

EL TRATAMIENTO DE LA TÉCNICA DEL *SUSPENSE* EN LOS CAPÍTULOS VIII Y IX DEL *QUIJOTE*. UN EJEMPLO DE APLICACIÓN NARRATOLÓGICO

Francisco Álamo Felices
Universidad de Almería

RESUMEN

Este artículo traza la novedosa y sintomática utilización de la técnica narrativa del «suspense», por parte de Cervantes, en los capítulos VIII y IX del *Quijote*.

PALABRAS CLAVE: suspense, narrativa, Cervantes.

ABSTRACT

This article discusses the innovative and symptomatic use of the narrative technique of «suspense» by Cervantes in *Don Quixote*, chapters VIII and IX.

KEY WORDS: suspense, narrative, Cervantes.

PLANTEAMIENTOS TEÓRICOS PREVIOS

Como punto de partida de nuestra exposición deviene fundamental, antes que cualquier otra cuestión previa, tanto desde unas mínimas y necesarias premisas metodológicas, como, según detallaremos más adelante, en lo que afecta a su amplio capítulo analítico-reflexivo, enmarcar el concepto de *suspense* desde una perspectiva o planteamiento general, y así:

[cabría] hablar de determinados géneros narrativos, dramáticos y fílmicos que se vinculan claramente a su empleo: todas las fórmulas de la novela o el cine de intriga, de terror, de aventuras y sentimentales, la misma tragedia en general y la griega en particular (recuérdese el principio de la *catarsis* ya teorizada por Aristóteles) conectan y usan esta técnica. Incluso en un sentido todavía más amplio, puede plantearse cómo casi cualquier obra literaria espectacular o cinematográfica (el *Quijote*, *La vida es sueño* o *Un chien andalou*) integra este mecanismo de generación de expectativa en el receptor mediante determinados recursos intratextuales (Valles 2002a: 9-10).

Comencemos señalando, pues, que el estudio y reflexión del *suspense*, entendido como técnica narrativa y fílmica, puede atenderse, de manera somera, desde las siguientes tres posibilidades:



Como mecanismo de deceleración de la narración
Como creador de estados de ansiedad o angustia
Analizando su dimensión semántica

Fueron los formalistas rusos, y con mayor detenimiento Shklovski (1971), los primeros en plantear el *suspense* como un mecanismo específico de retardación de la acción, procedimiento, por lo demás, señalaron, usual y característico en las formas narrativas. Desde otros planteamientos, algunos teóricos han subrayado la cuestión de la retardación sintagmática, caso de Brioschi y Di Girolamo (1984), los cuales hablan de *dilación* cuando se refieren, en su ejemplo, al tipo de demora que se construye en obras como *Las mil y una noches* para retrasar la revelación del desenlace final. También, el estructuralista francés R. Barthes (1974) puede inscribirse en esta tendencia cuando concibe el *suspense* como una forma exasperada de distorsión.

El segundo punto de vista, en el que más han incidido escritores y crítica literaria (citemos, por su relevancia teórica en el desarrollo del concepto y su efectividad literaria, entre otros, a Pagnini (1975), Narcejac (1958) y Highsmith (1966)), pone el énfasis de esta técnica narrativa:

[...] en la tensión o angustia del lector/espectador el rasgo predominante de este mecanismo, casi entendiéndolo incluso —en otra acepción que también se le ha otorgado al término— como un elemento definidor de una modalidad narrativa (Valles, 2002a:15).

Por último, y en tercer lugar, esta modalidad de análisis se confecciona desde la dimensión semántica, esto es, conformando las posibles modalidades significativas que presente el *suspense* (Lugowski 1932 y M. Bal 1987)).

De las tres perspectivas anteriores se segregan, y siguiendo el análisis del profesor Valles Calatrava (2002), dos parámetros básicos, que pasamos a resumir, en la consideración y arquitectura del *suspense* como técnica narratológica:

[...] parece claro [...] que en la consideración del *suspense*, y dejando al margen por el momento sus diferentes valores semánticos, intervienen dos factores diferentes aunque estrechamente concatenados: el primero, concerniente estrictamente al discurso, alude a la *distorsión o expansión sintagmática del mismo y al retraso en la conclusión de un proceso*, así como a los *mecanismos textuales* desarrollados para conseguirlo, primordialmente con el papel esencial representado por la lógica narrativa y las estructuras secuenciales que guían/organizan racionalmente el relato; el segundo, referido al lector/espectador, incide en la *expectativa que causa en él la estrategia intratextual que el texto plantea en busca de una determinada actitud psicológica y cooperación interpretativa del destinatario implícito* (Valles 2002a:18)¹.

¹ Los subrayados son míos. En esta línea, además, pueden ubicarse los diferentes tipos de definiciones que de la categoría *suspense* aportan una serie determinada de diccionarios de términos literarios o de estética; así aparece detallada dicha unanimidad en las aportaciones definitivas que se

TABLA 1.

PLANTEAMIENTO ESPECÍFICO DE UN DETERMINADO COMIENZO	ALARGAMIENTO —RALENTIZACIÓN— DE LA ACCIÓN NARRATIVA	RESOLUCIÓN-DESENLACE-CONCLUSIÓN DIFERIDA
Entendido como el acontecimiento o conjunto concentrado de ellos que, actuando como <i>función cardinal</i> ¹ —información, perturbación, envío del mandador, etc.— abre la historia.	Nos referimos, en este caso, a la amplificación o alargamiento temporal realizado en el discurso con respecto a la dimensión cronológica de la historia, a la mayor amplitud y extensión del segmento temporal del discurso o relato respecto al de la historia.	En sentido general, el acontecimiento o conjunto concentrado de ellos que resuelve, al término del discurso narrativo, las tensiones e intrigas planteadas y acumuladas a lo largo de la acción, clausurando el desarrollo de la historia con una situación estable.

¹ «Al replantear la noción propiamente de *funciones*, BARTHES (1966) [...], divide estas en dos grandes tipos: las *funciones distribucionales*, o funciones por antonomasia, comprenden las operaciones narrativas, por lo que tienen un carácter estrictamente sintáctico; se subdividen en *funciones cardinales* o primarias, que representan acontecimientos centrales en la progresión de la acción, y *catálisis* o funciones secundarias, que son notas subsidiarias en tanto que representan acontecimientos menos trascendentes y subordinados a los cardinales» (VALLES 2002b: 389).

Podríamos ir ya delimitando el modelo de arquitectura suspensiva que aplicaremos y desarrollaremos para este ejemplo cervantino, en particular, ofreciendo esta propuesta de estructura general operativa y de análisis formal en tanto que técnica narrativa²:

NUESTRA PROPUESTA CONCEPTUAL Y TERMINOLÓGICA

Hemos expuesto en la elaboración de un exhaustivo corpus de los principales términos —intra y extratextuales— de la teoría de la narrativa (*Diccionario de Teoría de la Narrativa*, 2002), una propuesta, entre otras muchas, de definición del *suspense* que abarcara, en su totalidad, su consideración como técnica y estrategia del discurso narrativo y que fijamos, a continuación, como resumen-conclusión de las teorías con anterioridad apuntadas:

El *suspense* o *suspensión* (del latín, *suspendere*), al que también se ha denominado con términos más vinculados a sus efectos sintagmáticos *dilación* o *retardación*, es un fenómeno que actúa en un doble nivel: textualmente, organizando una *expansión* y amplificación sintagmática, un alargamiento discursivo que se vincula, en el plano *secuencial* de la

ofrecen del *suspense* en esta nómima representativa de la cuestión referida: GREIMAS y COURTÈS (1976), BERISTÁIN (1985), ESTÉBANEZ CALDERÓN (1996), SOURIAU (1990) y PRINCE (1987).

² «[...] el *suspense* aparece así, en su vinculación con la lógica secuencial, como un mecanismo intratextual que actúa, de cara a la narración, posponiendo y enfatizando los signos que revelan la conclusión de un proceso y, de cara al lector, generando una expectativa psicológica de diversos tipos a partir de la misma naturaleza de los hechos narrados y de la espera del lector en la conclusión necesaria de un proceso previamente abierto y aún no ultimado» (VALLES 2002a: 20-21), a lo que habría que añadir toda una amplia gama de factores diversos tanto de índole textual como contextual e intertextual.



lógica narrativa, a la generación de un retraso o posposición en el proceso secuencial activado; pragmáticamente y en relación con lo anterior, el suspense produce efectos diversos (inquietud, tensión, miedo, angustia, interés) en el lector/espectador.

Se trata, pues, de una estrategia discursiva de alargamiento sintagmático y dilación del desenlace del proceso secuencial destinado a crear determinados efectos pragmáticos en el destinatario. En este sentido, el suspense se vincula extratextualmente de modo fundamental con la organización *secuencial* (la espera dilatada para que concluya un proceso lógico que debe cerrarse) y con el *lector implícito* (la estrategia requerida de lectura) y mantiene conexiones privilegiadas con la *gradación o tensión narrativa*, con la *anacronía* y con la *anisocronía*. Especial trascendencia tienen los signos discursivos sintácticamente enfatizadores del efecto suspensivo: así, en el cine, la música, el movimiento lento de cámara o el encuadre parcial (Valles 2002b: 564).

EL MODELO DE CERVANTES

Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas
(Cap. VIII, I Parte).

Dentro de la arquitectura textual (e ideológica) que conforma al *Quijote* como una de las primeras manifestaciones de la novela burguesa (laica) en el siglo XVII, vamos a detenernos, como objeto de nuestro análisis, en esta primigenia utilización de técnicas de ralentización de la acción narrativa o *suspense* que Cervantes pone en marcha entre el capítulo VIII de la I Parte y el comienzo del IX correspondiente ya a la II Parte de su genial obra.

Efectivamente, y aún más, el retraso, la deceleración —brusca, en este caso—, de la velocidad narrativa (de la diégesis en su sentido narratológico general), viene a resaltar y a incidir en el otro elemento básico y constitutivo en la conformación de la estructura novelesca clásico-burguesa, *el lector*:

Pues inventarse el *suspense* supone —es obvio— inventarse además al lector al que le hace un guiño cómplice, inventarse el sentido mismo de la ‘ficción real’. El *qué va a pasar luego* es lo que constituye la trama de hilos con que se va urdiendo cualquier narración válida, el secreto auténtico de la novela tal como la entendemos y tal como surge desde la picaresca hasta el Quijote (Rodríguez Gómez 2003: 142).

Lo que, en realidad, es determinante y sintomático en lo referente a la creación y consolidación de estos, radicalmente novedosos, medios técnicos en la confección de la novela burguesa (en tanto que ya no tiene nada que ver con la sacralizada escritura feudalizante), como el *suspense*, es que, en este caso concreto, Cervantes lo utiliza como estrategia intratextual, según lo que se expuso líneas arriba, para que continúe la tensión de la acción relatada y no se pierda o se diluya la carga emocional producida en el lector. Y es que, incluso, Cervantes elige con increíble precisión, lo que aún nos impresiona más desde nuestra privilegiada posición teórico-crítica contemporánea,

el (un) momento extremo: Don Quijote se encuentra en una lamentable y peligrosa situación, herido y en un duelo a muerte con un atrevido hidalgo..., justo el momento en que se detiene bruscamente la narración.

Lo más sorprendente del experimento cervantino es el intento del autor no sólo de crear expectación e inquietud en el lector, sino, también, atraparlo y encadenarlo a la lectura a sabiendas de que necesitará —seguir leyendo/comprando, a fin de cuentas, el siguiente tomo de la historia— la resolución de tan grave situación en la que se ha dejado al héroe de la historia.

Así pues, Cervantes va a complicar la escena de acuerdo con este trípode compositivo de lo que vendría a ser su concepción de un determinado tratamiento del método suspensivo:

- a) El autor (¿cuál?) de esta historia la dejó pendiente en esta batalla porque no halló nada más escrito sobre las hazañas de Don Quijote.
- b) Pero el *segundo* autor (¿cuál?) de esta historia no quiso creer que todo hubiera quedado en el olvido [...] ni que los curiosos ingenios de La Mancha (aquí, claro, solo hay sarcasmo) no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que tratasen de este caballero.
- c) Así, ese segundo autor (pero ¿cuál?, nos volvemos a preguntar casi obligadamente) no se desesperó de hallar el fin de esta historia y en efecto la encontró «*del modo que se contará en la segunda parte*» (Rodríguez Gómez 2003: 143-144)³.

Anotemos, además, por lo que supone de alteración de la estructura secuencial básica de la novela, que Cervantes, en estos dos capítulos, disloca la combinación clásica de las secuencias elementales en secuencias complejas construidas mediante el procedimiento denominado *encadenamiento*⁴, esto es, que la conclusión de una secuencia constituya también el inicio de la otra (Bremond 1966, 1973), de acuerdo y regido por el siguiente esquema:

A	B	C
I...I...I	I...I...I	I...I...I
a1 a2 a3	b1 b2 b3	c1 c2 c3

El cual quedaría quebrado con la irrupción dilatoria y suspensiva de la *pausa* que es la que concatena el final del capítulo VIII y el comienzo del IX, quedando así esta abrupta confección esquemática secuencial:

³ «Lógicamente, Cervantes nos está remitiendo a la segunda parte de este primer libro (dividido, como decíamos, en cuatro), que es quizá la mejor situada de todas. Pero en este caso no ocurre en absoluto así. La primera parte termina justamente con el *suspense* de la batalla, y se supone que el lector buscará con avidez lo que se cuenta en la segunda parte para enterarse al menos de lo que ocurre al fin con las heridas y las espadas» (RODRÍGUEZ GÓMEZ 2003: 144).

⁴ «Así, el encadenamiento es propio de la novela de acción, de aventuras, de espionaje, bizantina, picaresca, etc., que está presidida por la hilazón de acontecimientos distintos y yuxtapuestos en sucesividad» (VALLES 2002b: 549).



A B
 I...I...I [...]...I...I
 a1 a2 a3 pausa a4 a5 b...
 Cap. VIII Cap. IX

LA ESTRUCTURA SUSPENSIVA DE LOS CAPÍTULOS VIII Y IX

a1	A		[...]	a4	B		b...
a1	a2	a3	[...]	a4	a5		
<i>Los frailes de San Benito</i>	<i>El escudero vizcaíno</i>	<i>La lucha con el escudero</i>	<i>El hallazgo y compra del manuscrito</i>	<i>Continuación de la historia</i>	<i>Conclusión de la misma</i>		

→ Planteamiento específico de un determinado comienzo
 (A)

(a1) El comienzo de la estructura secuencial, que conformará a posteriori la introducción (aplicación) de la técnica suspensiva por parte de Cervantes, tendrá su despliegue inicial/argumental hacia el final del capítulo VIII (1 Parte) con el encuentro y el incidente que don Quijote protagoniza con los frailes de San Benito:

[...] porque aquellos bultos negros que allí parecen deben de ser y son sin duda algunos encantadores que llevan hurtada alguna princesa en aquel coche, y es menester deshacer este tuerto a todo mi poderío (*El Quijote*, 1998: 99)⁵.

(a2) Tras acometer don Quijote a uno de los frailes, poner en fuga al otro y terminar Sancho apaleado por intentar despojar al religioso caído, se dirige nuestro héroe a la dama vizcaína, que iba a embarcar a las Indias y que venía tras la pareja de los referidos frailes, para que se dirija al Toboso y le cuente a Dulcinea cómo la ha liberado de aquella «gente endiablada y descomunal» (*ibid.*: 100), y creyendo el escudero vizcaíno, que acompañaba a la dama, que don Quijote estaba molestando a la misma «[...] se fue para don Quijote y, asiéndole de la lanza, le dijo, en mala lengua castellana y peor vizcaína, [...]» (*ibid.*: 102) que o dejaba de molestar o él lo despediría, desencadenándose un cruce de provocaciones que culminaría en un duelo brutal entre ambos.

(a3) Cervantes describe a continuación la alarmante situación, en la que destaca, narratológicamente hablando, la poca velocidad⁶ de la misma utilizando, así, una estrategia técnico-compositiva muy efectiva —ralentización— en la que se

⁵ Todas las notas textuales de la obra proceden de la siguiente edición, Miguel de CERVANTES [1605-1615] (1998): *Don Quijote de la Mancha* (dir. Francisco Rico), Instituto Cervantes-Crítica, Barcelona.

⁶ «La velocidad narrativa responde fundamentalmente a la posición y tratamiento que dé el narrador al material diegético: una posición de respeto a la cantidad temporal de la historia provocará efectos de isocronía y de identidad durativa historia/relato (escena), el intento de manipulación —por condensación, supresión o ampliación— de la misma generará los de anisocronía (sumario, elipsis, ralenti). De este modo, se generan efectos rítmicos bien diversos: avance mantenido (*escena*) y detención (*pausa*), aceleración más o menos rápida (*elipsis, sumario*) y desaceleración (*ralentización*)» (VALLES 2002b: 591).

pretende atrapar al lector en el vértigo y en la ferocidad de la lucha —profusamente detallada— que se entabla entre los dos personajes:

[Y] arrojando la lanza al suelo, sacó su espada y embrazó su rodela, y arremetió al vizcaíno, con determinación de quitarle la vida. El vizcaíno, que ni le vio venir, aunque quisiera apearse de la mula, que por ser de las malas de alquiler, no había que fiar en ella, no pudo hacer otra cosa sino sacar su espada; pero avínole bien que se halló junto al coche, de donde pudo tomar una almohada, que le sirvió de escudo, y luego se fueron el uno para el otro, como si fueran dos mortales enemigos (*ibid.*: 102-103).

La encarnizada lid continúa, como sabemos, con la cuchillada que recibe don Quijote encima de un hombro —seguimos insistiendo en el detallismo que de la misma realiza el autor escalonando las peripecias del combate en pos de un clímax lo más dramático posible—, el cual, viéndose seriamente apurado, y tras encomendarse a Dulcinea, arremete, con ferocidad, al escudero que, por su parte, le espera decidido, ocurriendo lo increíble, es decir, nada, la acción, en su punto más álgido y extremo, tal y como quería su autor, se detiene:

Venía, pues, como se ha dicho, don Quijote contra el cauto vizcaíno con la espada en alto, con determinación de abrirle por medio, y el vizcaíno le aguardaba ansimesmo levantada la espada y aforado con su almohada, y todos los circustantes estaban temerosos y colgados de lo que había de suceder de aquellos tamaños golpes que se amenazaban; y la señora del coche y los demás criados suyos estaban haciendo mil votos y ofrecimientos a todas las imágenes y casas de devoción de España, porque Dios librase a su escudero y a ellas de aquel tan grande peligro en que se hallaban. Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas. [...] y [...] no se desesperó de hallar el fin desta apacible historia, el cual, siéndole el cielo favorable, le halló del modo que se contará en la segunda parte (*ibid.*: 103-104).

→ Alargamiento —ralentización— de la acción narrativa
[El hallazgo y compra del manuscrito]

Situados, dentro de la confección capitular del libro, en el comienzo del capítulo IX (II Parte del Primer libro), Cervantes nos ofrece una original y novedosa solución a su planteamiento técnico anterior, incidiendo, de nuevo, claro está, en la emoción del clímax suspendido al final del capítulo VIII, escribiendo al inicio del capítulo citado:

Dejamos en la primera parte desta historia al valeroso vizcaíno y al famoso don Quijote con las espadas altas y desnudas [...].
Causóme esto mucha pesadumbre, porque el gusto de haber leído tan poco se volvía en disgusto [...] (*ibid.*: 105)⁷.

⁷ «*causóme y a mi parecer* semejan ser ya los primeros atisbos de la irrupción de Cervantes en el texto. Sólo que aquí hay una estrategia narrativa básica: el Cervantes supuesto lector de su libro



Estrategia narrativa que Juan Carlos Rodríguez (2003) disecciona de acuerdo con los presupuestos que extraemos de su estudio del *Quijote*, que estamos siguiendo, y que concuerda con nuestros planteamientos:

Primero nos cuenta cómo la historia ‘se paró’ (ésta es la conciencia del suspense) y quedó ‘destroncada’ sin que su ‘autor’ nos dijese dónde se podía hallar lo que faltaba [...] De entrada rompe con ciertas opiniones tradicionales que aceptan sin más la cuestión de que Cervantes lo único que habría hecho en este capítulo IX [...] supondría un mero burlarse de uno de los *topoi* caballerescos ya aludidos tantas veces. Es decir, burlarse de la imagen del manuscrito (más o menos mágico) ‘hallado’ en algún sitio no menos mágico y donde ya se narra la historia del caballero desde su nacimiento hasta su final a veces inabarcable [...] (Rodríguez Gómez 2003: 145).

Como señalábamos en nuestra propuesta-definición del concepto del *suspense*, la historia y el hallazgo del manuscrito viene a funcionar, apuntábamos, en tanto que «estrategia discursiva de alargamiento sintagmático y dilación del desenlace del proceso secuencial destinada a crear determinados efectos pragmáticos en el destinatario», y funcionando, desde la perspectiva teórico-textual de las categorías temporales que estudia Genette (Álamo 2002), como una *pausa*⁸ que decelera (demora) la, ya supuesta, ansiedad —como su efecto pragmático consiguiente— que el lector tiene (tendría) por la resolución de aquel final violento sesgado cuyo planteamiento, muy moderno en cuanto a su andamiaje técnico, construyó así nuestro autor.

Cervantes, tras una nueva detención del proceso diegético referido, en esta ocasión, como subrayábamos líneas arriba, al *topoi* de este tipo de composiciones de que los méritos de todo gran caballero —don Quijote, en nuestro caso—, deben tener siempre escritas sus aventuras en un texto secreto que, al final, es sacado a la luz, viene a desviar dicha cuestión prototípica de la novela caballerescas de la siguiente manera:

Pasó, pues, el hallarla en esta manera:

Estando yo un día en el Alcaná de Toledo [...] (*ibid.*: 107).

[...] compré al muchacho todos los papeles y cartapacios por medio real [...] (*ibid.*: 108).

De donde se desprenden dos circunstancias medulares en la construcción y fijación de la novela moderna (de texto anti-feudal, más concretamente, por tan-

nos está incitando a sentirnos arrastrados por el mismo gusto y a sentir (como él) el hechizo de lo que aún queda por leer» (RODRÍGUEZ GÓMEZ 2003: 147).

⁸ «La *pausa* consiste en la detención del tiempo diegético, de la acción, dando entrada a pasajes descriptivos. Es un procedimiento de *desaceleración*, en el cual el tiempo de la historia es menor que el del relato (TH>TR) [...]. Explica M. BAL (1977: 84) que la pausa se ha abordado de distinta manera en los diversos períodos de la historia de la literatura. Además, según añade con posterioridad GENETTE (1983: 25), puede distinguirse otro tipo de pausa que no es descriptivo, hablamos de la *digresión reflexiva*. Desde el punto de vista de la composición produce el mismo efecto de parada de la acción que la pausa descriptiva. Se trata de fragmentos discursivos, de tesis, argumentación o valoración. Suele utilizarla sobre todo el narrador omnisciente y está ligada a la expresión de la subjetividad [...]» (ÁLAMO 2002: 62-63).

to, en aquellos momentos, con todo lo que eso suponía en la construcción de una nueva escritura, al estar, Cervantes, conscientemente imbuido de la nueva ideología pre-capitalista —hablaríamos, más exactamente, de formaciones sociales de transición—⁹ alejada (enfrentada) ya de la sacralización —Señor/siervo— organicista del feudalismo):

Localización concreta —presencia física—, actualización del *yo* autorial («*Estando yo un día...*»)

La aparición de la nueva lógica capitalista del mercado y del libro —del trabajo, en general— como un mero objeto más de transacción («[...] *compré al mu-chacho todos los papeles y cartapacios por medio real [...]*») y, además, pagó dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo al morisco traductor de las aventuras quijotescas (la *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe*)

En resumidas cuentas, la verdadera y auténtica lectura que se desprende de estas fundamentales páginas es este hecho singular:

[...] que Cervantes tenga que comprar el manuscrito en el mercado es lo que no se espera, es la auténtica sorpresa en cualquier sentido. Puesto que al comprar el libro en el mercado, Cervantes se nos presenta no sólo como el fingido lector, sino descaradamente como el escritor que es (descaradamente propietario) de su obra y que por eso, en el fondo, puede comprarla o venderla. *El escritor que compró su propio libro* nos está configurando verdaderamente la nueva imagen del escritor. Y esto es lo asombroso (Rodríguez Gómez 2003: 151).

→ Resolución —desenlace— conclusión diferida
(B)

(a4) Así que Cervantes compra, por tanto, esa serie de papeles viejos, si bien las aventuras de don Quijote se acompañan de anotaciones e ilustraciones —realzándose teatralmente las mismas, por consiguiente—, y da, por fin, anulado el suspense con la culminación de la pausa argumental de la historia del manuscrito, continuación de la historia:

Estaba en el primer cartapacio pintado muy al natural la batalla de don Quijote con el vizcaíno, puesta en la misma postura que la historia cuenta, levantadas las espadas [...] (*ibid.*: 109).

⁹ «Las formaciones de transición se caracterizan por una coexistencia de modos de producción, a nivel estructural, y en consecuencia por una ‘mezcla’ (una lucha por tanto inevitable) entre los diversos tipos de relaciones sociales que en ellos coexisten» (RODRÍGUEZ GÓMEZ 1974: 32).



Vuelve a aparecer en el texto, después, otra pequeña *pausa* con las descripciones de las pinturas y los pies de las mismas referidos a los nombres de los personajes de la historia y de su autor arábigo, para reanudarse, sin más, el clímax, la velocidad y la tensión del combate que Cervantes paralizó como conclusión del capítulo VIII, de esta manera:

Puestos y levantados en alto las cortadoras espadas de los dos valerosos y enojados combatientes, no parecía sino que estaban amenazando al cielo, a la tierra y al abismo: tal era el denuedo y continente que tenían (*ibid.*: 110).

(a5) El denodado enfrentamiento, sin duda, el más violento de todo el libro, continuará hasta la derrota del vizcaíno, la petición de clemencia para él por parte de la señora del coche, concluyéndose con la pena que don Quijote impone a su rival, el cual debe presentarse «*ante la sin par doña Dulcinea, para que ella haga dél lo que más fuere de su voluntad*» (*ibid.*: 111).

(b1) Correspondería ya al inicio del capítulo X (*De lo que más le avino a don Quijote con el vizcaíno y del peligro en que se vio con una turba de yangüeses*) con el retorno a la secuenciación *encadenada* de los acontecimientos de la historia.

Sirvan estas reflexiones acerca de la utilización, en la construcción de las aventuras de don Quijote, de técnicas de retardación de la acción de la narración como la del *suspense* tratado en los capítulos VIII y IX, como otro de los innumerables ejemplos de esta monumental obra que es *El Quijote* que, escrita en medio de la necesidad (pura hambre) y sin muchas esperanzas depositadas en ella por su autor, deviene en el comienzo, entre tantas otras cuestiones, de algunas de las nuevas técnicas y estructuras teórico-ideológicas que estaban anunciando la literatura —la novela— moderna y que Cervantes no imaginó ni vislumbró, en la orfandad y el desprecio artístico que sufrió en vida (recordemos las terribles palabras de Lope en su carta fechada el 4 de agosto de 1604, cuando tras ningunear las Comedias cervantinas, añade, como es sabido, que de los poetas que intentan manifestarse públicamente *ninguno tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe a don Quijote*, que habrían de cumplirse las palabras de Sansón Carrasco:

Es tan verdad, señor —dijo Sansón—, que tengo para mí que el día de hoy están impresos más de doce mil libros de la tal historia; si no, dígalo Portugal, Barcelona y Valencia, donde se han impreso; y aún hay fama que se está imprimiendo en Amberes, y a mí se me trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzga.

RECIBIDO: junio de 2012. ACEPTADO: julio de 2012.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLAMO FELICES, F. (2002): *El tiempo en la novela. Las categorías temporales en «El lápiz del carpintero» de Manuel Rivas*, Almería: Universidad.
- BAL, M. (1987): *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid: Cátedra.
- BARTHES, R. et al. (1974): *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- BERISTÁIN, H. (1985): *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa.
- BREMOND, C. (1966): «La lógica de los posibles narrativos», en R. BARTHES 1974: 87-109.
- (1973) : *Logique du récit*, Paris: Seuil.
- BRIOSCHI, F. y C. DI GIROLAMO [1984] (1988): *Introducción al estudio de la literatura*, Barcelona: Ariel.
- CERVANTES, M. de [1605-1615] (1998): *Don Quijote de la Mancha* (dir. Francisco Rico), Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. [1994] (1996): *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza.
- GREIMAS, A. y COURTÈS, J. [1979] (1982): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos.
- HIGHSMITH, P. [1987] (1966): *Cómo se escribe una novela de intriga*, Barcelona: Círculo de Lectores.
- LUGOWSKI, C. [1932] (1990): *Form, Individuality and the Novel*, Cambridge: Polity Press.
- NARCEJAC, T. [1958] (1982: «Le roman policier», trad. en R. GUBERN et al. (1982), *La novela criminal*, Barcelona: Tusquets, 51-80.
- PAGNINI, M. (1975): *Estructura literaria y método crítico*, Madrid: Cátedra.
- PRINCE, G. (1987): *A Dictionary of Narratology*, Nebraska U.P.: Lincoln & London.
- RODRÍGUEZ GÓMEZ, J.C. (1974): *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, Madrid: Akal.
- (2003): *El escritor que compró su propio libro*, Barcelona: Debate.
- SOURIAU, E. (1990): (*Diccionario Akal de*) *Estética*, Madrid: Akal, 1998.
- VALLES CALATRAVA, J. (2002a): *Suspense y novela*, México: UNAM.
- (dir.) (2002b): *Diccionario de Teoría de la Narrativa*, (coautoría F. ÁLAMO FELICES), Granada: Alhulia.

