

NUEVA PERSPECTIVA CERVANTINA: *CERVANTÈS CONTEUR* DE MICHEL MONER*

M.^a SOLEDAD CARRASCO URGOITI
Hunter College of C. U. N. Y.

Esperamos de cada generación crítica nuevas propuestas de lectura de los clásicos, y hoy a nadie puede sorprender que desde el punto de vista de la oralidad se produzcan, no uno sino diversos y valiosos análisis de la obra de Cervantes y su particular modo de creación. En el caso del libro que nos ocupa, debemos felicitarnos de que la original línea interpretativa que se expone no haya sido planteada de espaldas a la erudición tradicional o la historiografía cervantina. Aun quienes puedan disentir de las propuestas de Michel Moner, habrán de convenir en que maneja sagazmente un amplísimo repertorio referencial, tanto en el terreno de la teoría como en el de los estudios literarios¹. En cuanto a los métodos de exégesis desarrollados en las últimas décadas, podemos decir que influyen en sus planteamientos, pero no los determinan.

Cervantès conteur estudia, con notable multiplicidad de perspectivas, la interacción de escritura y poética de la oralidad. Las dos partes de que el libro consta llevan los epígrafes "Écrits" y "Paroles". Si la segunda responde a

* Michel Moner, *Cervantès conteur: Écrits et Paroles*, Madrid, Casa de Velázquez, 1989. Bibliothèque de la Casa de Velázquez, 6. 353 págs.

¹ Sólo hemos de advertir que, aunque el autor conoce la edición del *Quijote* de Louis A. Murillo y asiente a alguno de los juicios expresados en la Introducción, al redactar este libro no hablan llegado aparentemente a sus manos los estudios del mismo crítico *The Golden Dial, Temporal Configuration in «Don Quixote»*, Oxford, Dolphin, 1975, ni «Cervantes' Tale of the Captive Captain», incluido en J. S. Geary, ed., *Florilegium Hispanicum presented to Dorothy Clotelle Clarke*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983, págs. 229-243. Es curioso que en la década de los ochenta hayan aparecido hasta cuatro trabajos —ejemplar cada uno de ellos en su particular enfoque— que ponen de relieve las concomitancias que tiene con el cuento de tradición oral la historia de la bella Zoraida y el capitán cautivo del *Quijote*. Los tres citados en el libro que reseñamos se deben a Maxime Chevalier, François Delpech y el propio Moner.

este enunciado, la primera empieza por examinar cómo se reflejan en la obra estudiada los aspectos materiales del libro impreso, para centrarse luego en aquellas facetas del discurso que muestran un Cervantes alerta a las complejidades de la comunicación verbal.

Los autores del Siglo de Oro son conscientes de que el texto tiene realidad como objeto. Moner analiza en el primer capítulo diversas referencias a las características físicas del volumen, su confección y su precio. Bien de modo explícito o figurativamente, se abre paso en la obra cervantina la preocupación por las vicisitudes a que están sujetos los escritos: modificaciones y degradaciones que pueda sufrir el libro, la hoja de papel o cualquier material en que se consigne la composición literaria; fraudes de impresores; plagios, y otras cuestiones, tanto crematísticas como relativas a la pureza de la transmisión y la dignidad del escritor. En el escrutinio y la quema de los libros del hidalgo manchego tenemos el ejemplo más significativo del tratamiento de la obra literaria como cosa material y efímera. De modo más deliberado que los demás ingenios de su tiempo, establece Cervantes un juego de reflejos, que el crítico compara con la técnica de la escaramuza, merced al cual el acto pasivo de leer se convierte en el ejercicio activo de descifrar. Para ello recurre a toda suerte de equívocos, tales como la ingerencia autorial en las aprobaciones, la permeabilidad de los límites entre la obra y su envoltura, la ambigüedad y en ciertos casos la incongruencia de títulos y epígrafes, o la ruptura irónica del estereotipo en los textos preliminares y epilogales. Moner considera que en el *Quijote* el género caballeresco no es el único blanco de la sátira, sino que su autor lo utilizó como ejemplo para llevar a cabo el asedio al nuevo fenómeno que supuso la circulación del volumen impreso. Y así se fijó, por ejemplo, en el hábito de identificar preferentemente los libros por medio de sus títulos, tantas veces falaces, y no por el nombre de quien los compuso. A través de este tipo de observaciones, el crítico persigue y reconstruye una reflexión, nunca paladinamente formulada en los textos cervantinos pero subyacente en ellos, que pone en correspondencia la obra literaria, el objeto en que plasma y el proceso de lectura.

El segundo capítulo, dedicado al encuadramiento, profundiza en el examen de ciertos recursos de composición que han sido estudiados en contextos críticos ajenos al propósito de este libro. Entre las peculiaridades analizadas pueden mencionarse: el prólogo, que rebasa sus límites; la proclamación de veracidad, que no pretende engañar al lector, sino recabar su complicidad; la pausa abrupta o a destiempo, que crea suspense, y diversas anomalías en los modos de articular capítulos o segmentos del texto. De gran interés son las sutiles correspondencias que a veces se dan entre *incipit* y *explicit*, con la consecuencia de debilitar los estereotipos. Se comentan y clasifican los casos en que el verbo 'decir' aparece al fin de un capítulo, remitiendo al siguiente.

En el *Quijote* de 1605, pero no en el de 1615, se dan algunos casos en que el cierre consiste en signos de puntuación que dan paso al estilo directo. Algo semejante ocurre en el *Persiles*, respecto a los dos primeros y los dos últimos libros. Otra variedad de *explicit* introductorio de episodio hace uso de verbos de acción, en sustitución de los que remiten al acto de narrar. Cervantes lo utiliza en la segunda parte del *Quijote*, donde parece que el personaje adquiere mayor envergadura. Analizando estos procedimientos, comienza Moner a establecer una correlación entre la manera de composición cervantina y la práctica del narrador tradicional.

Un capítulo titulado "Présence de la voix" replantea la cuestión del segundo autor del *Quijote*. Aplicando la terminología de Gérard Genette, se establece una distinción entre el texto diegético [relato primario] y el meta-diegético [relato secundario, puesto en boca de un personaje]. Observa Moner que la dificultad estriba en que no se sabe a cuál de estos registros ha de adscribirse la voz de Cide Hamete. Las frecuentes interrogaciones y comentarios sobre su veracidad o su idiosincrasia que salpican el discurso obligan a considerarla subordinada a una instancia narrativa superior, que en ocasiones toma el relevo. Sin duda, un efecto buscado con el artificio del original árabe es la irrisión ante la pseudo-verdad que se pretende historia, pero también supone un instrumento apto para alejarse del camino trillado y fabular en libertad.

Ya en *La Galatea* apuntaba una tendencia a romper las normas del código narrativo, que culminaría en el *Quijote* y no desaparecería en el *Persiles*, donde se producen deliberadas transgresiones que menoscaban el estatuto del texto y el del narrador. Aunque con menos frecuencia, también en las *Novelas ejemplares* se detectan vacilaciones entre el estilo directo y el indirecto, apóstrofes a un personaje o al lector y otras intromisiones de la primera persona en el curso del relato. La imagen fortalecida del narrador que se desprende de los textos cervantinos no se ajusta fielmente a los preceptos de la retórica. En cambio, Moner piensa que un conocimiento profundo de los modos de la juglaría, y en particular de la manera tradicional de contar un cuento, se refleja en ese *art de dire* que caracteriza tanto el relato primario como el modo de expresarse los personajes. De acuerdo con este enfoque, el apartado dedicado a Maese Pedro pone simultáneamente en juego, como es frecuente en *Cervantès conteur*, la perspectiva de los filólogos que han estudiado la técnica narrativa cervantina y la de los etnólogos que analizan las prácticas de la oralidad. Sobre esta base, Moner inicia su estudio de la *performance*, centrándose en esta ocasión no en los personajes, sino en la voz autorial.

Se han celebrado las cualidades acústicas de la prosa cervantina. La frase sonora y las reiteraciones con efecto de eco han sido relacionadas de un modo u otro por la crítica —especialmente por Helmut Hatzfeld y Angel Rosen-

blat—, con ciertos estilos retóricos. Sin restar importancia a estas influencias literarias, Moner observa que las maneras de decir desenfadadas que hacen uso de cadenas verbales y juegos de palabras con efectos de sonoridad, forman parte de los recursos de un buen conversador. Por otro lado, sostiene que la aproximación muy justificadamente establecida entre Rabelais y Cervantes no debe plantearse como contacto literario, sino como coincidencia en la valoración de la lengua hablada y la utilización de los recursos que le son propios. Observa que el concepto de “libro conversado”, acuñado por Francisco Márquez Villanueva para caracterizar la *Miscelánea* de don Luis Zapata, conviene perfectamente a las obras cervantinas. En ellas abundan ciertos procedimientos que son habituales en la transmisión oral de los cuentos: vacilaciones del narrador, laguna en su conocimiento de las cosas que cuenta, irrupción momentánea de la primera persona para mostrar perplejidad u opinar sobre el caso. Expresiones como “veis aquí” tienden a crear la ilusión de que se contempla la escena descrita. También el uso del demostrativo enfático sirve para actualizar lo que se narra, como sucede en el romancero o en transcripciones de cuentos tradicionales. En relación con un episodio del *Quijote* —el retablo de Maese Pedro— y con la historia de Ruperta en el *Persiles*, el crítico analiza el uso del apóstrofe al lector que encarece los rasgos patéticos de la escena que se describe, así como el tipo de interpelación dirigida al propio personaje, que también comunica, ya sea en tono serio o jocoso, un sentimiento de exaltación o temor. Interesan a Moner los efectos de visualización, y así analiza fragmentos breves en que plasma una imagen, y se fija en afinidades y coincidencias con la práctica coetánea del arte pictórico; también encuentra significativo el segmento del *Persiles* en que los peregrinos muestran un lienzo que ilustra su historia con pinturas y mapas, ya que en esta actuación estampas y relato se ofrecen estrechamente imbricados, lo que también sucede en otros episodios del libro. En suma, el crítico examina cuantos procedimientos ayudan al lector a contemplar y sentir una escena como si la tuviera ante los ojos.

En la conclusión de la Primera Parte se insiste en la nota de incertidumbre que suele caracterizar la identidad autorial en la obra de *Cervantes*. Además, la voz que narra nos llega muchas veces entrecortada por las fluctuaciones y ambigüedades propias de la palabra hablada. Todo ello nos plantea dificultades que suscitan una participación activa. Se crea el lector iniciado, y ello no sucede de modo casual, sino porque, desde aquella encrucijada que corresponde al nacimiento de la novela moderna, el autor del *Quijote* siente que necesita su complicidad. Y la recaba mediante procedimientos aprendidos quizás de narradores callejeros o de quienes simplemente sabían amenizar una velada, creando el espacio lúdico propicio para captarse al auditorio. Aun sin recurrir a los personajes que cuentan historias o su propia vida, el crítico

ha podido comprobar que el arte cervantino lleva a la escritura el fecundo desorden de la palabra en libertad.

La Segunda Parte comprende cuatro capítulos dedicados a los protocolos, los personajes narradores, sus relatos verbales y la *performance* de los mismos. Al tratar de los protocolos se comenta la gran importancia que concedía Cervantes a los preludios y engarces de los relatos que ponía en boca de sus personajes. Con gran diversidad se cumple, a lo largo y a lo ancho de su mundo de ficción, el requisito de la petición previa por parte del auditorio, que es también imprescindible en la tradición oral, desde Homero o *Las mil y una noches* hasta la práctica actual descrita en estudios etnográficos. Observa Moner que mientras algunas traducciones y adaptaciones literarias de colecciones de cuentos alteran o comentan desfavorablemente el requisito de tal petición, que en el campo de la escritura resulta un lastre, Cervantes lo adopta y desarrolla, haciendo que sus personajes desplieguen particular locuacidad al llegar esos puntos de enlace en que la voz autorial cede la palabra al personaje. A veces se introduce una exigencia de reciprocidad en el momento mismo de formularse la petición del relato. Ello es inherente al pacto narrativo, cuya ruptura se puede producir si no se cumple todo lo estipulado. Esto es lo que sucede cuando el oyente olvida que ha prometido no interrumpir el relato. El pacto puede incluir una concesión o solicitud de salario, o simplemente la petición de una comida que reconforte a quien ha de narrar una experiencia vivida, como tantas veces ocurre en los libros de caballerías. Los protocolos que rigen la difusión oral no ignoran el crédito que merece el narrador ni las actitudes que puede adoptar para congraciarse con el auditorio y retener su atención. Estas facetas de la transmisión se reflejan también con gran relieve en la obra de Cervantes. El aprovechamiento irónico y complejo de tales recursos demuestra una vez más su dominio de las técnicas de la oralidad y su capacidad para aplicarlas con sentido poético y renovador.

El capítulo "Les conteurs" analiza distintos personajes en cuyos labios se pone un relato. Moner los divide en dos grupos: el de los *raconteurs* o narradores a quienes las circunstancias obligan a asumir tal papel, y el de los profesionales de la palabra hablada. Sin contar los pastores de *La Galatea*, a los que el género pastoril confiere un *status* especial, distingue en el primer grupo varias categorías, que somete a análisis teniendo en cuenta ciertas afinidades con figuras del cuento tradicional: desafortunados o más bien desafortunadas que experimentan una suerte de liberación al contar su vida; travestidos que desvelan repentinamente la identidad oculta tras el disfraz; personajes portadores de un estigma, como el alférez Campuzano y quizás los perros del coloquio presentado como obra suya; numerosos locos o bufones, entre los que se sitúan, junto al licenciado Vidriera, los personajes más importantes del *Quijote*, y por último, los mistificadores que manipulan la rea-

lidad, aunque no actúen por oficio ante un público. El reparto que podría ponerse a esta clasificación es que, como el propio Moner señala, varios personajes, incluyendo los protagonistas de la obra principal, podrían ilustrar más de una categoría. Este inconveniente no afecta, sin embargo, a la validez de las comparaciones con figuras de la oralidad ni al interés de los comentarios críticos.

Los narradores que pueden considerarse profesionales forman un conjunto de gran variedad, que de modo evidente remite a la escena callejera del momento. Moner señala en diversas ocasiones y con cierta extrañeza que Cervantes mostró escasa indulgencia hacia casi todos esos personajes apicarados, como son Maese Pedro, los falsos cautivos del *Persiles* o los cómicos ambulantes que montan el fantasmal "Retablo de las Maravillas". Comprueba, sin embargo, que esta actitud fue más que compartida por moralistas y arbitristas. Y observa que, mientras raramente se deja oír la verdad en boca de los titiriteros y vagabundos que pululan por la ficción cervantina, campea en cambio libremente en los disparates de los locos y en el diálogo de los perros del "Coloquio". En cuanto a los gitanos, que por derecho propio figuran en este capítulo, se constata que su actuación como grupo en "La Gitanilla" no hace sino confirmar el afán de lucro y los malos hábitos que se les atribuye en el "Coloquio". La figura singular de Preciosa corrobora, no con su conducta pero sí con sus palabras, esta imagen negativa².

El capítulo dedicado a los relatos verbales —"Récits de paroles"— se inicia señalando que es difícil inventariar los textos, pues con frecuencia un discurso narrativo aparece fraccionado y desarticulado. Así, las noticias sobre la persona y el pasado de Cortadillo que Rincón obtiene hábilmente en el primer encuentro de los dos amigos aparecen en un pasaje conversacional, que está vinculado a la modalidad autobiográfica de modo menos claro que la historia del perro Berganza, también vertida en diálogo. La frecuencia de las interrupciones no se considera criterio válido de narratividad, como tampoco lo es la extensión de los enunciados. Bien se ajuste al criterio de la brevedad o al de la amplificación, el relato verbal tiene como requisito la presencia simultánea de un narrador y un oyente, aunque éstos puedan transformarse en interlocutores, dando lugar a que el relato se convierta en diálogo. Moner comenta por separado el repertorio de los narradores ocasionales —*raconteurs*— y el de los profesionales —*conteurs*—.

En el primer caso predominan los relatos de experiencias que el narrador ha vivido, ha presenciado o ha conocido por sus vínculos con el protagonista.

² Aquí hemos de señalar la excepcional omisión bibliográfica de F. Márquez Villanueva, «La buenaventura de Preciosa», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIV, 1985-1986, págs. 741-768. La interpretación del personaje que ofrece este estudio incide, aunque abordándolo desde otro punto de vista, en el análisis de las actuaciones de la Gitanilla ante el público.

Moner excluye los ejemplos obvios, que ya han sido objeto de estudios. En cambio define algunas modalidades cuya naturaleza narrativa resulta menos evidente. La primera despliega, a la manera de un *curriculum vitae*, ciertos datos relativos a la identidad de un individuo. Entra aquí el segmento a que se ha aludido de "Rinconete y Cortadillo". Otros ejemplos aparecen en muy diferentes contextos. En el Libro III del *Persiles*, Periandro responde a una pregunta sobre el nombre, estado y linaje de Auristela sin desvelar los datos secretos pero definiendo su calidad. Don Quijote y don Diego de Miranda, el Caballero del Verde Gabán, se presentan el uno al otro en relatos curriculares que cobran sentido dialéctico por el contraste que se da entre ambos. También informa don Diego a su huésped sobre el carácter y las aficiones de su hijo, el poeta. No faltan señas de identidad cómicas como las que a sí mismo se atribuye el Caballero del Bosque, parodiando al de la Triste Figura, o las del primo del Licenciado, que hace ridículo alarde de sus libros inéditos y sus disparatados proyectos pseudohumanísticos. Sospecha Moner que ciertas coincidencias entre estos dos segmentos son deliberadas y sugieren la posibilidad de relacionarlos. En todo caso, el autor parece tener conciencia de esta forma narrativa, definida y escueta.

Otras modalidades de relatos verbales, que sólo puedo mencionar brevemente, adoptan estructuras más abiertas. Cierta afinidad con los procedimientos legales caracteriza numerosos conflictos de que dan cuenta los personajes, como por ejemplo los contenciosos que se someten a los juicios de Sancho, los testimonios de cosas vistas o los sucesos que presentan alguna incógnita respecto a la veracidad del informante o la calidad moral de las personas involucradas. Dentro de la obra cervantina, estos litigios suelen convertir a quien escucha en tribunal. Con la prosa notarial y con la autoacusación del penitente en la confesión sacramental relaciona Moner otra serie de segmentos narrativos en que se cuenta una mala acción. Por último, estudia pasajes relativos a alguna celebrada proeza o legendario acto de virtud que pueden rozar lo inverosímil. En ocasiones Cervantes incita a la duda por medio de estos diversos tipos de relato que llevan en sí un germen de ambigüedad.

El repertorio narrativo que manejan los personajes cuyo oficio o cuyas aspiraciones son actuar ante un público refleja la diversidad temática que efectivamente caracteriza la literatura de cordel. Además Moner señala concomitancias, no sólo con el romancero, sino también con la comedia, y presta atención a las críticas que directa o indirectamente expresa Cervantes respecto a la utilización banal de motivos religiosos o figuras bíblicas. También apuntan críticas hacia lo que hay de truco de magia o pretensión de juego diabólico en actuaciones de titiriteros e ilusionistas. Y es que el autor del "Retablo de las Maravillas" reprueba todo lo que suponga explotación de la cre-

dulidad de las gentes. Esta censura se manifiesta claramente en el episodio de los falsos cautivos, que evocan con virtualidad teatral un horrible y bien documentado episodio, con lo que pretenden, aunque inútilmente, legitimar su pretensión de que han pasado por el trance del cautiverio. En el libro que reseñamos se recoge con ciertas reservas una hipótesis de Alban K. Forcione, según la cual este segmento del *Persiles* remite alegóricamente a cuestiones retóricas, por cuanto ofrece un ejemplo de relato atendido a la historia dentro de un mundo de ficción de signo opuesto. A juicio de Moner, Cervantes se propone antes que nada sembrar en el ánimo del lector cierta dosis de irrisión y escepticismo.

¿Cuándo, dónde y cómo se cuenta? En el estudio de la *performance* el crítico ha ido espigando en los textos puntualizaciones que permiten al lector hacerse la ilusión de que asiste al acto de narrar, tantas veces presente en las obras de Cervantes. Trata primero de los narradores ocasionales, entre los que quizás resulten los más citados Sancho y Periandro. Los emplazamientos de sus actuaciones responden generalmente a la tradición literaria. No falta el escenario cambiante del camino, pero predominan los espacios concretos, esos lugares en que puede surgir la confianza que requiere intimidad, o en que, a la hora de la velada o de la pausa que alivia una jornada trabajosa, se crea un ambiente cordial, propicio a la comunicación. En ocasiones el autor consigna determinados gestos o los silencios que preludian el relato³. También se registran técnicas memorísticas, así como esas acciones nimias que permiten a quien ha de hablar recoger sus ideas. Cervantes caracteriza por su volumen y hasta por su timbre la voz de estos narradores ocasionales.

Aunque Moner tiene muy en cuenta los preceptos de la retórica y los protocolos de la predicación, destaca las especificaciones aportadas en los textos cervantinos que coinciden con la práctica de la oralidad. Para sustentar este juicio llama la atención sobre pasajes en que los gestos acompañan la palabra, y sobre los casos en que el narrador se dirige al oyente, suscitando una reacción emocional o bien apelando a su imaginación para que visualice el cuadro que se evoca. Otros rasgos destacados son la creación del suspense y las pausas en el relato debidas a comentarios o disputas. A veces da pie a estas interrupciones la fiscalización por parte de quien escucha de la verosimilitud de lo que se cuenta o del modo de contarlo. Por último, se estudian las muletillas y los desajustes propios del estilo oral, que vienen a corroborar la hipótesis expuesta.

En cuanto a las actuaciones de quienes narran por oficio, suelen ir acom-

³ La oportuna cita, en un capítulo previo, del estudio de Alan S. Trueblood sobre este motivo, pudiera haber ido acompañada de referencia al anterior artículo de Concha Zardoya, «Los 'silencios' de *Don Quijote de la Mancha*», *Hispania [Journal A. A. T. S. P.]*, XLIII, 1960, págs. 314-319.

pañadas de un ritual de elogios con que quieren vender al público el producto de su ingenio. Alguna señal, como el chasquido del látigo de Maese Pedro, provoca unos instantes de silencio que dan paso al relato. Moner hace notar que al presentar estas escenas Cervantes suele ser parco en caracterizar el timbre de voz y otros detalles de la elocución, aunque los valora. También los ademanes quedan más frecuentemente sugeridos que descritos. En cambio, sí cobran importancia esos cartelones —u otros tipos de representación plástica del suceso a narrar— que son exhibidos generalmente cuando el canto no acompaña el relato. De tales estampas no da cuenta la voz del autor, sino que los mismos personajes que las presentan suelen describirlas en términos precisos, y utilizando imágenes dinámicas, que actualizan la escena evocada. Algunas veces se dirigen, apostrofándolo, al mismo personaje de quien se habla. También prodigan las fórmulas de interpelación al oyente, despertando su curiosidad y apelando a sus sentimientos. Entre otros, los cómicos que presentan el inexistente Retablo de las Maravillas llevan esta práctica hasta el grado de la dramatización, metiendo literalmente en danza a los espectadores. Observa Moner que los términos y giros italianizantes que se filtran en el entremés reflejan hábitos lingüísticos reales de algunos titiriteros, y también nota que los falsos cautivos del *Persiles* ambientan su presentación con calcos del árabe. Este interés por dar detalles concretos refleja la práctica del espectáculo callejero en el tiempo de Cervantes, y confirma su familiaridad con el mismo.

Al cerrar la Segunda Parte de su estudio vuelve Moner a destacar esa alternancia entre la posición del lector y la del oyente que experimentamos al adentrarnos en la obra cervantina, donde un juego muy deliberado de señales marca los cambios de punto de vista. Otra nota destacada es la imagen negativa o al menos equívoca que, en general, ofrecen los narradores profesionales dentro de la obra de Cervantes. Según el crítico, tal matiz desfavorable no se debe tanto a las transgresiones que cometen estos personajes como a las imposturas que les son atribuidas. Esto último refleja una realidad de la época que otros escritores no dejaron también de denunciar.

Al hacer balance, puede congratularse el crítico de haber detectado las vibraciones de la palabra hablada en los escritos cervantinos. Ha mostrado que la creación de la novela moderna pasa por la asimilación de los modos tradicionales de cautivar al auditorio. Cuando Cervantes nos invita a un juego en que se reflejan las normas del discurso oral, tanto como las bromas y equívocos que lo acompañan, recrea las situaciones en que fueron gustadas las primitivas obras maestras del arte narrativo, pero lo hace con una nueva dimensión irónica. La falacia del narrador profesional queda desenmascarada, y el lector, al tiempo que revive la experiencia del oyente, indaga sobre la índole y el valor testimonial de la ficción, en connivencia con un creador que

le hace ver las complejidades del montaje. Así pues, no pretende Moner reducir a la categoría de *conteur* al creador de don Quijote, sino que especifica y valora su deuda con el buen hacer del narrador tradicional, al mismo tiempo que ilumina el proceso por el que se distancia del mismo.

Al asedio, por naturaleza interminable, del proceso creador cervantino aporta el libro que reseñamos una perspectiva renovada. Para alcanzar esta meta, ha puesto en juego el autor, junto a conocimientos y sagacidad excepcionales, un estilo apto para ahondar en nuevas posibilidades interpretativas y precisar muy sutiles matices. Moner logra ese difícil equilibrio entre amabilidad y rigor que hace atractiva la lectura de las obras críticas cuando en ellas se vuelcan también una sensibilidad y un talento de escritor. En *Cervantès conteur*, un ejercicio analítico sumamente especializado discurre con la agilidad y el tono literario del ensayo.