



VACÍOS DEL SER Y DEL SABER EN EL “QUIJOTE”

Steven HUTCHINSON

Universidad de Wisconsin-Madison. EE. UU.

BIBLID [0213-2370 (2007) 23-1; 123-132]

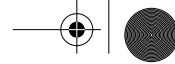
Desde la ambigua postura cervantina hacia la verosimilitud, el “Quijote” está invadido de vacíos, imposibilidades, paradojas y metalepsis que desempeñan una función profundamente creativa en la novela. En este ensayo se explora cómo Cervantes, valiéndose de tradiciones de pensamiento paradójico, presenta vacíos ontológicos y epistemológicos como una plenitud de ser y saber. Así descubre y desarrolla el equívoco “modus operandi” de la ficción.

From its ambiguous stance towards verisimilitude, the “Quixote” is full of voids, impossibilities, paradoxes and metalepses that play a profoundly creative role in the novel. This essay explores how Cervantes, drawing upon traditions of paradoxical thinking, presents ontological and epistemological voids as a plenitude of being and knowing. He thus exposes and develops the equivocal workings of fiction.

*When my love swears that she is made of truth
I do believe her, though I know she lies
Shakespeare, soneto 138*

SIEMPRE HE SOSPECHADO QUE LA EX-BIBLIOTECA de don Quijote —ese aposento emparedado tal como se encuentra en el capítulo 7 de la primera parte de la novela— debe ser un paradigma de algo, aunque no he sabido exactamente de qué. Aquellos volúmenes con cuerpo y alma que antes poblaban la vida del hidalgo han sido condenados al fuego o trasladados a otra parte, dejando un espacio vacío e inasequible, existente pero cerrado y hueco, una especie de cámara de ecos de voces que una vez sonaban en las páginas y en la imaginación de un ex-lector que ahora busca en vano la puerta que ya no está. Por otro lado, los libros desaparecidos ocupan las estanterías de la memoria de don Quijote y de esa forma le acompañan en sus viajes y le orientan en sus palabras y acciones.

A pesar de todo lo que tiene de verosimilitud, el *Quijote* está invadido de vacíos, imposibilidades, paradojas y metalepsis que en su conjunto constituyen una de las claves imprescindibles para que la obra sea considerada la primera novela moderna. Me refiero a lo que no deja de sorprender, deleitar e inquietar a tantos lectores del *Quijote*: que a Cervantes lo conocen personajes que él ha creado; que muchos personajes de la segunda parte son lectores de una primera parte y por lo tanto equiparables a nosotros; que con tanto apa-



rato de autores ficticios y narradores, no se sabe en última instancia de dónde proceden las palabras; que cuanto más se insiste en la veracidad de la historia más conscientes somos de su carácter ficticio; que sus protagonistas son más reales y auténticos que los personajes igualmente ficticios de Avellaneda; y un largo etcétera. En todo esto se produce un verdadero vértigo ontológico y epistemológico, una sensación de estar alegremente en un vacío sin fundamento. Me recuerda un cuento de la India que relata Clifford Geertz en el que un inglés pregunta en qué descansa el mundo, y le dicen que sobre un elefante, y que ese elefante a su vez se sostiene sobre una tortuga: “¿Y en qué se apoya la tortuga? Le respondieron que en otra tortuga. ¿Y esa otra tortuga? –Ah, *sahib*, después de ésa son todas tortugas” (38). La ficticia tierra firme del *Quijote* descansa sobre semejantes soportes que nunca tocan fondo. Aquí me propongo reflexionar sobre algunos tipos de vacíos y negatividades que se alían con el pensamiento paradójico y que desempeñan un papel creativo en la novela.

Desde los presocráticos hasta nuestros días, el pensamiento paradójico a menudo da forma a la filosofía y a la literatura además de manifestarse en las tradiciones orales de enigmas y anécdotas populares y en las creencias religiosas. Como demostró Rosalie Colie hace cuarenta años, se da una auténtica *paradoxia epidemica* en la época del Renacimiento y el Barroco, y mucho más recientemente Charles Presberg ha analizado con finura cómo funciona la paradoja en distintos momentos del *Quijote*, sobre todo en el (anti-)prólogo a la primera parte, en la cuestión de autoconocimiento tal como se refleja en el encuentro entre don Quijote y don Diego de Miranda, y en instancias narrativas del sistema de los autores y narradores.¹ De hecho, Presberg comienza su libro citando una frase que escribió Márquez Villanueva hace 30 años: “El estudio del *Quijote* en cuanto obra maestra del género paradójico no se ha realizado aún y constituye uno de los grandes huecos en la bibliografía cervantina” (1).

Ahora bien, parece que la paradoja, que según su etimología se ubica más allá de la *doxa* u opinión general, con frecuencia contiene una negatividad. A la pregunta de si todas las cosas tienen un origen y causa, Anaximandro evita la regresión infinita al contestar que algo hay que no tiene origen ajeno pero que inicia la cadena causal de todas las demás cosas. Parménides sostiene que, pese a lo que nos indica nuestra experiencia, es imposible pensar lo que no es, y que no existe el cambio porque lo que es no puede convertirse en lo que no es, y por lo tanto tampoco existe el movimiento. Su discípulo Zenón niega que se pueda atravesar una habitación, que Aquiles pueda adelantar a la tortuga y que una flecha pueda moverse.² Heráclito niega que se pueda pisar dos veces en el mismo río porque todo está en el flujo de un devenir que excluye



el ser. Al cretense Epiménides se le atribuye la frase “Los cretenses siempre mienten”, la cual sólo puede ser verdadera si es falsa, y viceversa. Una variante, con antecedentes que se remontan a la Antigüedad,³ es la paradoja del puente que formula Jean Buridan en el siglo XIV y que resuelve el gobernador Sancho Panza en los albores del siglo XVII (*Quijote* II, 51).

Otro tipo de paradoja se denomina “pragmática”, y a menudo consiste en una contradicción entre lo que se dice y el acto de decirlo, como cuando un escritor comienza una obra diciendo que no sabe comenzarla. Pensemos luego en las paradojas en las que nadie, nada y ninguna parte se presentan como si fueran alguien, algo o alguna parte (o viceversa), a menudo mediante un equívoco sobre el nombre, desde el episodio donde Odiseo se presenta como Nadie al cíclope hasta la utopía (*ou-topos*: ‘no-lugar’) de Tomás Moro.⁴ El licenciado Vidriera se inserta en una larga tradición culta y festiva cuando alguien le pregunta “cuál había sido el más dichoso del mundo. Respondió que *Nemo*; porque *Nemo novit Patrem, Nemo sine crimine vivit, Nemo sua sorte contentus, Nemo ascendit in coelum*” (*Novelas ejemplares* 2, 67). Recordemos también la tradición igualmente larga del encomio paradójico mediante el que se alababan cosas indignas o negativas como la mosca, las deudas, los cuernos, la sífilis, la locura, etc., y del que hay muestras en el *Quijote*.⁵ Si no me equivoco, todos estos ejemplos del pensamiento paradójico suponen una coyuntura imposible o difícilmente resoluble entre algún tipo de negatividad y su contrario positivo, y esta negatividad desempeña una función enigmáticamente constitutiva con respecto a lo que se afirma. Se podría decir que lo negativo se contamina de lo positivo, y lo inverso, como cuando Orbaneja escribe “Éste es gallo” debajo de una imagen irreconocible como gallo (*Don Quijote* II, 3 y II, 71), cuando pinta Magritte “Ceci n’est pas une pipe” debajo de la imagen pintada de una pipa, o cuando dice el presidente Nixon “I am not a crook”. Cervantes no se encuentra de ningún modo ajeno a estas tradiciones de la paradoja: por el contrario, está sobradamente a gusto en el mundo de las paradojas y las utiliza de manera radicalmente innovadora, sobre todo en el *Quijote*.

Como sabemos, la ficción constituye en sí una paradoja múltiple, la de narrar lo que nunca fue ni ocurrió como si hubiera ocurrido; no son personas sus personajes ni son lugares los espacios que evoca, y sin embargo todos estos sucesos, personajes y espacios tienen estatuto de ser precisamente por lo que no son. Para nosotros son más reales don Quijote y Sancho Panza que el rey Felipe III. La ficción es una constante invitación al lector a refutar a Parménides al pensar lo que no es. De hecho, la ficción combina las paradojas de nadie, nada y ninguna parte con otras que podríamos llamar las de “ningún tiempo” (ucronía), de “esto no pasó” y de “no cuento esto”, y quizás alguna



más. Fue Luciano de Samosata quien declaró en su introducción a *La verdadera historia* –texto archiconocido en los siglos XVI y XVII⁶– que, entre tantos autores mentirosos, él no quería ser “el único desheredado en la libertad de contar mentiras”, y así, dice:

me he dedicado a la ficción de modo mucho más descarado que los demás. Aunque en una sola cosa seré veraz: en decir que miento. Me parece que así escaparé a la acusación de los otros, el reconocer yo mismo que no cuento nada verdadero. Escribo, por tanto, de lo que ni vi ni comprobé ni supe por otros, y es más, acerca de lo que no existe en absoluto ni tiene fundamento para existir. Conque los que me lean no deben creerme de ningún modo. (I, 4)

Con un espíritu afín, Cervantes multiplica las complejidades de esta postura lucianesca, explotando en cuanto puede el carácter paradójico de la ficción y franqueando continuamente sus límites (como harán más adelante admiradores suyos tales como Diderot, Sterne, Unamuno, Borges y Cortázar) y señalando entre líneas lo ficticio de lo que se afirma como real. Desde luego, sería muy difícil leer el *Quijote* y no darse cuenta de la naturaleza de estos juegos de metaficción. Lotario, personaje doblemente ficticio, se refiere a *Orlando furioso* como “ficción”, y sabemos que el texto de Ariosto ha sido a su vez uno de los orígenes textuales de la ficción en que se encuentra Lotario –ficción escrita, se sugiere, por el mismo autor que escribió *Rinconete y Cortadillo* y que vaga por el mundo habitado por los personajes principales del *Quijote* y aquel pariente del arriero de Maritornes, Cide Hamete Benengeli. ¿Qué continuidades y disyunciones de “parques” se encuentran aquí? ¿Quién ha ido a las ruinas circulares a soñar un hombre, quién es soñado por quién, y quién se sueña a sí mismo?⁷ Como sabemos, el vértigo llega a tal punto que (por ejemplo) don Quijote puede admitir ante los duques:

Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y éstas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo. Ni yo engendré ni parí a mi señora, puesto que la contemplo como conviene que sea una dama que contenga en sí las partes que puedan hacerla famosa en todas las del mundo. (II, 32)

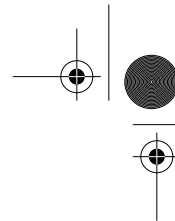
Aunque este pasaje se presta a distintas interpretaciones, no deja de sorprender el que un personaje principal ponga en duda la existencia de otro, e incluso niegue que haya sido creación suya como es el caso aquí. Desde las arenas movedizas de la ficción los narradores y personajes, inconscientes de estar en terreno inexistente, cuestionan los límites entre realidad y ficción y la integridad de su ser. De la misma manera don Quijote duda si fue verdad lo que él mismo ha contado de la cueva de Montesinos, Sancho llega a creer que la aldeana que él eligió para Dulcinea realmente lo era, y cuenta el viaje que



no hizo al Toboso a la duquesa que sabe que no lo hizo. Si en *Orlando furioso* se cuenta de un valle en la luna donde se hallan todas las cosas perdidas en la tierra (como oraciones, reputaciones y los sesos de Orlando), también en el *Quijote* se pierden las facultades, como señala la Trifaldi en su propio caso: “no acertaré a responder a lo que debo, a causa que mi extraña y jamás vista desdicha me ha llevado el entendimiento no sé adónde, y debe de ser muy lejos, pues cuanto más le busco, menos le hallo” (II, 38). Los personajes hasta llegan a ser conscientes de los vacíos que hay en su propio ser.

A continuación quiero comentar algunas manifestaciones de lo que considero vacíos epistemológicos. Todo indica, por ejemplo, que Sansón Carrasco ha leído una primera parte idéntica a la que conocemos, si bien no la ha leído de la misma manera. Y como sabe que el autor no ha podido encontrar nada más escrito para una segunda parte, también habrá leído el epitafio del mismo don Quijote con quien habla a principios de la segunda parte y quien más adelante casi lo mata. Semejantes inconsistencias en el enlace entre los dos *Quijotes* crean un abismo inexplicable y un juego de distorsionadas resonancias y de imposibilidades afirmadas como hechos verdaderos. Aunque las figuras de Cide Hamete y el traductor morisco pueden con toda razón entenderse como una elaborada broma y un interesante procedimiento retórico en la narración del texto,⁸ su presencia desencadena numerosas cuestiones que “no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo”. Desde luego, ningún personaje, narrador o presencia autorial se pregunta cómo sabe el sabio historiador lo que se dice que cuenta, y sin embargo esta pregunta no parece fuera de lugar. Esa aparente plenitud del saber oculta un abismo epistemológico en el que se soporta la narración. En cuanto al lenguaje, ¿cómo traduce el propio Cide Hamete al árabe el castellano de los personajes, incluidos los distintos registros y dialectos y la traducción al español de la carta en árabe de Zoraida, alias María? Y el traductor morisco, ¿qué confianza tiene de recuperar algo del español original de los personajes? Porque si “el traducir [...] es como quien mira los tapices flamencos por el revés” (II, 62), según las doblemente traducidas palabras de don Quijote, aquí veríamos el revés del revés del hecho original, y tal vez algún momento de más complejidad aún. El caso es que todos los originales del *Quijote* son inasequibles: hay un vacío en el origen de lo contado (i.e., en lo que pasa a los personajes) y del proceso de contar (i.e., las múltiples fuentes desde donde se narra la historia).⁹

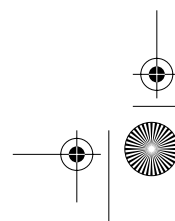
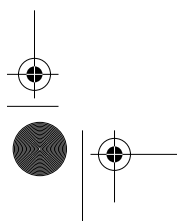
Mientras que en la primera parte de la novela la tradición oral existe como fuente al lado de los documentos escritos sobre el caballero manchego, mucho menos margen tiene esa tradición oral en la segunda parte, donde se afirma constantemente la presencia del manuscrito de Cide Hamete como fuente suficiente y casi única. Tendremos así una narración prácticamente



contemporánea y a veces vertiginosamente simultánea con respecto a lo narrado: por ejemplo, al comienzo de la segunda parte don Quijote pregunta si el autor promete una segunda parte (II, 4); otro caso sería cuando Sancho le dice a la duquesa que el encantamiento de Dulcinea de hace unos días “aún no está en historia” (II, 33), y también cuando Cide Hamete cuenta la expulsión de los moriscos mientras ésta todavía ocurre. Todo esto difícilmente puede dejar espacio al tiempo que la tradición oral requiere. Y sin embargo se evoca una tradición oral en los momentos más extraños de la segunda parte. José Manuel Martín Morán observa que las instancias de tradición oral en la segunda parte suelen enfocarse en hechos y detalles nimios “cuya propia trivialidad hace resaltar el carácter paródico de los mismos” (157). Yo añadiría que las voces de la tradición oral salen virtualmente desde la nada en esta segunda parte y que desempeñan una función no menos importante sino diferente que en la primera. Consideremos, por ejemplo, el pasaje en II, 12 donde se habla de capítulos perdidos:

y así lo hizo Sancho, y le dio la misma libertad que al rucio, cuya amistad dél y de Rocinante fue tan única y tan trabada, que *hay fama, por tradición de padres a hijos, que el autor desta verdadera historia hizo particulares capítulos della, mas que, por guardar la decencia y decoro que a tan heroica historia se debe, no los puso en ella, puesto que algunas veces se descuida deste su prosupuesto y escribe que así como las dos bestias se juntaban, acudían a rascarse el uno al otro. [...] Digo que dicen que dejó el autor escrito que los había comparado en la amistad a la que tuvieron Niso y Euríalo, y Píldes y Orestes.*

Aquí la tradición oral se inserta no entre los hechos narrados y el autor ficticio, sino entre éste y el sujeto de verbo “digo”. Aunque el “autor desta verdadera historia” con buen criterio poético ha suprimido los capítulos que escribió con mal criterio, la tradición oral salva la pérdida al transmitir de manera resumida lo que queda escrito en esos capítulos irrecuperables, y el sujeto del verbo “digo”, por su parte, se interesa tanto en el tema que dedica más de una página a todo el asunto de la supresión, añadiendo lo que “algunas veces” sí escribe ese autor cuando se descuida y no lo suprime. Pero, ¿de dónde han salido estos padres e hijos, cómo conocerán los padres el manuscrito árabe, cuándo ha habido tiempo para la transmisión de una generación a otra, por qué se interesa la tradición oral en lo que merece ser suprimido por inapropiado y nimio, y, por otro lado, dónde está el traductor morisco en todo esto? Este traductor suprimirá más adelante la innecesaria descripción que ha hecho Cide Hamete de la casa de don Diego de Miranda (II, 18), aunque aquí no hay ninguna intervención de la tradición oral.

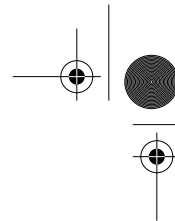




Pero comparemos este pasaje sobre la amistad de las bestias con aquella famosa frase que llamaba Clemencín “una algarabía que no se entiende”:

Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote. (II, 44)

En efecto, esta algarabía parece tener algunas de las mismas características que el pasaje sobre los capítulos perdidos: aquí también la tradición oral se inserta, aunque ya de manera algo más impersonal, mediante el verbo “dicen”, entre el manuscrito de Cide Hamete y el autor o editor que nos señala todos estos detalles sobre el proceso de transmisión. No obstante, si Cervantes no dormitaba al escribir esto, y si en efecto “ellos” aciertan al decir que se lee en el original de Cide Hamete que está mal la traducción que hará posteriormente el morisco, nos encontramos irremediablemente perdidos en la razón de la sinrazón, sin vía de escape. ¿Antecede la traducción al original para que éste lo pueda comentar? Aquí parece haber un abismo. Otra posibilidad sería entender, un poco en contra de lo que literalmente dice la frase, que los que *dicen* esto ven una discrepancia entre el original y la traducción, y como en el caso de la amistad de las bestias, recuperan el sentido del texto que ha sido suprimido o torcido, en este caso no por criterios de Cide Hamete sino por caprichos del traductor. De una manera u otra, parece que la queja de Cide Hamete se nos comunica sin mediación del traductor, y sí con intervención del sujeto del verbo “dicen” que sabe lo que se lee en el manuscrito original de Cide Hamete y además sabe –tal vez por tener conocimiento también de la traducción del morisco– que el original no concuerda con la versión en castellano del traductor; este sujeto de “dicen” también ha llegado a comunicar la discrepancia al sujeto del verbo “digo”, si es que nadie miente. Sea como sea, la tradición oral se mete en un espacio virtualmente inasequible entre distintas escrituras, y en esta ocasión no se despliega en su amplio espacio habitual al margen de la escritura. ¿Hasta qué punto es auto-suficiente Cide Hamete? Según la jocosa ficción de la producción textual, Cide Hamete, “su autor primero”, es el productor y la causa primordial de la historia que leemos. Nos cuenta “las semínimas della, sin dejar cosa, por menuda que fuese, que no la sacase a luz distintamente. Pinta los pensamientos, descubre las imaginaciones, responde a las táticas, aclara las dudas, resuelve los argumentos” (II, 40). Pero a veces tiene sus límites. Si bien es testigo ocular de lo que pasa, como cuando declara “que pocas veces vio a Sancho Panza sin ver al rucio, ni al rucio sin ver a Sancho” (II, 34), no lo ve todo, porque también “dice que por Mahoma que diera, por ver ir a los dos así asi-

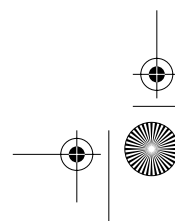
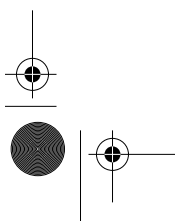


dos y trabados desde la puerta al lecho, la mejor almalafa de dos que tenía” (II, 48). Aunque cuenta cómo don Quijote baja dentro de la cueva de Montesinos, no tiene acceso a las puertas del sueño del caballero y así se queda sin saber comprenderlo, y éste es uno de los momentos en que escucha el “dicen” de la gente que parece haber estado más atento que él a las palabras de don Quijote durante su agonía: “Yo no debo ni puedo más, puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retrató della y dijo que él la había inventado” (II, 24). También depende de la voz popular cuando afirma que “es opinión que” o “muchos hubo en aquel tiempo que fueron deste mismo parecer” (II, 32), pero es evidente que esa opinión ajena sobre cosas nimias a veces no tiene el más mínimo fundamento epistemológico, ya que no hay testigos.

Por supuesto, se conocen bien todos estos pasajes y se ha estudiado cada gesto de este autor ficticio que jura *como* católico cristiano. Mi propósito al traerlos a cuento aquí es señalar algunos momentos en que se revelan vacíos del saber en el proceso ficticio de contar esta ficción. Este autor que lo sabe, lo ve y lo cuenta todo, no lo sabe ni lo ve ni lo cuenta todo. Igual que don Quijote dice que está “enamorado de oídas” y Sancho dice que en su caso “fue de oídas la vista” de Dulcinea, parece que Cide Hamete también ve de oídas y se muestra atento a una inexistente tradición oral para completar lo que no ve. Así como el sujeto de “dicen”, el primer autor Cide Hamete sale de un vacío del ser y del saber. Le podemos agradecer por decirlo todo, pero él insiste en que “se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir” (II, 44), ecos de lo cual se oyen también desde los perros del *Coloquio* y las remotas autoridades del *Persiles*.¹⁰ Y esos ecos nos transportan a aquel vacío cargado de sentido que es el aposento desnudo de libros y reducido a una pared inaccesible, que aunque borrado de la geografía de la casa su espacio encerrado sigue estando habitado por los lectores del *Quijote*.

NOTAS

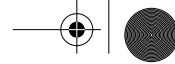
1. Acerca de la paradoja y su uso en el *Quijote*, Presberg escribe: “Paradoxy [...] represents a particular if broad species of artful discourse. It is a trope of thought, a structuring principle, or a rhetorical strategy that moves freely and playfully across the boundaries that convention assigns to genres, modes, and intellectual disciplines” (2); y más abajo: “What is more, as playfully dramatized in Cervantes’ fictional work, the myriad manifestations of paradox emerge as variations on the problem of infinity – infinite regress, infinite series, the vicious circle, eternity – a problem that is insoluble solely within logical or linguistic terms [...] and approachable only by way of negation” (3). Según Presberg, la epidemia de pensamiento paradójico llega algo más





tarde a España que a otros países europeos (“Unlike in the rest of Europe, paradoxy in Spain failed to reach what Rosalie Colie would call ‘epidemic’ proportions until the Baroque period”, 41), aunque sí se encuentran significativas manifestaciones de la paradoja en diversos escritores del siglo XVI español.

2. Se da una curiosa variante de esta paradoja en el *Persiles* (I, 22, p. 152) donde Perian-dro participa en una carrera: “Sonó una trompeta, soltaron la cuerda y arrojáronse al vuelo los cinco; pero aún no habrían dado veinte pasos, cuando con más de seis se les aventajó el recién venido, y a los treinta ya los llevaba de ventaja más de quince; final-mente, se los dejó a poco más de la mitad del camino, como si fueran estatuas inmovi-bles, con admiración de todos los circunstantes, especialmente de Sinforosa, que le seguía con la vista, así corriendo como estando quedo, porque la belleza y agilidad del mozo era bastante para llevar tras sí las voluntades, no sólo los ojos de cuantos le miraban”.
3. Una situación análoga se presenta en *La subasta de los filósofos* de Luciano, y Pausanias también cuenta un caso parecido (Sorenson 207-09).
4. Para buen número de estas paradojas ver Sorenson 10-17, 28-35, 49, 93-95 y 162-69. Jones dedica un artículo entero a la paradoja del puente, también discutida en Sorenson (207-09). Mi artículo “Mapping Utopias” (1987) explora la utopía literaria desde la raíz etimológica de esta palabra acuñada por Moro.
5. De vez en cuando se ha leído el *Quijote* entero como una especie de elogio de la locura, y no faltan pasajes de la novela que en cierta medida justifiquen semejante lec-tura. Desde luego, sin la “locura” (entiéndase como se quiera) del protagonista no existiría el regocijado texto del *Quijote*. Presberg menciona algunos aspectos del enco-mio paradójico en el *Quijote* (80, 235).
6. Estudio la difusión de la obra lucianesca y sus probables “influencias” en Cervantes en mi artículo “Luciano, precursor de Cervantes” 2005.
7. Aludo a los cuentos “Continuidad de los parques” de Cortázar y “Las ruinas circula-res” de Borges, relatos emblemáticos del uso de metalepsis: transgresión entre “nive-les” de ficción, tal como la define Genette (234-36), y no como la definía la vieja Retórica.
8. Tres planteamientos muy interesantes y algo divergentes del papel de Cide Hamete se encuentran en Parr (108-21), Martín Morán (107-97) y Maestro (117-32).
9. Por supuesto, esta situación se da en otros textos cervantinos, sobre todo en la abis-mal doble novela *El casamiento engañoso / Coloquio de los perros* (ver mi trabajo de 1988). Dicho sea de pasada, creo que la noción de “cajas chinas” tan frecuentemente invocada por la crítica cervantina falsea un fenómeno que se explicaría mejor como la simultánea puesta en marcha de diversos actos discursivos.
10. Por ejemplo, hay un pasaje comparable en el *Persiles* (III, 10, pp. 342-43). Compá-rense las palabras de Berganza en el *Coloquio*: “no sólo no me maravillo de lo que hablo, pero espántome de lo que dejo de hablar” (2, 310).



OBRAS CITADAS

- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. dirigida por Francisco Rico. 2ª ed. Barcelona: Crítica, 1998.
- . *Novelas ejemplares*. Ed. Harry Sieber. 2 vols. Madrid: Cátedra, 1980.
- . *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ed. Juan Bautista de Avallé-Arce. Madrid: Castalia, 1969.
- Colie, Rosalie. *Paradoxia Epidemica: The Renaissance Tradition of Paradox*. Princeton: Princeton University Press, 1966.
- Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Trad. Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa, 2000.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trad. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- Hutchinson, Steven. "Mapping Utopias". *Modern Philology* 85 (1987): 170-85.
- . "Counterfeit Chains of Discourse: Citation in Cervantes' *Casamiento/Coloquio* and in Islamic *Hadith*". *Cervantes* 8 (1988): 141-58.
- . "Luciano, precursor de Cervantes". *Cervantes y su mundo*. Vol. 3. Ed. A. Robert Lauer y Kurt Reichenberger. Kassel: Reichenberger, 2005. 241-62.
- Jones, Joseph R. "The Liar Paradox in *Don Quixote* II, 51". *Hispanic Review* 54 (1986): 183-93.
- Luciano de Samosata. *Relatos fantásticos*. Introd. Carlos García Gual. Trad. Carlos García Gual (*Relatos verídicos*), Jaime Curbera (*Icaromenipo y Cuentistas*), Marisa del Barrio (*El gallo*) y Jorge Bergua (*Lucio*). Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- Maestro, Jesús G. "El sistema narrativo del *Quijote*: la construcción del personaje Cide Hamete Benengeli". *Cervantes* 15.1 (1995): 111-41.
- Martín Morán, José Manuel. *El "Quijote" en ciernes: los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*. Torino: Edizioni dell'Orso, 1990.
- Parr, James A. *Confrontaciones calladas: el crítico frente al clásico*. Madrid: Orígenes, 1990.
- Presberg, Charles. *Adventures in Paradox: "Don Quixote" and the Western Tradition*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2001.
- Redondo, Augustin. "De las terceras al alcahuete del episodio de los galeotes en el *Quijote* (I, 22). Algunos rasgos de la parodia cervantina". *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. Antonio Vilanova. Barcelona: PPU, 1992. 679-90.
- Sorenson, Roy. *A Brief History of the Paradox: Philosophy and the Labyrinths of the Mind*. New York: Oxford University Press, 2003.