglesia. Nada puede ser más inconcebible en la personalidad del autor de *La Galatea*. El respeto que evidencia en su obra y su vida en lo relativo a sus convicciones no puede ser puesto en duda. Esta afirmación contribuirá a asegurarnos la significación de los elementos que hemos considerado de primordial importancia en las siete novelas elegidas. Las informaciones que tenemos sobre la Contrarreforma, sobre las ideas religiosas del autor, así como de las costumbres imperantes, nos servirán, si no para explicar, por lo menos para fundamentar la interpretación de las relaciones que observamos en el desenvolvimiento de estas novelas.

Un tópico de singular importancia y que puede ilustrar el método que seguiremos es el *honor* de la mujer. Varias son las doncellas que en las novelas o cuentos, como también las llama Cervantes, pierden su honor a manos de un apuesto mozo. La pérdida del honor en estos casos representa la violación por la fuerza

o sencillamente la entrega bajo promesa de matrimonio por parte de la mujer, promesa que luego amenaza no cumplirse. Así, varias de las novelas se articulan en torno a estructuras semióticas de *manipulación* y de *pérdida* del objeto de valor. Greimas define la manipulación como una acción del hombre sobre otros hombres “con el propósito de hacerles ejecutar un programada dado” (1979: 220); y al objeto de valor como “el lugar de investimento de los valores con los cuales el sujeto está en conjunción o disyunción” (1979: 259).

La acción dentro de las novelas, en no pocas oportunidades, está movida por esta búsqueda de la satisfacción del honor perdido, es decir de recuperación del objeto de valor. En varias de ellas, el tema es de primerísima importancia y trataremos de demostrar que es la principal fuerza motora, junto con otros temas de menor importancia. Esto no quiere decir que en las siete novelas encontremos pérdida del honor de la mujer, sino que el honor, en otras situaciones diferentes, siempre se conserva o se recupera. Al lado de

esto, encontraremos también el respeto por los valores de la época. Y el honor – valor máximo – debe conservarse y es conservado a través de las obras. Como veremos más adelante, las siete novelas están movidas por el amor o la relación /hombre/-/mujer/, cosa que no ocurre, por ejemplo, con *Rinconete y Cortadillo* o *El coloquio de los perros*.

Trataremos de llevar este enfoque bajo la pregunta de qué es lo que mueve la obra y también cuáles son las fuerzas que articulan y delimitan su movimiento temático. Dicho esto, veamos los tópicos que ya hemos señalado.

1. Aspectos temáticos

1.1. Desde *La Gitanilla* hasta *El celoso extremeño* y *La Ilustre Fregona*, la acción de las novelas está dada por las relaciones /hombre/ → /mujer/, una tematización¹ de la oposición tensiva /masculino/ ~ /femenino/. La propia “*Fuerza de la sangre*” se inicia con la atracción de /hombre/ a /mujer/ y la violación por la fuerza de una doncella:

/h/ atracción /m/ → violación

1 “En semántica discursiva, la tematización es un procedimiento que toma los valores (de la semántica fundamental) ya actualizados por la semántica narrativa (en conjunción con los sujetos), y los disemina en los programas y recorridos narrativos, de manera más o menos difusa o concentrada, bajo forma de temas, abriendo así la vía a su eventual figurativización” (Greimas, 1979: 394).

Es precisamente a consecuencia de esta dominante relación /hombre/→ /mujer/ lo que viene a establecer la presencia de valores defendidos y preservados por el escritor en la conclusión de sus novelas. En efecto, a veces la acción se inicia con la pérdida del honor por parte de una doncella, pero Cervantes no terminará la obra sin que tal afrenta sea reparada y, en ningún momento, por la fuerza. Cervantes no es partidario, como buen cristiano, de la fuerza y la violencia.

Dentro de esta permanente preservación de ciertos valores, nosotros encontramos tres tipos de fundamental importancia, dos de los cuales se repiten en las novelas. En primer lugar, observamos tres novelas donde el honor perdido de una doncella es reparado. En tres casos las relaciones entre /hombre/-/mujer/ y el consiguiente matrimonio no se da sino entre hidalgos. Hay aquí una preservación de una costumbre de la época, según la cual los nobles e hidalgos debían casarse con los de su mismo rango. Finalmente, hay una novela donde lo que predomina es el valor religioso, en cuanto que impide el matrimonio entre /hombre/ y /mujer/ de religiones diferentes.

Para concretar, analicemos caso por caso, de manera breve y sucinta, cómo se presenta esta situación.

1.2. En el primer caso -preservación del honor de la mujer- tenemos la novela *Las dos doncellas*,

donde Teodosia va en busca del noble mozo Marco Antonio, a quien, “con la promesa de ser mi esposo, a pesar de sus padres que para otra le guardaban, di con todo mi recogimiento en tierra, y sin saber cómo me entregué en su poder a hurto de mis padres” (Cervantes, 1956: 952). Teodosia, disfrazada de mancebo, va buscando a Marco Antonio, quien “apenas hubo tomado de mí la posesión que quiso, cuando de allí a dos días desapareció del pueblo” (1956: 952).

La situación, entonces, es esta: doncella que se ha entregado en brazos de su amante, éste ha huido, quedando así, la primera, deshonrada. Cervantes introduce a otros personajes de importancia que son don Rafael, hermano de Teodosia, y Leocadia, joven doncella que está también prendada de Marco Antonio pero con quien no llegó a tener relaciones, a pesar de que estuvo a punto de ocurrir. Si no ocurrió fue sencillamente porque ello habría puesto a Cervantes en trance de dejar a una de las dos doncellas deshonradas, ya que Marco Antonio sólo podría casarse con una.

El problema es la deshonra de Teodosia que va en busca de Marco Antonio para exigirle que repare su honor. Aquí la relación /hombre/-/mujer/ mueve la novela hasta llevarla a un desenlace matrimonial y de felicidad, no sólo para Marco Antonio y Teodosia (quienes debían casarse por la

deshonra que el primero hizo a la segunda), sino también por don Rafael y Leocadia. Con el matrimonio Marco Antonio-Teodosia se salva el honor perdido por ésta, que fue lo que motivó la acción novelesca.

En *La señora Cornelia*, la situación central viene a ser semejante a la anterior y aun cuando los personajes principales no son los protagonistas de la relación /hombre/-/mujer/ y de la deshonra de una dama, el desarrollo de la obra viene a estar dado por esos elementos. En efecto, esta novela, de una agilidad que por sí sola revela el ingenio de Cervantes, se desarrolla, como *La española inglesa*, fuera de España. En este caso, el escenario es Italia, donde dos caballeros españoles, don Antonio de Isunza y don Juan de Gamboa, se ven mezclados en una situación que involucra el parto de una noble dama, la señora Cornelia Bentibolli, de muy noble linaje. El Duque de Ferrara es el amante de la señora Cornelia, con quien ha tenido relaciones bajo promesa de matrimonio.

La trama de la novela —movida también por la relación /hombre/-/mujer/, Duque de Ferrara-señora Cornelia—, se complica por la intervención de Lorenzo Bentibolli, hermano de la dama, quien pretende cobrar la afrenta que se le ha hecho a su familia. Las peripecias de los personajes son muchas y en más de una oportunidad parece que la novela fuera a terminar en desgracia. Sin

embargo, esto no ocurre y finalmente, en esta como en la anterior, la solución será muy feliz, ya que el Duque de Ferrara se casa con la señora Cornelia, reparando así el honor de la dama y de su hermano.

La señora Cornelia presenta un estilo diferente dentro de las novelas de Cervantes. Aunque en casi todas está presente un viaje de los personajes, sea a Italia o sea a Flandes, en esta obra el inicio de la acción, su desenlace y conclusión están dados fuera de España. Sólo cuando los problemas de la obra han sido resueltos, los dos ilustres caballeros regresan a su tierra.

Por otra parte, en *La señora Cornelia* encontramos que la relación /hombre/-/mujer/ no se da entre españoles, al menos la principal relación. Los dos ilustres caballeros españoles regresarán a España, donde se casarán con dos hermosas doncellas que para ellos tenían sus padres, pero esto es la conclusión de la obra y no el inicio de nuevos problemas.

Otra novela que se inscribe dentro del tipo que hasta ahora hemos venido analizando, es *La fuerza de la sangre*, donde la afrenta es peor que ninguna otra porque aquí se trata de una violación de una dama por parte de un joven mancebo. Ambos nobles, Rodolfo secuestra a Leocadia, la lleva a su casa y allí la goza cuando ésta permanecía inconsciente. De tal unión, Leocadia queda embarazada y tiene un hijo que va a

servir de lazo para reunir a Leocadia y Rodolfo. Precisamente es la fuerza de la sangre, pretende decirnos Cervantes, la que provoca una serie de casualidades que finalmente llevan al encuentro o conjunción actorial de los dos personajes.

Un accidente fortuito llevará a que el hijo de Leocadia sea conducido a la casa de su abuelo paterno sin que ninguno lo sepa. La madre reconocerá luego el aposento, confesará a la que es su suegra su tragedia y la dama arreglará el definitivo matrimonio entre su hijo Rodolfo y la ofendida Leocadia. También en esta obra la acción se mueve por la relación /hombre/-/mujer/ ya que, como se dijo, comienza con la violación de Leocadia y termina con el matrimonio.

Se podrá haber notado ya cómo todas las novelas que hemos examinado hasta el momento terminan en matrimonio y en desenlace feliz. Este punto lo comentaremos detenidamente en otro capítulo, ya que nos parece fundamental dentro de las obras que analizamos.

Las tres novelas vistas revelan la intención de proteger o, mejor, de satisfacer las afrentas hechas a tres nobles y no menos hermosas damas. Todas conducen hacia un final donde el matrimonio, como dijimos, es la nota predominante.

Siguiendo a Greimas (1979) podríamos resumir el modelo narrativo de cada una de las tres novelas

en forma esquemática, lo cual permitirá apreciar mejor sus coincidencias narrativas. Antes, señalemos que los símbolos \cap y \cup significan /conjunción/ y /disyunción/, y que las letras S y O significan Sujeto y Objeto, respectivamente.

a. Las dos doncellas

$$(S_1 \cap_1 S_2 \rightarrow S_1 \cup S_2) \rightarrow S_1 \cap_2 S_2 \rightarrow S_1 \cap O$$

donde

S_1 = Teodosia

S_2 = Marco Antonio

O = honor

\cap_1 = relación sexual

\cap_2 = matrimonio

b. La señora Cornelia

$$(S_1 \cap_1 S_2 \rightarrow S_1 \cup S_2) \rightarrow S_1 \cap_2 S_2 \rightarrow S_1 \cap O$$

donde

S_1 = Sra. Cornelia

S_2 = Duque de Ferrara

O = honor

\cap_1 = relación sexual

\cap_2 = matrimonio

c. La fuerza de la sangre

$$(S_1 \cap_1 S_2 \rightarrow S_1 \cup S_2) \rightarrow S_1 \cap_2 S_2 \rightarrow S_1 \cap O$$

donde

S_1 = Leocadia

S_2 = Rodolfo

O = honor

\cap_1 = violación

\cap_2 = matrimonio

Expliquemos brevemente el esquema. La primera parte de una de las novelas consiste en la Conjunción (\cap_1) entre el Sujeto₁ (S_1) y el

Sujeto₂ (S₂): Teodosia y Marco Antonio, en el primer caso; la Sra. Cornelia y el Duque de Ferrara, en el segundo; y Leocadia y Rodolfo, en el tercero. Inmediatamente se produce, también en los tres casos, una Disyunción (U) —cuando las parejas se separan— y, finalmente, una nueva Conjunción (\cap) que, a su vez, implica la Conjunción de S₁ con su Objeto de valor, en los tres casos el /honor/. Nótese que en el primer caso la conjunción primera adquiere la forma de una /relación sexual bajo engaño/, en el segundo se trata de una /relación sexual forzada/ (una violación). En los tres casos la segunda Conjunción (\cap) adquiere la forma de matrimonio.

1.3. En el segundo tipo de obras que vamos a analizar a continuación, veremos que el objeto de valor que se preserva está conformado por la /nobleza/ y la /hidalguía/. Cervantes se cuida en estas obras de mantener las relaciones entre los personajes a la altura de sus rangos nobiliarios. Veremos así que los matrimonios se dan entre personajes de una misma categoría social, lo mismo que las relaciones carnales.

Observemos en primer lugar *La Gitanilla*, la novela en la que está más logrado el espíritu de la Contrarreforma, como tendremos oportunidad de ver posteriormente. En esta novela, Andrés, hijo de un gran no-

ble de Madrid, se enamora de una joven gitana llamada Preciosa. Es necesario establecer aquí la diferencia de linaje entre Preciosa y Andrés. Para destacar tal diferencia el propio Cervantes establece desde el principio lo que en la novela es la índole de los gitanos:

“Parece que los gitanos y las gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones: nacen de padres ladrones, crianse como ladrones, estudian para ladrones, y finalmente, salen con ser ladrones corrientes y molientes a todo ruedo, y las ganas de hurtar son en ellos como accidentes inseparables, que no se quitan sino con la muerte (1956: 774).

Al final, cuando la situación se agrava con la posible prisión de Andrés, una vez que ya éste se ha incorporado a los gitanos como prueba para obtener el amor de Preciosa, Cervantes nos descubre a la gitanilla como hija del corregidor de Murcia y de tan noble linaje, en consecuencia, como Andrés. El matrimonio final no puede ser de mayor felicidad y gozo cuando llegan los padres de Andrés a Murcia. El escritor impide aquí, pues, que un noble de la calidad de Andrés se case con una gitana que, a pesar de conservarse pura y de inteligencia brillante, era, aparentemente, hija de gitanos y de su misma raza.

Un caso similar ocurre en *La Ilustre Fregona*, donde actúan como en otras novelas dos jóvenes, “caballeros principales y ricos”, nativos de Burgos, que se visten de manera andrajosa para pasar como pícaros una serie de aventuras. Llegados a una posada, Avendaño se enamora de una moza llamada Constanza, criada del lugar y tenida en mucha consideración por el dueño.

Luego de múltiples peripecias Avendaño logra casarse con Constanza, que no es tal criada sino que resulta ser hija de una ilustre dama y de un noble señor. También aquí el movimiento de la novela se da a partir de la relación /hombre/-/mujer/, pero el valor que queda incólume -no sabemos si por respeto a las costumbres o por temor a represalias- es la hidalguía y la nobleza. También, pues, en *La Ilustre Fregona*, Cervantes impide un matrimonio entre un noble y una no-noble. Tal es el caso de *La Gitanilla*, como vimos líneas atrás.

El tercer ejemplo, que se diferencia un poco de los dos anteriores, es el de *El celoso extremeño*. En esta sin par novelita se realiza un matrimonio entre un viejo aventurero, enriquecido en las Indias, y una adolescente a la que el primero encierra para evitar que pueda pervertirse con el mundo y así le impide todo contacto con hombre.

Destaquemos primero que tanto Carrizales, el viejo indiano, como su esposa Leonora, son hidalgos y nobles. Pues bien, ante el encierro de que es objeto Leonora, un mozo de Sevilla se dedica a romper el asilo para conquistar a la bella esposa del anciano. Este personaje llamado Loaysa lo describe así Cervantes:

Hay en Sevilla un género de gente ociosa y holgazana, a quien comúnmente suelen llamar gente de barrio: éstos son los hijos de vecino de cada colación; y de los más ricos de ella; gente baldía, atilada y meliflua, de la cual y de su traje y manera de vivir, de su condición y de las leyes que guardan entre sí habría mucho que decir; pero por buenos respetos se deja (1956: 905).

El comentario del escritor no deja lugar a dudas sobre lo que diferencia a Loaysa de Carrizales y Leonora. Dicho esto, recordemos que el mozo nombrado se da las mañanas para lograr entrar a la casa, cosa que consigue finalmente, lo mismo que a Leonora. Sin embargo, hay que destacar que, a pesar de que Loaysa y Leonora forcejan en la cama, el acto carnal no llega a consumarse. Este detalle es muy importante si tomamos en cuenta que en la primera redacción de *El celoso extremeño*, Cervantes escribe que la unión se consuma. Así lo confirma Porrás de la Cámara al estudiar el manuscrito primero de 1606. Cabe preguntarse,

¿por qué Cervantes, a la hora de publicar el texto definitivo, cambia la relación entre Loaysa y Leonora? ¿Por qué, en la redacción definitiva, el adulterio no se consuma?

Tomando en cuenta las anteriores novelas y lo que hemos dicho sobre el respeto de Cervantes por las costumbres de su época, nosotros creemos que una vez más el gran escritor español ha guardado el respeto a los valores. Leonora no comete adulterio con Loaysa porque no son de la misma clase, aunque sean de la misma carne. Digamos aquí que Cervantes preserva, además, la pureza del amor matrimonial, la pureza de la relación amorosa. Veremos más adelante cómo el amor es el máximo ideal preservado en todas estas novelas.

Podríamos resumir, al igual que en la oportunidad anterior, el modelo narrativo que presenta este segundo tipo de novela. Es necesario tomar en cuenta que, a diferencia del modelo anterior, Cervantes introduce aquí un juego de apariencias: Preciosa aparentemente es una gitana, Constanza aparentemente es una criada y Leonora aparentemente comete adulterio. Hemos representado el procedimiento de la apariencia -/parecer/pero /no-ser/- subrayando la acción correspondiente.

En el caso de *La Gitanilla*, la Conjunción (\cap) entre Andrés (S_1) y Leonora (S_2) toma forma de un

“enamoramiento”, lo que conduce a que el primero pierda o entre en Disyunción (\cup) con el Objeto de valor (O): está prohibido a un noble casarse con una plebeya y menos del tipo en que lo son los gitanos. La ruptura de la apariencia libera la acción del relato y conduce a la conservación, por parte de S_1 y S_2 , del Objeto de valor.

$$(S_1 \cap S_2) \rightarrow S_1 \cup O \rightarrow S_1, S_2 \cap O$$

S_1 = Andrés

S_2 = Preciosa

O = nobleza (o relación entre clases)

\cup = Disyunción

\cap = Conjunción

$_$ = Apariencia

El caso es similar en *La Ilustre Fregona*:

$$(S_1 \cap S_2) \rightarrow S_1 \cup O \rightarrow S_1, S_2 \cap O$$

donde,

S_1 = Avendaño

S_2 = Constanza

O = nobleza (o relación entre clases)

\cup = Disyunción

\cap = Conjunción

$_$ = Apariencia

En *El celoso extremeño* la introducción de un nuevo actante, Loaysa (S_1) hace variar un poco el modelo anterior. Sin embargo, el efecto es el mismo. En primer término hay que señalar la Conjunción inicial - $S_1 \cap S_2$ - que en los dos casos anteriores cobra forma de /enamoramiento/. Aquí, esta misma Conjunción cobra

forma de /seducción/. El resto no tiene otras variantes.

$$(S_1 \cap S_2) \rightarrow \underline{S_2}, \underline{S_3} \cap O \rightarrow S_2, S_1 \cap O$$

donde,

S_1 = Loaysa

S_2 = Leonora

S_3 = Carrizales

O = nobleza (o relación entre clases)

\cup = Disyunción

\cap = Conjunción

$\underline{\quad}$ = Apariencia

1.3. Nos faltaría ahora por ver el tercer tipo de valor preservado en la última de las siete novelas escogidas. En este caso es el valor religioso y se da en *La española inglesa*. El argumento es más o menos el siguiente: una joven española, Isabel, es secuestrada por un capitán inglés, Clotaldo, quien se la lleva a Londres, donde un hijo suyo, Recaredo, se enamora de ella y la pide en matrimonio. La religión predominante en Inglaterra es el Anglicanismo y en España el Catolicismo. La Iglesia prohíbe el matrimonio con miembros de otras religiones. La posible diferencia Cervantes la salva haciendo católica a la familia de Clotaldo y eliminando así una contravención de su propia religión. Después de aventuras sin cuento, a las que Recaredo es sometido para lograr el amor de Isabel, y de acechanzas que hacen que la doncella española pierda su belleza, los dos jóvenes, tan

noble uno como otro, terminan casándose en España.

En esta oportunidad el modelo narrativo es sustancialmente el mismo. Varía, sin embargo, el valor en cuestión que esta vez es de carácter religioso.

$$(S_1 \cap S_2) \rightarrow S_1 \cup O \rightarrow S_1 \cap O$$

donde,

S_1 = Isabel

S_2 = Clotaldo

O = religión

\cup = Disyunción

\cap = Conjunción

En *La española inglesa* no hay apariencia de pérdida del Objeto de valor, sino que éste, en cierto sentido, se constituye en un impedimento para la Conjunción definitiva (matrimonio) entre S_1 y S_2 . En todo caso, la preservación del valor religioso, de origen católico, se logra gracias a la conversión de S_2 . Igualmente el valor /belleza/ se presenta también como un obstáculo para la Conjunción definitiva entre S_1 y S_2 . Como hemos dicho Isabel pierde su belleza, a pesar de lo cual la unión se realiza.

1.5. Esta triple preservación de valores es, pues, a nuestro parecer, la fuerza semiótica que dirige las obras y que las delimita, puesto que el autor, no importa si consciente o inconscientemente, impide que estos valores sean vulnerados. Ahora bien, para lograr su cometido narrativo, la novela se construye gracias a

una *tensión semiótica*² puesto que pone en grave riesgo la existencia de unos valores, al punto que a veces creemos que su pérdida es inminente pero, inesperadamente, el autor resuelve la situación con recurso al azar o al secreto. Es esa tirantez, ese “casi...”, “por poco...” o ese “a punto de...” lo que construye un clímax ubicado entre inicio y final, una *tensión* que, finalmente, será resuelta sin perjuicio para el sistema de creencias y valores. Tal como señala Greimas, “la tensividad es la relación que contrae el sema durativo de un proceso con el sema terminativo” (Greimas, 1979: 388)³. No discutiremos si Cervantes tuvo o no temor a la represalias, o si tuvo escrúpulos religiosos. Lo que sí nos parece claro y evidente es este empeño por mantener las relaciones en la novela a la altura que podría exigirle el modelo social y religioso donde vive.

Por otra parte, si nos detenemos a analizar un poco esta triple preservación, nos daremos cuenta que al lado de cada una de ellas hay un elemento que viene a ser el gran preservado: el amor. Con acierto se ha dicho que “Cervantes no escribe ejemplos que hagan más claro y per-

suasivo lo que afirma: propone dechados” (Casalduero, 1969:54).

Y al analizar detenidamente estos “dechados” nos daremos cuenta que la pureza del amor, la fineza, nobleza e hidalguía con que se le presentan, responde a la ideología perfeccionista de la Contrarreforma que hacía del honor el máspreciado bien y de la pureza el don de Dios que había que preservar. “Conviene señalar cómo virtud y hermosura van siempre unidas. La hermosura es un reflejo de la virtud, su forma, su apariencia” (Casalduero, 1969:130). Esta serie de virtudes puras, de bellezas sin par y de entrega total en la defensa del honor, revelan el ideal contrarreformista que dominaba la época y a la cual Cervantes no puede escapar.

La Gitanilla es quizás el ejemplo más afortunado de esa perfección de virtudes y del amor más puro y entregado. Muy acertadamente Casalduero anota que “en ‘La Gitanilla’ lo que sentimos es la profunda emoción religiosa de la Contrarreforma, que permite concebir en toda dignidad racional” (Casalduero, 1969:71).

En efecto, Preciosa es otro de los “dechados” de virtudes que Cervantes nos presenta, donde la belleza va a la

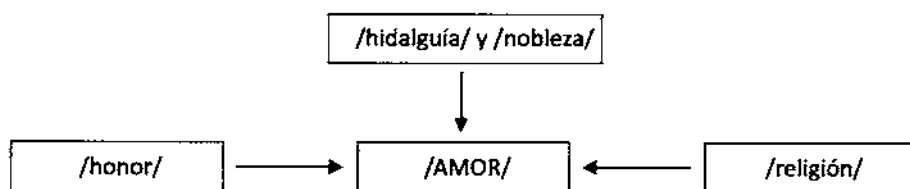
- 2 De ahora en adelante para representar el concepto de tensión semiótica utilizaremos el símbolo ~ como lazo de unión entre dos términos opuestos.
- 3 Para un estudio teórico sobre el concepto de tensión semiótica, ver Zilberberg (2000).

par de la sabiduría y la inteligencia. Estas cualidades resaltan más aun por el contraste que el autor hace al situar este personaje en medio de los gitanos, a quienes ya calificó de la peor manera. Así encontramos la oposición tensiva entre /virtud/ ~ /vicio/, una contradicción paradigmática que se resuelve gracias a recursos narrativos, en los cuales la apariencia plebeya declina a favor de la esencia hidalga.

Otro ejemplo de la propuesta extraordinaria pureza del amor lo observamos en *La española inglesa*, donde Recaredo persiste en su amor por Isabel a pesar de que ésta ha perdido su belleza a consecuencia de las artimañas de una dama de la corte. Recaredo insiste en su amor y afirma que lo que ama en ella es la belleza de su alma. De aquí una frase eminentemente contrarreformista donde el sublime amor de Recaredo no fenece con la inmensa belleza física de su amada.

Digamos para terminar esta parte que el amor viene a resumir en cierta forma, la presencia permanente e inmaculada de tres valores que se defienden. Es en torno al amor que se sitúan, en última instancia, la hidalguía y la nobleza, el honor y los valores religiosos, elementos que constituyen verdaderas constelaciones isotópicas⁴ que dan unidad y coherencia y, al mismo tiempo, apuntan hacia la lectura uniforme de los textos.

Cualquier esquema narrativo que se establezca sobre cualquiera de las siete novelas que hemos escogido, tendrá fundamentalmente como base el amor. Sólo en *El celoso extremeño* se podrá objetar en parte esta afirmación, y aun allí cabe preguntarse en qué medida existe amor entre Carrizales y Leonora. Pero, a pesar de ello, en *El celoso extremeño* se defiende el honor de Carrizales que en la práctica no fue mancillado; y Leonora,



4 Para el concepto de isotopía ver Eco (1986), Greimas (1979) y Courtés (1979).

como expiación por un desliz que no llegó a consumarse, ingresa en un orden religioso.

Otro de los tópicos que debemos analizar dentro del aspecto temático es el final feliz que caracteriza a por lo menos seis de las siete novelas. En lo señalado anteriormente destacamos cómo los conflictos entre los personajes terminaban en matrimonio. Así ocurre en *La española inglesa*, *La Ilustre Fregona*, etc. Sólo *El celoso extremeño* podría pasar como diferente y debemos decir que ésta es una de las novelas de carácter más difícil, desde el punto de vista crítico, y novedoso, desde el punto de vista literario y temático de la época.

Aun así, el final feliz responde también a esa concepción contrarreformista y esto viene a demostrar cómo las *Novelas Ejemplares* están fuertemente marcadas por la ideología religiosa dominante. La serie de matrimonios en las novelas que analizamos es profusa. En *Las dos doncellas* el matrimonio es doble, en *La señora Cornelia*, es cuádruple, ya que los dos caballeros españoles también regresan a su tierra para casarse con damas escogidas por su padre y, por si fuera poco, Fabio, otro de los personajes de la obra, se casa con Sulpicia. En *La fuerza de la sangre* el matrimonio es sencillo, en *La española inglesa* también se realiza matrimonio de una sola pareja, pero

en *La Ilustre Fregona* las bodas son dobles, mientras que en *La Gitanilla* también es de una sola pareja.

El matrimonio, como consagración divina, legítima, de la unión entre el hombre y la mujer, es el máximo estado de felicidad a que puede aspirarse en la época y es, además, el medio para reparar las afrentas hechas. Pero la reparación no es sólo por una falta, sino que todos los matrimonios se van a hacer por amor a pesar de que se haya hecho una afrenta. En tal sentido, el contrato matrimonial resuelve, legítima y honorablemente, todos los conflictos creados por las fuerzas tensivas entre actores, acciones y valores.

De esta manera, el final feliz significa matrimonio. Valbuena Prat destaca el final feliz que caracteriza las novelas y lo atribuye al propio carácter del escritor, a su bondad y filosofía cristiana. Nosotros diríamos que ello es cierto en parte, porque también habría que tomar en cuenta lo que ya hemos repetido en varias oportunidades sobre la Contrarreforma y el ideal de la felicidad sin mácula. Cervantes, como hombre de su tiempo y respetuoso de su iglesia, no puede aislar su escritura de las normas morales y políticas que lo constriñen y, en consecuencia, su tránsito literario no se aleja de ellas. Ya este tópico estaba presente en varias de las novelas bizan-

tinias, donde los personajes, como en Cervantes, después de peripecias sin fin, logran la felicidad deseada.

A pesar de la natural polisemia del texto literario⁵ polisemia siempre limitada por la situación y el contexto histórico, no es difícil aquí, señalar que los valores que hemos puesto de relieve en las novelas analizadas revelan de modo claro las estructuras ideológicas del pensamiento cervantino. Esas estructuras se reafirman cuando hemos comparado los contenidos de los cuentos con el contexto histórico y situacional donde se escriben y publican, pues, como nos ha hecho notar Eco, un texto literario es, al mismo tiempo, *abierto*, “debido a su susceptibilidad a interminables interpretaciones diferentes”, y *cerrado*, “en su unicidad como balanceada y orgánica totalidad” (1979:49). Como señala Greimas, “la descripción de mitos y cuentos no es otra cosa que el develamiento del nivel ideológico escondido bajo las apariencias de un hacer antropomórfico” (1976: 203). En tal sentido, las isotopías de los textos se articulan, de manera armónica, con las isotopías ideológicas.

Las *Novelas Ejemplares* vienen a confirmar la tendencia del final feliz que constituye el eslabón final de la

cadena de encuentros y conflictos que caracteriza el estilo novelesco cervantino. Dentro de esta cadena de encuentros veremos cómo el autor del Quijote utiliza con verdadera profusión el azar o el secreto. En efecto, en la segunda parte de este trabajo veremos al azar y al secreto constituirse en verdaderos artificios técnicos que permite el desarrollo de las novelas.

2. Aspectos técnicos: el azar y el secreto

2.0. Cervantes ha sido uno de esos hitos de la historia literaria del mundo que obligan a detenerse y estudiar los planos en que su creación se ha desarrollado. Una vez que hemos visto el aspecto temático de estas siete novelas, debemos referirnos a la técnica novelesca empleada, más aun si tomamos en cuenta que los artificios semióticos de esta índole han alcanzado en nuestra época un plano de fundamental importancia. En este sentido, Cervantes es un hombre audaz que continúa y profundiza algunas de las tendencias iniciadas de la novela picaresca.

2.1. Lo primero que estudiaremos es el lenguaje que Cervantes usa en sus novelas y cómo éste da una orientación importante en la interpre-

5 Para un panorama breve de las diferentes concepciones de lo literario, incluida la visión polisémica, ver Nöth (1990: 346-353).

tación global de las obras. Para el desarrollo de nuestra hipótesis podemos dividir el lenguaje en dos planos fundamentales que llamaremos de la *narración* y del *narrador*. En el plano de la narración el escritor se dedica a contar y describir los hechos que constituyen el argumento de las novelas, su desenvolvimiento inicial y desenlace. Es en el plano meramente expositivo o, mejor, narrativo donde dice el "cuento". El estilo de este plano puede observarse, por ejemplo, en el siguiente trozo:

"Quedó Isabela como huérfana que acababa de enterrar a sus padres, y con temor que la nueva señora quisiese que mudase las costumbres en que la primera la había criado. En fin: se quedó, y de allí a dos días Recaredo se hizo a la vela, combatido, entre otros muchos, de dos pensamientos que le tenían fuera de sí: era el uno el considerar que le convenía hacer hazañas que le hiciesen merecedor de Isabela, y el otro, que no podía hacer ninguna si había de responder a su católico intento, que le impedía no desenvainar su espada contra católicos; y si no la desenvainaba, había de ser notado de cristiano o de cobarde, y todo esto redundaba en perjuicio de su vida y en obstáculo de su pretensión. Pero, en fin, determinó de posponer al gusto de enamorado el que tenía de ser católico, y en su corazón pedía al cielo le deparase ocasiones donde, con ser valiente, cumpliese con ser cristiano, dejando a su reina satisfecha y a Isabela merecida (Cervantes, 1956: 858)".

Este plano de la narración incluye, por supuesto, las formas dialogadas que también abundan en las novelas y en cualquier otra forma narrativa o expositiva.

El narrador se introduce en la narración, participa en la conjugación verbal e incluso como pronombre: "Yo". Y esto significa destacar lo siguiente: lo que se narra aparece como el "cuento" de algo no imaginario, sino real, ocurrido en cualquier momento de la vida, de las ciudades que Cervantes nombra. Y he aquí el concepto de *verosimilitud* que algunos críticos han destacado.

Las novelas, en no pocas oportunidades, señalan claramente la idea de que lo que se cuenta son historias ocurridas y se narran como tales. Dentro de este plano del narrador, pues, es necesario distinguir dos aspectos. El primero: la participación del que narra, a través de "Yo" o a través de esa primera persona sobreentendida en la conjugación del verbo. El segundo: el carácter de "cuento", en cuanto que hechos ocurridos y no meramente ficcionales, que se le pretende dar a la narración.

La participación del narrador es evidente, como decíamos, en varios párrafos de las novelas que hemos venido estudiando. Ahora bien, esta participación del narrador se hace a dos planos. Uno, donde se dan moralejas. Otro, donde el narrador habla en primera persona.

Ejemplos de moraleja son los siguientes:

“¡Oh poderosa fuerza de este que llaman dulce dios de la amargura (título que le ha dado la ociosidad y el descuido nuestro), y con qué veras nos avasallas, y cuán sin respeto nos tratas! Caballero es Andrés, y mozo de muy buen entendimiento, criado casi toda su vida en la corte y con el regalo de sus ricos padres, y desde ayer acá ha hecho tal mudanza, que engañó a sus criados y sus amigos, defraudó las esperanzas que sus padres en él tenían, dejó el camino de Flandes, donde había de ejercitar el valor de su persona y acrecentar la honra de su linaje, y se vino a postrarse a los pies de una muchacha, y a ser su lacayo, que puesto que hermosísima, en fin era gitana: privilegio de la hermosura, que trae al redope-lo y por la melena a sus pies a la voluntad más exenta” (Cervantes, 1956: 792).

En este párrafo se combina la intervención del narrador con la moraleja o comentario personal sobre una situación concreta en “La Gitanilla”.

Obsérvese también este párrafo:

“Y yo quedé con el deseo de llegar al fin de este suceso, ejemplo y espejo de lo poco que hay que fiar de llaves, tornos y paredes cuando queda la voluntad libre, y de lo menos que hay que confiar de verdes y pocos años si les andan al oído exhortaciones de estas dueñas de monjil negro y tendido y tocas blancas y luegas. Sólo no sé qué fue la causa que Leonora no puso más ahínco en disculparse y

dar a entender a su celoso marido cuán limpia y sin ofensa había quedado en aquel suceso; pero la turbación le ató la lengua, y la prisa que se dio a morir su marido no dio lugar a su disculpa” (Cervantes, 1956: 919).

Aquí hay que observar una combinación entre la moraleja ejemplarizante y la presencia del narrador a través del “yo” inicial. En este texto se combinan los dos planos de los que hemos venido hablando. Veremos que las frases y los contenidos propios de las moralejas responden a una concepción de las novelas ya enunciada por el propio autor.

Quizás la diferencia más evidente con respecto a otras novelas anteriores a Cervantes, como por ejemplo las de Mateo Alemán y otras más, lo sea la participación de este “yo” y el carácter de verosimilitud que se le pretende dar a las novelas con párrafos como estos:

“Este caballero, pues —que por ahora, por buenos respetos, encubriendo su nombre, le llamaremos con el de Rodolfo—, con otros...” (Cervantes, 1956: 890).

Obsérvese también este otro:

“Fuéronse a acostar todos, quedó toda la casa sepultada en silencio, en el cual no quedará la verdad de este cuento, pues no lo consentirán los muchos hijos y la ilustre descendencia que en Toledo dejaron, y ahora viven, estos venturosos desposados, que muchos y felices años gozaron de sí

mismos, de sus hijos y de sus nietos, permitidlo todo por el Cielo y por la fuerza de la sangre, que vio derramada en el suelo el valeroso, ilustre y cristiano abuelo de Lusico" (Cervantes, 1956: 890).

Los ejemplos donde se expresa el "yo", a través del "nuestro" o de un verbo conjugado en primera persona del plural, son abundantes:

"Olvidábase decir cómo la enamorada mesonera descubrió a la justicia no ser verdad lo del hurto de Andrés" (Cervantes, 1956:890). "La flota estaba como en calma cuando pasaba consigo esta tormenta Filipo de Carrizales, que éste es el nombre del que ha dado materia a nuestra novela" (902). "A estos dos caballeros mozos, como quien han de ser las principales personas de este cuento, por excusar y ahorrar letras, los llamaremos con solos los nombre de Carrizo y de Avendaño" (902).

Estos dos planos que hemos señalado contribuyen a crear un clima en el cual los hechos que se narran aparecen como reales, como historias recogidas y llevadas a un plano novelesco que, aparentemente, no se sale de los hechos reales ocurridos. De allí, por ejemplo, el artificio cervantino de ocultar la verdadera identidad de sus personajes, así como de situar en marcos concretos las acciones que narra.

El objetivo fundamental de estos artificios técnicos no es otro que el

de crear un clima de verosimilitud. La técnica que Cervantes desarrolla a través de este lenguaje está concebido siguiendo un estilo de la época pero que él ha profundizado. En el fondo existe una intención de lograr un clima real que favorezca la verosimilitud de lo que se narra.

2.2. Otro de los tópicos de fundamental importancia en el aspecto técnico de las *Novelas Ejemplares* es el azar. Si nos detenemos a mirar detenidamente cada una de las siete novelas que estamos analizando, veremos que el factor fundamental para el inicio de los conflictos /hombre/-/mujer/, así como para su solución, es el azar.

Los encuentros casuales, justo en el momento en que eran necesarios, las llegadas cuando los personajes están a punto de combatir o al borde de la muerte, los encuentros en algún lugar de España en un mismo sitio y a unas mismas horas entre dos familiares, son en verdad de una profusión abrumadora. No pueden pasarse por alto en ningún análisis general de estas novelas. Vamos a enumerar sólo algunos, nombrarlos todos nos llevaría mucho espacio y los que enumeraremos son suficiente muestra.

En *La gitanilla* tenemos la intervención del azar en las siguientes situaciones:

a. La presencia de Preciosa en casa de Andrés.

b. La llegada de Preciosa a la casa de la corregidora de Murcia, quien resulta ser, ni más ni menos, que su madre y el corregidor, su padre.

En este último encuentro azaroso interviene también el secreto pues tanto el lector como los actores ignoran —la narración se los ha ocultado— que los corregidores sean los padres de la gitanilla.

En *La española inglesa* encontramos:

a. La casualidad de una familia católica en medio del anglicanismo en Inglaterra (ya dijimos que esto corresponde a la intención de Cervantes).

b. El más fortuito encuentro que Recaredo tiene con los padres de Isabela en un buque preso de los turcos y a quien los segundos cuentan, sin mediar ninguna razón, la pérdida de su hija.

c. El encuentro de Isabela y Recaredo cuando ya ésta se encuentra a las puertas de un monasterio, donde pensaba ingresar.

d. La presencia inopinada del mercader en el encuentro entre Recaredo e Isabela.

En *La fuerza de la sangre* tenemos un encuentro entre el hijo de Leocadia, herido, con su abuelo, lo que viene a permitir el desenlace de la novela. En “El celoso extremeño” la situación varía radicalmente. No encontraremos acciones donde el azar intervenga sino que lo que

sucede es debido a la industria humana.

En *La ilustre fregona* hay varios encuentros donde el azar interviene.

a. Juan de Avendaño resulta ser primo del corregidor.

b. Don Diego de Carrizo resulta ser el padre de Constanza, de quien don Tomás se encuentra enamorado.

c. Don Diego es traído ante el corregidor justo cuando éste se encuentra con el padre de aquél.

En *Las dos doncellas* los encuentros fortuitos son más evidentes:

a. La doncella Teodosia, disfrazada de hombre, se encuentra con un desconocido en el cuarto donde duerme y éste resulta ser su hermano.

b. Teodosia y su hermano se encuentran con Leocadia quien, justamente, va en busca de Marco Antonio, el hombre a quien Teodosia busca.

c. Teodosia y su hermano y Leocadia y Marco Antonio llegan en el momento en que los padres de los hermanos y de Leocadia se disponen a combatir y evitan así daños mayores.

En *La señora Cornelia*, aparte del encuentro de don Juan con la señora Cornelia en momentos en que no podía ser más oportuno, y aparte de su intervención justo cuando van a matar al Duque de Ferrara, tenemos varios otros encuentros fortuitos, entre ellos destacan la petición de Lorenzo Bentibolli a don Juan de que

lo acompañe. Esta petición se hace sin que Lorenzo conozca a don Juan. Sin más ni más va a su casa y le cuenta su problema. Realmente aquí la relación resulta forzada.

La función de los encuentros y las actitudes inesperadas no es otro que el de dar el movimiento a la obra, cuando ésta llega a un punto donde, a falta del azar, habría un escollo que podría paralizar la obra. Es un recurso que Cervantes utiliza con mucha frecuencia. En el *Quijote*, la situación varía levemente pues allí el sentido novelesco no es forzado como ocurre en algunas *Novelas Ejemplares*. La razón de ello es que en el *Quijote* la acción se sale de lo real a lo imaginario-fantástico. En las *Novelas Ejemplares*, Cervantes trata de mantener el tono de "crónica", de hechos realmente ocurridos, de los cuales los verdaderos nombres de los personajes no se dan "por buenos respetos".

En la perspectiva de la búsqueda de una verosimilitud es como debe comprenderse el uso que Cervantes hace del azar, así como los dos planos de la narración y del narrador de que hablamos anteriormente.

3. Conclusiones: esbozo de una teoría de la novela en Cervantes

No pretendemos aquí dar una teoría completa de lo que Cervantes pensaba sobre la novela. Ese es un

trabajo más amplio que en parte ya ha sido elaborado por críticos como Edward Riley (1981), en cuyos planteamientos fundaremos en parte estas conclusiones. Intentamos sólo dar unas conclusiones primarias que pueden servir para integrarse junto a las conclusiones que se obtendrían de un análisis detallado del *Quijote* y de otras obras de Cervantes.

Las *Novelas Ejemplares* presentan, sin duda alguna, una serie de características que es necesario tomar en cuenta desde un punto de vista estrictamente crítico porque tienen una gran importancia en la construcción de la teoría cervantina. En ellas cabe destacar cómo el propio Cervantes insiste en el prólogo sobre el carácter que de "ejemplares" tienen y cómo de ellas se puede sacar provecho: "Heles dado el nombre de Ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas como de cada una de por sí" (Cervantes, 1956: 770).

Así pues, las *Novelas Ejemplares* vienen a servir de ejemplo provechoso y esto hace recordar las narraciones de Gonzalo de Berceo que tienen un carácter terminantemente ejemplarizante. Pero, podríamos preguntarnos, ¿concibe Cervantes la novela en el mismo sentido en que

lo hace Berceo? La respuesta negativa nos parece evidente. Cervantes está consciente del novelar como un arte que difiere de la narración de un hecho o del cuento de un suceso.

Lo que dice Cervantes en el prólogo no debe considerarse, sin embargo, ni como ironía y menos aún como falso: "Los requiebros amorosos que en algunas (novelas) hallarán son tan honestos y tan meditados con la razón y discurso cristiano, que no podrán mover a mal pensamiento al descuidado o cuidadoso que las leyere" (Cervantes, 1956:769). Sin embargo, no es precisamente el carácter de ejemplarizante lo que identifica las *Novelas Ejemplares* ni es el factor más importante de las conclusiones teóricas que se puedan extraer de ellas. Ya anteriormente habíamos destacado que Cervantes se esmera en dar a las *Novelas Ejemplares* un carácter verosímil, real. Por ello, fundamentó sus "cuentos" en lugares precisos aunque "oculta" los nombres para evitar descréditos. En las obras, pues, se combinan dos verdades: la histórica y la literaria.

Es con una combinación de estos elementos que el autor pretende construir la obra. Cervantes conoce muy bien cuál de las dos verdades debe predominar en las novelas y de allí que Riley anote: "A pesar de que Cervantes sabía cuál de las dos

verdades tenía prioridad en la novela, su teoría literaria se caracteriza por su inclinación a considerar más fundamental mantener la verdad histórica que la poética. En la práctica, él siempre mide la distancia que le separa de la primera aunque dirija sus esfuerzos al logro de la segunda" (1981: 258). Su respeto por la verdad histórica, susceptible de ser averiguada, resulta evidente, y muchas de sus observaciones proceden directamente de la historia.

Habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos u no nada apasionados... ni el interés ni el miedo, el rencor ni la afición, no le hagan torcer el camino de la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir (Riley, 1981: 286).

En efecto, el respeto por la verdad histórica, evidente en el Quijote, destaca también en las *Novelas Ejemplares*. El gusto por la verdad histórica responde a una toma de posición de parte de Cervantes ya que su época se caracteriza por una grave confusión entre lo real y lo no real, lo verosímil y lo inverosímil, la verdad y la mentira. Esta confusión, cuyo ejemplo más claro son las novelas de caballería, constituye argumento irónico en el Quijote, pero también en estas novelas.

Como anota Riley, Cervantes toma partido por la historia porque ésta “seguía teniendo para él una enorme ventaja sobre la poesía: comparada con esta última, poseía una relativa certeza” (1981:269). De ahí que nosotros afirmemos que la presunta realidad histórica que Cervantes pretende darles a las *Novelas Ejemplares* no responde a otro deseo que el de lograr una verosimilitud. Aun en el *Coloquio de los perros* la verosimilitud está dada por el tono con que se narra. Podría decirse, sin ningún sentido metafórico, que Cervantes cree en lo que escribe, condición fundamental para la verosimilitud del texto. Y cuando decimos presunta verosimilitud pretendemos afirmar que las novelas no son sino invenciones del escritor que intenta fundamentarlas para darles un carácter real. Más aun, este carácter es parte de la ironía con la que el escritor trabaja.

El juego que Cervantes utiliza, que comienza a ponerse en claro, se basa en los elementos históricos y novelescos, ficticios y reales. Si las novelas de caballería pretenden hacer creer al lector la verdad de sus narraciones fantásticas, Cervantes, aprovechándose de ello, juega con la ironía al presentar hechos fantásticos como reales pero con la plena consciencia de que no lo son. Dicho de otra manera, Cervantes usa la presunta historia como artificio para afirmar la verdad novelesca. El au-

tor del Quijote es un verdadero genio. Sabe muy bien cuáles son los límites de la novela y cuáles las diferencias con la historia. Pero aprovecha una tendencia de su época, concretamente la de las novelas de caballería, para burlarse y al mismo tiempo afirmar el carácter netamente novelesco tanto del Quijote como de las *Novelas Ejemplares*. Lo anterior queda ejemplarizado de manera clara en el Quijote, pero también en las novelas puede intuirse esa relación historia-ficción. En buena parte son un preámbulo del Quijote.

En este sentido, las *Novelas Ejemplares* —y aquí se incluye a *Rinconete y Cortadillo*—, ocupan un puesto de importancia en la teoría de la novela de Cervantes. Riley, en cierto sentido, subestima un poco lo que de ellas se puede concluir. Sin embargo, a nosotros nos parece importante, además de lo anotado, el carácter que se otorga al azar, artificio operante en las novelas y la poesía pero no en la historia. El azar y el secreto permiten la unión de elementos y aún de situaciones, que en la historia están a irreductible distancia. Por eso Cervantes lo usa con profusión.

Asimismo, Cervantes está consciente de la libertad que le otorga la novela para jugar con los personajes pero, más que con ellos, también para jugar con planos en la narración. Un artificio semiótico que llama la atención es, en el Quijote, la

colocación de lo que se cuenta en boca de Cide Hamete Benengeli, puesto que éste presunto autor de la novela encubre a su verdadero autor. El mismo recurso se usa en las *Novelas Ejemplares* porque el "yo" que en ellas aparece puede muy bien ser el encubrimiento del escritor. La persona que narra interviene con comentarios, cuando no en función de la narración, para hacer explicaciones al lector. No sería del todo válido decir que este "yo" es el de Cervantes porque el Quijote es un ejemplo de este mismo artificio. Cervantes como buen conocedor de las teorías literarias de la época, desarrolla muchos de los postulados en boga,

como el señalado sobre la relación historia-novela y que muy bien destaca Riley.

Así mismo, es importante destacar el uso magistral que Cervantes hace de la narrativización de *tensiones semióticas* estructurales, así como de su resolución por medio de recursos inesperados que siempre conducen al contrato matrimonial.

De mucho provecho serían para conocer las concepciones que sobre poesía tenía Cervantes, analizar los comentarios intercalados en *La gitana*, así como la función en ella del paje, poeta, pero eso puede ser tema de un amplio trabajo y no de este que aquí concluye.

Bibliografía

- ALEXANDRESCU, Sorin (1979). *La critique littéraire: métadiscours et théorie de l'explication*. En Introduction à l'a Hachette, Paris.
- CASALDUERO, Joaquín (1969). *Forma y sentido de las Novelas Ejemplares*. Madrid, Editorial Gredos.
- CASTRO, Américo (1967). *Hacia Cervantes*. Madrid, Taurus.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1956). *Obras Completas. Recopilación, Estudio preliminar, Prólogos y notas por Ángel Valbuena Prat*. Madrid. Editorial Aguilar.
- COURTÉS, Joseph (1979). "Vuelque chose qui ressemble à un ordre". En Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales (Greimas, A. J. y Landowski, E. Editores). Hachette, Paris.
- ECO, Umberto (1979). *The role of the reader*. Indiana University Press, Bloomington.
- _____ (1986). *Semiotics and the Philosophy of Language*. Indiana University Press, Bloomington.
- GREIMAS, Algirdas (1976). *Sémiotique et sciences sociales*. Paris. Éditions du Seuil.
- GREIMAS, Algirdas y COURTÉS, Joseph (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette.

- LÉVI-STRAUSS, Claude (1974). *Le cru et le cuit*. Paris, Plon.
- NÖTH, Winfried. *Handbook of Semiotics*. Indiana University Press, Bloomington.
- PAZ GAGO, José María (1996). *Semiótica del Quijote*. Teoría y práctica de la ficción narrativa. Radopi, Amsterdam/Atlanta. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=24249&portal=40>.
- RILEY, Edward C. (1981). *Teoría de la novela en Cervantes*. Editorial Taurus. Madrid.
- UNAMUNO, Miguel de (2001). *Meditaciones del Quijote*. Alianza Editorial, Madrid.
- VALBUENA PRAT, Ángel (1968). *Historia de la literatura española*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- ZILBERBERG, Claude (2000). *Ensayos sobre Semiótica tensiva*, Lima. Universidad de Lima-FCE.