

FRAGMENTACION, DELEGACION Y NARRACION COLECTIVA EN EL EPISODIO DE MARCELA Y GRISOSTOMO

Roberto Ruiz

Uno de los pasajes del *Quijote* que más nos impresionan por la modernidad de su técnica narrativa es el episodio de Marcela y Grisóstomo (capítulos XII, XIII y XIV de la Primera Parte). Hoy yo quisiera subrayar tres aspectos de esta aventura que anuncian empresas posteriores, y no de las menos audaces.

El primero y más evidente es la fragmentación o división del curso narrativo. La fragmentación se produce dentro de cuatro órdenes distintos que corresponden, por analogía formal, a los nombres de los accidentes del verbo: tiempo, modo, número y persona.

La fragmentación en el tiempo salta a la vista. La primera versión de la historia es posterior a la muerte de Grisóstomo y anterior al día de su entierro. Las versiones sucesivas se desarrollan en el transcurso de ese día: una es anterior a la iniciación de las exequias; otras forman parte de las exequias mismas o retrasan su consumación, y la última, no por breve menos expresiva, es posterior a toda la ceremonia. Entre la versión inicial y las siguientes pasa una noche entera, y entre la primera del segundo día y las demás, don Quijote y Vivaldo entablan su famoso debate sobre los méritos y deméritos de la caballería. Es innegable la intención de dilatar el progreso del capítulo, y esto quizá se daba al deseo de evitar que la transición a la segunda fragmentación, la fragmentación de modo, sea demasiado brusca.

La fragmentación o ruptura modal es más esquemática, aunque más compleja, que la del tiempo. La historia de Grisóstomo y Marcela principia en el modo narrativo, puro y primario. Unos personajes hablan, y otros escuchan. Pero después, el día del sepelio, pasamos del modo narrativo al representativo: los hablantes y oyentes se convierten en actores o en

espectadores, y algún espectador pasa a ser actor, como Vivaldo, que lee la *Canción* de Grisóstomo, o don Quijote, que interviene en defensa de Marcela. Ahora bien, el modo representativo ha desplazado al narrativo, pero no lo ha eliminado, y esto no sólo porque hay un narrador total, un narrador de fondo, llámese Miguel de Cervantes o Cide Hamete Benengeli, sino porque los mismos representantes adoptan a veces el papel de narrador, y se refieren a la historia pasada mientras confeccionan la presente y proyectan la futura. La fragmentación de modo es pues caleidoscópica: los componentes de la fórmula visual se diferencian para mezclarse.

Es éste un método que Cervantes empleará en otros episodios, por ejemplo, el de Maese Pedro, como ha señalado George Haley. “Narrar y representar son ... actos simultáneos, y el retablo es ... acción narrativa y representación dramática.” (275). Aquí pasa lo mismo, pero con la variante de que el entierro de Grisóstomo no es drama, sino experiencia, historia. Por eso he hablado de modo representativo, y no de teatro ni de ficción escénica. El retablo de Maese Pedro sí es teatro, aunque don Quijote, con su perspectiva global, lo vea como realidad o historia en curso.

De lo que hemos dicho se derivan los dos últimos conceptos, el de número y el de persona, que conviene examinar a la vez. Además de ser fragmentario por ocurrir en varias etapas y en distintos planos vitales, el episodio de Marcela y Grisóstomo lo es porque son múltiples sus narradores. Yo he contado diez, que identificaré a continuación. El número de diez no corresponde a diez personas: una persona idéntica desempeña varios papeles, desaparece y reaparece según el caso, y transita con facilidad de un plano a otro. Ya que aquí la persona es un elemento funcional, determinado tanto por las circunstancias como por su carácter o su estilo.

En el capítulo duodécimo aparecen dos narradores. El primero es el zagal que comunica la muerte de Grisóstomo y anuncia el entierro y sus condiciones. El segundo es un cabrero de más años y autoridad, el llamado Pedro, que cuenta la historia en detalle. La presencia de dos narradores indica que el asunto es del dominio público; Pedro habla como delegado de sus compañeros, y a su vez está dispuesto a delegar la función narrativa en otros individuos mejor informados: “Aún no sé yo la mitad de los casos sucedidos a los amantes de Marcela; mas podría ser que mañana topásemos en el camino algún pastor que nos los dijese” (115).

El tercer narrador, ya en el capítulo décimotercero, es el señor Vivaldo, quien sí ha oído la historia en labios de un pastor, y se la refiere a cuantos ahora le acompañan. Vivaldo es también delegado, delegado de su informante e indirectamente de la comunidad pastoril, pero es un delegado de muy distinta laya, pues se supone que cuenta el episodio sin las incorrecciones de lenguaje que don Quijote censuró la noche anterior en el relato de Pedro. Y si hablamos de delegación, y no de mera transmisión, es porque el caso de Marcela y Grisóstomo no es una simple anécdota; es un hecho moral que

obliga a tomar partido, y quien lo narra o repite asume cierta responsabilidad.

Esto se percibe claramente con la aparición del cuarto narrador, Ambrosio, amigo y albacea de Grisóstomo. Recapitula Ambrosio el encuentro de Grisóstomo y Marcela, a quien llama “enemiga mortal del linaje humano”; enumera las muchas cualidades y no menos desdichas del enamorado estudiante; lamenta su muerte dolorosa y prematura, y expresa su última voluntad. Esta narración viene a ser la menos imparcial de todas, si bien, como hemos dicho, ninguna puede serlo, dadas las circunstancias.

La identidad del quinto narrador suscitará algún desacuerdo, ya que se trata del propio difunto, Grisóstomo, autor de la *Canción desesperada*. Sin duda la *Canción* es una explosión lírica, un torrente de emociones. No obstante, hay un segmento que se aparta del género y del tono:

¿Quién no abrirá de par en par las puertas
a la desconfianza, cuando mira
descubierto el desdén, y las sospechas
¡oh amarga conversión! verdades hechas
y la limpia verdad vuelta en mentira? (127)

La “amarga conversión” de sospechas en verdades arranca a Grisóstomo del reino subjetivo y lo sitúa en el de los hechos, lo habilita de narrador y hasta de historiador. Poco importa que los hechos no se hayan verificado, que sólo existan en la acalorada fantasía del poeta; el poeta se constituye en testigo y con ello abandona el orden de la lírica.

Vivaldo, que lee la *Canción* en voz alta, no puede considerarse como narrador delegado, ya que se limita a reproducir las palabras de Grisóstomo, y no las refunde como refundió anteriormente el relato del rústico. Pero sí se califica de sexto narrador, al poner en duda la afirmación de Grisóstomo, que no “conformaba con la relación que él había oído del recato y bondad de Marcela” (129). Vivaldo ha asimilado, y se ha apropiado, una o más de las versiones, y está dispuesto a hacerse cargo de ellas y a refutar las contrarias como si hubiera sido, él también, testigo presencial.

Al responder a Vivaldo, Ambrosio pasa a ser el séptimo narrador. Ambrosio niega que Marcela engañase a Grisóstomo, pero disculpa a su difunto amigo en nombre de la “ausencia”, vocable que entonces incluía el matiz de enajenación sentimental. Por hallarse ausente o extrañado de su amada, “así le fatigaban a Grisóstomo los celos imaginados y las sospechas temidas como si fuesen verdaderas” (129). Sea cual sea el motivo, Grisóstomo experimenta, no imagina, los agravios de la ingrata pastora. Esta segunda intervención de Ambrosio como narrador confirma la primera y póstuma de su amigo. No andábamos tan descaminados, pues, al sustraerle momentáneamente al recinto de la lírica.

Un rasgo interesante de este parlamento es el empleo de la derivación o *derivatio* en torno al concepto de “ausencia”. Con la variada repetición

del término exculpatorio, Ambrosio traduce su afán por salvar la veracidad de Grisóstomo y la nobleza de sus intenciones, dejando intacta, de paso, la honra de Marcela. Los personajes del *Quijote* no escatiman esfuerzos a la hora de afirmar una opinión. Por eso me parece discutible la nota que pone Martín de Riquer en su edición de este capítulo. La protesta de Vivaldo, dice, sería un intento por parte de Cervantes de justificar la inclusión de la *Canción desesperada* en el texto, ya que el poema se escribió por separado y como tal figura en un manuscrito de la Biblioteca Colombina. Sí, la observación es acertada desde el punto de vista canónico, pero no desde el punto de vista novelístico, pues la exclusión de la *Canción* habría eliminado a tres narradores, habría empobrecido la escena y habría restado sutileza y fuerza a la caracterización de los participantes.

El narrador octavo, y ya vamos llegando al final, es Marcela, quien no sólo explica y aclara su conducta, sino que cuenta las cosas como ella las vio. De nuevo se nos hace patente la parcialidad, tanto moral como física, de los narradores: estamos ya muy lejos de la versión original, y los personajes se modifican radicalmente: Grisóstomo, por ejemplo, deja de ser el virtuoso amante petrarquista y aparece como un insensato empeñado en lo imposible.

El noveno narrador no es otro que el propio don Quijote. Como Vivaldo respecto a los pastores, don Quijote se solidariza con el relato de Marcela, glosa o repite su argumento principal, y se hace responsable de su defensa y difusión. No podría haber hallado Marcela delegado más firme y seguro, ya que el caballero muestra una vez más su admirable aptitud para pronunciar la última palabra. Cuando acaba de hablar, se aceleran los trámites fúnebres, se despide el duelo, y concluye la historia. Pero no concluye la narración, pues falta el epitafio, que presenta Ambrosio en su calidad de narrador décimo y último.

El epitafio es el resumen y colofón de la aventura. No dice nada que no sepamos ya, y a la vez añade algo nuevo: Ambrosio, su autor, culpa a Marcela, llamándola ingrata y esquivia, de la muerte de Grisóstomo. ¿No había confesado poco antes que las ingratitudes eran imaginarias?

Sin duda, pero no olvidemos lo que se ha dicho de la persona y su determinación circunstancial. En cada una de sus tres apariciones como narrador, Ambrosio contrae una obligación diferente. La primera es alabar las prendas de Grisóstomo vituperando a Marcela, que las ha desdeñado. La segunda es defender a Grisóstomo de una posible acusación de calumnia, eximiendo a Marcela de cualquier defecto censurable. Y la tercera, consignar a Grisóstomo a la posteridad, para lo cual debe restituirle su carácter arquetípico de víctima y héroe del amor. Los narradores no sólo difieren entre ellos, sino cada cual respecto de sí mismo, según la coyuntura.

El episodio de Marcela y Grisóstomo es pues un relato fragmentario, dividido y aplazado en el tiempo, situado en el doble plano de la narración y la representación, y encomendado a narradores múltiples,

circunstancialmente condicionados. Algunos de ellos nos ofrecen generosas porciones de la historia; otros, breves detalles y hasta frases sueltas, pero si todas las versiones son parciales, como lo son indiscutiblemente, la extensión de su parcialidad carece de importancia.

Lo que sí la tiene es que la parcialidad obliga a los narradores a delegar de cuando en cuando su función, así como la ruptura del modo genérico los obliga a representar un papel, ya sea de actores o de espectadores. ¿Habrá sin embargo algún narrador omnisciente, cuya perspectiva no sea parcial?

Fuera de la novela, desde luego: Miguel de Cervantes y Cide Hamete Benengeli, su delegado. Son los que se hacen cargo de la narración cuando los narradores del primer modo pasan al segundo y viven, o elaboran, la continuación de lo narrado anteriormente. Pero dentro de la novela figura un elemento imprescindible, al cual hemos hecho alusión **en passant**. Es el dominio público, el patrimonio común del que surge la historia. El narrador plural, presente, identificado, viene a ser delegado de otro colectivo, invisible y anónimo, una **vox populi** que es en verdad **Dei**. (Suponemos que la omnisciencia divina comprende la omnisciencia de la narración.) Y que no nos asuste la paradoja implícita. A veces sabe más el delegado que el delegante, y a veces sabe menos. Pedro el cabrero consiente en delegar su tarea de narrador en otros más idóneos, pero los profetas, los apóstoles y hasta los ángeles saben menos que Dios.

Todo esto nos conduce a una observación de historiografía literaria con la que quisiera terminar. Los numerosos críticos que han estudiado el episodio de Marcela y Grisóstomo lo ven como una pequeña novela pastoril de prosapia claramente culta. Y en efecto: esos pastores coronados de tejo y de ciprés son los de la Arcadia; los sentimientos de Grisóstomo obedecen a la norma amorosa del Renacimiento, y la *Canción desesperada* emplea los recursos del neoclasicismo, empezando por la rima interior; incluso reproduce un verso de Garcilaso, de la *Egloga Segunda*, que Cervantes ya había utilizado en *La Galatea*. Sin embargo, y como ocurre tantas veces en nuestra literatura, lo popular irrumpe en el ámbito culto. Varios comentaristas han notado la presencia en el episodio de formas y materias populares: para no citar más que a uno, recordemos la distinción que hace Joaquín Casaldueiro entre “pastores cabreros y pastores pastoriles” (77). Pero en las dimensiones del tema nos interesa más otro aspecto: el narrador colectivo y anónimo representa el principio de una tradición oral, y los narradores parciales no son sino juglares que se glosan y enmiendan unos a otros.

No es probable que nuevos Quijotes y Sanchos recorran en busca de aventuras los campos de la Mancha, pero si alguno se atreviese, años, siglos más tarde, recitaría, junto con los romances de Valdovinos, Lanzarote y Gaiferos, la historia popular de la zagala amante de los bosques y el pastor estudiante que se murió de amor.

OBRAS CITADAS

Casalduero, Joaquín: *Sentido y forma del Quijote*. Madrid, Ediciones Insula, 1949.

Cervantes Saavedra, Miguel de: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Texto y notas de Martín de Riquer. Barcelona, Editorial Juventud, 1958.

Haley, George: "El narrador en *Don Quijote*: el retablo de Maese Pedro". *El Quijote de Cervantes*. Edición de George Haley. Madrid, Taurus, 1980.