

## ANTICIPACIONES EN EL «QUIJOTE» DEL ESTILO INDIRECTO LIBRE

En el libro más reciente sobre el estilo indirecto libre en español Guillermo Verdín Díaz lo define como: «la incorporación del diálogo a la narración con la misma sintaxis que el indirecto puro, pero independiente de verbos introductores y nexos que indiquen subordinación o dependencia»<sup>1</sup>. El autor, como muchos de sus antecesores franceses, alemanes y otros, reconoce que es un fenómeno lingüístico variado, complejo y elusivo. Afirma (como Bally) que es «forma de pensamiento, no forma gramatical. Nota que amplía «la estrechez de las fórmulas lingüísticas para dar paso [al] desbordante mundo interior» del hombre, y que «tiene una fuerza especial para descubrirnos los más diversos estados anímicos al borde muchas veces de lo subconsciente»<sup>2</sup>. Asimismo, en un estudio un poco anterior, Marina López Blanquet observa que la libertad sintáctica del estilo permite el intercalarlo en la narración, «a modo de chispazos súbitos, como rendijas que nos dejan ver la interioridad dubitativa de los personajes».<sup>3</sup>

No sorprende, por lo tanto, que pueda ser difícil de localizar. Creo que en último término lo que hay que determinar es si la oración, frase o palabra en el discurso indirecto es propia del narrador o del personaje. Si pertenece a éste, tenemos que ver con el estilo indirecto libre. Se trata, claro está, de una transferencia de perspectivas entre narrador y personaje, la cual ha encontrado su forma más cabal en la novela moderna. Debo advertir que me interesa menos el estilo indirecto libre como forma lingüística en el *Quijote* que el modo de pensar, o sea el fondo común del que brota, como otros procedimientos novelísticos comparables.

1. Guillermo Verdín Díaz, *Introducción al estilo indirecto libre en español* (Madrid 1970), 80. Véase también la bibliografía al final de este estudio.

2. Verdín Díaz, *o. c.*, 80, 125.

3. Marina López Blanquet, *El estilo indirecto libre en español* (Montevideo 1968), 53.

En sus orígenes fue sin duda un proceso irreflexivo —no digo «descuidado»—, del cual se sirvieron los autores inconscientemente, queriendo dar color a los estados anímicos de sus personajes. Como recurso más bien deliberado pertenece a la literatura moderna. La historia del estilo indirecto libre como recurso técnico de la novela española todavía queda por escribir. Pero según parece, su uso abundante e intensificado solamente se encuentra a partir del siglo XIX. Hoy en día, si no me engaño, sería bastante raro hallar una novela que no utilizara este estilo.

Sin embargo, como sabemos, existía antes del siglo pasado. Todemann, en *Die erlebte Rede im Spanischen* presenta un catálogo de ejemplos que van desde el *Poema de mio Cid* hasta la literatura del siglo XX<sup>4</sup>. Por supuesto, ofrece bastantes ejemplos cervantinos, como también otros que provienen de *Guzmán de Alfarache*, *Marcos de Obregón* y otras obras del Siglo de Oro. Ha sido advertido que muchos de ellos son de tipo algo dudoso. Es cuestión muchas veces de una secuencia de oraciones subordinadas, dependientes de un verbo de decir o pensar, que oscilan entre la relación causal y la continuativa, porque el nexos se ha aflojado<sup>5</sup>. Efectivamente, demuestran la dificultad de determinar los casos con precisión. Sólo voy a citar un ejemplo, no registrado por Todemann, aunque más patente que muchos:

No quitó [Sancho] la silla a Rocinante, por ser expreso mandamiento de su señor que en el tiempo que anduviesen en campaña o no durmiesen debajo de techado, no desaliñase a Rocinante: antigua usanza establecida y guardada de los andantes caballeros, quitar el freno y colgarle del arzón de la silla; *pero ¿quitar la silla al caballo?, ¡guarda!*; y así lo hizo Sancho... (II, 12).<sup>6</sup>

Se ve que todo depende de ese *mandamiento*, pero la interrogación y la exclamación muestran bien la expresividad del estilo indirecto libre.

Hay otro tipo de transición, probablemente inconsciente, que se encuentra algunas veces en *Don Quijote*. Creo que no carezca de significado. Me refiero a esos deslices del estilo indirecto al directo, y viceversa —pequeña complicación textual que los editores modernos han tenido que arreglar como puedan—. Los señalo, primero, por ser un tipo análogo de transición por la mayor parte inconsciente, y, segundo, porque el mismo estilo indirecto libre es una fusión del estilo directo con el indirecto puro.

4. Friedrich Todemann, «Die erlebte Rede im Spanischen», *Romanischen Forschungen*, 44 (1930).

5. López Blanquet, *o. c.*, 55.

6. Cito por la edición de M. de Riquer (Harrap, Londres 1962).

Aunque sean errores, ¿no corresponderán a cierta exigencia imaginativa del autor, que quiere narrar y, a la vez, dramatizar la historia de sus personajes? Por supuesto, estos *lapsus* se encuentran en otros libros de la época. Véase *Amadís de Gaula*, por ejemplo, y otros libros de caballerías.

En el discurso del Canónigo de Toledo sobre el libro de caballería ideal se da un caso evidente (I, 47). Empieza en estilo indirecto, y hacia la mitad sigue en estilo directo. Se nota por el cambio de tiempos verbales. Hay otro ejemplo en el capítulo 18 de la Segunda Parte, cuando el hijo de don Diego de Miranda accede a la invitación de don Quijote a leer sus versos. Hay otro, de tipo inverso —es decir, desliz del estilo directo al indirecto— en el capítulo 22 de la Segunda Parte (don Quijote con Basilio y Quiteria). Habrá a lo menos una docena de estas transiciones, siendo la mayoría de paso del estilo indirecto al directo.

El comienzo del capítulo 2 de la Segunda Parte es de cierto interés como muestra del proceso irreflexivo de Cervantes. Además contiene algo que no es de ningún modo inconsciente:

Pensativo además quedó don Quijote, esperando al bachiller Carrasco, de quien esperaba oír las nuevas de sí mismo puestas en libro, como había dicho Sancho, y no se podía persuadir a que tal historia hubiese, pues *aún no estaba enjuta en la cuchilla de su espada la sangre de los enemigos que había muerto, y ya querían que anduviesen en estampa sus altas caballerías*. Con todo eso, *imaginó* que algún sabio, o ya amigo o enemigo, por arte de encantamiento las *habrá* dado a la estampa: si amigo, para engrandecerlas y levantarlas sobre las más señaladas de caballero andante; si enemigo, para aniquilarlas y ponerlas debajo de las más viles que de algún vil escudero se hubiesen escrito, *puesto —decía entre sí— que nunca hazañas de escuderos se escribieron...*

Notarán el cambio de tiempo verbal: *las habrá dado a la estampa*, debido, quizás, a aquel *imaginó* que Cervantes pudo muy bien haber escrito sin acento (*imagino*), aunque así está en la edición de 1605. Puede ser error de imprenta, pero obsérvese también el curioso inciso *decía entre sí* ingerido entre *puesto* y *que*, al final, como si de repente Cervantes se había acordado de que empezó en *oratio obliqua*. Finalmente, consideren esas palabras: *pues aún no estaba enjuta en la cuchilla de su espada la sangre de sus enemigos...* Allí no hay nada de fortuito. Pero tales palabras, ¿son propias del narrador objetivo e imparcial? Claro que, al contrario, pertenecen al mismo don Quijote, aunque expresadas por boca del narrador. A este tipo de fórmula irónica volveré. El pasaje entero es un buen ejemplo de cómo Cervantes se ahonda en la vida interior de su don Quijote «pensativo».

Hay otro fenómeno curioso en el libro. Me refiero a algunos de los apóstrofes y comentarios de Cide Hide Benengeli, o sea, del narrador. Por lo general, estos apartes se dirigen de un modo u otro al lector. Pero también, en unas contadas ocasiones reflejan los sentimientos o el estado de ánimo del personaje. El apóstrofe que da principio a la aventura de los leones —«¡Oh fuerte y sobre todo encarecimiento animoso don Quijote de la Mancha...» (etcétera)— refleja, por cierto burlonamente, la idea que tiene el caballero de sí mismo en ese momento (II, 17). Más adelante se identifica de nuevo con los sentimientos del héroe. Acaba de describir su huida del enfurecido ejército rebuznador, y empieza el capítulo 28 así:

Quando el valiente huye, la superchería está descubierta; y es de varones prudentes guardarse para mejor ocasión. Esta verdad se verificó en don Quijote, el cual, dando lugar a la furia del pueblo y a las malas intenciones de aquel indignado escuadrón, puso pies en polvorosa...

—sentencia moral que hace suya don Quijote mismo un poco después cuando explica a Sancho que: «No huye el que se retira...».

Más adelante encontramos una identificación explícita entre los sentimientos de Cide Hamete y de don Quijote. Es en aquel momento triste y cómico cuando Sancho acaba de marcharse a Barataria y el hidalgo se queda a solas en su habitación en el castillo ducal, y se le sueltan «hasta dos docenas de puntos de una media». Con la exclamación, «¡Oh pobreza, pobreza!» Cide Hamete da principio a uno de sus más extendidos apóstrofes, sobre la miseria de los hidalgos. Al terminarlo, se anuda el hilo de la narración así: «Todo esto le renovó a don Quijote en la soltura de sus puntos» (II, 44). Lo que el narrador ha dicho de por sí en comentario aparte lo ha dicho entre sí el protagonista. ¿Otro pequeño error de Cervantes que escribía de prisa, según suele decirse? Yo lo dudo.

Hay unos casos que son como los inversos de los que acabo de notar. En éstos no es cuestión de que el personaje se apropie de los sentimientos del narrador, sino que el narrador se borra y se esconde casi por completo tras la experiencia vivida del personaje. No hay que recordarles el episodio de la Cueva de Montesinos. Nótese cómo se le presenta a la hermosa pastora Quiteria (II, 21). La única descripción que se hace de su belleza se pone en boca de Sancho en términos burlescos («... ¡Oh hideputa, y qué cabellos; que si no son postizos, no los he visto más luengos ni más rubios en toda mi vida...!»), etcétera). A don Quijote le parece la más hermosa mujer que había visto, aparte de Dulcinea. El narrador se con-

tenta con decir que venía «algo descolorida». Un poco antes muestra una dependencia aún mayor del protagonista. De los versos que acompañan al baile alegórico en esta misma ocasión de las bodas de Camacho dice que: «sólo tomó de memoria don Quijote... los ya referidos».

Con estos procedimientos todavía estamos lejos del estilo indirecto libre propiamente dicho, pero como modo de pensar del novelista, ¿discrepan mucho en lo esencial?

En otro lugar se nos presenta dos distintas perspectivas visuales de un mismo objeto. A lo lejos se divisa un carro que se acerca. «Alzando don Quijote la cabeza, vio que por el camino por donde ellos iban venía un carro lleno de banderas reales» (II, 16). Momentos después, don Diego de Mirando «tendió la vista por todas partes, y no descubrió otra cosa que un carro que hacia ellos venía, con dos o tres banderas pequeñas» (II, 17). Y cada uno interpreta a su manera lo que ve. El narrador no interviene para nada, limitándose a aludir al «carro de las banderas». Lo gracioso es que, de las interpretaciones que hacen los dos personajes antes que pueda establecerse la verdad, la de don Diego no es más exacta que la de don Quijote, aunque más probable: cada una tiene su parte de error y su parte de verdad.

En el *Quijote* de 1605 encuentro dos sucesos hasta cierto punto parecidos a éste, con la diferencia de que el perspectivismo está menos acusado. Resultan cada vez dos escuetas contradicciones —sólo que en realidad no son contradicciones (¡con cuánto cuidado hay que leer a Cervantes!)—. Primer ejemplo: en la venta, el cuadrillero, «alzando el candil con todo su aceite, dió con él en la cabeza [de don Quijote], de suerte que *le dejó muy bien descalabrado*». Poco después, leemos que el candilazo «*no le había más mal que levantarle dos chichones algo crecidos*» (I, 17). Segundo ejemplo: en la escaramuza que termina la aventura de los galeotes, uno de ellos sacó el «baciuelmo» de la cabeza de don Quijote, «y dióle con él tres o cuatro golpes en las espaldas y otras tantas en la tierra, *con que la hizo pedazos*» (I, 22). Algo después sabemos que sólo quedó un poco abollado y que el que quiso romperlo no pudo (I, 25 y 27). En cada caso tenemos, primero, una exageración del hecho que refleja las impresiones o deseos de uno o dos de los personajes (don Quijote y tal vez el cuadrillero en el primer ejemplo; el galeote en el otro), y en segundo lugar tenemos otra versión que aceptamos como más objetivamente verdadera. En ambas versiones de lo sucedido el que habla es el narrador, que en el calor del momento se identifica con sus personajes.

Los encarecimientos e hipérbolos cósmicos se encuentran a lo largo de la novela<sup>7</sup>. Como se sabe, muchos de ellos parodian los modismos ensalzadores de los libros de caballerías. Si no fueran más que parodias caballerescas, tendrían poco o nada que ver con mi tema. Pero se trata de la novela de *Don Quijote*, y por eso surge una complicación enorme. Surge, en efecto, de lo más hondo del libro, del carácter del héroe, del meollo de su locura. Procede de la visión que don Quijote tiene de sí mismo como caballero andante y de su vida como historia caballerescas. Por consiguiente, el uso de un lenguaje que en otras circunstancias sería una sencilla parodia del estilo de los libros de caballerías viene a representar en numerosas ocasiones el modo de ver del protagonista. Se fraccionan las perspectivas entre el ser y el parecer: al principio de manera más o menos sencilla; más tarde se reduplican, polifacéticas. La relación del historiador se ve afectada por el modo de pensar y de ver del protagonista, aunque sea de paso, en numerosas ocasiones.

Ya hemos visto cómo el narrador presentó a don Quijote al principio de la Segunda Parte con la sangre de sus enemigos aún no enjuta en la cuchilla de la espada. Asimismo, cuando sale la primera vez por el campo de Montiel, el narrador le llama «nuestro *flamante aventurero*» (I, 2). Esta no es una de esas ironías retóricas, bonachonas y pueriles que infestan la literatura del pasado siglo. Tiene la función precisa de representar la idea que en este momento tiene don Quijote de sí mismo. Por más señas, encabeza el primer soliloquio, en que el hidalgo pinta su propia salida del mismo modo que piensa que la ha de pintar el sabio cronista de su historia («—¿Quién duda sino que en los venideros tiempos...?», y así en adelante). Llega a la venta, y luego que ha transformado en su imaginación a las dos rameras en «hermosas doncellas» y «graciosas damas», el narrador también las llama damas y doncellas. De vuelta a casa, don Quijote pide que llamen, si fuere posible, a la sabia Uganda, «que cure y cate de mis heridas». Unas líneas más abajo leemos: «Llevaronle luego a la cama, y, *catándole las heridas*, no le hallaron ninguna» (I, 5). También: Dorotea «dio del azote a su palafrén», y «le habló en esta guisa» (I, 29). Ni la mula del cura es palafrén, ni es princesa Dorotea, pero, una vez transformadas por don Quijote o por los que siguen su humor, también el narrador las llama *palafrén* y *princesa* de vez en cuando.

7. Véase Helmut Hatzfeld, *El «Quijote» como obra de arte del lenguaje* (2.ª ed., Madrid 1966), 177 y ss.

No hace falta multiplicar los ejemplos de este tipo, que, si no me engaño, abundan más en la Primera Parte que en la Segunda. Corren parejas con la locura del héroe; cuando luego está más cuerdo, escasean los de este tipo y se aumentan otros. Esta técnica de valerse el narrador de las ilusiones particulares de don Quijote para describir personas, cosas y hechos del mundo exterior abre camino a una ironía que es algo más que cómica, a mi parecer. Como sabemos, la consecuencia de su intervención en el episodio de Andrés es que el labrador vuelve a azotar al mozo con más ferocidad que nunca. A continuación leemos: «Y desta manera deshizo el agravio el valeroso don Quijote» (I, 4). Tremenda ironía, que ya en este cuarto capítulo es una indicación de lo que va a ser el libro. Al mismo tiempo es la expresión exacta de lo que estará pensando el héroe mientras prosigue su camino «con gran satisfacción de sí mismo».

Como era de esperar, el desdoblamiento del punto de vista narrativo no se limita al de don Quijote. Entran en juego de vez en cuando los de otros personajes. Para Sancho también en alguna ocasión Dorotea es princesa, según el narrador. Cuando don Quijote se arremete contra el desgraciado y asustado barbero de la bacía, se lee: «El barbero... vio venir *aquella fantasma sobre sí*» (I, 21). Y cuando dice que: el carretero [el de los leones]... vio la determinación de *aquella armada fantasía*» (II, 17), otra vez se está describiendo a don Quijote visto por los ojos de un personaje. Asimismo, cuando leemos que: «Maritornes, la ventera y su hija... se desesperaban de ver *la cobardía* de don Quijote» en una de las pendencias de la venta, no debemos entender la palabra como juicio definitivo del narrador que todo lo sabe, sino como reflejo de la opinión de esas mujeres.

En la Segunda Parte del *Quijote* se complica la técnica perspectivista hasta tal extremo que ahora sólo quiero llamar la atención a la proliferación de nombres alternativos que se proponen para las cosas. Se encuentran en mayor concentración entre los capítulos 9 y 31 —etapa en la historia de don Quijote que empieza con lo que Luis Rosales ha llamado «el engaño buscado» de la misión abortiva a Dulcinea en el Toboso y termina con el desastre y desengaño de la aventura en el río Ebro. Recordemos que don Quijote ya está más cuerdo que antes, y que Sancho empieza a enmarañarse en el gran engaño del encantamiento de Dulcinea, de su propia invención. ¿Cómo son, cómo deben llamarse realmente las cosas? Hablando de la casa de Dulcinea, Sancho vacila entre las palabras «casa, alcázar o palacio» (II, 9). Luego don Quijote llama al que conduce el carro de farsantes: «Carretero, cochero, o diablo, o lo que eres» (II, 11). Y en el barco «encantado» se dirige a Sancho de esta manera:

—¿Vees? Allí, ¡oh amigo!, se descubre la *ciudad, castillo* o *fortaleza* donde debe de estar algún *caballero* oprimido, o alguna *reina, infanta* o *princesa* malparada, para cuyo socorro soy aquí traído (I, 29).

Pues bien, lo interesante es que tanto el narrador como los personajes empieza a vacilar, según parece, ante los fenómenos externos. Dice que, a dos millas del Toboso, «hallaron una *floresta* o *bosque*, donde don Quijote se emboscó...» (I, 9). Poco después dice que: «don Quijote se emboscó en la *floresta, encinar* o *selva*» (I, 10). El domicilio de don Diego de Miranda, que seguramente era una casa grande, lo llama «castillo o casa», y después, «castillo» a secas. El momento de más proliferación ocurre cuando Sancho hace creer a su amo que las tres labradoras eran Dulcinea con sus doncellas. Elaborando cierta pequeña complicación que ya se encontró en la Primera Parte, el mismo narrador participa en una enorme y divertida confusión de *asnos, caballos, pollinos, pollinas, borricos, borricas, palafrenes, hacaneas* (o *cananeas*), *jumentos* y *jumentas*, sobre unos uotras de los cuales andaban las mozas (II, 10).

Hay otros ejemplos, algunos de ellos más sutiles y serios, que conducen a una elaboración perspectivista que va más allá de mi tema. Baste notar cómo el procedimiento narrativo al que he aludido refleja sobre todo el estado de indecisión de don Quijote. Es como si el narrador imitara a sus propios personajes —pero sólo hasta cierto punto— en su incertidumbre.

He empleado el término «estilo indirecto libre» con bastante libertad —tal vez demasiada, dirán algunos—. Pero aunque los tros del *Quijote* que he citado no sean más que aproximaciones, anticipan al estilo indirecto libre en cuanto son transferencias de perspectiva narrativa. Cuando el autor, contando su historia en tercera persona, cesa de narrar objetivamente y se ahonda así en el carácter de sus personajes, aunque sea por un instante, se efectúa un cambio en el centro de conciencia por el cual se transmite la experiencia representada. Aquí se trata de lo esencial del estilo indirecto libre. En estas frases, calificaciones, hasta palabras aisladas del *Quijote* se encuentra en embrión una técnica fundamental de la novela moderna.<sup>8</sup>

EDWARD C. RILEY  
Universidad de Edimburgo

8. A última hora ha llegado a mis manos el estudio de Angel Rosenblat, *La lengua del «Quijote»* (Madrid 1971). Véanse las páginas 32, 116-130 y especialmente 332-337.