

# DEL ETHOS AL PATHOS: LA CARTA DE DON QUIJOTE

JAVIER ROBERTO GONZALEZ

*Universidad Católica Argentina*

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas*

En nuestra primera participación en estas Jornadas Cervantinas de Azul, en 2007, tuvimos ocasión de abordar el siempre traído y llevado asunto de las relaciones del *Quijote* con el colectivo genérico de los libros de caballerías. Establecimos allí tres modos o puntos de vista desde los cuales resulta posible abordar dicha relación, según se consideren *la intención del autor* -por la cual el *Quijote* se define como contrario a los libros de caballerías, en razón de la parodia de éstos que se propone llevar a cabo-, *la forma del texto* -por la cual el *Quijote* se define como *perteneciente* al género de los libros de caballerías, en razón de su evidente inscripción dentro de los cánones formales, estructurales, estilísticos y aun tópicos de aquél-, o bien *la sustancia o el sentido del texto* -por los cuales el *Quijote* se define como *proveniente pero distinto* de los libros de caballerías, en razón del significado radicalmente nuevo que adquieren las viejas e imitadas formas en mano de Cervantes, quien las utiliza como fecunda materia prima de un nuevo género, la novela moderna, en gran medida caracterizado por una reconversión de la heroicidad y la identificación personaje-mundo, que resultaban propias del anterior paradigma narrativo del relato caballeresco, en la antiheroicidad y la discordancia y ajenidad respecto del mundo que definen al personaje novelesco moderno- (González 2008: 75-97). Según, entonces, cuál de estas tres perspectivas se adoptase en el análisis, sugeríamos que resultaba igualmente lícito postular que el *Quijote* se escribió contra los libros de caballerías -primer punto de vista, parodia en lo intencional-, dentro de los libros de caballerías -segundo punto de vista, pertenencia genérica en lo formal<sup>1</sup>-, o desde los libros de caballerías -tercer punto de vista, procedencia e innovación genéricas en lo sustancial y semántico-. En nuestra intervención de hoy, nos proponemos ejemplificar esta triple posibilidad hermenéutica a partir del análisis de una especie microdiscursiva que el *Quijote* parodia, imita e innova, respectivamente y

según los tres puntos de vista discernidos, *contra*, *en* y *desde* los libros de caballerías: la carta de amores<sup>2</sup>. Bien podría sentarse, a la manera bajtiniana, que la carta es un género discursivo primario habitualmente asumido por el género discursivo secundario de los libros de caballerías (Bajtín 1995: 248-293); siendo el *Quijote*, como queda dicho, un libro de caballerías -el mejor- en lo exterior de sus formas, pero una novela absolutamente otra y aun opuesta a lo medular de la sustancia caballescica en su sentido, va de suyo que su modo de asumir y recontextualizar el microdiscurso epistolar no ha de ser igual al de las narraciones propiamente caballescicas. Trabajaremos aquí sobre la siguiente hipótesis: la carta de amores, en cuanto *forma* propia de los libros de caballerías, es portadora de un *ethos* caballescico y heroico, esto es, de un hábito, uso o norma consuetudinaria en la formulación del amor, que don Quijote asume como propio por vía de imitación -segunda perspectiva, *dentro de*-; ese *ethos* implícito en la forma caballescica de la carta, empero, resulta reelaborado, a partir de la intención declarada de Cervantes, como *parodia* y burla de aquello mismo que se afecta imitar -primera perspectiva, *contra*-, lo cual produce en una instancia inicial y superficial un efecto cómico y una desjerarquización hostil de la forma imitada; finalmente, los efectos de dicha desjerarquización paródica se profundizan en una ulterior y más profunda recategorización de la forma a la vez imitada y burlada, que más allá de su *ethos* de origen y aun de su comicidad instrumental deviene portadora de un *pathos*, de un dolor que surge de la experiencia del vacío radical de un mundo despojado de su *ethos*, experiencia reveladora al cabo del *sentido* más sustancial del texto. Lo que hará entonces Cervantes, según intentaremos analizar, es *escribir*; a partir del architexto caballescico que imita, una forma concreta, la carta, para *describirla* conforme a la intención hostil de la parodia que se propone llevar a cabo, y para *rescribirla* conforme a un sentido nuevo y superador de todo

---

<sup>1</sup> Como se sabe, éste es el punto de vista adoptado por José Manuel Lucía Megías en sus varios trabajos dedicados a postular la lata pertenencia del *Quijote* al género de los libros de caballerías, del cual constituiría el mejor ejemplar (Alvar-Lucía Megías 2004: 40-44; Lucía Megías 2002: 9-60; 2004-2005: 202-234)

<sup>2</sup> Una primera aproximación a este tema la realizamos en González 2006: 1-41. En otros trabajos nos hemos ocupado de diversos aspectos de la reelaboración cervantina tanto de hipotextos caballescicos concretos como de tópicos del género (González 2000-2001: 29-50; 2004: xxvii-xxxii; 2005-2006: 21-34). En cuanto a la procedencia de la especie microtextual de la carta en Cervantes, no nos escapa que su empleo como recurso narrativo pudo asimismo venirle de la novela sentimental, pero considerando el privilegio innegable del hipotexto genérico caballescico en el *Quijote* no creemos impropio postular una prelación de éste por sobre aquél también en lo que respecta al discurso epistolar.

modelo y de toda intención.

La carta como recurso de estilo ha sido utilizada por los libros de caballerías desde el *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo (1508), si bien sólo en libros posteriores su empleo dentro del género cobrará mayor frecuencia y funcionalidad (González 2001; 2002a: 115-126; 2002b: 83-95; Marín Pina 1986: 11-24; 1988: 412-425; Roubaud-Joly 1985: 103-125). Se echa de ver en todos los casos la observancia de las tradicionales reglas de composición epistolar que, sentadas por las *artes dictaminis* medievales y retomadas por algunos manuales, ya en romance, del siglo XVI (Copenhagen 1984: 254-264; 1985a: 196-205; 1985b: 6-14; 1986: 213-219; Guido Fabe 1890: 345-393; Murphy 1986: 202-274; Torquemada 1970), responden en lo esencial a las clásicas normas estipuladas por la retórica antigua en orden a la estructuración del discurso oratorio (Cicerón s.d.: I, xiv, 19; Lausberg 1966: I, 235-239; *Rhétorique à Herennius*: I, iii, 4). Así, por caso, las seis partes del discurso según la tradición ciceroniana se readaptan en las cartas reduciéndose a cinco: el *exordium* oratorio se separa en *salutatio* y *exordium* en sentido estricto, la *divisio* o *partitio* desaparece, la *narratio* se conserva con el mismo nombre, la *confirmatio* y la *refutatio* o *reprehensio* se unifican en la *petitio*, y la *peroratio* o *conclusio* se conserva bajo este último nombre (Murphy 1986: 202-274; Marín Pina 1988: 416). Intentemos establecer estas cinco partes sobre el texto de una carta caballeresca del *Cirongilio de Tracia* (1545) de Bernardo de Vargas:

**[Salutatio:]** A vos, el rey de Tracia don Cirongilio, la infanta Regia, con no menos tribulación que con mi carta soy cierta rescibiréis de pena, os escribo. **[Exordium:]** La causa que a ésta escreviros me movió fue la mudable fortuna, que jamás dexa de trocar con nuevos efetos los estados de la tierra en el tiempo de la mayor quietud suya; **[Narratio:]** la cual, embidiosa de ver la gloria que tan poco gozado hemos, antes que, más en la cumbre della puestos, nos hiziésemos fuertes para resistir sus duros encuentros, movió el corazón del emperador de Roma, el príncipe Posidonio que bien conoscéis, a que al emperador mi padre me pidiese en casamiento, el cual embiando a esta ciudad de Constantinopla de parte suya muchos principales y nobles señores de Italia con tal embaxada, el emperador mi padre es en determinación de me embiar a Roma para que con él case, lo cual en manera alguna no se escusa que presto no sea. **[Petitio:]** E pues que ya en este caso no puedo justamente disponer de mí, pues toda la parte que de mí tenía la he puesto en vuestras manos, si biva queréis que sea y que con el remedio de la mía vos la vuestra conservar podáis, poned luego la diligencia que os pareciere que devéis poner, que si yo una vez entro en la ciudad de Roma ni vos lo ternéis para me aver ni cobrar ni defender ni yo consentiré que la mi virginidad otro sino vos, que sois mi natural esposo, la aya, que antes pasaré mil muertes, e si no yo misma me la daré, no sintiéndola tanto quanto el menor daño y la menor pena que vos della recebiréis. **[Conclusio:]** Escriviéraos más, sino que la abundancia de lágrimas

que de mi apasionado corazón salen no me consiente apartar de os embiar ésta, que confío será causa del remedio de los dos; y también os hago saber que la partida mía no puede mucho tardar. (Vargas 2004: IV, xxi, 438).

Se mezclan en la carta, según se ve, la expresión de acendrados sentimientos amorosos con una urgencia y una ansiedad plenamente justificadas por la gravedad de los hechos narrados, dado que la infanta Regia, entregada por su padre en matrimonio al emperador romano, está en verdad casada en secreto con Cirongilio, a quien implora aquí desesperada ayuda. Con todo, la urgencia no impide respetar escrupulosamente las cinco partes aconsejadas por la retórica, ninguna de las cuales falta. Otras veces, por el contrario, la epístola se resuelve con omisión de algunas de ellas, y el sentimiento amoroso se plasma según cánones de mayor desnudez y esencialidad:

**[Salutatio:]** A vos, la infanta Regia, norte de mi vida, yo, vuestro cavallero don Cirongilio, que por serlo jamás fue mío, os desseo toda clemencia e piedad. **[Se omita el Exordium.]** **[Narratio:]** Rescebí con vuestro donzel una carta que a mí, que muerto era, resuscitó de tal manera que me puse en la cumbre de toda esperanza y gloria, y mudé la voluntad que tenía de perderme a que a la ora pusiesse en obra mi partida para lugar do, aunque me pierda, no puedo dexar de ir, que es en vuestro acatamiento, por sempiterno cuidado que tengo de representaros en mi memoria. **[Se omiten la Petitio y la Conclusio.]** (Vargas 2004: III, xxv, 333)

De idéntica esencial manera obra el hábil epistológrafo don Quijote en la celeberrima carta que escribe para Dulcinea, “la mejor carta de amores de la literatura española”, según consagrada sentencia de Pedro Salinas; en ella la pasión, aun pagando el debido tributo al molde retórico y a la formularía del modelo caballeresco, alcanza increíbles alturas expresivas en su eficaz, bien que amanerada concentración de las cinco partes bien diferenciadas en muy breve e intenso espacio:

**[Salutatio:]** Soberana y alta señora: El ferido de punta de ausencia y el llagado de las telas del corazón, dulcísima Dulcinea del Toboso, te envía la salud que él no tiene. **[Exordium:]** Si tu fermosura me desprecia, si tu valor no es en mi pro, si tus desdenes son en mi afincamiento, maguer que yo sea asaz de sufrido, mal podré sostenerme en esta cuita, que, además de ser fuerte, es muy duradera. **[Narratio:]** Mi buen escudero Sancho te dará entera relación, ¡oh bella ingrata, amada enemiga mía!, del modo que por tu causa quedo: **[Petitio:]** si gustares de acorrerme, tuyo soy; y si no, haz lo que te viniere en gusto; **[Conclusio:]** que con acabar mi vida habré satisfecho a tu crueldad y a mi deseo. Tuyo hasta la muerte, El Caballero de la Triste Figura. (I, xxv, 268-269)<sup>3</sup>

Importa tener presente que los discursos epistolares tal como aparecen en

los libros de caballerías operan en el seno del macrodiscurso novelesco en orden a la organización de la trama, por cuanto concentran una red de referencias prolépticas y analépticas que remiten a diversas instancias posteriores o anteriores de la historia; toda carta, en efecto, por lo que narra o comunica, anaforiza instancias pasadas de la historia, y por cuanto pide o solicita, cataforiza instancias futuras o al menos futuribles, según finalmente se actualicen o no. Según esto, caeríase en la fácil tentación de suponer que el elemento analéptico de una carta reside ante todo en su *narratio* y el proléptico en su *petitio*<sup>4</sup>; suele generalmente ser así -tal como puede verse en el primero de nuestros dos ejemplos del Cirongilio: narración de los hechos ya pasados de la entrega en matrimonio de Regia a Posidonio por parte de su padre, y petición de los hechos que se desean futuros del rescate de Regia por Cirongilio de ese matrimonio impuesto-, pero puede asimismo ocurrir una *narratio* proléptica, como sucede en las cartas proféticas que narran acontecimientos de verificación futura, es decir, anuncian narrativamente una serie de hechos aún no sucedidos<sup>5</sup>. Añádase que bien puede una carta constar de ambos elementos centrales, *petitio* y *narratio*, bien puede carecer de *narratio* -en tal caso suelen los mínimos e indispensables elementos narrativos deslizarse, condensados y camuflados, en el exordio o en la misma salutación-, o bien puede carecer de *petitio*; si carece de *narratio* la carta será básicamente, en cuanto a su funcionalidad pragmática, *exhortativa*, y si carece de *petitio* será *informativa*, mas si presenta ambas secciones resulta importante destacar que por lo general la *narratio* se subordina pragmáticamente a la *petitio*, esto es, el elemento informativo funciona como una simple motivación o argumentación narrativa ordenada a la exhortación o solicitud en la que radica el meollo de la epístola. Así, cada carta establece un doble juego de referencias anacrónicas, a través de sus *narrationes*-informativas-analépticas y de sus *petitiones*-exhortativas-prolépticas, que respectivamente recapitulan o generan -al anticiparla- acción

---

<sup>3</sup>Todas nuestras citas del *Quijote* corresponden a la edición de Martín de Riquer (1982).

<sup>4</sup>Entendemos por prolepsis lo que se contiene en la *vulgata* definición de Genette: “[...] toute manoeuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur” (1972: 82); y por analepsis, de nuevo según Genette, “toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve” (*ibid.*, 82).

<sup>5</sup>Resultan modélicas a este respecto las cartas que la gran maga Urganda la Desconocida, en el *Amadis de Gaula*, envía al rey Lisuarte y a don Galaor para referirse crípticamente al modo en que habrá de resultar la aplazada batalla contra el rey Cildadán (Rodríguez de Montalvo 1987-1988: II, lvii, 813-815).

(cfr. González 2002a: 115-126).

Pues bien, don Quijote ha escrito una carta a su señora conforme a los cánones impuestos por los libros de caballerías, vale decir, ha respetado en lo formal el *ethos* cortés que resulta habitual y normativo en las relaciones de los caballeros andantes con sus enamoradas: requiebros, hipérboles, metáforas de guerra para aludir al mal de amores, patetismo en la asociación tópica de amor y muerte, fórmulas oximorónicas y paradójicas *-amada enemiga; te envía la salud que él no tiene-*, empleo de un nombre ficticio que mantiene al verdadero en el consabido secreto cortés, etc. Pero a poco de descender de lo más formal a lo pragmático y funcional, observamos que el mecanismo desjerarquizador de la parodia que define la intención cervantina ha comenzado ya a operar; en efecto, ¿qué porción de la fenomenología textual propia de la carta caballeresca, y en qué grado, se refleja en esta encendida epístola de don Quijote a Dulcinea? Comencemos por reparar en lo que narra y en lo que pide: en ambos casos, absolutamente nada. Nada narra, porque delega en el mensajero, Sancho, la tarea de relatar oralmente el estado en que queda el mitente; nada pide en concreto y con inequívoca fuerza exhortativa, porque relativiza a tal punto la petición, mediante cláusulas condicionales que restringen su fuerza ilocutiva, que prácticamente la aniquila como tal: “*si gustares de acorrerme, tuyo soy; y si no, haz lo que te viniere en gusto*”. Pero además, ¿qué significa ese “acorrer” Dulcinea a don Quijote? ¿Corresponderlo en su amor? ¿Otogarle concretos favores amorosos? ¿Sencillamente responder su carta? A la escasa fuerza de la petición en cuanto acto ilocutivo se suma, pues, su correlativamente escasa definición semántica en cuanto acto locutivo. Y más todavía: ¿espera realmente don Quijote generar en la destinataria de su carta un efecto perlocutivo, esto es, suscitar en ella una acción determinada, cualquiera ésta sea, que responda a la fuerza exhortativa de su mensaje?<sup>6</sup> No, si hemos de guiarnos por lo que el propio don Quijote dice a Sancho cuando le comunica su decisión de imitar a Amadís y a Roldán en, respectivamente, hacer penitencia de amor y ejecutar locuras; recuérdese que Sancho le objeta que, a diferencia de sus modelos, él no tiene reales motivos para volverse penitente y loco, pues Dulcinea no lo ha rechazado ni sustituido por otro amante, a lo que responde don Quijote que “ésa es la fineza de mi negocio; que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias: el toque está desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que, si en seco hago esto, ¿qué hiciera en mojado?” (I, xxv, 259), para añadir enseguida que tiene resuelto permanecer en su construida locura hasta que regrese Sancho con la respuesta de Dulcinea a su carta, y que sea cual fuere la contestación de la dama él pondrá fin a sus pesares, porque

[...] si fuere tal [la respuesta] cual a mi fe se le debe, acabarse ha mi sandez y mi penitencia; y si fuere al contrario, seré loco de veras, y, siéndolo, no sentiré nada. Así que, de cualquiera manera que responda, saldré del conflicto y trabajo en que me dejares, gozando el bien que me trujeres, por cuerdo, o no sintiendo el mal que me aportares, por loco” (I, xxv, 259).

Vale decir, poco le importan al mitente los efectos que genere su carta en la destinataria, porque cualesquiera éstos sean pondrán término a la situación que constituye el núcleo narrativo epistolar, su fingida locura y penitencia, sea porque las abandone a causa del gozo, sea porque deje de fingirlas y se le vuelvan reales a causa de la pena. Y de paso, volvemos de la mano de la inanidad del carácter exhortativo de la *petitio* de la carta a la también apuntada inanidad del carácter informativo de su *narratio*, ya que ésta, además de delegar sus funciones para los detalles en la poco fiable palabra oral del mensajero Sancho, no sólo carece en rigor de verdadero carácter narrativo -dado que no refiere hechos puntuales o perfectivos pasados, sino apenas menciona o más bien sugiere, efímera y elípticamente, una situación durativa presente, la penitencia y la locura del caballero-, sino también carece de cabal veracidad informativa, por cuanto refiere una ficción, una voluntaria construcción vital que, por mayor nobleza que encierre en su intención, no deja de ser una mentira, una farsa, una *nada* fáctica en vano justificada mediante virtuosos móviles de índole psicológica o existencial. Y va de suyo también que, de la mano de una *narratio* que no remite a hechos reales del pasado, y de la mano de una *petitio* que, por no esperar en definitiva nada en concreto de la destinataria, tampoco

---

<sup>6</sup> Naturalmente, empleamos los conceptos de *acto locutivo*, *acto ilocutivo* y *acto perlocutivo* según la conocida caracterización que de ellos establece John Austin, quien distingue en cada enunciado lingüístico tres actos o modos de "hacer algo" mediante ese enunciado. Hay en primer término un *acto locutivo*, consistente en el decir una cadena de sonidos (acto fonético) organizados en palabras construidas según determinada morfología (acto fático) y portadoras de un sentido y una referencia determinadas (acto rético); al realizar este acto locutivo, empero, el hablante realiza *eo ipso* un segundo acto, llamado *ilocutivo*, consistente según los casos en preguntar, advertir, pedir, felicitar, sugerir, etc. *mediante* el primer acto locutivo que simplemente enunciaba algo; en tercer y último lugar, existe un *acto perlocutivo*, consistente en las consecuencias o efectos que el decir algo desata sobre los pensamientos, sentimientos o acciones del receptor y/o del emisor. El acto ilocutivo se realiza *al* decir algo, y el perlocutivo se realiza *porque* se ha dicho algo. El acto locutivo posee *significado*, el ilocutivo posee *fuerza*, el perlocutivo posee *efectos*. Decir un profesor a un alumno al cabo de un examen "entregue lo que ha escrito" consiste en un acto locutivo cuyo *significado* es que 'el alumno A debe entregar su escrito B' y cuya *referencia* es 'alumno A' y 'escrito B'; pero *al* decir eso el profesor realiza también un acto ilocutivo cuya *fuerza* es 'ordenar' o 'pedir', y *porque* ha dicho eso realiza asimismo un acto perlocutivo cuyos *efectos* son en primer término 'convencer' y 'persuadir', y finalmente 'conseguir materialmente que el alumno A entregue su escrito B'. (Austin 1990: 138-168).

apunta a hechos más o menos realizables en el futuro, la carta carece por completo de valor anacrónico, esto es, ni recapitula acción mediante analepsis, ni genera o anticipa acción mediante prolepsis. Una carta, pues, que narra sin narrar, informa sin informar, pide sin pedir, y por añadidura nada aporta funcionalmente en orden a la estructuración de los hechos de la trama; una carta que de a poco va desdibujándose en su funcionalidad y en su entidad hasta casi desaparecer ante nuestros ojos. Las formas del modelo caballeresco comienzan, pues, a diluirse en esta reelaboración destructiva que hace de ellas ocasión para la burla y la parodia, y genera en el lector la misma risa que provocan los personajes cómicos cuando asimismo se degradan o destruyen ante los ojos del espectador mediante tropiezos, caídas, obstinadas y recurrentes catástrofes o el paulatino vaciamiento de su dignidad.

Pero queda todavía mucho por destruirse y vaciarse en esta carta quijotesca. Reparemos en su mitente, en don Quijote. ¿Existe como tal? No nos referimos aquí al problema de la doble identidad, real y construida, de Alonso Quijano como pobre hidalgo de aldea y heroico caballero andante; eludamos de momento tales berenjenales. La pregunta es más concreta: ¿existe don Quijote en cuanto mitente identificable de su carta? Recuérdese que no la firma con su nombre, sino mediante el perifrástico apelativo de “El Caballero de la Triste Figura”, porque, según él, “nunca las cartas de Amadís se firman” (I, xxv, 265). Resulta lícito y aun tópico en los cánones cortesés, sí, el empleo de pseudónimos que preserven en el debido secreto la real identidad de los amantes, pero ello bajo condición de que éstos estén anoticiados acerca del tales pseudónimos o reciban adecuada información complementaria sobre el particular. ¿Podemos acaso estar ciertos de que la destinataria de esta carta sepa quién es el mentado caballero de figura tan triste? Reparemos, precisamente, en la destinataria; por encima inclusive de su mayor o menor grado de información acerca de don Quijote y su mudable onomástica, ¿existe Dulcinea como destinataria de su epístola? De sobra sabemos que el personaje constituye una construcción imaginaria y voluntaria de don Quijote, pero de nuevo, no entremos en ese berenjenal y limitémonos a preguntarnos si puede existir Dulcinea, simplemente, en cuanto destinataria de la carta de don Quijote. Y la respuesta es no, porque como éste mismo reconoce, “hará poco al caso que [la carta] vaya de mano ajena, porque, a lo que yo me sé acordar, Dulcinea no sabe escribir ni leer, y en toda su vida ha visto letra mía ni carta mía” (I, xxv, 265). Precisamente previendo la dificultad que el analfabetismo de la destinataria acarrea en la constitución pragmática de ésta, don Quijote impone a Sancho que memorice la carta y se la recite, o al menos, según hemos visto, que le dé “entera relación [...] del modo que por tu causa quedo”, pero ya sabemos cuán flaca y

mentirosa es la memoria de Sancho. Y hablando de Sancho, el mensajero, el canal de la carta, ¿existe como tal? Ciertamente no, pues no sólo olvida la carta escrita, sino olvida también su contenido que supuestamente había memorizado. ¿Y qué hay del soporte material que toda carta exige? A falta de papel, don Quijote decide escribirla en borrador sobre el cuaderno de memorias de Cardenio, y encarga a Sancho que la haga transcribir apenas llegue a algún poblado; se trata, luego, de un soporte provisorio, y peor aun, inútil, pues el cuaderno de Cardenio queda olvidado en Sierra Morena, según acabamos de apuntar. Y por si fuera poco, surge una pregunta que ya se formulaba Pedro Salinas en su clásico artículo:

[...] dicho en estilo de cervantista tradicional: se ha dejado un cabo suelto. Porque se resolvió, por mano de azar, el muy apretado paso de la falta de papel [echando mano del cuaderno de Cardenio]. Pero ¿de dónde se sacó otros indispensables adminículos escriptorios, pluma y tinta? Quédense preocupados con la grave duda los bachilleres de Salamanca; al fin y al cabo un autor no tiene por qué explicarlo todo? (Salinas 1987: 113).

Sin pretender ni desear la dignidad de bachilleres de Salamanca, se nos ocurre que no sólo no existe aquí ningún cabo suelto de parte de Cervantes, sino que éste se ha explicado elocuentísimamente por vía de sugerente omisión en lo que ha querido decir y hacer con su silencio acerca de la falta de tinta y pluma: simplemente, ha querido denigrar aún más la entidad de la ya evanescente carta, dando a entender que, lisa y llanamente, ésta jamás pudo devenir real. A su inanidad pragmática y funcional se suma ahora, entonces, su mismísima inviabilidad física, ontológica, pues ningún escrito puede llegar a la existencia sin tinta y pluma. Genial insinuación, como tantísimas otras suyas, ésta de Cervantes, que se complace en edificar complejísimos juegos de realidades tambaleantes que no acaban de definirse para enseguida y de improviso, con un simple toque de velada ironía, derribárnoslas enteras en sus mismos imposibles cimientos, casi como si en su caracterización de la carta se adelantase al verso quevediano: “nada que, siendo, es poco, y será nada”.

Mas no acaban aún las ironías y las paradojas, porque si bien por un lado la carta parece no existir, no acabar de adquirir realidad efectiva, por otro lado presenta, diríase, un “excedente de existencia”, por cuanto acaba plasmándose en dos versiones que son, en rigor, dos cartas distintas. Así, paradójicamente la carta renace doble a partir de su propio anonadamiento, de su evanescencia de origen, de lo provisorio y débil de sus dos soportes: el olvidado cuaderno de Cardenio y la olvidadiza memoria de Sancho; de su muerte “real” a causa del olvido del cuaderno y de la fragilidad de la memoria sanchesca, nacen dos

cartas “virtuales”, soñadas, pretendidas por las divergentes reconstrucciones que don Quijote y Sancho efectúan del momento de la recepción por parte de Dulcinea. Recuérdese que dicha recepción es tan inexistente en la realidad como la carta misma, porque Sancho jamás encontró a Dulcinea, pero al regresar junto a su amo el astuto escudero inventa una recepción, tan ficticia como la que imagina don Quijote, aunque por motivos distintos: en tanto el caballero *ensueña* una Dulcinea ideal según su acostumbrado procedimiento meliorativo de lo real, Sancho *miente* una Dulcinea hiperreal según un procedimiento que hoy llamaríamos naturalista por su complacencia en la hipérbole de lo vulgar y lo bajo:

-[...] prosigue adelante -dijo don Quijote-. Llegaste, ¿y qué hacía aquella reina de la hermosura? A buen seguro que la hallaste ensartando perlas, o bordando alguna empresa con oro de cañutillo para este su cautivo caballero.

-No la hallé -respondió Sancho- sino ahechando dos hanegas de trigo en un corral de su casa.

-Pues haz cuenta -dijo don Quijote- que los granos de aquel trigo eran granos de perlas, tocados de sus manos. [...] Pero pasa adelante: cuando le diste mi carta, ¿besóla? ¿Púosela sobre la cabeza? ¿Hizo alguna ceremonia digna de tal carta, o qué hizo?

-Cuando yo se la iba a dar -respondió Sancho-, ella estaba en la fuga del meneo de una buena parte de trigo que tenía en la criba, y díjome: “Poned, amigo, esa carta sobre aquel costal; que no la puedo leer hasta que acabe de acribar todo lo que aquí está”.

-¡Discreta señora! -dijo don Quijote-. Eso debió de ser por leerla despacio y recrearse con ella. [...] Pero no me negarás, Sancho, una cosa: cuando llegaste junto a ella, ¿no sentiste un olor sabeo, una fragancia aromática, y un no sé qué de bueno, que yo no acierto a dalle nombre? Digo, un tuho o tufo como si estuvieras en la tienda de algún curioso guantero?

-Lo que sé decir -dijo Sancho- es que sentí un olorcillo algo hombruno; y debía de ser que ella, con el mucho ejercicio, estaba sudada y algo correosa.

-No sería eso -respondió don Quijote-; sino que tú debías de estar romadizado, o te debiste de oler a ti mismo; porque yo sé bien a lo que huele aquella rosa entre espinas, aquel lirio del campo, aquel ámbar desleído. [...] ¿Qué hizo cuando leyó la carta?

-La carta -dijo Sancho- no la leyó, porque dijo que no sabía leer ni escribir; antes la rasgó y la hizo menudas piezas, diciendo que no la quería dar a leer a nadie, porque no se supiesen en el lugar sus secretos, y que bastaba lo que yo le había dicho de palabra acerca del amor que vuestra merced le tenía y de la penitencia extraordinaria que por su causa quedaba haciendo [...].

-Todo va bien hasta agora -dijo don Quijote-. Pero dime: ¿qué joya fue la que te dio al despedirte, por las nuevas que de mí le llevaste? Porque es usada y antigua costumbre entre los caballeros y damas andantes dar a los escuderos, doncellas o enanos que les llevan nuevas, de sus damas a ellos, a ellas de sus andantes, alguna rica joya en albricias, en agradecimiento de su recado.

-Bien puede eso ser así, y yo la tengo por buena usanza; pero eso debió de ser en los tiempos pasados: que ahora sólo se debe de acostumbrar a dar un pedazo de pan y queso, que esto fue lo que me dio mi señora Dulcinea, por las bardas de un corral, cuando della me despedí; y aun, por más señas, era el queso ovejuno.  
-Es liberal en extremo -dijo don Quijote-; y si no te dio joya de oro, sin duda debió de ser porque no la tendría allí a la mano para dártela [...]. (I, xxx, 336-338)<sup>7</sup>

Y así como hay dos recepciones distintas, la ensoñada por el hidalgo y la mentida por el escudero, nacidas a partir de la única irrealidad de una recepción inexistente, hay también, en correspondencia con aquéllas, dos textos distintos de la anonadada carta: el uno es el redactado -supuestamente redactado, si recordamos la falta de tinta y pluma- por don Quijote sobre el cuaderno de Cardenio, y olvidado por Sancho en Sierra Morena; el otro es el reconstruido oralmente por el escudero a partir de su frágil memoria de aquella versión escrita, cuando se encuentra con el cura y el barbero y, a pedido de éstos, en vano intenta reproducir el altisonante estilo epistolar de su amo, dando en esa memorable obra maestra de la parodia desjerarquizante que trueca el “soberana y alta señora” del encabezamiento por un degradante “alta y sobajada señora”, para continuar después:

-[...] Luego, si mal no me acuerdo, proseguía..., si mal no me acuerdo: “el llego y falto de sueño, y el ferido besa a vuestra merced las manos, ingrata y muy desconocida hermosa”, y no sé qué decía de salud y de enfermedad que le enviaba, y por aquí iba escurriendo, hasta que acababa en “Vuestro hasta la muerte, el Caballero de la Triste Figura” (I, xxvi, 278).

---

<sup>7</sup> Comenta Salinas este sustantivo diálogo: “Lo más curioso es que el caballero no se indigna, como otras veces, al oír en boca de Sancho tan depresivas y grotescas pinturas de Dulcinea y sus actos [...]. No se hace cargo de ninguna de las soeces expresiones, y dejándolas de lado, como indignas de tomarse en cuenta, por increíbles, sigue imperturbable, como hablándose a él solo, brizándose con sus sueños. Es una pugna soberbia entre la imaginación y la mentira; entre lo fantástico, a que él se abraza, y lo mendaz, con que lo asalta Sancho. Nunca son más ellos: el caballero en lo alto de su inocencia, el criado empinado en su malicia. Algo de cómicamente sublime hay en este diálogo [...]. Porque no sólo don Quijote, sino Sancho, están entregados a la pura fabulación. El escudero inventa tanto como su amo [...]. Pero como cumple a cada cual: Fantasea Sancho como quien es: con copia de detalles referidos a vulgar realidad, inventando ordinarieces [...]. En cambio, el otro confina sus invenciones a la zona del refinado idealismo. Pero los dos, y en eso estriba la grandeza única de este pasaje, se han despegado de la realidad y están viviendo nutridos de su imaginación inventiva, por caminos paralelos, y que, por lo tanto, no podrán encontrarse jamás. Sancho miente. Don Quijote *se* miente [...]. Fantasía poética y fantasía pragmática; con una no se busca sino el recreo del propio ánimo, la satisfacción de un anhelo de belleza, el afincarse en la fe de lo que se quiere; con la otra, el engaño, la defensa personal del mensajero, el ponerse a cubierto de la reprimenda o castigo” (Salinas 1987: 119).

Pero entonces, si no hay carta real, si no hay recepción real, ¿en qué consisten las dos cartas cuyos textos disímiles escriben o recitan, respectivamente, don Quijote y Sancho, y en qué consisten las dos recepciones también disímiles que ambos imaginan? Al adentrarnos en la respuesta para estas preguntas pasamos al tercer nivel de análisis de los tres que nos hemos propuesto, al del *sentido* nuevo y radicalmente otro que adquiere la vieja *forma* imitada luego de haber sido destruida y desjerarquizada por la *intención* paródica tan diestramente ejecutada. Está claro que esas dos cartas y esas dos recepciones, inexistentes todas ellas, ya que no en la expresión de un mundo real se erigen en expresiones de dos divergentes *mundos posibles*. La teoría de los mundos posibles hunde sus raíces filosóficas en Leibniz y su doctrina acerca de que Dios, entre una infinitud de posibles mundos, eligió el actual como el mejor de todos para que deviniera real; en las últimas décadas esta idea se ha desarrollado profusamente<sup>8</sup> en orden a la interpretación de acontecimientos históricos en relación con sus posibles alternativas no ocurridas -la llamada *historia contrafáctica*: qué habría ocurrido si Napoleón no hubiera invadido Rusia, qué habría sucedido si César no hubiera caído asesinado, etc.-, pero también ha sido utilizada como instrumento de análisis de la ficción narrativa, ya que el mundo de la ficción pasa a entenderse no como una mimesis del mundo real actual, sino como un mundo paralelo a éste, y en cierto modo autosuficiente, que representa uno o varios mundos posibles no actualizados pero actualizables. En el fondo, las raíces de este concepto de la ficción como expresión de lo posible, frente a la historia como expresión de lo real, llegan mucho más atrás de Leibniz, hasta la *Poética* de Aristóteles y su afirmación de que la poesía es más elevada que la historia porque, mientras ésta relata lo que ha sucedido, aquélla relata lo que puede suceder según verosimilitud o necesidad (IX, 60)<sup>9</sup>. Ahora bien, si en un primer plano de análisis puede

---

<sup>8</sup> Ofrecemos una buena caracterización de la idea de mundos posibles: "I believe that there are possible worlds other than the one we happen to inhabit. If an argument is wanted, it is this. It is uncontroversially true that things might be otherwise than they are. I believe, and so do you, that things could have been different in countless ways. But what does it mean? Ordinary language permits the paraphrase: there are many ways things could have been besides the way they actually are. On the face of it, this sentence is an existential quantification. It says that there exist many entities of a certain description, to wit 'ways things could have been'. I believe that things could have been different in countless ways; I believe permissible paraphrases of what I believe; taking the paraphrase at its face value, I therefore believe in the existence of entities that might be called 'ways things could have been'. I prefer to call them 'possible worlds'" (Lewis 1986: 84).

definirse el mundo del relato ficcional como la representación de un mundo posible paralelo al real, en un segundo plano de análisis, interno ahora al mundo ficcional, pueden distinguirse en éste la existencia, también, de un mundo real-ficcional -esto es, el mundo que dentro de la ficción funciona como real mediante el estatuto de verificabilidad que le confiere su narrador- y de varios mundos posibles, actualizables o no, simultáneos o alternativos, que expresan los deseos, los proyectos, las mentiras, los sueños, etc., de los distintos personajes<sup>10</sup>. Marie-Laure Ryan establece seis clases de mundos posibles ficcionales “privados”, esto es, vehiculizados por los personajes: los mundos del deseo, los mundos de la obligación, los mundos de las creencias, los mundos de las intenciones -objetivos y planes-, los mundos de la fantasía -sueños o historias ficticias dentro de la macrohistoria ficcional-, y los mundos de las creencias simuladas -falsas representaciones, mentiras, engaños-<sup>11</sup>. Es evidente que de estas seis clases la tercera -el mundo de las creencias- corresponde a la construcción idealizante de la carta y de su recepción por Dulcinea de parte don Quijote, y la sexta -el mundo de la creencia simulada, la mentira o el engaño- a la construcción degradante de la carta y de su receptora de parte de Sancho. Don Quijote crea un mundo creyéndolo real, Sancho lo miente sabiéndolo falso, pero ambos imaginan sus mundos como posibles según sus respectivos sistemas de valores y de percepción de los fenómenos vitales. La carta, la única

---

<sup>9</sup> La bibliografía sobre los mundos posibles y su aplicación al análisis de textos históricos y ficcionales es ingente; bástenos aducir algunos pocos títulos que hemos manejado: Albaladejo Mayordomo 2004: 5-18; Biglieri 2005: 231-262; Dolezel 1998: 785-809; 1999: *passim*; Jacques 2002: 66-79; Leibniz 1983: 38ss; Lewis 1986: *passim*; McHale 1987: 26-40; Ryan 1992: 528-553; 1995: 173-183.

<sup>10</sup> “The gist of my proposal is the idea that the semantic domain of fictional works does not merely comprise a singular *possible* world but encompasses an entire modal system, the textual universe, centered around its own actual world--which I call the textual actual world (TAW) (cf. Pavel's suggestion that the text establishes a "new actual world"). By reintroducing the contrast actual/nonactual within the semantic domain of the fictional text, this proposal accounts for the possibility of fictional discourse to assert propositions and yet to fail to establish fictional facts, since the text may be describing the merely *possible worlds* of the system. Sender and receiver engage in the fictional game of make-believe by relocating themselves as narrator and narratee into TAW. This relocation results in a reorganization of the modal universe around a new center. Through this concept of playful recentering (which offers a PWT translation of the suspension of disbelief of Aristotelian poetics) the proposal reconciles the indexical *theory* of actuality proposed by Lewis with Rescher's absolutist view. The participants in the fictional game know that there is only one actually actual world but for the duration of the game they agree to regard another world as actual. From the point of view of the "actually actual world" the *worlds* of fictions are textual creations populated by incompletely specified *literary* characters, but the reader caught up in a fiction experiences TAW as real and its inhabitants as ontologically complete human beings existing independently from the text that recounts their actions” (Ryan 1992: database).

e inexistente carta escrita -o no escrita- en Sierra Morena deviene entonces el objeto oximorónico en torno del cual a partir de un *no ser* se genera un ser *múltiple y diverso*, porque es precisamente gracias a que la carta *no es* singularmente en el mundo real, que puede *llegar a ser* la matriz de plurales cartas en los mundos posibles de la creencia de don Quijote y la mentira de Sancho. Y por detrás de estos dos mundos posibles, claro, se intuye mas no se representa el mundo real-ficcional que corresponde a la visión veritativa del narrador. Así está construido todo el *Quijote*: sabemos que el narrador no avala las fantasías del caballero ni las sanciona como reales, sabemos también que no puede avalar las mentiras de Sancho, pero en ningún momento el mundo real-ficcional del narrador entra en contrapunto con los mundos posibles de sus personajes; se limita a sobrevolar asordidamente por sobre ellos, su presencia y operatividad son sabidas y sentidas por el lector -y por eso el *Quijote* no es, como se ha pretendido, la manifestación literaria de un perspectivismo radical que desemboque en subjetivismo y relativismo extremos-, pero en ningún momento la realidad dogmatiza ni ostenta directamente sus derechos y prerrogativas. Es como si Cervantes, maduro ya y sabio, nos sugiriera que la realidad, aun siendo una y objetiva, es mucho más rica que su lisa y llana manifestación externa y habitual, y que a su manera los mundos posibles también son la realidad.

---

<sup>11</sup> “I conceive the semantic domain of the narrative text as a modal universe consisting of a central planet, realm of actualized physical events, surrounded by the satellites of the private *worlds* of characters: wish *worlds*, obligation *worlds*, belief *worlds*, intention *worlds* (goals and plans), mock-belief *worlds* (fake representations used in order to deceive), and fantasy *worlds* (dreams or fictional stories told within the story). These *worlds* differ in their internal structure and in their function within the narrative universe. Belief *worlds* are representations of this universe, and they mimic its structure. A belief world thus contains an actual world surrounded by the private *worlds* of other characters, which may represent, in a potentially infinite recursion, the total narrative universe. The obligation world and wish world are static models of a state of TAW; their constituent propositions specify how this world should be. Intention *worlds* project a course of events leading to a specific state: the plan conceived by the character toward the achievement of a goal. Fantasy *worlds* outline an entirely different system of reality, complete with its own actual world surrounded by satellites. They function for characters as escapes from their native system. Whenever a proposition in a belief or model world becomes unsatisfied in TAW, this world leaves its orbit, as it were, and the narrative universe falls into a state of conflict. The general goal of characters is to resolve conflicts by aligning all of their private *worlds* on TAW. An action, event, or property is narratively relevant when it affects the relations among the *worlds* of the system or when it is linked by a causal chain to an event or state which affects these relations. The plot of a narrative text captures the movement of *worlds* in the global semantic universe. It does not end when all conflicts are resolved--for conflict :is a permanent state of any universe--but when all the remaining conflicts cease to be productive, their experiencer no longer being willing or able to take steps toward their resolution” (Ryan 1992: database).

Henos entonces, en conclusión, ante una carta fertilísima a fuer de infértil, pletórica de existencia a fuer de inexistente, muchas a fuer de ninguna. Queda dicho que, a diferencia de las cartas caballerescas que toma como hipotextos, la de don Quijote a Dulcinea nada narra, nada informa, nada pide, y en consecuencia resulta infecunda en el plano horizontal de las anacronías y en orden a la organización lineal de la trama del macrorrelato, ya que ni recapitula acción pasada ni adelanta acción futura; esta infecundidad en la horizontalidad del plano, empero, deviene extrema fecundidad si nos situamos en una perspectiva vertical que vincule los planos de los distintos mundos posibles, según hemos visto. La funcionalidad estructural de la carta en cuanto microdiscurso no se ejerce, entonces, mediante una mera red de referencias analépticas o prolépticas que apunten a la historia “real” contenida en el macrodiscurso novelesco, como sucede con los hipotextos caballerescos, sino mediante la eclosión del propio microdiscurso epistolar en una red de microdiscursos virtuales o posibles que revierten una inexistencia real hasta convertirla en una existencia múltiple; la carta hace de este modo estallar su propia clausura discursiva a partir de una muerte o un anonadamiento de su entidad real, y al hacerlo genera varias cartas posibles que coexisten y enriquecen la percepción del mundo ficcional. No sería del todo cierto, por tanto, decir que este microdiscurso epistolar no repercute en el macrodiscurso novelesco ni lo organiza estructuralmente; lo hace y en grado extremo, sólo que, a diferencia de los hipotextos caballerescos, no recurre para ello a las anacronías analépticas o prolépticas en el plano horizontal de la historia real, sino a lo que podríamos convenir en llamar *ucronías* o *metacronías* que vinculan verticalmente los planos de los distintos mundos posibles de los personajes; y puesto que estas ucronías o metacronías no se desplazan dentro del mismo plano de lo real, sino saltan de lo real a lo posible o de una posibilidad a otra, no estamos ya ante anclajes de lo presente en el pasado -que eso son las analepsis- o de lo presente en el futuro que eso son las prolepsis, sino ante un anclaje de lo real en lo virtual o posible, que bien podríamos denominar, por lo que supone de paso de una dimensión ontológica a otra bien distinta, *alolepsis*. Más que recordarnos o preanunciarnos instancias pasadas o futuras de una única historia, la carta quijotesca se autoaniquila para renacer de su propia nada en una superior pluriexistencia que refiere varias historias en el seno de la grande y proteica historia novelesca que Cervantes no deja de manipular con destreza de malabarista ante nuestros ojos.

Malabarista, por cierto, de un objeto literario único y muy otro que cualquiera de los libros de caballerías, aun los mejores, de los que ha aprendido su deslumbrante oficio narrativo; prestidigitador de un objeto literario que, tras

haber destruido el *ethos* caballeresco, formalmente imitado y servido, mediante su sometimiento al tamiz intencional de la parodia, deviene finalmente la expresión del *pathos*, del sufrimiento y el padecimiento propios del antihéroe moderno. La nueva funcionalidad *aloléptica* de la carta, no ya anacrónica sino ucrónica, no ya certera vinculadora de las instancias temporales de la anteroposterioridad que definen el mundo fenoménico de lo real objetivo, sino arrojada y extraviada exploradora de los inciertos vínculos que quizás -sólo quizás- se tiendan entre los múltiples mundos posibles postulados por las diversas subjetividades que alientan en la vida, esa nueva funcionalidad que hace estallar el acogedor y seguro plano unidimensional del relato y nos enfrenta a un inquietante cosmos que sobrecoge por su heterogénea inasibilidad, ha dejado definitivamente atrás todo planteo *ético* -esto es, fundado en el hábito y la norma al uso que define una identidad firme y constante- para radicarse en lo *patético*, en la incómoda y a la vez fascinante experiencia de la ajenidad y el límite, en el padecimiento del vacío y la inanidad de un cosmos que, por ser muchos, es ninguno, y que por variar constantemente no es al cabo nada o es un todo incognoscible que aliena y destruye. En los libros de caballerías el personaje podía aún definirse como héroe, porque era capaz de entender el mundo, de identificarse con él en su ser y en sus valores, y de regenerarlo y sostenerlo mediante su acción eficaz; en cambio don Quijote, primer personaje de moderna estirpe, ya no es héroe sino antihéroe, porque no entiende ese mundo múltiple, evanescente y engañoso que lo rodea, y en consecuencia, y pese a lo que se miente o nos miente, no puede ni identificarse ontológica y axiológicamente con él ni generarlo y sostenerlo mediante sus acciones, ya no más eficaces sino inútiles y ridículas. Si el héroe caballeresco construye un *cosmos* a partir de su *ethos*, haciendo que éste sea la horma configurante de aquél, el antihéroe quijotesco ve morir su *ethos* por obra de un cosmos ajeno, inaprehensible e inmisericorde, que genera en su alma el terrible *pathos* de la desilusión y el fracaso. Ya no maneja el caballero, como en los viejos relatos medievales, los hilos de la trama, porque ya no hay trama, o mejor, porque la trama que el caballero teje con sus actos no es más que una entre muchísimas tramas que desconoce y se le escapan. Así como hemos asistido a la meticulosa destrucción de la heredada forma de la carta caballeresca mediante la diestra ejecución de la parodia, de idéntico modo opera Cervantes con su arte la destrucción de la forma -del *ethos*- del viejo caballero andante para postular esta nueva funcionalidad caballeresca definida por un *pathos* que ahoga toda posibilidad de acción eficaz en el mundo. Por cierto, el sentido patético final que corona la gran novela apenas si despunta en el acotado espacio textual de nuestra carta; en ella es todavía más perceptible el fenómeno epidérmico de la

parodia, en tanto el profundo y amargo significado que bajo ésta alienta permanece aún aletargado, apenas insinuado, bien que discernible por todo espíritu atento. Sabemos que será el *Quijote* de 1615 el laboratorio donde, paulatina e implacablemente, el efecto cómico irá cediendo cada vez más espacio ante la experiencia patética del vacío, hasta culminar en las tristísimas instancias finales de la cordura y la muerte de Alonso Quijano. Diríase que de la destrucción y transmutación del viejo *ethos* surge en primer término un residuo abundante y ruidoso que enseguida se hace notar como comicidad, y sólo al cabo de largo y minucioso proceso aparece el decantado esencial de lo patético que define el sentido nuevo de novela.

Y con todo, sí alcanza a mostrarse en el limitado espacio de la carta, como en un modelo a escala, el mecanismo por el cual Cervantes se afirma en la forma caballescica para trascenderla en un sentido absolutamente nuevo, y aun detrás del mayor ruido de lo paródico que en ese microespacio domina se alcanzan a percibir los estertores del *pathos* final, ya presentes en esa vivencia de la nada que, de la mano de la desintegración de la imposible carta y de su metamorfosis en dos cartas que no son ninguna, está hablándonos del vacío y del imposible del propio don Quijote como experimento existencial. Y don Quijote, el pobre y grande don Quijote, así como no advierte en el falso relato de Sancho sobre la entrega de la carta a Dulcinea que tanto la carta como Dulcinea misma son inexistentes e imposibles, y se empeña todavía en su idealizante fábula, tampoco alcanza a advertir su propia inexistencia e imposibilidad, empeñado como sigue en autofabularse, en autoinventarse. Lo hace, en esa instancia del relato, imponiéndose una penitencia de amor a imitación de aquellos caballeros de los viejos libros; se aferra al modelo del venerado *ethos*, y al hacerlo se inventa también un altisonante *pathos* para obligarse, mediante fabricado sufrimiento, a padecer por amor: con su acostumbrada y maestra ironía, Cervantes hace que su criatura resulte irreal cuando cree ser real y más verdadera cuando cree mentir, porque detrás de ese fingido y calculado *pathos* instrumental se insinúa ya el largo *vía crucis* de la pasión esencial e incalculable que habrá de aniquilarla y -también- glorificarla.

**OBRAS CITADAS**

- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás, 2004. "La organización de mundos en el texto narrativo. Análisis de un cuento de *El conde Lucanor*", *Revista de Literatura*, 48, 95 (1986), 5-18.
- ALVAR, Carlos - LUCIA MEGIAS, José Manuel. (eds.) *Libros de caballerías castellanas. Una antología*. Barcelona, De Bolsillo.
- ARISTOTELES. *Poética*. 1977. Traducción y notas de Eilhard Schlesinger. Buenos Aires, Barlovento.
- AUSTIN, John L. 1990. *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Compilado por J. O. Urmson. 3ª reimp. Barcelona, Paidós.
- BAJTIN, Mijail. 1995. "El problema de los géneros discursivos", en su *Estética de la creación verbal*. 6ª ed. México, Siglo XXI, pp. 248-293.
- BIGLIERI, Aníbal. 2005. "Medea y sus mundos posibles", en su *Medea en la literatura española medieval*. La Plata, Fundación Decus, pp. 231-262.
- CERVANTES, Miguel de. 1982. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición, introducción y notas de Martín de Riquer. 3ª ed. Barcelona, Planeta.
- CICERON. *De l'intention (De inventione)*. s.d. Texte révu et traduit avec introduction et notes par Henri Bornecque. Paris, Garnier.
- COPENHAGEN, Carol A. 1984. "Salutations in Fifteenth-Century Spanish Vernacular Letters", *La Corónica*, XII, 2, pp. 254-264.
- COPENHAGEN, Carol A. 1985a. "The *exordium* or *captatio benevolentiae* in Fifteenth-Century Spanish Letters", *La Corónica*, XIII, 2, pp. 196-205.
- COPENHAGEN, Carol A. 1985b. "*Narratio* and *petitio* in the Fifteenth-Century Spanish Letters", *La Corónica*, XIV, 1, pp. 6-14.
- COPENHAGEN, Carol A. 1986. "The *conclusio* in Fifteenth-Century Spanish Letters", *La Corónica*, XIV, 2, pp. 213-219.
- DOLEZEL, Lubomír. 1998. "Possible Worlds of Fiction and History", *New Literary History*, 29, pp. 785-809.
- DOLEZEL, Lubomír. 1999. *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid, Arco Libros.
- GENETTE, Gérard. 1972. "Discours du récit. Essai de méthode", en su *Figures III*. Paris, Du Seuil, pp. 65-282.

- GONZALEZ, Javier Roberto. 2000-2001. "Palomeque, don Quijote, Cervantes: tres lectores de *Cirongilio de Tracia* de Bernardo de Vargas", *Letras*, 42-43, pp. 29-50.
- GONZALEZ, Javier Roberto. 2001. "Las virtutes narrationis en las cartas de los libros de caballerías: el caso de *Cirongilio de Tracia*", en *Nuevas tendencias y perspectivas contemporáneas en la narrativa*. Buenos Aires, Centro de Estudios de Narratología. (Edición digital en CD.)
- GONZALEZ, Javier Roberto. 2002a. "Propuestas para una tipología epistolar en los libros de caballerías castellanos", en Quiroga Salcedo, César *et alii* (coord.) *Hispanismo en la Argentina en los portales del siglo XXI*. San Juan (Argentina), Editorial de la Universidad Nacional de San Juan, vol. I, pp. 115-126.
- GONZALEZ, Javier Roberto. 2002b. "La *salutatio* epistolar: de la preceptiva latina a la praxis de un libro de caballerías (*Cirongilio de Tracia*, 1545)", *Stylos*, 11, pp. 83-95.
- GONZALEZ, Javier Roberto. 2004. "Introducción" a: Vargas, Bernardo de. *Cirongilio de Tracia*. Edición de Javier Roberto González. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. vii-xlii.
- GONZALEZ, Javier Roberto. 2005-2006. "De Montalvo a Montesinos, o el choque de dos mundos (*Sergas de Esplandián*, 98-99; *Quijote*, II, 22-23)", *Letras*, 52-53, pp. 21-34.
- GONZALEZ, Javier Roberto. 2006. "Cervantes lector e imitador, deshacedor y rehacedor de libros de caballerías", en *Quijotes. Discursos, relecturas, tradiciones*. Lima, Universidad Católica "Sedes Sapientiae", pp. 1-41.
- GONZALEZ, Javier Roberto. 2008. "El *Quijote* desde los libros de caballerías", en *El Quijote en Azul*. Ed. por José Manuel Lucía Megías y José Adrián Bendersky. Alcalá de Henares - Azul, Centro de Estudios Cervantinos - Instituto Cultural y Educativo del Teatro Español, pp. 75-97.
- GUIDO FABE. 1890. *Summa Dictaminis*. Ed. Augusto Gaudenzi. *Il Propugnatore*, 3, pp. 287-393.
- JACQUES, Francis. 2002. *De la textualité. Pour une textologie générale et comparée*. Paris, Jean Maisonneuve.
- LAUSBERG, Heinrich. 1966. *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. 3 vols. Madrid, Gredos.
- LEIBNIZ, Gottfried. 1983. *Monadología. Discurso de Metafísica. La profesión de fe del filósofo*. Traducciones de Manuel Fuentes Benot, Alfonso Castaño Piñán y Francisco de P. Samaranch. Buenos Aires, Orbis.
- LEWIS, David. 1986. *Counterfactuals*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press.

- 
- LUCIA MEGIAS, José Manuel. 2002. "Libros de caballerías castellanos: textos y contextos", *Edad de Oro*, XXI, pp. 9-60.
  - LUCIA MEGIAS, José Manuel. 2004-2005. "Libros de caballerías castellanos: un género recuperado", *Letras*, 50-51, pp. 203-234.
  - MARIN PINA, María Carmen. 1986. "Las cartas de amor caballerescas como modelos epistolares", en *La recepción del texto literario. Coloquio*. Casa de Velázquez-Universidad de Zaragoza, pp. 11-24.
  - MARIN PINA, María Carmen. 1988. *Edición y estudio del ciclo español de los Palmerines*. Tesis Doctoral. Universidad de Zaragoza. (Edición en microfichas.)
  - MC. HALE, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. London-New York, Reutledge.
  - MURPHY, James. 1986. *La retórica en la Edad Media. Historia de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*. México, FCE.
  - *Rhétorique à Herennius*. s.d. Texte revu et traduit avec introduction et notes par Henri Bornecque. Paris, Garnier.
  - RODRIGUEZ DE MONTALVO, Garci. 1987-1988. *Amadís de Gaula*. Edición de Juan Manuel Cacho Bleuca. 2 vols. Madrid, Cátedra.
  - ROUBAUD, Sylvia - JOLY, Monique. 1985. "Cartas son cartas. Apuntes sobre la carta fuera del género epistolar", *Criticón*, 30, pp. 103-125.
  - RYAN, Marie-Laure. 1992. "Possible Worlds in Recent Literary Theory", *Style*, 26, 4, pp. 528-553. (Database: Academic Search Premier.)
  - RYAN, Marie-Laure. 1995. "Introduction: from Possible Worlds to Virtual Reality", *Style*, 29, 2, pp. 173-183. (Database: Academic Search Premier.)
  - SALINAS, Pedro. 1987. "La mejor carta de amores de la literatura española", en Haley, George (ed.) *El Quijote de Cervantes*. Madrid, Taurus, pp. 109-121.
  - TORQUEMADA, Antonio de. 1970. *Manual de Escribientes*. Edición de María Josefa C. de Zamora y Alonso Zamora Vicente. Madrid, Real Academia Española (Anejos del *BRAE*, XXI).
  - VARGAS, Bernardo de. 2004. *Cirongilio de Tracia*. Edición de Javier Roberto González. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.