

UNIVERSIDAD NACIONAL
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
ESCUELA DE LITERATURA Y CIENCIAS DEL LENGUAJE

EI DÍA EN PLENA NOCHE: MIL LUMINARIAS

(LO TEATRAL EN LA NOVELA:
MECANISMOS DE DUPLICACIÓN INTERIOR EN EL *QUIJOTE*)



Tesis para aspirar al grado de
Licenciado en Literatura y Lingüística
con énfasis en Español

Presentada por

GABRIEL BALTODANO ROMÁN

2003

Universidad Nacional
Facultad de Filosofía y Letras
Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje

El día en plena noche: mil luminarias

(Lo teatral en la novela:
mecanismos de duplicación interior en el *Quijote*)

Tesis para aspirar al grado de Licenciado en Literatura y Lingüística con énfasis en Español

Presentada por

Gabriel Baltodano Román

el jueves 27 de noviembre de 2003

Tribunal examinador

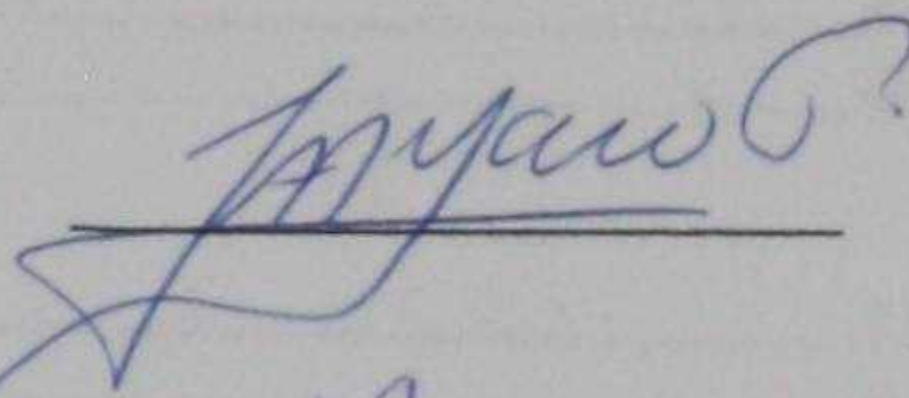
Dr. Jorge Alfaro Pérez
Decano de la Facultad de Filosofía y Letras

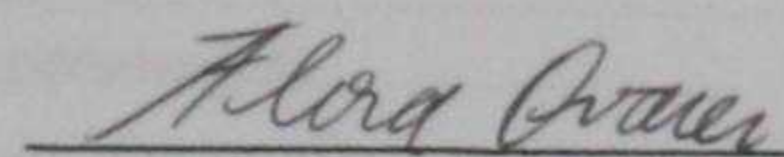
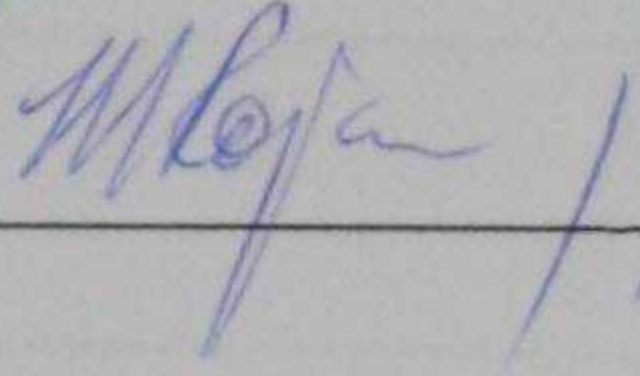
Dra. Margarita Rojas González
En representación de M.Ed. Ileana Villalobos Ellis
Directora de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje

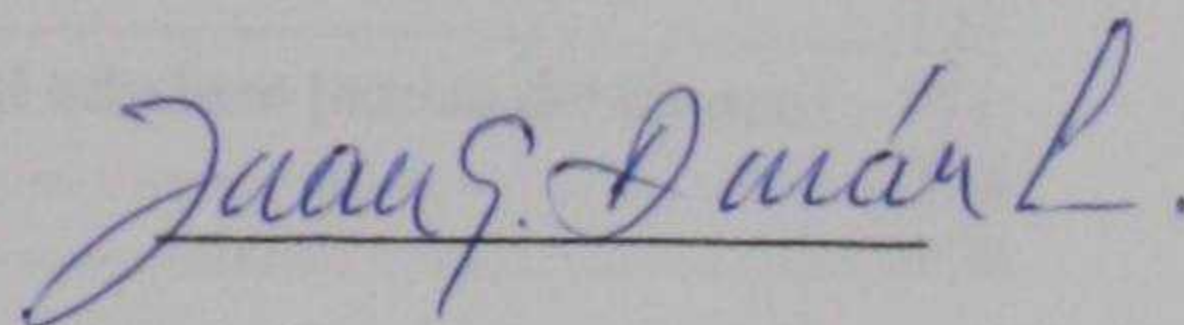
M.L. Flora Ovares Ramírez
Profesora guía

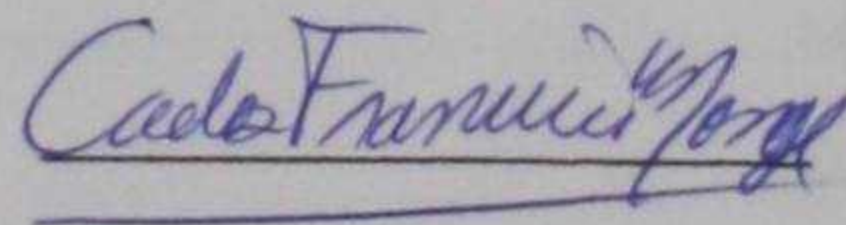
Dr. Juan Durán Luzio
Lector

Dr. Carlos Francisco Monge Meza
Lector









ÍNDICE

PRELIMINAR.....	2
INTRODUCCIÓN	
1. Enunciación y descripción del tema.....	6
2. Justificación de la pertinencia del tema	6
3. Objetivos.....	7
4. Marco metodológico.....	8
5. Hipótesis de trabajo.....	8
CAPÍTULO I	
DE LA ESCENA A LA PROSA Y EN SENTIDO CONTRARIO: UN INTRINCADO	
SENDERO (ESTADO DE LOS CONOCIMIENTOS)	
1.1. En primera fila (intuiciones y precursores).....	11
1.2. Sobre el tinglado de la novela.....	14
1.3. El disfraz del equívoco: carnaval.....	22
1.4. El libro sin puerto, la más triste comedia.....	33
1.5. Del entremés más famoso que vino a representarse en la historia toda de Don	
Quijote.....	37
1.6. Un recinto especular.....	44
1.7. Rasgar el telón de los umbrales.....	50
1.8. La escena de papel.....	52
1.9. El espectador mira un mar de palabras.....	57
1.10. El tablado donde caminan amo y escudero.....	61
Referencias bibliográficas.....	65
CAPÍTULO II	
TEATRO SOBRE EL VIENTO ARMADO.....	71
Referencias bibliográficas.....	94
CAPÍTULO III	
COMEDIAS EN PROSA	
3.1. Comedias en prosa (sobre la novela en general).....	98
3.2. Abismo de máscaras y rostros: entre la vida y el arte.....	101
3.3. Parafernalia (origen, construcción y sentido de los personajes).....	111
3.4. El maestro de ceremonias (acerca del narrador).....	120
3.5. Un pequeño teatro (el espacio de la novela).....	123
3.6. El eterno drama del demonio, la vida breve del caballero (acerca del tiempo)....	131
3.7. Cae el antifaz (sobre el estilo).....	134
Referencias bibliográficas.....	139
CONCLUSIONES.....	142
BIBLIOGRAFÍA.....	152

PRELIMINAR



Apeáronse los de a caballo, y junto con los de a pie, tomando en peso y arrebatadamente a Sancho y a Don Quijote, los entraron en el patio, alrededor del cual ardían casi cien hachas, puestas en sus blandones, y por los corredores del patio, más de quinientas luminarias; de modo que, a pesar de la noche, que se mostraba algo oscura, no se echaba de ver la falta de día.

El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, II,69.

Quisiera relatar una anécdota breve. Del 15 al 24 de octubre de 1999 se celebró el Festival Iberoamericano de Teatro en Cádiz; el grupo colombiano La Candelaria presentó una versión del *Quijote*, realizada y dirigida por Santiago García. De ésta: la reseña y una fotografía.

La reseña, elaborada por Concepción Reverte Bernal,¹ señala que el clásico de Cervantes se lleva a escena en una selección de doce episodios, entre los que sobresale la aventura en la insula Barataria. Se dice además, que predominan los capítulos de la segunda parte. Por último: a lo largo de la representación el actor que hace de Don Quijote pronuncia separadamente la palabra *encanta-miento*.

La foto. Un hilo de hombre con el ánimo alterado figura sobre las tablas, sueña al compás del humo. La armadura está hecha con latas de aluminio desplegadas; Don Quijote mira al público y Sancho, que parece ebrio, da la impresión de ser un indigente rescatado por

¹ Concepción Reverte Bernal, "XIV Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz". *Latin American Theatre Review*, 33/2 (2000): 159-171.

el hidalgo para unirse a su empresa. ¿Qué importa luchar por reinos mejores? No hay nada que perder.

El listado de representaciones inspiradas en la novela de Cervantes es amplio e inicia casi en la misma fecha de publicación de la primera parte, la historia de la percepción teatral del *Quijote* es tan antigua que supera la edad del segundo tomo. Aún así no conviene recordarlas por el momento; guardo la memoria de esta adaptación teatral, porque despertó en mí la curiosidad.

Me parece que el pasaje que cuenta las historias de Sancho en la ínsula es profundamente teatral; ya Alejandro Casona había trasladado este episodio a las tablas. Creo también que la segunda parte es todavía más teatral. Me sorprende que el actor que interpreta a Don Quijote separe *encantar* de *mentir*, pues en este detalle el director ha entendido y reformulado la poética cervantina. La foto me agrada porque confirma mis sospechas.

¿Por qué razón escribir acerca del *Quijote* si tanto se ha dicho ya? Seguramente, muy pocas son las páginas que se pueden cuartear durante la vida, ¿para qué dedicárselas a uno de los autores más comentados por la crítica? ¿Sobre el *Quijote*, todo está dicho? Debo responder no; la novela sigue dando vida hoy como una fuente inagotable, depara palabras que son diálogo entre personajes, ensayos y voces. La obra despierta el deseo de creación, no cabe duda.

Pienso en la labor de Santiago García, ¿cómo se traslada a Don Quijote de la prosa a la escena?, ¿cómo se traduce la novela en teatro?, ¿es esto posible?, ¿habrá Cervantes aplicado su quehacer de dramaturgo en la novela?, ¿existen algo así como *matrices* comunes entre lo teatral y lo novelesco?, ¿qué ha provocado la asociación novela-teatro en la mente de los lectores a través de los siglos? Estas interrogantes alimentaron mis ideas al respecto; sentí la

necesidad de desarrollarlas y escribí un ensayo, porque esta forma facilita la expresión de mis pensamientos. El texto trata de resolver estas reflexiones; consta de introducción, donde se expone el proyecto de investigación; de tres grandes apartados: el capítulo I recoge, relaciona y desarrolla los distintos estudios y comentarios que sobre el tema ha proferido la crítica literaria, el capítulo II explica cómo la episteme barroca define el género literario novela para el caso de Cervantes y el capítulo III está dedicado al análisis de una de las concreciones del discurso barroco en el *Quijote*: los mecanismos de duplicación; y de conclusiones. Al final, incluyo las referencias bibliográficas.

Gabriel Baltodano Román
Heredia, a 22 de octubre de 2003



2. Características y descripción del texto

El texto que se analiza en este apartado es un fragmento de un discurso político pronunciado por el líder de la oposición en el Parlamento de Cataluña el 15 de octubre de 1992. El discurso es un texto de carácter público y tiene como finalidad persuadir a la audiencia sobre la necesidad de la independencia de Cataluña. El texto está estructurado en torno a tres ejes principales: la situación política actual, la historia de Cataluña y las perspectivas futuras. El autor utiliza un lenguaje claro y directo, con un tono firme y decidido. El texto está dividido en párrafos que desarrollan cada uno de los ejes mencionados. El primer párrafo trata sobre la situación política actual, el segundo sobre la historia de Cataluña y el tercero sobre las perspectivas futuras. El texto concluye con una llamada a la acción y una declaración de principios.

INTRODUCCIÓN

1. Descripción de la situación del texto

Este apartado trata sobre la situación del texto, es decir, el contexto en el que se produjo. El texto es un fragmento de un discurso político pronunciado por el líder de la oposición en el Parlamento de Cataluña el 15 de octubre de 1992. El discurso es un texto de carácter público y tiene como finalidad persuadir a la audiencia sobre la necesidad de la independencia de Cataluña. El texto está estructurado en torno a tres ejes principales: la situación política actual, la historia de Cataluña y las perspectivas futuras. El autor utiliza un lenguaje claro y directo, con un tono firme y decidido. El texto está dividido en párrafos que desarrollan cada uno de los ejes mencionados. El primer párrafo trata sobre la situación política actual, el segundo sobre la historia de Cataluña y el tercero sobre las perspectivas futuras. El texto concluye con una llamada a la acción y una declaración de principios.

De esta manera, el texto se convierte en un documento de gran importancia para la historia de Cataluña. El texto es un reflejo de la cultura de la época y de la situación política de Cataluña en ese momento. El texto es un documento de gran importancia para la historia de Cataluña. El texto es un reflejo de la cultura de la época y de la situación política de Cataluña en ese momento. El texto es un documento de gran importancia para la historia de Cataluña. El texto es un reflejo de la cultura de la época y de la situación política de Cataluña en ese momento.

1. Enunciación y descripción del tema

El interés que dirige nuestra investigación está concentrado en una obra, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes; dentro de ella, en la relación entre lo teatral y lo novelesco. El presente trabajo tiene por objeto de estudio el análisis de lo teatral en la novela, a través del examen de los mecanismos de duplicación interior. Se pretende alcanzar con esta investigación una comprensión totalizante del *Quijote*. Importa ante todo, aún más que encontrar aspectos teatrales en la novela cervantina, establecer cómo lo teatral se funde con lo novelesco para generar una particular semiósis, es decir, no interesa lo meramente teatral en el *Quijote* sino lo teatral narrativizado.



2. Justificación de la pertinencia del tema

Esta curiosidad nace, entre otras cosas, de un elemento circunstancial; la figura del Cervantes dramaturgo siempre ha sido reducida como consecuencia de la contraposición con el Cervantes novelista. La marginalidad que sobre sus escritos dramáticos proyectaron su novelística, el público y la crítica de ésta, resulta de gran interés; sin embargo, aún más relevante puede ser la relación entre lo teatral y lo novelesco, pues supone una nueva posibilidad de comprensión del texto a la luz de la dinámica cultural en que se produjo.

De esta manera, el interés se concentra primero en el libro y, luego, en la visión de mundo propia de la cultura de la época en que se escribió la novela. Se prefiere, por tanto, partir del texto mismo y luego del discurso en el cual tiene su lugar. El estudio de la relación intergenérica entre lo teatral y lo novelesco dentro de la obra permite discernir una concepción del libro, de la literatura, del lenguaje en general y de su relación con la realidad,

del arte y de su lugar en la cultura en tanto *poética del mundo*, de ciertos discursos que atravesaron, en nuestra opinión, la época en que Cervantes escribió la novela.

A pesar de la ingente crítica cervantina, no hay mayores estudios; así las cosas, la labor que esta investigación se propone puede derivar en aportes específicos para el estudio de la obra de Cervantes. Esta investigación es, ante todo, un trabajo de graduación; por lo tanto, ha de convertirse en un espacio intelectual que permita al estudiante que desea concluir sus estudios de grado, el desarrollo de una serie de habilidades mediante la realización de un ejercicio investigativo.

3. Objetivos

Para esto, se propone el siguiente objetivo general:

1. Realizar un acercamiento analítico al tema de lo teatral incorporado en la novela para el caso del *Quijote*.

A su vez, este objetivo general implica el desarrollo de los siguientes objetivos específicos:

1. Estudiar cómo el *Quijote* es una concreción del discurso barroco.
2. Analizar cómo se sitúa la ruptura de las barreras genéricas en el discurso de la época.
3. Describir, a partir del análisis de los elementos constituyentes del *Quijote*, el papel que desempeña el rompimiento de las barreras genéricas entre lo teatral y lo novelesco en tanto mecanismo de duplicación.

4. Marco metodológico

Con el propósito de que la investigación se desarrolle con científicidad y derive en la consecución de conclusiones que alcancen el rango de conocimiento, se proponen una serie de pasos a seguir, estos son:

1. Delimitar lo teatral y su relación con lo novelesco, es decir, la forma en que lo teatral *se performativiza* en el *Quijote*.
2. Analizar la forma en que por la relación entre lo teatral y lo novelesco en el *Quijote* se produce una semiosis particular que deriva en una concepción de la literatura y que convierte al texto en una concreción de un discurso propio de la época en que Cervantes escribió la obra.
3. Estudiar el proceso de *autorreflexividad* textual, producto del rompimiento de barreras genéricas entre lo teatral y lo novelesco, que destaca la inestabilidad de las oposiciones binarias realidad / lenguaje y vida / arte.

5. Hipótesis de trabajo

El texto, entendido como producto del pensamiento de la época, se convierte en un intersección genérica, pues lo teatral se expresa, introduce, incorpora o *performativiza* en la narrativa; gracias a esta relación entre lo teatral y lo novelesco, se produce una semiosis particular que deriva en la conformación de un concepto de literatura y que da al texto la posibilidad de ser la primera o una de las primeras concreciones de un discurso que atraviesa la época en que Cervantes escribió su obra. En este proceso se pone en juego, merced a la duplicación interior, una *autorreflexividad* textual en la cual lo teatral y lo novelesco se conjugan, se intersecan con el propósito de destacar la inestabilidad que interviene en las

oposiciones binarias realidad / lenguaje, realidad / ficción, existencia / apariencia, vida / arte, e incluso dentro del arte mismo, en la oposición teatral / novelesco.



Capítulo I
DE LA FONÉTICA A LA FONIA Y EN FINES CONTRASTIVA
EN SU PROCESO FONOLÓGICO
ESTADO DEL LENGUAJE FONOLÓGICO





CAPÍTULO I

DE LA ESCENA A LA PROSA Y EN SENTIDO CONTRARIO:
UN INTRINCADO SENDERO
(ESTADO DE LOS CONOCIMIENTOS)



1.1. En primera fila (intuiciones y precursores)



*¡Ruega por nosotros, que necesitamos
las mágicas rosas, los sublimes ramos
de laurel! Pro nobis ora, gran señor.
¡Tiembra la floresta de laurel del mundo,
y antes que tu hermano vago, Segismundo,
el pálido Hamlet te ofrece una flor!*

Rubén Darío

Cervantes hizo teatral la novela, al no poder novelizar el teatro.

José Bergamín

Palabras notables las de Darío de su "Letanía de nuestro señor Don Quijote" (*Cantos de vida y esperanza*, 1905¹) puesto que resaltan la cercanía entre el calderoniano sucesor del trono, el futuro rey ideado por Shakespeare -simpática coincidencia- y el Ingenioso Hidalgo.

¿Por qué estos versos no comparan a Don Quijote con alguna otra criatura cultural como lo es el doctor Fausto, por citar un posible ejemplo? ¿Por qué ese afán por emparentar a nuestro novelesco héroe con el ser dramático que emana tanto de Hamlet como de Segismundo?

Nos parece interesante la asociación elaborada durante el arduo sendero del poema; forma de conocimiento, si se tiene en buena estima la opinión de los sabios que así lo atestiguan; pues resulta indudable la presencia de una cierta teatralidad no solo en el personaje cervantino sino en la obra literaria misma. En la opinión de numerosos autores, críticos y dramaturgos se advierte el atisbo de esta percepción.

En este mismo sentido, se valora como penetrante el discernimiento que muestra Bergamín por medio de la frase citada,² también a modo de encabezado. Al hacerse teatral la novela, se supone que el texto novelístico adquiere sin perder su carácter novelesco, además, una segunda textualidad: la de lo teatral, claro está, narrativizado, es decir, asimilado por el lenguaje de la novela. Hasta acá, nos referiremos a la sagacidad con que algunos autores han intuido el problema de la relación entre lo teatral y lo novelesco presente en el *Quijote*.

Con la puesta en escena de los juicios formulados con respecto al *Quijote* por parte de Miguel de Unamuno y de José Ortega y Gasset, ciertas posiciones, ya asentadas y, acaso, demasiado convencionales, experimentan un profundo sismo; gracias a las reflexiones de estos dos pensadores españoles, producto de la vuelta a el *Quijote* emprendida por la generación a la que ambos pertenecieron, la controversia y el escándalo cuestionan los lugares comunes en torno a Don Quijote, a Sancho, a Cervantes, al Siglo de Oro; en torno a la lectura, dominante hasta aquel entonces, que veía en esta novela un reflejo de la España imperial que luchó por la defensa de unos ideales y la imposición de algunos principios.

En *Vida de Don Quijote y Sancho* dice Unamuno:

“Nada sabemos del nacimiento de Don Quijote, nada de su infancia y juventud, ni de cómo se fraguara el ánimo del caballero de la Fe, del que nos hace con su locura cuerdos. Nada sabemos de sus padres, linaje y abolengo, ni de cómo hubieran ido asentándosele en el espíritu las visiones de la asentada llanura manchega en que solía cazar; nada sabemos de la obra que hiciese en su alma la contemplación de los trigales salpicados de amapolas y clavelinas; nada sabemos de sus mocedades”.³

Habría que precisar algo: sí conocemos una pequeña parte de la juventud del Quijote; él mismo nos la cuenta: era aficionado al teatro, ¿fascinante detalle o no? Más allá de esto, nuestra atención debe concentrarse en un aspecto de mayor trascendencia para el logro de lo que en estas páginas se pretende; recuérdese, con sencillez, que Unamuno hace una cosa:

ubicar las disquisiciones sobre lo que quiso o pudo decir el *Quijote* en un punto muerto o, por decirlo así, de partida.

Afirmar que de Don Quijote nada sabemos equivale, desde nuestra perspectiva, a sostener que el *Quijote*, en tanto texto abierto y fértil, admite y exige nuevos y profundos estudios; su vacío es signo de una libertad inédita: la de otorgarle otros sentidos, otro aire; no ya la certeza añeja. Desconocer al *Quijote* supone la posibilidad de conocerlo por cuenta propia. Quizá sea Unamuno, entre otros, quien brinda semejante oportunidad a la sociedad del siglo XX. Con todo y esto conviene no exagerar el papel desempeñado por el pensador español en esta empresa.

Valga reconocer un mérito al Licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, aún cuando su nombre sea tan sólo una careta: la sagacidad, y su primacía en esta discusión. Avellaneda, el primer cervantista, abre el prólogo a su *Quijote* con un juicio sobre el de Cervantes: la historia contada allí casi es comedia, anota. Avellaneda avizora un rasgo fundamental de la obra cervantina, su recurrencia a lo teatral; su profundo sentido cómico, sobrepuesto, en todo momento, a la tragedia.

Quien pondría los cimientos para la crítica contemporánea con respecto a la teatralidad del *Quijote* sería Ortega desde que en 1914 viera como fundamento de la novela, lo explica así Martín Morán,⁴ la oposición poesía / realidad. Como producto de este hallazgo, la crítica cervantina desarrolló la idea de que la clave de la trascendencia de la obra era la confrontación dialéctica entre Don Quijote y Sancho, en cuanto representantes de cosmovisiones antagónicas.

Algunos estudiosos, entre ellos Dámaso Alonso,⁵ indican que la confrontación Don Quijote / Sancho, oposición de importancia estructural, se expresaba por medio del diálogo y

este, por supuesto, derivaba en una *dramatización* de la novela. La importancia del diálogo sería analizada posteriormente por Manuel Criado de Val. Sin embargo, la presencia de lo teatral en la novela de Cervantes supone más que esto; parece oportuno examinar algunas de las consideraciones planteadas por Ortega a este respecto.

1. 2. Sobre el tinglado de la novela

Gran figura es, en el itinerario de esta exposición, la de José Ortega y Gasset. En su *Meditaciones del Quijote* figura un capítulo dedicado por completo al estudio del género novelesco, es su “Meditación primera” y tiene por subtítulo “Breve tratado de la novela”. Aclara que sobre el *Quijote* pesan ciertas sentencias: primera, que es una novela; segunda, que es la novela prima en el tiempo y en valor. Estas afirmaciones, aunque razonables y asentadas, no dejan de ser externas a lo que el *Quijote* es, sostiene Ortega; para él, no basta ya con hacer propias las canonizadas opiniones que sobre la obra se han vertido y se vierten, resulta necesario el adentrarse en el texto cervantino por cuenta propia, profundizar, meditar en torno al escrito. Así, no le parece suficiente calificar a el *Quijote* de novela, debe preguntarse qué es una novela y cuál, la relación que entre la esencia del género literario y el proyecto de Cervantes se funda.

El alcance de esta reflexión radica no sólo en los resultados que de su realización se obtienen sino en la tesis que subyace, que supone su pertinencia a pesar de las modas y los tópicos impuestos por la época vivida por Ortega; él mismo escribió a este respecto:

“Acaso anda fuera de la moda disertar sobre la esencia de los géneros literarios. Tiénese el asunto por retórico. Hay quien hasta niega la existencia de géneros literarios.

No obstante, nosotros, fugitivos de las modas y resueltos a vivir entre gentes apresuradas con una calma faraónica, vamos a preguntarnos: ¿qué es una novela?".⁶

En la antigüedad clásica, la poética entendía por géneros literarios aquellos conjuntos de reglas de creación que el poeta debía respetar, es decir, modelos formales, esquemas, estructuras dentro de las cuales, el creador esparcía lo creado. Por el contrario, Ortega sostiene que "La forma y el fondo son inseparables y el fondo poético fluye sin que quepa imponerle normas abstractas".⁷

Es esta la tesis de la cual hablábamos: los géneros literarios son, en términos del pensador español, *funciones poéticas*, esto quiere decir, direcciones en las cuales se apoya la creación. De esta manera, Ortega acuña una particular forma de comprender el problema de los géneros literarios en torno a la distinción entre fondo y forma, tema y aparato expresivo; anota:

"Entiendo, pues, por géneros literarios, a la inversa que la poética antigua, ciertos temas radicales, irreductibles entre sí, verdaderas categorías estéticas. La epopeya, por ejemplo, no es el nombre de una forma poética sino de un fondo poético sustantivo que en el progreso de su expansión o manifestación llega a la plenitud. La lírica no es un idioma convencional al que puede traducirse lo ya dicho en idioma dramático o novelesco, sino, a la vez, una cierta cosa a decir y la manera única de decirlo plenamente".⁸

Más allá de los acuerdos o desacuerdos que con tal concepción del género literario se tengan, es deber atender el desarrollo de ésta; se sabe ya cuán común ha de ser, para este tipo de empresas, el seguimiento, la evolución de una idea; así, un juicio, en principio tenso o extremista, acaba por relajarse, por lograr sabiamente una explicación más completa.

Para aumentar esta confianza, deben aclararse dos aspectos: en primer lugar, que a lo largo de las páginas que siguen a la idea citada, se muestra cómo estos fondos / formas

poéticos, estos géneros literarios, se han alimentado los unos de los otros a través de la historia; novedad no guarda, entonces, la posibilidad de relaciones intergenéricas aún cuando se sugiera una cierta intraducibilidad entre géneros en función de su ser –lo estudiaremos con detalle luego-; y en segundo lugar, se prosigue además un interesante aporte:

“De uno u otro modo, es siempre el hombre el tema esencial del arte. Y los géneros entendidos como temas estéticos irreductibles entre sí, igualmente necesarios y últimos, son amplias vistas que se toman sobre las vertientes cardinales de lo humano. Cada época trae consigo una interpretación radical del hombre. Mejor dicho, no la trae consigo sino que cada época es eso. Por esto, cada época prefiere un determinado género”.⁹

Si cada género literario supone no únicamente una forma por medio de la cual el sentir de una época cobra existencia concreta, sino el reflejo del sentir mismo, el gusto barroco por lo teatral, en conjunción con lo propuesto por Maravall¹⁰ a este respecto, es no sólo justificado sino necesario. Así, las comprensiones barrocas del hombre y del mundo podrían hallar en la novela / teatro una piel acogedora, un cuerpo predilecto.

Una vez esclarecidos el interés por los géneros literarios y la conceptualización que de ellos se hace, Ortega y Gasset pasa a un plano de análisis aún más específico: la novela. Empieza por ilustrarnos acerca de la dificultad que supone definir qué es la novela siendo esta tan amplia, en el caso de Cervantes, que recoge por igual a obras como *Persiles y Rinconete y Cortadillo*, grandemente dispares entre sí; la primera, repleta de aventuras, con mínima intervención del narrador; la segunda, brillantemente narrada pero de menores andanzas sus personajes. Ya en *El coloquio de los Perros* se atestigua esta diversidad:

“Quiérote advertir una cosa, de la cual verás la experiencia cuando te cuente los sucesos de mi vida, y es que los cuentos, unos encierran y tienen gracias en ellos mismos: otros, en el modo de contarlos; quiero decir, que algunos hay que, aunque se cuenten sin preámbulos y ornamentos de palabras, dan contento; otros hay que es menester vestirlos de palabras, y con

demostraciones del rostro y de las manos, y con mudar la voz se hacen algo de monada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos".¹¹

A pesar de esta contrariedad, la amplitud de eso llamado novela, el esfuerzo persiste. Para Ortega, la novela es, permitiéndose definir algo desde su contrario puesto que sólo así parece probable lograr su empresa, lo opuesto a la épica; anota entonces: "Novela y épica son justamente lo contrario. El tema de la épica es el pasado como tal pasado: háblasenos en ello de un mundo que fue y concluyó, de una edad mítica cuya antigüedad no es del mismo modo un pretérito que lo es cualquier tiempo histórico remoto".¹²

Esta lejanía temporal, característica esencial de todo objeto épico, evita la corrupción e impide, por un lado, la vejez de los seres épicos y, por otro, el acercarlos a nuestro presente; lo épico está anclado a otro tiempo, diferente siempre. El tema de la épica es el pasado, propone Ortega, el pasado ideal. Lo antiguo agradaba enormemente al griego; mucho tiempo debió transcurrir para que se concediera potencial poético a lo actual. Así, "Poético estrictamente era para Grecia solo lo antiguo, mejor aún, lo primario en el orden del tiempo".¹³

La poesía pertenece, por tanto, al mundo de mito épico; este cosmos guarda los objetos esenciales, ejemplares y primeros. La belleza, en la perspectiva helénica, fue atributo de lo esencial y no de lo accidental; el universo restringido del mito épico es bello en sí; el trabajo del artista no consiste, entonces, en generar hermosura, pues ya está dada, sino en el despliegue de un virtuosismo técnico. Por ello, en el caso de Homero hay algo muy claro: no importa contar nada nuevo, el público ya conocía lo que él les relataba. Para ambos, poeta y auditorio, lo referido no es sino verdad, todo sucedió; allí se indicaban los principios y las causas que gobernaban el cosmos.

Si la novela se contrapone a la épica y la épica tiene por tema el pasado, la novela toma por tópico la actualidad. Ahora bien, la épica no desaparece con la antigua Grecia, por el contrario, llega hasta nuestros días. Un buen ejemplo de esto lo encontramos en la literatura de imaginación, donde, en opinión de Ortega, el mito por ser representante de un mundo diferente al nuestro, logra despertar en nosotros un sentimiento de irrealidad, debido a que si, ante nuestros ojos, el mundo que conocemos es el real, el mundo mítico, a diferencia de lo que creían los antiguos, ha de parecerse fantástico, maravilloso, por completo irreal.

Esto supone que el mito se mezcla con la realidad humana en la literatura de imaginación; deviene entonces una, por así llamarle, sustancia corrupta, una historia donde el mundo ordenado y normal de lo mítico se aúna al desorden y la anormalidad humanos.

La novela implica, desde la época de los griegos, la narración de una historia corrompida por el mito; en ella, el universo se duplica como resultado de la suma de dos ordenes tan dispares entre sí.

Dentro de la literatura de imaginación, así llamada por Ortega, como producto de la inserción de lo divino, encontramos un prodigio: lo imposible es posible. Así, aquello que parece extraordinario encuentra lugar en la novela a través, siguiendo el razonamiento del pensador que nos ocupa, de la aventura; esta se apodera del papel que antes pertenecía, en la épica, a la religión, pues la cosmovisión que hallaba su soporte en el mito pierde su sacralidad pero no lo fantástico con el florecimiento del saber científico.

Fíjese, entonces, nuestra atención en los libros de caballerías, literatura de imaginación por excelencia; hay además un parentesco con la épica que puede también despertar la predilección por este caso. Escribe Ortega, sirve para ilustrar y complementar lo ya afirmado

líneas antes: “Caballerías quiere decir aventuras: los libros de caballerías fueron el último grande retoñar del viejo tronco épico. El último hasta ahora, no simplemente el último”.¹⁴

Es cierto que en los libros de caballerías se tienen por antiguos e ideales los sucesos detallados –y he aquí su cercanía con la épica-; no obstante, nunca se cree en la veracidad de estos: “El libro de caballerías conserva los caracteres épicos, salvo la creencia en la realidad de lo contado”.¹⁵

El libro de caballerías contiene, de esta manera, un relato fantástico; asimismo, la aventura rompe, por medio de la incorporación de lo imprevisto, nuestro sentido de lo real; contribuye a que –esto lo señala Ortega y Gasset al analizar la mecánica que desarrolla Cervantes cuando enfrenta a Don Quijote con el retablo de Maese Pedro-, por un instante, la ficción de la andanza pase por verdad, como realidad. El libro de caballerías pues, guarda en sus adentros la tensión que surge de la suma fantasía y realidad. Para Ortega –piensa en las *Meninas* y en *Las hilanderas* junto con el retablo- lo importante es justamente el vínculo establecido entre ambos dominios, la manera en que se afecta entre sí, la ósmosis y la endósmosis: “Don Quijote es la arista en que ambos mundos se cortan formando un bisel”, apunta.¹⁶

Si algo deja claro el episodio del retablo y los destrozos que a los moros de engaño infringe, es que Don Quijote se distingue por su naturaleza fronteriza que, como explica Ortega, Platón consideraba común a todos los hombres. Es su convencimiento, en el fondo de el *Quijote* yace el tema poético de la realidad.

Aclarar algo se debe al propósito de mejorar el entendimiento del cuadro hasta ahora realizado. Se ha propuesto ya que lo único que produce belleza, si se tiene por acertada la explicación de Ortega y Gasset, es lo mítico; la realidad, aunque presente en el arte, no puede

generar interés estético, le está vedada tal capacidad. Si el arte busca la realidad y la imita, hay razón fundada para ello: el arte acostumbra burlarse de la realidad. Sólo con afán cómico, lo real atrae al fin estético; quien imita, imita para mofarse; actúa así el mimo.

En Grecia, hallamos temas de la cotidianidad principalmente en las comedias; de las comedias surge el diálogo. Platón utilizaba también el diálogo de la manera en que lo empleaban los comediógrafos: para mostrar la realidad y burlarse de ella; cuando no hay mofa sobre la realidad se debe a que el filósofo se halla en pos de un interés no poético sino científico. Así pues, nace la novela llevando dentro el aguijón cómico, siendo reflexión sobre el mundo.¹⁷

Que el *Quijote* haya sido considerado por muchos una crítica contra las caballerías no implica un desvarío, aún cuando, hoy por hoy, a este juicio no se le otorgue un nivel privilegiado en el análisis cervantino y se le aventajen por buen trecho otras apreciaciones; por el contrario, ilustra la naturaleza misma no sólo del texto cervantino sino de la novela en tanto tal. Si se piensa en cómo la novela es el lugar idóneo para la expresión; o más precisamente, es la expresión misma del conflicto entre la realidad y la ficción, no debe olvidarse que el héroe, personaje central de este género literario, funciona también bajo las coordenadas ya descritas. El héroe no escapa a esta tensión; héroe, sugiere Ortega, es aquel que, en el texto, quiere algo irreal con una querencia profundamente real, es decir, aquel que quiere reformar la realidad y tiene por meta alcanzar lo ideal. Para el filósofo la épica no conoció la heroicidad, los personajes de Homero no desean sino aquello que deben desear, aquello que armoniza con su mundo, con el de sus antepasados, con el mito.

El héroe es una invención novelesca desgarradora, pues si algo caracteriza a este tipo de personajes es la resistencia ante lo consabido, ante la materialidad del mundo, ante la fría

realidad; dolor padece puesto que está dividido entre sus sueños y la vigilia que es su vida; ¿rendirse o persistir?, radica allí su desgracia.

Ante el heroísmo, caben dos actitudes: la trágica y la cómica. Subyacen en ambos casos géneros literarios que, a su vez, inspiran lirismo y tienen por alimento interpretaciones de lo humano distintas entre sí, como se ha señalado con anterioridad. La voluntad, el deseo, el *querer lo que no es*, lo ideal, desdeñando la realidad que se vive debe ser entendida como síntoma de tragedia. La tragedia predispone hacia los grandes actos; permite descubrir y valorar lo heroico en la realidad.¹⁸

En esta circunstancia, el héroe se ve expuesto a la ambición, sus hazañas ostentan un enorme propósito: empezar en lo real y terminar en lo ideal. Este tránsito por las nubes de su deseo guarda un peligro: el fracaso y con este, el ridículo. En algún momento, el héroe deberá soportar el castigo que amerita su impertinencia, su intromisión en el orden de la materialidad, de lo real; su pena no puede ser otra. Ortega expresa este punto de la siguiente manera: “Como el carácter de lo heroico estriba en la voluntad de ser lo que aún no se es, tiene el personaje trágico medio cuerpo fuera de la realidad. Con tirarle de los pies y volverle a ella por completo, queda convertido en un carácter cómico”.¹⁹

Así el papel trágico deviene en disfraz ridículo, se percibe como una máscara bajo la cual se mueve una criatura vulgar, no el héroe del mito, tan próximo a lo divino.

Piénsese en el caso de Don Quijote, en cómo su cuerpo, su más pura materialidad, su realidad, sufre los embates que provoca su búsqueda ideal; cuántas veces molido a golpes, cuántas marcas y señas que nosotros interpretamos como signo de su derrota, de su locura; sus cosméticos nos dan cuenta, una y otra vez, cuando se contraponen a sus carnes, de lo

profundamente bufonesca que es su lucha: “De querer ser a creer que se es ya va la distancia de lo trágico a lo cómico. Este es el paso entre la sublimidad y la ridiculez”, anota Ortega.²⁰

Acontece esto a Don Quijote cuando no contento con sostener su ansia de caballerías, viene a creerse caballero. No por escaso juicio, clasificaba de *comedias en prosa* Avellaneda los textos cervantinos. Entiéndase, como lo era entonces, que comedia se refería a toda obra teatral. Parece fácilmente constatable que existe una cercanía entre la novela y la comedia.

No obstante, debemos recordar que la novela no es comedia sino tragicomedia puesto que implica la presencia y la caída de lo trágico y su idealidad, vencidos por lo real, por lo material; desde luego, este proceso, a su vez, trae consigo comicidad. La novela se entiende entonces como síntesis de tragedia y comedia.



1.3. El disfraz del equívoco: carnaval

Pasemos al estudio de las fuentes culturales que proporcionan histrionismo a la novela, ya que, además de la relación intergenérica entre la novela y lo teatral, el *Quijote* es, por mucho, espectáculo en prosa.

Recuérdese, en primer término, que la época en que se publica la primera parte del *Quijote*, en 1605, supuso una transición política rodeada de espíritu festivo; pues, tal y como Agustín Redondo explica²¹, en este período se asiste a un desahogo de orden social e histórico. La muerte de Felipe II, acaecida en 1598, significó un gran cambio; el joven Felipe III y sus cortesanos trocan la rígida normativa social por risas, disfraces y carcajadas; el estruendo de la risa ayuda a que la vieja opresión, cuyo foco era la Corona y que se fue propagando por todos los ámbitos de la vida personal y social, en la cotidianidad de las costumbres reinantes, quede en el olvido.

Ya en las Carnestolendas de Valencia, corre el año 1599, se verifica este hecho. En las celebraciones que se desarrollan teniendo Valladolid por sede, entre 1601 y 1606, lapso en el cual la Corte permaneció bajo el amparo de esa ciudad, se halla evidencia del auge de la festividad, en oposición al antiguo régimen: han cambiado los tiempos. Imperaba, en los albores del siglo XVII, una atmósfera de carnaval. A la luz de estos acontecimientos coyunturales, en ese ambiente lozano y vivaz, alimentándose de él, surge, con gran prestancia, una literatura lúdica, plena de espíritu carnavalesco; forma parte de ella el *Quijote*, además del *Buscón* (hacia 1604 o 1605) y de *Diálogos de apacible entretenimiento* (1605), de Gaspar Lucas Hidalgo, entre otras obras.

El carnaval, carnal o antruejo, como también se le llama es, afirma Redondo,²² una fiesta pagana y primaveral que señala el paso del frío, la muerte y la oscuridad invernales al calor, la renovación y la luz, tanto en la naturaleza como en la humanidad.

En esta celebración, los cuerpos de los participantes acceden por medio de la máscara a un anonimato que les otorga un bien preciado: la libertad de los sentidos, el poder de realizar todas las actividades vitales (comer, beber, copular, defecar...) gozando del consentimiento de los demás, de su venia, de una especie de amnistía que se coloca, durante unos días, por encima de las normativas impuestas desde una ideología que no es sino la de los grupos dominantes, la moral institucionalizada.

Así, la lógica del carnaval es pues, señala Redondo²³, la del mundo al revés, la de las inversiones sistemáticas.

No parece extraño entonces que, durante la celebración de estas festividades, se acostumbrara —o se acostumbre; pues llegan hasta nuestra época— toda especie de travestismos: hombres vestidos de mujeres, mujeres vestidas de hombres; además de transformaciones: que

el rey de la fiesta sea un pobre diablo burlonamente transfigurado en monarca, divinos señores han de esconder tras sus carnes míseros e infelices seres. El carnaval es un período durante el cual gobierna el reverso de la cordura, tontería y locura. El carnaval, opuesto al ascetismo, la mortificación y la abstinencia impuestos por la Iglesia, en especial, durante la cuaresma, tiene por emblema la trasgresión; lo invade todo, lo mismo la plaza que las salas del Palacio. Nos lo ha enseñado Maravall:²⁴ la aristocracia gustaba de este tipo de excesos y se entregaba a ellos como quien quiere exorcizar el fantasma que acecha su alma y le roba el sosiego, en este caso, la crisis económica y social que experimentó la sociedad barroca española.

Es tesis de Agustín Redondo que Cervantes en el *Quijote* hecha mano a esta tradición y a las oposiciones que esta ofrece. Busca demostrarlo a través del análisis de los personajes principales, de algunas situaciones y de ciertas peculiaridades del lenguaje, ante todo, de orden onomástico. Si se considera a los personajes protagónicos, lo son Don Quijote y Sancho, como opuestos que establecen un juego de contrapesos –raya esto en el cuidado escénico– que contrastan entre sí pero que también se complementan; resulta significativo el producto de la reflexión: esta pareja dispar de figuras se apoya en una desigualdad proveniente del carnaval mismo y de la cual dan atisbos los nombres y los cuerpos de los personajes; por un lado, está el flaco, la cuaresma; por otro, el gordo, el carnal.

Sirve la memoria si lo que se añoran son ejemplos de una constante en el arte de la época, la hay en la pelea entre Don Carnal y Doña Cuaresma, tanto en el *Libro del Buen Amor* (1343), del Arcipreste de Hita como en el cuadro *Combate entre Carnaval y Cuaresma* (1559), de Peter Brueghel. Redondo sugiere que con esto se muestra la importancia que para las sociedades de estos tiempos, siglos XVI y XVII, tuvo la representación simbólica de este enfrentamiento conceptual e ideológico; claro, el carnaval invierte, pone de cabeza, el mundo

de lo cuaresmal. Hasta en la *Commedia dell'Arte*, de extremo peso en la cultura española durante el período que va de 1574 al año 1603, se descubre una elocuente personificación de esta pugna; esto por medio del juego teatral que llevan a cabo los actores-personajes Zan Ganaza (el flaco) y Stefanello Bottarga (el gordo).

De tal tipo de desigualdades se valen no sólo las carnestolendas sino el *Quijote* mismo. Además, se ha encontrado evidencia de que en la *Commedia dell'Arte* era frecuente, lo reseña así Pavis,²⁵ el empleo de máscaras y disfraces; esta forma teatral, que aparentemente existía desde mediados del siglo XVI y que incorporaba los travestidos –este último rasgo, lo comparte con el antruejo- se extendió por Europa gracias a que los actores, agrupados en compañías, recorrían el continente actuando en salas y en plazas.

Tanto el carnaval como la *Commedia dell'Arte* ejercieron notable influencia en la esfera cultural de la época pues el juego de inversiones propuesto por ambas manifestaciones y el encanto que sobre las masas y la Corte parece haber tenido eran no sólo pertinentes de acuerdo con el sentir del momento sino consecuencia directa de la mentalidad barroca y sus preocupaciones. Tras las fuentes del *Quijote* y tras el *Quijote* mismo se esconde, lo creemos así, no una elección casual, ni siquiera una brillante y sesuda elección; están, más allá de Cervantes, la percepción y el pensamiento de una época y una sociedad determinadas: la España de inicios del XVII.

Quevedo y Góngora, rememora Redondo,²⁶ también escribieron acerca de la oposición entre el carnaval y la cuaresma. Gran interés despertó en los hombres del Barroco este tema y el traslado de este motivo de los espectáculos al arte literario –se debe cometer en este instante una indiscreción: la *Commedia* y las carnestolendas son, ante todo, en lo hondo de sus existencias, fenómenos de índole dramático, léase teatrales-.

Redondo sostiene que Cervantes utiliza, de modo consciente, todo el bagaje cultural para dar vida al célebre texto literario; sin embargo, aún cuando no se duda de las monumentales facultades del escritor, debe dudarse de una cierta comprensión de la literatura que pretende interpretar la obra como producto de una conciencia extraordinaria, genial, que nada tiene que ver con lo que era importante para su tiempo y para su sociedad.

Hecha esta salvedad, procurando se lea con detenimiento, se cita a Redondo: "El mismo contraste [carnaval / cuaresma] es el *que aprovecha el autor* para dar vida a sus inmortales héroes y precisar sus peculiaridades".²⁷

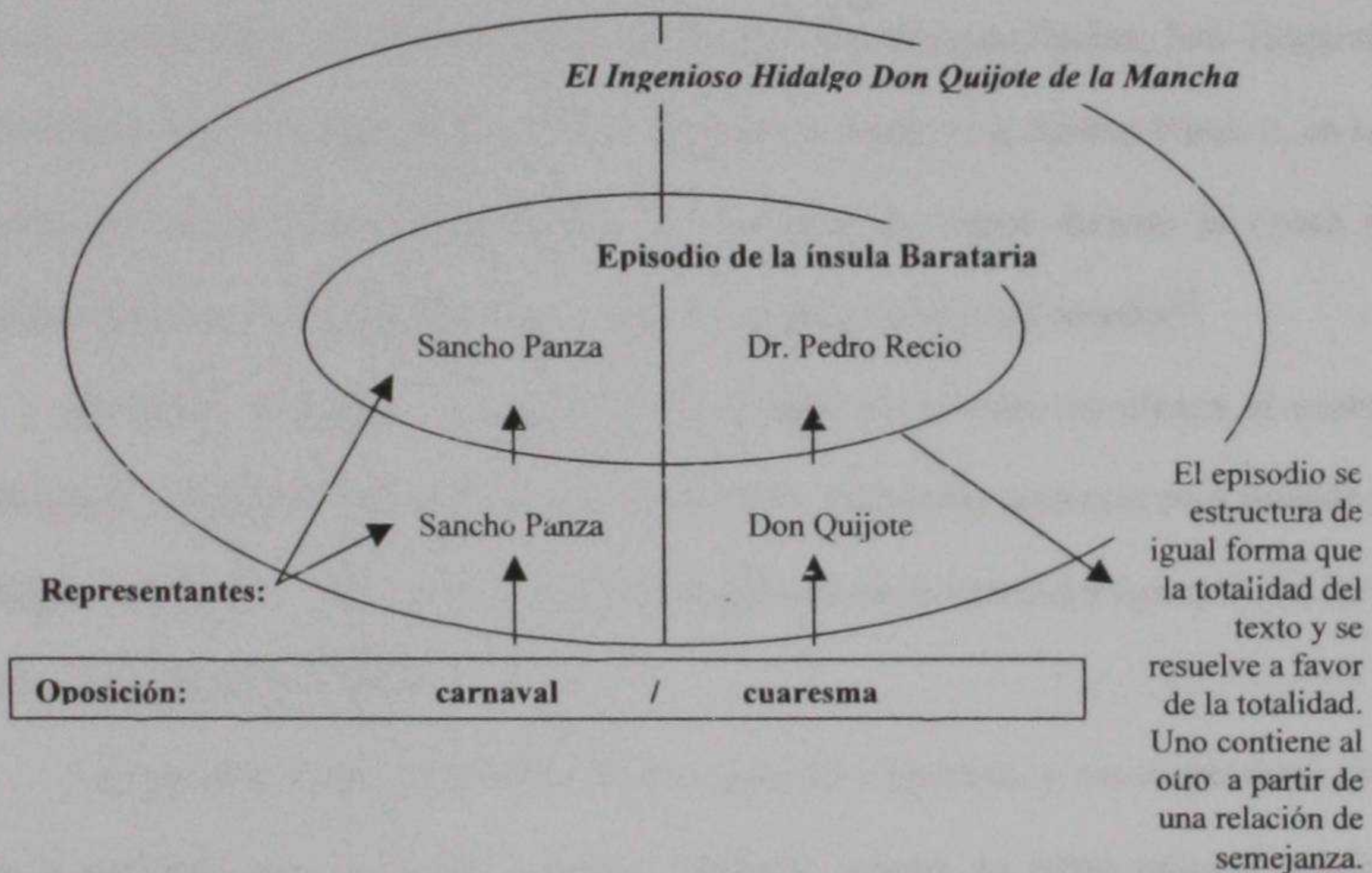
Importa destacar que aún cuando no coincido con Redondo en el punto expuesto líneas arriba, debe rescatarse una idea presente en el párrafo citado. En la novela, aparece la oposición, como se sugiere en el artículo, por influencia de la tradición carnavalesca; tiene, además, por función estructural, diferenciar a los personajes y propugnar un equilibrio de orden teatral.

En diferentes ocasiones, esta disparidad aparece representada en el texto. Al principio de la obra, por ejemplo, Don Quijote, seco y largo, encuentra su contrapeso, radica allí el equilibrio de tan peculiar balanza, en el alegre ventero barrigón que lo arma como caballero (I, 2). En el episodio donde se relatan los sucesos acontecidos en la ínsula Barataria, el nervudo doctor Pedro Recio de Agüero se contrapone a Sancho puesto que le impide vivir de una manera apacible y regalada, tal y como su cargo de gobernador se lo permitiría; por el contrario, el doctor se encarga, fiel a su naturaleza cuaresmal, de infringir todo tipo de sufrimientos a Sancho, los constantes ayunos, los vejámenes reiterados sobre las carnes, las interminables vigiliass (II, 47). A tal grado llegan sus diferencias que el humilde escudero, venido a amo por los avatares del juego carnavalesco y a punto de convertirse en un digno

representante de la cuaresma, opta, tras la ficticia invasión a la ínsula, por terminar su gobierno. Así, se preserva la armonía surgida de la pugna entre opuestos, aún cuando la fiesta carnavalesca haya llegado a su fin con la eliminación del rey de burla. El episodio mismo guarda dentro de sí la clave estructurante del relato entero (ver el siguiente gráfico).

Gráfico

Oposición carnaval / cuaresma estructura el texto en su totalidad y en sus partes.



Otro trance de la novela revela también un juego dispar; se trata de aquel donde se narra cómo un vecino flaco en extremo es retado a una carrera por otro vecino muy gordo, durante las fiestas efectuadas en un pueblo cercano a Barcelona (II, 66).²⁸ Los protagonistas del relato cervantino aparecen enfrentados bajo este mismo sistema de oposiciones, a saber Cuaresma / Carnaval. Sancho, escribe Redondo, “es el campesino enraizado en la tierra manchega, definido por su panza, dominado por su voracidad primitiva, por su amor al vino,

su rusticidad natural, las exigencias elementales de su cuerpo”.²⁹ Sancho es entonces un ser carnavalesco.

Si se rastrean las probables fuentes de este personaje, emerge, con buenas probabilidades, la imagen del “santo de hartura”, aquel a cuya celebración acudían los estudiantes salamantinos cuando los festejos de panza, es decir, durante los carnavales, según narra Sancho de Muñon en su *Tragicomedia de Lisandro y Rosalía*, publicada en 1542.³⁰ Es, como le han llamado, San Gorgomellaz, de acuerdo con Juan de Encina; San Tragantón, de acuerdo con un romance del siglo XVII; el Zampanzar vasco; es el *San(to) Panza* o, en la jerga popular, el *Sancho Panza*, divinización de la acción de comer durante la época de las Carnestolendas; esto si se sigue el juego onomástico planteado por Redondo.³¹

En el otro extremo, se encuentra Don Quijote. Su nombre no escapa al examen de Redondo. La segunda parte de la obra contiene una interesante sentencia pronunciada por el hidalgo: “Yo fui *loco*, y ya soy *cuerdo*: fui Don *Quixote* de la Mancha y agora, como he dicho, Alonso *Quixana* el Bueno” (II, 74).³²

La oposición entre los dos apelativos, Quixana / Quixote, y sus respectivos vínculos con la cordura, primero, y con la locura, después, supone un juego más; al señalar con insistencia que la traducción de la historia fue escrita por Cidete Hamete Benengeli (I, 9), un morisco aljamiado, el narrador nos revela una clave primordial de esta nueva parodia lingüística; de acuerdo con lo expuesto por Redondo³³, la pronunciación morisca —en particular, la transformación de la sibilante sorda *s* en la fricativa prepalatal sorda *x* (*s*)- permite restituir un notable contraste: por un lado, está *qui-sa-no*, cuyo sentido es “el que tiene el juicio sano” y, por otro, *qui-zo-te*, que significa “el que no tiene seso”.

Funciona, una vez más, la misma inversión paródica, cuya naturaleza apunta no sólo al Carnaval sino hacia la concreción del tópico barroco que advierte la locura del mundo, el del mundo puesto al revés.

Más allá del conflicto interior de Don Quijote llega también el influjo del antruejo; se ha caracterizado ya a Sancho como a un ser carnavalesco; ahora, es justo indicar que el caballero lleva dentro de sí a un ser cuaresmal, “seco de carne, enjuto de rostro, gran madrugador” (I, 1), “largo, tendido, flaco, amarillo” (II, 62), “con un cuello muy luengo” (II, 16), símbolo, como explica Redondo³⁴, de abstinencia y ascetismo. De esta manera, no hay nada de insólito en que el hambre y los martirios le acompañen, al igual que a la cuaresma.

La presentación del héroe en el prólogo de la primera parte atribuye una cualidad propia de la cuaresma; en él, se califica al hidalgo como “el más casto enamorado que de muchos años a esa parte se vio”. Es decir, el Caballero de la Triste Figura, sobrenombre dado a su señor por el escudero tras la experiencia que deparó un mal trance (I, 19), atesora en sus entrañas la renuncia carnal; vasta con traer a la memoria el comportamiento del caballero andante ante la joven Altisidora (II, 44 y 70), que se contrapone con la conducta seguida por Amadís de Gaula, el modelo de Don Quijote.³⁵ Asimismo, la cabalgadura de Don Quijote concuerda con la figura del hidalgo, pues es una montura cuaresmal, un “rocín flaco” (I,1), “largo y tendido y atenuado y hético” (I, 9); un rocín venido a menos, el risible Rocinante.

De esta misma manera, podría entenderse el por qué la amada del caballero es, a la vez, dos. Por una cara, la bella Dulcinea ideada por Don Quijote; por la otra, la hombruna Aldonza Lorenzo; dos sus rostros, dos sus existencias. La dama virtuosa es también, como lo sugiere Sancho al describirla,³⁶ la cortesana; femenina y tosca, señorial y rústica, como un personaje carnavalesco. Exaltada, al igual que la bestia, con la influencia de la locura.

La inversión, llevada a cabo de forma burlesca, entraña una técnica clásica del carnaval: la parodia. Mediante ella, se elevan y rebajan los sucesos y los seres que componen la obra; permite componer un travieso juego cuya regla es el cambio, la transformación, el engaño y el desengaño; un juego cultural reconstituido por la novela merced a la duplicación de todos y cada uno de los aspectos del mundo, ¿creado por la novela?, de tal modo que lo teatral –el carnaval implica una representación– ocupa un lugar central en la constitución de sentidos, en la semiosis.

El estudio de la tradición carnavalesca no sólo posibilita una mejor comprensión de los personajes principales del texto cervantino; además, permite esclarecer los posibles significados de diferentes episodios. Considérese un hecho verificable a lo largo de la primera parte. Con frecuencia, los sucesos narrados acaecen en una venta; Redondo aclara,³⁷ este espacio equivale al de la plaza pública, pues ambos implican apertura y esto facilita la trasgresión, la burla y la inversión.

Lo abierto da lugar a las miradas indiscretas, al ojo empecinado en ver lo que le depara gusto, risa; el escarnio resulta de la convivencia con otros, del paso por un sitio concurrido y que ofrece cierto anonimato. Téngase por muestra aquel pasaje donde se cuenta cómo Don Quijote fue armado caballero por obra del ventero a quien ayudaban dos prostitutas. Paralela a esto, la mofa encuentra su sitio predilecto, a lo largo de la segunda parte, en el palacio de los duques cuál si fuera la bufonada desarrollada en el antruejo celebrado en la Corte. Por incluir un ejemplo, se fija la atención en el relato de la dueña dolorida, también llamada la Condesa Trifaldi;³⁸ figuran en el ardid allí descrito el disfraz y la inversión de sexo, las cimas y los barrancos, los encumbramientos y las caídas por los héroes experimentadas y que son, se recordará, procesos típicamente carnavalescos.

Además, al igual que un rey de carnestolendas, Sancho ha de ser convertido en autoridad por los duques a quienes, más tarde, devolverá un tremendo escarnio; el provocado por la docta ciencia, en la cual los duques aparecen como iletrados, que se deduce del efímero gobierno en la insula Barataria.

Baratar, indica Covarrubias,³⁹ es trocar, volver, revolver; es decir, poner al mundo de cabeza. Así, por un instante, se invierte la relación entre los burladores y el burlado y se insinúan unas cuantas verdades. Anota Redondo a este respecto:

“La risa carnavalesca escarnece a todos, aún a los mismos burladores, gracias al procedimiento del mundo al revés. La mascarada y el juego dan la posibilidad de invertir las relaciones sociales y de rebajar a los duques, representantes de un poder aristocrático que no cumple con sus obligaciones y está hundiendo a España en la crisis”.⁴⁰

El carnaval pues, pone en jaque la verdad oficial; reside en esta función su carácter político y uno de sus principales atributos: la resistencia ante lo establecido por la moral. Todo esto bajo el cosmético que lleva encima pues, al final, es una fiesta. No evade este afán subversivo el lenguaje mismo. La utilización desmedida y poco sensata que de los refranes hace Sancho roba a estas expresiones de la sabiduría popular y de la autoridad del sentido común, todo valor, sentido y solemnidad; los alcanza entonces, como a todo, la parodia carnavalesca. Concluye Redondo de este modo:

“La tradición carnavalesca penetra profundamente en el Quijote, tanto por lo que hace los personajes como a los episodios o al lenguaje. Por ello, el tema del mundo al revés, con la correlativa parodia es tan importante en la obra y suscita una risa transgresora y liberadora que permite alcanzar en bastantes ocasiones el sentido profundo del texto. Desde este punto de vista se podría hablar de una *poética de la carnavalización en el Quijote*”.⁴¹

¿Sería también factible proponer una *poética de la teatralización*? ¿Qué supondría hacerlo? La teatralidad presente en la novela está, por mucho, estrechamente vinculada a la

cultura popular medieval y renacentista, al carnaval; sobre este punto no hay duda alguna. Seguramente, establecer el sentido de lo carnavalesco en el *Quijote*, llevará al esclarecimiento de los presupuestos estéticos e ideológicos que sustentan la incorporación de lo teatral dentro de la novela.

Gran provecho se alcanza en esta empresa, si se sopesan las ideas de Bajtín a propósito de esto. No será necesario señalar la primacía de la obra bajtiniana sobre estos temas, vasta con exponer algunos de los comentarios formulados en *La obra de François Rabelais y la cultura popular del Medioevo y el Renacimiento*.⁴² El carnaval, dice Bajtín, crea una dualidad del mundo, pues segmenta la cultura en dos esferas contrapuestas: la del mundo oficial y la del mundo no oficial, la del culto serio y la del culto cómico. Esta abolición de jerarquías se caracteriza por la lógica del mundo al revés y de lo contradictorio. La alteración del estado del mundo disloca el orden de las cosas, transforma el juego en vida real durante un determinado tiempo, por lo general efímero.

Al introducir la teatralidad en la novela, el texto produce estos mismos efectos de significado. Lo teatral, elevado al rango de pura convención y fantasía, da lugar a un desdoblamiento: si la ficción actúa a través de las bambalinas, lo otro, lo externo a la representación –la novela–, deja de ser libro para convertirse en verdad, en realidad. Este engaño, aunque fugaz, altera la conciencia del lector, la sumerge en un juego de espejos *ad infinitum*. Este propósito no debe desmeritarse; muy por el contrario, ha de ser juzgado a la luz de su época y de las preocupaciones de ésta.

La verdad y los libros apasionan no sólo a la mente de Cervantes sino al pensamiento barroco. Ya Shakespeare lo había dicho: su Ratonera, arte puro, otorga el bien preciado de la verdad a Hamlet. Quizá, la obra cervantina, más pesados todavía, critique a las caballerías por

mentirosas, tenga por libro malo entre los malos al apócrifo por faltar a los hechos que constituyen las vidas de Don Quijote y escudero, busque por todos los medios emparentarse con la realidad –incluido la incorporación de lo teatral–, y aún así, reniegue de este intento, se burle desenfadadamente de sí misma, desarrolle una conciencia dolorosa de semejante empresa.

La *poética de lo teatral* al igual que la de la *carnavalización* están profundamente relacionadas no exclusivamente con la dualidad del mundo sino con la reflexión temporal y el desengaño; el arte y la vida se confunden mas no se mezclan, la verdad no habita ya en las páginas de los libros: se ha perdido la semejanza entre vivir y leer. El espectáculo y la vida se confunden; por mucho, las puestas en escena y los trucos teatrales dispuestos a lo largo del *Quijote* descubren la engañosa realidad de las palabras al afirmarlas. El engaño, el desencanto dan pie a la burla tanto dentro como fuera del libro.

1.4. El libro sin puerto, la más triste comedia

La burla es un rasgo preponderante en el texto cervantino. Al igual que en la literatura de entretenimiento, tan difundida y gustada en la Europa del XVI y del XVII, no faltan las chanzas en el *Quijote*; se recurre a la mofa con inusual insistencia y su cultivo alcanza los niveles del virtuosismo. Vasta con mencionar otro caso cercano: el de Bocaccio en Italia.

La vertiente cómica de la novela no supone una novedad para el lector de estas páginas, se ha discutido ya. Ahora bien, se debe recalcar el interés que despierta un hecho en particular dentro de este asunto. Por lo general, la burla sigue un cauce: burlar es, en la novela, confundir. Se mofa un personaje a través de la confusión que lo hecho por el burlador siembra en el burlado; bromear es hacer creer que se presenta ante los ojos de Don Quijote no mujeres

cualesquiera sino damas y princesas, no un loco delirio sino una flagrante aventura, no una venta ruinosa sino un señorial castillo; así se define, a nuestro parecer, la burla en el texto cervantino.

La burla carnavalesca actúa de esa misma manera, señalado ha sido páginas atrás. No nos detendremos de nuevo en este aspecto; conviene únicamente subrayar la cercanía existente entre un fenómeno y otro, pues la armonía que esta consonancia resulta es el *Quijote* mismo.

Tanto la burla como el carnaval establecen una correspondencia directa con la mentalidad barroca, y es que en todas estas producciones simbólicas, en todas estas formas de lo imaginario, se puede reconocer un paradigma cognitivo y estético que descansa en la oposición realidad / parecer y cuyo sustento supone, se analizará luego, un “corte epistémico”: la disolución de la interdependencia lenguaje / mundo. Quien cree contemplar el rostro áureo de la realidad cuando, en verdad, admira la careta de lo aparente, ha sido objeto de burla; pero también quien se burla con demasiado denuedo de los demás, pues aunque conoce el mundo al principio, acaba por perder contacto con lo real a causa de la necesidad.

Por medio de una chanza, el loco se convierte en cuerdo y sabio; el señor, en tonto. Buen ejemplo de esto lo da uno de los pasajes donde se relatan las mofas ducales: “Y dice más Cide Hamete: que tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados, y que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos”.⁴³ Revela su presencia, una vez más, el tópico barroco del *mundo al revés*; en él, los límites entre lo real y lo aparente se extravían, se embrollan.

A tales excesos llegan las bromas de los duques que se les confunde; hasta el narrador lo hace, con aventuras verdaderas cuando son, precisamente, lo opuesto, es decir, no-aventuras o, en el mejor de los casos, aventuras fingidas:



“Destaca, en cambio, otro rasgo propio de las burlas ducales, el estar miméticamente pensadas a imitación de las aventuras caballerescas, con las que, es preciso advertirlo, se llegan prácticamente a confundir, al menos para el narrador que afirma que son las mejores aventuras que se cuentan en la historia”.⁴⁴

Tal principio actúa en los casos de Don Quijote y de la obra por entero; escribe a este respecto Joly: “Exactamente como le ocurrió a Don Quijote, cuando se enfrascó en la lectura de los libros de caballerías, terminan inventándose un mundo aparte, el de las burlas hechas a imitación de la aventuras caballerescas, junto al que desaparece todo lo que él no sea”.⁴⁵ Este principio radica en la obsesión con que se persigue la burla; la mofa contra la locura se busca obstinadamente y hacerlo es ya una gran muestra de demencia; los esfuerzos llevados a cabo por los personajes y por el mecanismo generador de sentido que es el texto entrañan un perturbador afán: el de confundirlo todo, el de trocar todo cuanto existe en el ancho mundo.

No sólo dentro del cosmos de lo narrado abundan las burlas, la obra cervantina es, de por sí, una gran mofa contra los libros de caballerías; además de serlo contra el lector, que no en pocas ocasiones experimenta, en el plano de la narración, una laberíntica perplejidad, producto de la confusión entre lo que parecía ser y lo que es.

Secreta ambición de la mentalidad barroca el procurarse, con perseverancia y sin tener conciencia lúcida de lo que se añora, la crisis, aún cuando se propone, por todos los medios posibles, negarla, anularla, ocultarla, aplicar el poder sanativo del exorcismo. Esta paradoja se hace evidente en el compromiso con que se asumen las burlas. Tras el complejo y costoso montaje que requieren las bromas de los duques, con uso de disfraces, de efectos sonoros, de tramoyas y de máscaras; tras lo puramente teatral, se esconde un ansia barroca: mostrar el trastorno del mundo, su innegable locura.

Si el *Quijote* se considera, como lo aclara Michel Moner,⁴⁶ “El libro de los libros”, no es por casualidad. Su éxito histórico, la aprobación de la crítica, el protagonismo adjudicado en la fundación de la novela moderna y su afán enciclopédico lo explican, en buena parte. Por supuesto, no faltan otras apologías para este juicio.

De hace unos veinte años,⁴⁷ se ha insistido en los prodigios que ostenta la obra; entre otros, el del palimpsesto: texto nacido a la luz de los libros y sus estantes, la novela termina por convertirse a su vez en una descomunal biblioteca acerca del libro. Las constantes alusiones a otros libros y las imágenes del libro en tanto objeto o producto pueblan la novela. Ya en el Prólogo de la primera parte, ya en el escrutinio de la biblioteca de Don Quijote, el libro es problema central ya en el episodio de la secuela donde se narra la “visión” de los infiernos que sufre Altisidora, éste relata cómo dos diablillos juegan a las patadas con unos tomos-pelotas célebres.

La infamia cometida por los libros de caballerías consiste, asimismo, en desviarse no de los cánones religiosos, lo comenta así Moner,⁴⁸ sino de los preceptos poéticos propuestos por Aristóteles. La disputa contra Avellaneda tiene por fundamento la existencia de un libro malo entre los malos, como lo afirma el narrador, el *Quijote* apócrifo. Todas las reflexiones descansan en el tema del libro. El libro se entiende, en la obra cervantina, como un proyecto difícil, a veces de imposible realización. Debe traerse a la memoria el anhelo de Ginés de Pasamontes: escribir un libro que sea como la vida. El libro inconcluso se convierte en símbolo del intento fracasado por resolver las contradicciones entre la vida y el arte; además, enarbola una feroz crítica contra la literatura picaresca –el relato autobiográfico– pues no se puede concluir la obra mientras no acabe la vida del protagonista.⁴⁹

Este torpe afán halla su contraparte en el insensato proyecto ideado por el hidalgo, vivir a imitación de la literatura. El libro implica un proyecto paradójico e imposible de llevar a termino; anota Moner:

“Al final de este breve recorrido, cabe reconocer que el libro sale bastante mal parado de entre las páginas del *Quijote*. Acosado por sañudos inquisidores, ha de acabar en una hoguera, destrozado a papirotazos o –en el mejor de los casos–, sepultado en un pozo seco en esperas de hipotéticas resurrecciones”.⁵⁰

Así, en la forja del libro pesa siempre el inminente fracaso; parece suponerse que gracias a esto, la única literatura posible ha de ser, justamente, aquella que se burla abiertamente de la literatura. Quizá tras esta mofa esté también la portentosa escena, lugar idóneo para la broma, su entramado mismo; quizá, la novela burlescamente finja ser -echa mano para esto de lo teatral, de su talento para trasfigurar las cosas del mundo- algo diferente a lo que en verdad es: narración.

1.5. Del entremés más famoso que vino a representarse en la historia toda de Don Quijote

Atrae visualizar al Caballero de la Mancha como un personaje modelado por el dramatismo; interesante si se piensa en la serie casi infinita de rasgos histriónicos por analizar y el material crítico que precede este breve esfuerzo. Gracias a la labor de los estudiosos de la literatura sabemos cuán variados y ricos son los componentes que como cimiento de su obra parece emplear Cervantes. No resulta nuevo pues afirmar que la presencia de lo teatral en el *Quijote* cuenta con una fuente inagotable de referentes dramáticos; basta con revisar detenidamente, por un lado, las constantes alusiones y reflexiones acerca de este tema y, por

otro, las sistemáticas inclusiones de lo teatral en el lenguaje novelesco; claro está, no en tanto hechos teatrales sino en tanto teatralidad *narrativizada*.

Entre 1583 y 1587 se representan en Madrid más de veinte comedias compuestas por Cervantes;⁵¹ puesto que este autor emprende su oficio literario estrenando obras dramáticas, al parecer con buena acogida, no ha de considerarse extraño que enriquezca su prosa con recursos escénicos, como señala Alfredo Baras.⁵² La propuesta de Jill Syverson Stork es semejante, esta autora ha indicado que una de las causas que explican el notable influjo de lo teatral en la novela se haya en el hecho de que entre las fechas de publicación del *Quijote*, de 1605 a 1615, Cervantes se dedicó a revisar sus obras dramáticas con el propósito de imprimirlas en 1615.

Syverson Stork sostiene, además, que la novela cervantina responde a la preocupación creciente por los efectos de la representación teatral y, en particular, de la Comedia Nueva, en el público.⁵³ Esto puede constatarse en las distintas alusiones dirigidas contra Lope de Vega y contra su arte; a ambos se les condena por su complacencia para con el vulgo, muy a pesar del ingenio y la estética. Vasta con pasar lista a las constantes discusiones sobre el arte de comediar y con escudriñar la intencionalidad de la novela. Diversos autores, entre estos Rodríguez Marín y García Soriano, han documentado la manera en que la enemistad entre Lope de Vega y Cervantes pudo influir en el génesis de la novela; proponen incluso que una buena parte de las mofas se dirigen explícitamente contra Lope. De acuerdo con estos críticos, a la sátira contra las caballerías va unido el propósito de burlarse de Lope.⁵⁴

La renuencia cervantina a la Nueva Comedia se verifica también en la serie de estrategias paródicas presentes en el texto que tienen por fin ironizar muchos de los

mecanismos empleados por aquellos literatos que deseaban, ante todo, el favor del público; por citar un ejemplo, el uso del disfraz masculino por parte de mujeres.

El efecto erótico provocado por las mujeres vestidas de hombre que participaban en las representaciones en los espectadores que acudían a los corrales fue utilizado diligentemente por los autores de comedias con el objetivo de incrementar la asistencia y, con esto, mejorar sus ingresos. Este artificio fue prescrito; sin embargo, su uso era hartamente frecuente. En opinión de Inamoto, Cervantes resta valor a este recurso cuando, tras minar la pretensión del efecto visual, lo integra a la novela.⁵⁵

Convendría considerar algunos de los debates sobre el arte de comediarse presentes en el *Quijote*. Las palabras del Cura en el capítulo I,48 son elocuentes:

“Y no tienen culpa desto los poetas que las componen, porque algunos dellos que conocen muy bien en lo que yerran, y saben extremadamente lo que deben hacer; pero como las comedias se han hecho mercadería vendible dicen, y dicen verdad, que los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez; y así, el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide. Y que esto sea verdad, véase por muchas e infinitas comedias que ha compuesto un felicísimo ingenio de estos reinos con tanta gala, con tanto donaire, con tan elegante verso, con tan buenas razones, con tan graves sentencias, y finalmente, tan llenas de elocución y alteza de estilo, que tiene lleno el mundo de su fama, y, por querer acomodarse al gusto de los representantes, no han llegado todas, como han llegado algunas, al punto de la perfección que requieren”.

Comediarse deriva en comerciar; quien escribe lo hace para satisfacer las expectativas de un público; al igual que en el caso de las novelas de caballerías, se erige una crítica contra el gusto generalizado por los disparates y contra el artista cómplice del vulgo. Por ello, son convincentes las aseveraciones de Ife⁵⁶ acerca de cómo entre los detractores de la literatura de imaginación figuraban los mismos autores de ficción y de cómo las obras de estos se erigían en tratados estéticos, filosóficos y morales sobre el arte de la época son elocuentes.

Falta aún aportar un dato más sobre el origen del *Quijote* y su teatralidad. En este sentido, constituyó un valioso progreso demostrar que en el anónimo *Entremés famoso de los Romances*, se hallaba el origen del primer *Quijote*. Aparece en él Bartolo, un labrador, que de “leer el Romance/ ha dado en ser caballero,/ por imitar los romances” (versos 11-13).⁵⁷ Bartolo abandona su tarea y su mujer en compañía de su escudero Bandurrio con el fin de enfrentar a los ingleses; luego es apaleado por el zagal Simocho, a quien confunde con el moro Almoradí. Esta aventura, la única del entremés, recuerda, primero, ciertos pasajes de la vida de Lope –hay quienes lo consideran una burla más–, segundo, la historia del amo de Andrés y la de los mercaderes toledanos, narradas ambas en los capítulos I,4 y I,5.

De acuerdo con lo expuesto por Baras, hay además un segundo modelo: el ridículo hidalgo Camilote enamorado de la horrenda Maimonda en la *Tragicomedia de Don Durados*. Esta consideración la hace Baras basándose en lo escrito por Dámaso Alonso en su ensayo “El hidalgo Camilote y el hidalgo Don Quijote”, publicado en 1933. Gracias a la influencia modelizadora de Bartolo y Camilote se impone, en el *Quijote*, un esquema teatral que guía la parodia caballeresca y que tiene por clave el entremés, fuente que anticipa el tratamiento burlesco necesario para la consecución del proyecto literario. Radica aquí una segunda alianza entre el propósito del texto cervantino y la teatralidad que entraña: su cantera, el entremés, da ya buena materia para la parodia y la burla.

No es esta la única fuente; el *Quijote* da fe, además, de la presencia en su ser de una cierta familiaridad con el carnaval –se ha mencionado con anterioridad–. Sancho Panza, utilicemos este breve ejemplo para ilustrar, no es sino el Sancto Pança cuya fiesta se celebraba en Salamanca por los estudiantes al modo del Saint Pansart francés. Quede claro únicamente cuán rica puede ser la producción cultural que ampara al texto cervantino; más allá del

entremés están las raíces folclóricas, carnavalescas, barrocas y genéricas de el *Quijote*. Es deber, entonces, atenuar la afirmación de Baras.

Por encima de los disfraces, de las alusiones cómicas, de los actores y de las escenografías incluidos en el argumento, se encuentra un recurso importantísimo: el teatro en la novela. Anota Baras al respecto: “En vez de la novela dentro de la novela, o el teatro dentro del teatro, ensayados también por Cervantes, insertar el teatro dentro de la novela supondrá la mayor novedad de cuantas recrean de forma expresa el mundo escénico”.⁵⁸

Piénsese, con Baras, en la manifestación de este recurso en diversos pasajes del *Quijote*; piénsese en *Las cortes de la muerte*, título del auto que se disponen a representar los actores de la compañía de Angulo el Malo y que ha sido empleado para referirse al episodio donde se cuenta cómo Don Quijote y Sancho topan con el carro donde viajan los actores; esto en el capítulo XI de la segunda parte. O como el del retablo de Maese Pedro, donde se actúa por medio de marionetas la liberación de Melisendra ante la mirada de los alojados en una venta, entre ellos, Don Quijote; esto en los capítulos II, 25 y II,26.

Están también aquellos donde se narra la celebración de la bodas de Camacho con una danza llena de simbolismos, capítulo II,20; o todos los que *ponen en escena* una serie de espectáculos producto del paso como huéspedes de los protagonistas en el castillo de los Duques: el carro de Merlín, su diablo correo y el anuncio de cómo han de desencantar a Dulcinea; la llegada de la Condesa Trifaldi; las aventuras de Clavileño y la supuesta resurrección de Altisidora; todo en la segunda parte. Abundan los efectos luminosos y acústicos, escribe Baras, los vestuarios suntuosos y los desfiles costeados por un noble derrochador, que nos recuerda no sólo lo dicho a este respecto por Maravall cuando discute acerca del modo en que la clase dominante funde, y halla allí expresión de la dualidad que

gobierna la mentalidad barroca, su realidad de crisis con la aparente opulencia de la Corte – afuera, el hambre; adentro, la fiesta-; sino también la sátira contra el boato reinante en la Corte de Felipe III.⁵⁹

No obstante, toda esta teatralidad de la segunda parte no pudo ser aludida por el *Quijote* apócrifo; quizá, los reproches de Avellaneda se hayan dirigido contra la doble historia amorosa de Cardenio y Luscinda y Don Fernando y Dorotea, tan cercana al teatro de enredos; es muy factible que Avellaneda no supiera cuán acertado era su juicio y cómo éste englobaba no una parte del texto sino el texto mismo.

Alfredo Baras propone una estructura doble como sustento de el *Quijote* donde se intercalan historias amorosas bajo la forma de comedias en prosa –puso aquí su atención el comentario de Avellaneda- y el argumento central, la historia de Don Quijote y Sancho, a manera de entremés.⁶⁰ El resultado de semejante ensayo, el de relatar secuencias de entremés dilatadas con enredos amorosos, surge la novela moderna. A lo largo de ella: “A diferencia de obras narrativas afines, revelan su esencia teatral los arquetipos, el reparto escénico de las figuras, sus gestos o el dialogar cervantino”.⁶¹ Es decir, hay muestras de una teatralidad activa.

La teatralidad cervantina, sostiene Reed,⁶² se manifiesta en el plano de los textos narrativos por medio del dominio del modo dramático de presentación del mundo, sustentado en el diálogo, las descripciones externas, los cambios en escena y el tratamiento espectacular de lo eventos.

No podríamos concluir el estudio del análisis de Baras sin revisar algunos elementos de suma importancia. Sería bueno establecer una cierta cercanía, a nuestro modo de ver, entre la idea de Baras que comprende a la novela moderna como el producto de formas teatrales y la tesis de Ortega y Gasset, aún cuando difieren en gran medida en lo que se refiere a sus

argumentos y perspectivas. En todo caso, lo que atrae es algo en particular: ambos conciben a la novela moderna como resultado de la unión de componentes distintos entre sí y de los cuales siempre sería parte lo teatral; es decir, si algo es propio de la naturaleza del género novelesco, es la presencia de la teatralidad.

Esta presencia se hace evidente no sólo en el ser mismo de la novela sino en la inclusión de lo teatral en la novela, sea por medio de la inscripción de elementos dramáticos o a través de la incorporación de mecanismos de expresión propiamente teatrales. No debe parecernos extraña esta presencia; tanto lo teatral como lo novelesco encierran una cierta narratividad, además, la novela moderna nace en medio del auge del teatro, ¿cómo no adueñarse de su ser?, ¿cómo evitar su influencia en la gestación de un nuevo género?, ¿cómo oponerse a que el modo de expresión barroco por excelencia no contaminara con su fondo y con su forma a la novela?

La novela, ha escrito Bajtín, se concibe a sí misma como un objeto inacabado, quizá sea el único género literario realmente vivo, en devenir. Este proceso de evolución se manifiesta a través, por una parte, de su relación con los otros genéricos, la parodia que sobre éstos elabora, su incorporación y, por otra, de la autorreflexividad.⁶³ Prudente sería proponer que estas características de la novela se hallan en perfecta consonancia con la poética cervantina y con la mentalidad barroca; además de que se concretan por medio de juego de duplicaciones, de espejos. Tales juegos especulares enfatizan la teatralidad del texto puesto que resaltan la artificialidad, lo convencional, de la obra de arte.

1.6. Un recinto especular

“De los titiriteros decía mil males; decía que era gente vagabunda y que trataba con indecencia de las cosas divinas, porque con las figuras, que mostraban sus retablos, volvían la devoción en risa, y que les aconteció envasar en un costal todas o las más figuras del Testamento viejo y nuevo, y sentar sobre él a comer y beber, en los bodegones y tabernas. En resolución, decía, que se maravillaba de cómo quien podía no les ponía perpetuo silencio en sus retablos, o los desterraba del reino”.

Miguel de Cervantes, *El Licenciado Vidriera*.⁶⁴

Sea por medio del trato amoroso y el cuidado o por el enfado y la censura –aquí se sitúa lo expresado por el Licenciado Vidriera–, el texto cervantino trasluce una fascinación por el teatro de títeres. Aún cuando el retablo –cuyo nombre proviene, según Covarrubias,⁶⁵ del retablo eclesiástico– convive, en España, con las representaciones ofrecidas en los corrales de comedias, se le presta mayor atención. Esta preferencia puede deberse, como anota Castillo,⁶⁶ al fuerte acento paródico del retablo, a su originalidad; incluso, a la ingeniosa manera en que se defendía ante la vigilancia y persecución del Santo Oficio; para hacer esto último, se vale, por ejemplo, de la movilidad y del amparo del camino; de esto se vale también Don Quijote.

Algunas páginas han pasado desde el momento en que se mencionó la propuesta de Ortega y Gasset, alguna idea acerca del retablo de Maese Pedro y la naturaleza fronteriza por éste demostrada. Pasadizo entre la realidad y la ficción, el retablo no deja, por un solo instante, de ser, como lo propone Durán,⁶⁷ el mapa del *Quijote*, el plan total de la novela dispuesta en un capítulo.

La vuelta a este pasaje debe explicarse por medio de una razón de peso: si en el retablo muchos reconocen –Ortega y Gasset, Haley, Alberto Castillo y Manuel Durán, entre otros– la

presencia de una clave que permite descifrar el *Quijote* por entero, cómo no profundizar en su estudio. Todavía más atractivo este punto si se considera que el retablo responde a una naturaleza teatral. Estas escenas con marionetas o fantoches procedían de Italia, eran producto de su inventiva; la España del siglo XVI, lo explica así Castillo,⁶⁸ los admiró con displicencia; el gusto por este tipo de espectáculo, atrajo a los cómicos extranjeros.

Parece probable que en la época vivida por Cervantes fueran muchos los titiriteros de origen italiano. Incluso en el *Quijote*, el ventero sugiere, puestos sus ojos en Maese Pedro, las raíces itálicas del divertimento y del artista. Claro, el ventero se engaña, confunde al lector, pues tras la figura del andariego dueño de los monigotes se esconde Ginés de Pasamontes, el bandido que robó su asno a Sancho; he aquí una profunda teatralidad: la del disfraz.

El retablo de Maese Pedro ha dado lugar a muchas disquisiciones; sin embargo, pocos son aquellos que interesan a este estudio. Ya Ortega indicaba el que en la máquina de ficción que es el retablo, se pierde fácilmente el espectador. Pronto, quien se sitúa frente a éste, extravía el límite entre la realidad, ámbito de donde procede, y el arte, espacio al cual ingresa.

Similar opinión tiene del retablo George Haley,⁶⁹ para quien el tipo de representación que el retablo configura no distingue entre espectáculo y espectador. Así, las actitudes del público se encuentran y se confunden con lo figurado en el teatrillo; como en un espejo, las figuras de la realidad encuentran sus contrafiguras literarias, los miembros del auditorio se buscan a sí mismos en los fantoches, la vida halla su contraparte en el arte.

El problema de la identidad aparece en escena, las elucidaciones de Haley conducen hacia éste; Forastieri-Braschi lo desarrolla. Según este investigador,⁷⁰ el espectador se encuentra consigo mismo bajo el supuesto barroco de que la vida es un espectáculo. No puede haber mayor cercanía, tanto dentro como fuera del retablo todo es una ficción.

El cervantismo acuñó un término para explicar este fenómeno; Américo Castro y Leo Spitzer defendieron su pertinencia, es el *perspectivismo*. Lo utilizaban para referirse a la manera en que la audiencia colma el espacio vacío del retablo con su conciencia, con su cultura y sus expectativas. Hecho esto, el público no puede sino reencontrarse consigo cuando admira a los títeres.

Tras la representación circular que nos trae de la vida al arte y del arte a la vida hasta confundirnos por completo, tras el motivo de la vida como espectáculo, tras el mecanismo del *teatro en el teatro*, hay un paradójico propósito: despertar la conciencia, todo no es sino un juego cultural. La recurrencia del texto cervantino radica en la autorreflexividad con que asume su propia existencia, en la manera en que resuelve la contradicción engaño / desengaño, en la divertida forma que se despliega sobre sí, sobre los conflictos y la mentalidad propios de su época. A este aspecto, escribe Alfredo Hermenegildo:

“La novela cervantina despliega así ante los ojos del destinatario sus vericuetos interiores, una de las líneas fundamentales que gobiernan la construcción de su novela. *Don Quijote de la Mancha* descubre su propia condición fictiva, literaria, y juega con ella borrando los límites que separan la vida real de lo que no es más que construcción del espíritu. Aunque toda construcción del espíritu sea, sobre todo, una auténtica realidad”.⁷¹

La condición metaliteraria del texto quijotesco va más allá; llega a las obras dramáticas de Cervantes, pues estas se exhiben a sí mismas como espectáculos por medio de los recursos característicos del género, explica Hermenegildo.⁷² A menudo, aparece el artificio de la metateatralidad en la construcción de las piezas dramáticas de Cervantes; aparece bajo la forma de dos mecanismos: el *teatro en el teatro* y el *teatro sobre el teatro*. El *teatro en el teatro* es, de acuerdo con Hermenegildo,⁷³ el teatro que se desdobra estructuralmente, lo que implica un contenido que incluye una representación; el *teatro sobre el teatro*, por otro lado,

es la reflexión misma sobre el acontecer teatral, su historia, los mecanismos que lo rigen, entre otras temáticas.

Este fenómeno no debe ser concebido de un modo simplista; por el contrario, definirlo con precisión involucra esfuerzos enormes pues las manifestaciones de este mecanismo son múltiples. El *teatro en el teatro* admite no sólo la inclusión de representaciones en la comedia marco, sino de otros tipos de expresiones teatrales; siempre que haya una puesta en escena autónoma, siempre que aparezcan elementos del discurso dramático a modo de constantes, actúa este artificio en el texto. Una noción amplia de *teatro en el teatro* abre una gama de posibilidades exploratorias, debido a que se engloba, bajo este término, una serie mayor de elementos. No se examina ya una obra engastada sino todo un procedimiento estructurante; el análisis del espacio cobra, dentro de este enfoque, gran importancia y sus resultados pueden derivar en claves valiosas que permitan comprender cabalmente el sentido del texto. Asimismo, habría que reflexionar acerca de otro punto notable: la relación público-escena una vez que la obra misma ha pasado de recoger como parte de su contenido al arte histriónico mismo.

Conviene, además, considerar algunas de las ideas propuestas por Hermenegildo con respecto a la metateatralidad que caracteriza a la obra dramática de Cervantes, ya que estas ofrecen notables puntos de discusión pertinentes no sólo para el caso de las comedias y los entremeses sino para la novela, para el *Quijote*.

Empecemos por establecer cuál es el sentido del signo metateatral. Hermenegildo sigue las tesis de Lionel Abel, de Patrice Pavis y de Georges Forestier⁷⁴ y propone que la propiedad fundamental del signo metateatral radica en ser un signo degenerador, es decir, metacrítico, capaz de abismar la estructura del texto a través de la duplicación especular. Tal tipo de signo

trasgrede el orden inicial de la obra e induce al espectador a dudar entre la realidad y la ficción de lo que se está mirando. Esto se explica por medio de un sencillo principio: si la comedia *englobada* es ficticia, la *englobante* adquiere la apariencia de lo real; a su vez, se provoca un efecto contrario al primero, ya que el carácter fingido de la obra enmarcada añade teatralidad al teatro y esto no puede sino, descubrir, explícitamente, la irrealidad del texto; a este conjunto de funciones semióticas se les denomina bajo el nombre común de *denegadores*.⁷⁵

El *teatro en el teatro* promueve, también, la subversión; quienes miraban y quienes eran mirados cambian sus lugares dentro del juego, personajes y auditorio se confunden entre sí. Mediante el rompimiento de barreras entre *mirantes* y *mirados*, se resuelve la fractura entre los espacios de la escena y del público, se le da una solución de continuidad. Ambos mundos se permean entre sí. Pero existe un espectador supremo, un *archimirante* que está por encima de los enredos que provoca la duplicación teatral; es aquel que asiste al espectáculo de la comedia marco, su papel de receptor puede verse constreñido por el juego pero no alterado profundamente.

Resulta probable que la metateatralidad surgiera en la época barroca. Lo comenta así Hermenegildo,⁷⁶ como resultado de una visión de mundo que concibe a la existencia como una representación, plena de dramatismo y de imágenes duales. Esta mentalidad otorga un sentido engañoso al mundo, semejante al del arte que todo lo trueca; por ello, reconoce únicamente dos posibilidades de vida: primero, aquella vida que se parece al teatro, la vida-arte, y segundo, aquella que no es ya vida sino teatro puro pues se deja de lado lo que se es para convertirse en una representación de algo, la vida arte-arte.

Así, la comedia marco se identifica, dentro del drama cervantino, con la vida-teatro y la comedia engastada, con la vida teatro-teatro, es decir, con la ficción absoluta, pues aunque,

el mundo es confuso y está lleno de ilusiones, el engaño tiene gradaciones; a veces, es total; en otras ocasiones, más discreto; no es lo mismo una vida que imita al arte que el arte dueño de sí, olvidado ya de la vida.

Detengámonos en este tema por un momento. Valga aquí una aclaración: a continuación, no se hace sino una cosa, trasladar las ideas claves del análisis realizado por Hermenegildo al estudio de la novela cervantina; si es esto posible y pertinente. Don Quijote, sabemos, no contento con pasar de la vida *a secas* a una vida que es imitación de la literatura, se convierte, por medio de las *puestas en escena*, en un ser ficticio por entero. Carne transfigurada en papel por causa de los encantos del libro y la fama que deparan las fantásticas aventuras, habitante a disgusto de la literatura que deviene en fanteche de teatrillo, nuestro seco caballero se interna en el retablo de Maese Pedro como quien emprende un viaje sin retorno, un viaje que ha de llevarle de la vida al libro y del libro a la escena; cada vez, su trayecto lo aleja más del mundo real y lo acerca al ensueño, al reino del arte. El alcance del portento, la llegada al corazón mismo de la quimera, el dominio de la imaginación no es posible, la muerte lo reclama, lo devuelve viejo y desgastado a la realidad; como en *El gran teatro del mundo*, como en las fórmulas teológicas de la Contrarreforma, el desengaño final ha de engendrarlo la mano de Dios, el director soberano: Él abrirá nuestros ojos en el instante mismo en que se cierran.

A menudo, el texto cervantino, explica Hermenegildo,⁷⁷ juega con la doble perspectiva que ofrecen las representaciones; primero, de la realidad, y luego de la ficción. De esta manera, lo fingido simula ser real, pero también se descubre la dinámica interna del texto, su espectacularidad, su naturaleza lúdica. Esta paradójica naturaleza, representar la realidad

mientras se demuestra que esa misma representación es ficticia, subyace en todo acto literario, no es exclusiva de la pieza teatral; allí radica su cercanía con el *Quijote*.

1.7. Rasgar el telón devela umbrales

Conforme avanza la lectura de la novela cervantina, más difusa se vuelve la distinción entre aquello que es vida y aquello que es libro, literatura. Podría pues, afirmarse como lo han hecho muchos ya, entre ellos Riley, que la realidad y el arte se interfieren constantemente.⁷⁸ Pero, ¿a qué se debe esa ilusión de realidad que envuelve con su hálito la atmósfera toda de la obra?

Si se desea responder a esta interrogante, debe primero aclararse que son dos las posibles soluciones: uno, podría deberse al contenido; dos, a la forma. Aún cuando la primera respuesta es tentadora -piénsese en la historia relatada, un hombre de carne y hueso que desdeña la vida para vivir aventuras y fantasías- no es la correcta, al menos, no de acuerdo con el criterio de Díez Borque.⁷⁹ Para él, no es el contenido lo que acerca el texto a la vida, sino la *factura* misma de la novela, un recurso formal: la continua invasión de fronteras. La ilusión de realidad resulta pues del alto grado de verosimilitud que entraña una táctica recurrente a lo largo del texto. El procedimiento al que se refiere Díez Borque implica la acción de dos mecanismos: por un lado, el *teatro dentro del teatro* que produce, entre otros, los efectos de distanciamiento, de profundidad, de multiplicación de planos y de ironía; por otro, el de *la novela en la novela*. Al incluir un relato secundario dentro de la historia principal, al representar una obra dentro de una puesta en escena, el macrocosmos literario adquiere la cualidad de real frente al texto engastado.



No obstante, el aporte cervantino va un paso más allá; no contento con subvertir el orden y disfrazar con el vestido de la vida al arte, debe ahondar en el problema de la realidad y de las apariencias, debe confundirlas hasta la saciedad para demostrar cómo ambos mundos, el literario y el extraliterario no pueden sino caminar *pari passu*. Para ello, dispone de un artificio más: los personajes de uno y otro mundo traspasan los límites; así, se añade otra dimensión al universo del hidalgo. Evidentemente, no siempre sucede así; en ocasiones, la novela insertada no pasa de servir para crear la ilusión primaria.

En el retablo de Maese Pedro, por citar un ejemplo, se pone en juego este procedimiento; a través de su acción, se multiplican los planos y se alcanza la ilusión de realidad. El narrador desdobra el espacio: en uno de los extremos, está el retablo con el trujumán y las figurillas; en el otro, Don Quijote y los espectadores. Luego, con el propósito de convertir al lector en parte del auditorio, este narrador hecha mano de una técnica teatral: la mostración.

Se acude entonces, como lo explica Díez Borque,⁸⁰ al uso de expresiones que otorgan cualidades visuales a la palabra; a menudo el narrador emplea frases tales como: “Miren vuestras mercedes también cómo el emperador vuelve las espaldas [...]”, “Vuelvan vuestras mercedes los ojos a aquella torre que allí parece [...]”, “No veen aquel moro [...]” (II, 27). Así, la prosa cervantina conquista la ilusión: se convierte en vida, en representación escénica y, por tanto, inmediata de la realidad, aún cuando no deja de ser escritura simplemente.

La interferencia entre la realidad y la ficción se explica entonces, como producto de recursos literarios, pues a través de ellos se generan el *perspectivismo* y la consecuente inversión vida / arte.

1.8. La escena de papel

Se afirma que el *Quijote* es la novela modelo. Sin embargo, este título extraordinario nada puede contra los olvidos de un sector de la crítica. Está hueco, carece de sentido pues, a pesar de todo, no se concibe la obra cervantina como un motor que empujó el desarrollo de la novelística moderna, como una escritura precursora, y según Fox,⁸¹ esto se debe a la poca insistencia con que se han estudiado los hallazgos formales presentes en el texto.

Mediante el examen de un aspecto en la forma del *Quijote*, Fox pretende contribuir al replanteamiento de la posición de la obra cervantina dentro de la tradición novelística occidental; su interés se fija en la técnica narrativa, en el uso de la alternancia sumario-escena.

Antes de Cervantes, la narrativa europea se caracterizaba por la presentación panorámica e indirecta, indirecta en tanto estaba mediada por la persona del narrador; el *Quijote*, en cambio, inaugura un modo de novelar inclinado hacia la escenificación como medio para presentar el acontecer de la obra. Si bien se haya presente ya en la novela de 1605, este artificio madura en la secuela de 1615; el predominio de la representación escénica sobre la sumaria da lugar a un rasgo de la narrativa cervantina y de la narrativa posterior a Cervantes. Tal es uno de los recursos que hacen posible el acentuado carácter dramático de la novela moderna y el que otorga al personaje novelesco la capacidad de actuar su existencia e irse constituyendo dinámicamente y no a través de las definiciones del narrador. Todo este despliegue supone un hito en la evolución del género.

Una vez aclarado el horizonte de expectativas que mueve la labor de Fox, ha de pasarse al análisis detenido de las categorías que propone. Valga indicar que la trascendencia de este trabajo está dada por la distinción que el crítico establece entre dos formas de narrar, la sumaria y la escénica.

El término *escena* será utilizado, especifica Fox, para referirse a aquellos pasajes de la narración en que el narrador deja de interponer su presencia relatora y deja al lector a solas con los personajes para que éstos, normalmente en diálogo, impulsen directamente la acción de modo semejante a lo que se sucede en el tablado teatral.⁸² Se contrapone a la escena novelística el concepto de *pasaje sumario*, más puramente narrativo; en estos, el lector en lugar de observar directamente la actuación de los personajes, depende de la información que provee el narrador como intermediario entre él y la realidad de la obra.⁸³

Si se lleva esta misma oposición, escena-sumario, al ámbito del *tempo* de la narración pueden también encontrarse marcadas diferencias entre una y otra forma de presentar la realidad. El *sumario* implica la recapitulación de acontecimientos, organizada y sintetizada por el narrador para beneficio del lector; por lo tanto, el ritmo es mucho más rápido que en la *escena*, donde brotan los pormenores de cada situación concreta y el ritmo avanza, a causa de esto, con mayor lentitud. De ahí que, por lo general, el tiempo verbal más adecuado para la representación escénica sea el pretérito indefinido (pretérito perfecto simple); en tanto que para el *sumario*, lo sea el pretérito imperfecto del modo indicativo. Esta distinción resulta elemental si se desean comprender las justas proporciones en que aparecen, en el texto, a cada instante, el *sumario* y la *escena* como recursos narrativos.

Fijemos la atención en el *Quijote* de 1605. El capítulo I,1 ofrece abundante información acerca del protagonista y su ambiente; pone al tanto de la locura del hidalgo, de los preparativos de su salida; sin embargo, no deja de ser una introducción panorámica y su tiempo verbal es, claro, el pretérito imperfecto del indicativo. Domina lo sumario; muy al modo del estilo narrativo de la época, recuérdese, por ejemplo, al *Buscón* o al *Guzmán de Alfarache*. En el capítulo I,2, aparece ya el hidalgo en su rocín, va camino de su primera

aventura. Topa luego con la venta y allí, allí inician no sólo el mundo caballeresco y la locura sino también la *escena*; tras un juego de miradas entre las dos mozas –tenidas por doncellas- y el noble señor, la novela de pronto se repliega a la materialidad del tratamiento escénico y a partir de ese momento se sujeta a éste como medio preponderante de presentación: los hechos del caballero y de quienes van surgiendo en su vida comienzan a ser registrados de momento a momento, y, con ello, el *tempo lento* domina la obra.⁸⁴

Fox atribuye esta elección al gusto de Cervantes por el arte híbrido de *La Celestina* y a su vocación de autor teatral. Evidentemente, el tiempo verbal predominante es el pretérito perfecto simple. Los capítulos I,2-6 ilustran también el uso de la técnica de la escenificación; en estos cinco capítulos se presentan unos dos días de acción en los que el lector asiste a cada uno de los instantes de la existencia del caballero, desde el momento en que sale hasta el escrutinio de los libros del hidalgo. Son muchos los incidentes escenificados: la salida de Don Quijote, su llegada a la venta al anochecer, la accidentada noche que pasa allí, su investidura como caballero, la salida a la mañana siguiente, el episodio con Andrés y los azotes, la aventura con los mercaderes, el encuentro del caballero con un labrador de su pueblo, el regreso a la casa y, después de otra noche sufrida, el escrutinio. Únicamente, cuando el hidalgo está de vuelta en casa, se permite abreviar la estancia de aquel con un par de pinceladas sumarias: en dos líneas, se cuenta que pasa el protagonista más de dos semanas en el hogar. Una vez que Don Quijote emprende su segunda salida, vuelve a tomar fuerza –del capítulo I,7 al I,10-, en el texto, un ritmo narrativo acompasado al relato de dos días de aventuras.

Pese a la frecuencia con que se acude al artificio representativo de la *escena*, esta no logra triunfar en la primera parte, pues para contrarrestar sus influencias están las novelas

insertadas; La "Historia de Cardenio", "El curioso impertinente", la "Historia del cautivo", entre otras. Estas proveen, como lo indica Fox,⁸⁵ no sólo alivio temático respecto de la fábula de Don Quijote sino, aún a costo de la unidad de la obra, respecto de la forma, en acuerdo con el gusto de la época, se retorna el dominio narrativo a la presentación sumaria.

Por el contrario, en el *Quijote* de 1615, el recurso de las novelas insertadas es abandonado a favor de la *escena*; pues los subargumentos están mejor engarzados dentro de la historia central y tienen un marcado carácter escénico. Tanto el retablo de Maese Pedro como las bodas de Camacho aparecen en forma teatralizada, a modo de *puestas en escena*. Esta inclinación hacia lo dramático revela un rasgo estilístico común en la segunda parte: el texto no es sólo más decididamente teatral sino que depura el uso de esta técnica narrativa; cada vez más, el lector adquiere libertad para comprender los sucesos con vista en los hechos que surgen en la presentación del mundo. Cada vez menos, el narrador acota al diálogo algún comentario suyo, más bien cede su lugar; esta es una idea común entre los cervantistas.

Curiosamente, a la vez que sucede esto, se insiste mucho más en las mediaciones del narrador; quizá como símbolo de la tensión, como si la novela se defendiera ante la invasión de lo teatral. Consideremos un ejemplo: los primeros siete capítulos refieren un día de la vida de los personajes, la *escena* aparece por doquier en tanto que el *sumario* no pasa de ser una caricatura de lo que en la primera parte fue, pues su brevedad es notoria. Así,

"La novela, en otras palabras, se convierte menos en un "contar" y más en un registrar las palabras, gestos y acciones de los personajes. Venimos a depender menos de la autoridad del narrador y más del puro acontecer novelesco abandonado a su propia evidencia. Como sobre un tablado, vemos a don Quijote, Sancho, el ama, la sobrina, el cura, el barbero, Sansón Carrasco, entra y salir, cambiar impresiones, existir, en una palabra, en cada momento de sus vidas, en tanto el narrador se limita suministrar las acotaciones necesarias".⁸⁶

Este desvío hacia la escenificación implica un hito en la historia de la novela y ese paso de lo narrativo a lo escénico vendría a transformarse en uno de los procedimientos más característicos de la novela moderna. Ya Ortega había insistido sobre este punto cuando discutía la evolución de la novelas desde las formas puramente narrativas hacia las de rigurosa presentación; está pues, de por medio, el problema de la objetividad en la representación del mundo.

Por una lado, se accede a un mundo prácticamente autónomo; por otro, a cada paso por el texto, se nos recuerda que lo que leemos no es sino literatura, arte, ficción; la opción *sumario-escena*, presente a lo largo del conjunto de la obra, establece un juego basado en lo doble, nuestra aprehensión de la realidad depende de la presentación escénica –está puesto el peso en esta lado de la balanza, es esa la novedad de lo escrito por Cervantes- pero también de los pasajes sumarios. De esta manera, los personajes novelescos adquieren ante los ojos del lector, podría decirse también lector-espectador, una objetividad presentativa sin par; común luego, entre los protagonistas de las narraciones modernas, pues se los muestra en sus palabras y acciones, se da la posibilidad de entrar en contacto con ellos sin intermediación alguna; piénsese en Don Quijote y en Sancho.

Los personajes desarrollan una nueva capacidad: la de existir dinámicamente, la de irse constituyendo en su actuar, la de evolucionar conforme a las circunstancias, a través de la interdependencia entre personaje y acción. A veces, el personaje logra incluso escapar de las etiquetas que le coloca el narrador; de Sancho se dice que tiene poco ingenio y, sin embargo, acaba por revelarse como un hombre sensato; vale más el actuar que los esquemas y las definiciones dadas.

1.9. El espectador mira un mar de palabras

Más allá del recuento, por encima del inventario de pasajes y situaciones donde puedan encontrarse algunas referencias a la teatralidad, está el proyecto de María Caterina Ruta.⁸⁷ El propósito de su trabajo consiste en destacar ciertas modalidades según las cuales la teatralidad se manifiesta —o se esconde— en el discurso narrativo del *Quijote*. Es pues necesario, si lo que se ansían son pistas sobre la inclusión de lo teatral en la novela cervantina, el pasar revista a estas *modalidades*.

En primera instancia, debe mencionarse la manera en que el diálogo acerca la novela al texto teatral; hay diálogo en el *Quijote* cuando impera el mimetismo en la narración y se permite, por lo tanto, conocer las réplicas entre dos o más personajes interlocutores. No ha de olvidarse que la larga discusión sobre este tema debe su origen a Criado de Val. De esta forma, lo sugiere Ruta,⁸⁸ se ofrece una nueva posibilidad: disponer una buena parte de la novela en numerosas piezas dramáticas. Así, cada diálogo funcionaría como un texto teatral independiente pero engarzado por el todo del discurso narrativo.

Por otra parte, deben tenerse en cuenta aquellas partes de la obra cervantina donde se realizan puestas en escena. Estos montajes son de diversas dimensiones y persiguen fines muy distintos entre sí; a veces, su magnitud es mínima; en otras ocasiones, la mampara y el lujo con que se llevan a cabo son descomunales y su tamaño insinúa la locura de sus directores.

Escribe a este respecto Ruta:

“En principio éstas [las puestas en escena] corresponden por lo menos a dos géneros de motivaciones: o se realizan para conducir al protagonista al estado del orden constituido o se organizan para atraerle a las dichas «burlas», inventadas para el puro deleite de los demás. Se trata de invenciones más o menos fantásticas, donde tienen lugar disfraces, deslizamientos de código lingüístico, escenificaciones que van de lo menos ambicioso a lo más lujoso”.⁸⁹

En el capítulo I,3 aparece, de acuerdo con Maria Teresa Cattaneo,⁹⁰ una tentativa de simulación escénica; ocurre cuando el ventero y las mujeres que lo acompañan fingen la ceremonia de la investidura caballeresca. En este caso, no existe mayor disfraz, lo que sucede es que se apropian de códigos lingüísticos y de comportamientos propios del texto teatral; es en todo caso moderada la teatralidad de este episodio.

Luego, en el capítulo I,26, el barbero y el cura acuden a un montaje para conducir al hidalgo a su hogar; resulta más claro su dramatismo. Así,

“En el *Quijote* de 1605, pues, la investidura, el ingenuo disfraz del cura y del barbero, la historia de Micomicona y el traslado de don Quijote a su aldea piden medios escénicos modestos y una adhesión al mundo caballeresco aún poco problemática. En el libro de 1615 las transformaciones de Sansón Carrasco requieren instrumentos más complejos y un conocimiento más técnico de la patología del hidalgo”.⁹¹

Ruta coincide con el pensamiento de Martín Morán –adelante se estudiará con detalle–; ambos consideran que el desarrollo de la teatralidad y la peculiaridad de la teatralidad misma deben su razón de ser a la locura del caballero y al progreso que esta experimenta entre la primera y la segunda partes.

Esta teatralidad se basaría en las dicotomías texto escénico / texto literario, apariencia / esencia y dentro / fuera. No obstante, Ruta afirma que si bien está presente en el texto de la novela la teatralidad no alcanza nunca el grado de teatro, debido a que se padece siempre la ausencia: si el personaje actúa con conciencia de la representación, el receptor ignora que está ante un montaje; si el receptor se sabe público de una comedia, los emisores carecen de conciencia de estar actuando; siempre falta alguno de los elementos del discurso teatral.

Un tercer elemento pleno de dramatismo se ofrece en dos de las metáforas recurrentes en la novela, la de la vida como sueño y la de la vida como teatro, ambas acordes con una

mentalidad que emerge a partir de la Contrarreforma y que concibe a la existencia como un paso efímero por el mundo.

Cuarto punto: en la segunda parte se remite en dos ocasiones al teatro verdadero; en primer lugar, cuando se narra lo acaecido a Don Quijote con el grupo de comediantes de la Carreta de las Cortes de la Muerte; luego, cuando el caballero se enfrenta con el retablo de Maese Pedro. Ahora bien, más allá de la alusión ha de estar el interés; en su encuentro con los actores, Don Quijote, pues claro, topa con un *carro de Tespi* que, como explica Ruta,⁹² es la expresión más tradicional del teatro que viajaba en busca de público para sus representaciones. Sin embargo, mayor en importancia que esta referencia al arte dramático de la época, son las actitudes del hidalgo ante los comediantes. Al verlos, se admira; luego, les declara su afición al teatro, que le viene por inclinación natural desde la juventud: “[...] y mirad si mandáis algo en que pueda seros de provecho; qué lo haré con buen ánimo y buen talante, porque desde mochacho fui aficionado a la carátula, y en mi mocedad se me iban los ojos tras la farándula”.⁹³ Viene todavía más tarde, una frase calma: “[...] y ahora digo que es menester tocar las apariencias con la mano para dar lugar al desengaño”.⁹⁴ La oposición que resulta de contrastar estas dos actitudes sirve como una especie de clave de lectura, capaz de otorgar sentido no al pasaje únicamente, sino al texto por completo; del engaño y la maravilla se pasa al portentoso desengaño a cada instante.

Pasemos entonces a develar la trascendencia que se oculta tras la otra alusión. George Haley, tal y como lo comenta Ruta,⁹⁵ había observado un paralelismo entre las estructuras narrativas de toda la novela y el mecanismo presente en la representación del retablo, en ambos casos, entre el autor y el objeto narrado o representado hay un intermediario; así, Cide Hamete es a Cervantes lo que el joven intérprete a Maese Pedro. Mediante tal artificio el

discurso diegético adquiere teatralidad, ya que el intermediario, sea el joven intérprete del teatrillo de marionetas o el mismísimo Cide Hamete, recurre, cuando relata, a la visualización de la escena.

Resulta entonces, una escritura narrativa que convierte al lector en una especie de espectador: a los destinatarios internos del texto o al lector implícito se les estimula repetidas veces con referencias a los órganos sensoriales, sobre todo el oído y la vista, como por una tensión constante hacia la escenificación del enunciado, tal como ocurre cuando se trata de verdaderas representaciones, explica Ruta.⁹⁶

A menudo, el presentador exclama: "Miren vuestras mercedes..."; al hacerlo, el mensaje dirigido hacia el interior de la novela –sea al auditorio de la farsa, sea a un lector implícito- adopta teatralidad; no importa entonces que el lector, aquel que está fuera del mundo narrado, reciba todo por mediación de la palabra escrita.

Frecuentemente este lector queda informado mediante Cide Hamete acerca de los artificios que permiten la puesta en escena que está presenciando, según Ruta; el texto de la novela se revela de esta manera, con la más clara conciencia de la ficción escénica, al igual que lo ha hecho ya, conciente, en ese caso, de su naturaleza literaria; libro que se sabe libro no puede sino ser conciente de las artes que se hospedan en él, del singular modo en que operan.

Pero no siempre es así; en ocasiones no se advierte de la fantasía, se deja a los personajes, al lector implícito y al lector a su merced: el engaño actúa. Alonso Quijano lo ha querido así; abrumado por la normalidad de su vida, ha optado por lo cambiante, por la aventura; cada vez, más lejos del centro que todo lo ordena y aglutina, el hidalgo camina, gracias a su elección individual -acto ejemplar dentro de la propuesta cervantina- hacia la

ficción. La novedad de este viaje, concluye Ruta, requiere, para imponerse a la vista de los lectores-espectadores, poco acostumbrados a ella, de gestos exagerados, ¿cómo los del teatro?

1.10. El tablado en donde caminan amo y escudero

Las relaciones entre el *Quijote* y lo teatral son múltiples. El drama se caracteriza, entre otras cosas, por su aspiración de convertir lo representado en real. Esta cualidad de lo teatral deviene en la necesidad de anular la narración, pues esta establece una distancia entre la escenificación y la vida; mucho más oportuna que la acción mimética del diálogo. Así, desde Aristóteles, este aspecto funge como agente de diferenciación entre los géneros; la oposición diégesis / mimesis se relaciona con la división novela / teatro.

La conjunción de narración o descripción (recursos diegéticos por excelencia) más diálogo (recurso mimético) implica una situación límite que pone en evidencia un juego dual, cuyo motivo se encuentra en la mentalidad barroca y su pretensión de romper la frontera que separa la ficción y la realidad. El *Quijote* concreta esta ambición; su expresión inequívoca se halla en el afán por prolongar el dominio de la obra de arte, rompiendo el espacio del libro, acercándose a la vida.

De acuerdo con Martín Morán,⁹⁷ abundan en el relato del caballero aquellos pasajes donde las historias adquieren la calidad de real merced al efecto generado por la representación; éstas no son más narraciones filtradas, diferidas, sino vivencias en directo. La puesta en escena logra, en ocasiones, el estatus de realidad. Por encima del diálogo, la teatralización de una historia cualquiera o de una parte de la historia puede estar dada por la constitución del espacio. El recuento de los sucesos de la Venta de Palomeque suponen un buen ejemplo; Martín Morán ha propuesto que la venta se asemeja a un escenario, pues la

posada es un espacio cerrado donde, por medio de la confrontación dialéctica, se representan las historias de los personajes y se resuelven los conflictos.⁹⁸

El ventero, colocado en el quicio de la puerta, sirve de puente entre el interior y el exterior de la posada. A través de sus palabras, narraciones y descripciones lo ajeno se incorpora a la venta; es decir, se establece un dentro y un afuera. El teatro lo constituye el interior de la posada; así, ésta alberga los sucesos y la existencia, bajo un marco espacial.

Poco a poco, la venta facilita un lento proceso de descubrimiento de lo oculto; Cardenio, Dorotea, Frenando y Luscinda se reconocen y reencuentran. El conocimiento de esa verdad íntima resulta posible gracias, primero, al espacio de la posada y, segundo, a la bajada de la máscara, la anagnórisis. El desenmascaramiento de los personajes en cadena implica también un efecto teatral y afirma la confluencia de esencias y apariencias; el antifaz consuma la exaltación de lo difuso, persona y personaje son uno.

El montaje teatral del episodio trasluce en otros detalles; Martín Morán se refiere, por ejemplo, a la *performatividad* de la palabra en la escena, la capacidad de los personajes de contarse a sí mismos, de interpretar su historia “aquí” y “ahora”, de vivir.⁹⁹ Esta *deixis perpetua* produce un efecto de verosimilitud; la apariencia de realidad se apoya en la convención realista de la escenificación. Además del valor *performativo* de las palabras, de la anagnórisis, de la constitución del espacio, la venta alcanza teatralidad merced a la presencia de un hálito melodramático, de un proceso de desarrollo en la trama y los personajes, del disfraz, de la conciencia del narrador sobre la dimensión escénica del pasaje y el tratamiento espectacular.¹⁰⁰

Una discrepancia oportuna en relación con lo expuesto por Martín Morán: el efecto de lo teatral no tiende, en todos los casos, hacia la creación de una impresión realista en el lector;

por el contrario, en el *Quijote* existen diversos episodios donde la teatralidad se convierte en un indicador de convencionalismo, en marca de la ficción. Estos fragmentos del texto buscan no la verosimilitud directa -es decir, inmediata- del pasaje sino ulterior y con ello, de la totalidad de la obra. La novela se hace pasar por real cuando opuesta a la fuerte carga ficcional de lo teatral, alcanza un estatuto que no corresponde con su naturaleza íntima de objeto artístico y cultural.

En este mismo sentido parece pertinente la correspondencia que sugiere Martín Morán entre las dicotomías texto escénico / texto literario y apariencia / esencia. A través del juego de dobles, el libro adquiere una falsa realidad, amparado por su oposición a la ilusión generada por las puestas en escena dispersas en la totalidad del texto.

Aún con todo esto, propiamente teatrales son pocos los episodios en la novela, pues, como explica Martín Morán, falta el consenso entre actores y espectadores, falta el pacto tácito que posibilita el juego dramático, el "como si". Este elemento organizaría la representación como tal y disolvería las distinciones entre lo real y lo aparential; sin embargo, no parece posible ya que, por regla casi general, se encuentran personajes que actúan sin saberlo, sin voluntad de participar en la puesta en escena. Don Quijote figura en este grupo por antonomasia, su locura radica en la dificultad de discernir los límites entre uno y otro mundo.

Martín Morán indica una distinción entre los personajes de la novela que participan de las escenificaciones; Don Quijote, cercano a las mentalidad de la antigüedad clásica, cree que las apariencias semejan las esencias en tanto que casi todos los demás, hartos barrocos en su forma de concebir el mundo, hacen que las apariencias simulen las esencias.¹⁰¹ Este esquema de la introducción de las puestas en escena en la novela explica por qué en la segunda parte las representaciones son dadas al caballero y no es él quien debe construirlas como lo hacía en la

primera parte; piénsese en la mofas ducales, en el retablo de Maese Pedro, en las bodas de Camacho y Quiteria, en las Cortes de la muerte.

Todo esto aclara, como lo expresa Martín Morán,¹⁰² por qué se introducen matrices teatrales en la construcción del texto; aún cuando algunos de los artículos analizados explican el por qué se hace, queda todavía por elucidar la razón última. Martín Morán ha señalado la importancia de la oposiciones Renacimiento / Barroco, episteme antigua / episteme moderna y primera parte / segunda parte en la resolución de este punto. Para él, la secuela del *Quijote* es ávida de teatralidad pues se contrapone al afán de la primera; la conciencia manierista acrecenta su ansia por burlar la fronteras entre la vida y el arte y ya no, como en la primera, por restaurar la continuidad entre verdad y ficción.¹⁰³

NOTAS

-
- ¹ Rubén Darío, *Poesía* (Madrid: Alianza Editorial, 1995): 93.
- ² Ha sido tomada de Francisco Rico, *Historia crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Renacimiento* (Barcelona: Crítica, 1980), tomo II: 646.
- ³ Miguel de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho* (Madrid: Espasa-Calpe, 1971): 19.
- ⁴ Ver José Manuel Martín Morán, "Los escenarios teatrales del *Quijote*", *Anales Cervantinos*, XXIV, (1986): 27.
- ⁵ Dámaso Alonso, "Sancho-Quijote; Sancho-Sancho", *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas* (Madrid: Gredos, 1962): 18.
- ⁶ José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* (Madrid: selecta de *Revista de Occidente*, 1961): 123.
- ⁷ Ortega y Gasset, *Meditaciones*: 124.
- ⁸ Ortega y Gasset, *Meditaciones*: 125.
- ⁹ Ortega y Gasset, *Meditaciones*: 125.
- ¹⁰ Se desarrollarán como parte de la referencias teóricas.
- ¹¹ Ortega y Gasset, *Meditaciones*: 129.
- ¹² Ortega y Gasset, *Meditaciones*: 130. Estas ideas coinciden con la propuesta elaborada por Mijaíl Bajtín en su ensayo "La épica y la novela (Sobre una metodología de investigación de la novela)" (1941), que aparece en Mijaíl M. Bajtín, *Problemas literarios y estéticos* (La Habana: Arte y Literatura, 1986): 513-554. Adelante, se emplearán algunas de las nociones bajtinianas con el propósito de complementar la exposición de Ortega.
- ¹³ Ortega y Gasset, *Meditaciones*: 132.
- ¹⁴ Ortega y Gasset, *Meditaciones*: 141.
- ¹⁵ Ortega y Gasset, *Meditaciones*: 141.
- ¹⁶ Ortega y Gasset, *Meditaciones*: 148.
- ¹⁷ Ortega y Gasset, *Meditaciones*: 157.
- ¹⁸ Ortega y Gasset, *Meditaciones*: 166.
- ¹⁹ Ortega y Gasset, *Meditaciones*: 167.
- ²⁰ Ortega y Gasset, *Meditaciones*: 169.
- ²¹ Ver Agustín Redondo, "El *Quijote* y la tradición carnavalesca", *Anthropos*, 98-99 (1989): 93-98.

- ²² Ver Redondo, "El Quijote": 93. En su artículo, el autor resume el concepto de Carnaval, tiene por referentes las propuestas de Julio Caro Baroja, *El Carnaval (análisis histórico-cultural)* (Madrid: Taurus, 1965); de Claude Gaignebet, *Le Carnaval*. Paris: Payot, 1974. Y de Daniel Fabre, *La fête en Languedoc*. Toulouse: Privat, 1977.; *Carnavalesques*. Burdeos: Laboratoire Pluridisciplinaire de Recherches sur l'Imagination Littéraire, Université de Bordeaux III, 1980.
- ²³ Redondo, "El Quijote": 93.
- ²⁴ José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica* (Madrid: Ariel, 1983): 322.
- ²⁵ Ver Patrice Pavis, *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética y semiología* (Barcelona: Paidós, 1980): 81-83. Parece apropiado señalar que como producto de la *Commedia dell'Arte*, en España, aparece posteriormente el teatro de guiñol, del cual el retablo de Maese Pedro parece ser una variante. Tuvo gran aceptación el guiñol en la época en que el *Quijote* conoció la luz.
- ²⁶ Redondo, "El Quijote": 94.
- ²⁷ Redondo, "El Quijote": 93. El destacado es nuestro y tiene como propósito resaltar la parte del enunciado que no compartimos pues supone una postura que objetamos.
- ²⁸ Citado por Redondo, "El Quijote": 94.
- ²⁹ Redondo, "El Quijote": 94. Valga aclarar que esta idea que asocia a Sancho con lo carnavalesco y a Don Quijote con lo cuaresmal había sido desarrollada por Mijaíl M. Bajtin, *La obra de François Rabelais y la cultura popular del Medioevo y el Renacimiento* (Barcelona: Barral, 1971): 26-27. Esta constituye un hito en los estudios sobre este campo.
- ³⁰ Lo explica así Redondo, "El Quijote": 94.
- ³¹ Redondo, "El Quijote": 94.
- ³² Se respeta la cita y el subrayado hecho en ella pues se sigue atentamente la exposición de Redondo, "El Quijote": 96.
- ³³ Redondo, "El Quijote": 97.
- ³⁴ Redondo, "El Quijote": 94.
- ³⁵ Redondo, "El Quijote": 94.
- ³⁶ En el capítulo I, 25, tal y como lo anota Redondo, "El Quijote": 94.
- ³⁷ Redondo, "El Quijote": 95.
- ³⁸ En los capítulos II, 38-41; lo apunta así Redondo, "El Quijote": 95.
- ³⁹ Citado por Redondo, "El Quijote": 95.
- ⁴⁰ Redondo, "El Quijote": 95.
- ⁴¹ Redondo, "El Quijote": 97.



-
- ⁴² La obra fue publicada originalmente en Moscú (1965); utilizaré la edición en lengua castellana de Barral editores, publicada en Barcelona (1971); la traducción estuvo a cargo de Julio Forcat y César Conroy.
- ⁴³ Citado por Monique Joly, "Cervantes y la burla", *Anthropos*, 98-99 (1989): 69.
- ⁴⁴ Joly, "Cervantes y": 69.
- ⁴⁵ Joly, "Cervantes y": 69.
- ⁴⁶ Ver Michel Moner, "La problemática del libro en el *Quijote*", *Anthropos*, 98-99 (1989): 90.
- ⁴⁷ Se escriben estas palabras durante el año 2003.
- ⁴⁸ Ver Moner, "La problemática": 90.
- ⁴⁹ Ver Moner, "La problemática": 92.
- ⁵⁰ Moner, "La problemática": 92.
- ⁵¹ De acuerdo con la información aportada por Justo García Soriano y Justo García Morales, "Guía al lector", prólogo a Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. 5ª. ed. (Madrid: Aguilar, 1951): 21.
- ⁵² Alfredo Baras, "Teatralidad del *Quijote*", *Anthropos*, 98-99 (1989): 98.
- ⁵³ Ver Jill Syverson Stork, *Theatrical Aspects of the Novel: A Study of Don Quixote*. Valencia: Albatros, 1986.
- ⁵⁴ Ver García Soriano y García Morales, "Guía del lector": 22-33.
- ⁵⁵ Ver Kenji Inamoto, "La mujer vestida de hombre en el teatro de Cervantes", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12.2 (1992): 137-143.
- ⁵⁶ B.W. Ife, *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca* (Barcelona: Crítica, 1992): 17-18.
- ⁵⁷ Citado por Baras, "Teatralidad": 98.
- ⁵⁸ Baras, "Teatralidad": 99.
- ⁵⁹ Ver Baras, "Teatralidad": 99.
- ⁶⁰ Baras, "Teatralidad": 100.
- ⁶¹ Baras, "Teatralidad": 100.
- ⁶² Ver Helen H. Reed, "Theatricality in the Picaresque of Cervantes", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 7.2 (1987): 71.
- ⁶³ Mijail M. Bajtín, *Problemas literarios y estéticos* (La Habana: Arte y Literatura, 1986): 83-268.
- ⁶⁴ Este fragmento es citado por Alberto Castillo, "El retablo de maese Pedro", *Anthropos*, 100 (1989): 57.

- ⁶⁵ Lo explica así Castillo, "El retablo": 56.
- ⁶⁶ Castillo, "El retablo": 56.
- ⁶⁷ Ver Manuel Durán, "El *Quijote* visto desde el retablo de Maese Pedro", *Anthropos*, 98-99 (1989): 101-102. Léase además, George Haley, "El narrador en Don Quijote: el retablo del Maese Pedro", George Haley, ed., *El Quijote* (Madrid: Taurus, 1980): 269-287.
- ⁶⁸ Castillo, "El retablo": 56.
- ⁶⁹ Ver Haley, "El narrador": 269-287.
- ⁷⁰ Comentado por Eduardo Forastieri-Braschi, "Entre retablos cervantinos", *Ideologies & Literature*, IV, 1 (1989): 348-349.
- ⁷¹ Alfredo Hermenegildo, "Mirar en cadena: artificios de la metateatralidad cervantina", Catherine Poupeney Hart, Alfredo Hermenegildo y César Olivo, coord., *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo (Actas del coloquio de Montreal, 1997)* (Murcia: Servicio de publicaciones, Universidad, 1999): 77.
- ⁷² Hermenegildo, "Mirar en": 77.
- ⁷³ Hermenegildo, "Mirar en": 79.
- ⁷⁴ Lionel Abel, *Metatheatre: a New View of Dramatic Form*. New York: Hill & Wang, 1956.
Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Editions Sociales, 1980.
Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*. Genève: Droz, 1981.
- ⁷⁵ Hermenegildo, "Mirar en": 80.
- ⁷⁶ Hermenegildo, "Mirar en": 83.
- ⁷⁷ Hermenegildo, "Mirar en": 92.
- ⁷⁸ Ver E.C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes* (Madrid: Taurus, 1962): 78.
- ⁷⁹ Ver José María Díez Borque, "Teatro dentro del teatro, novela de la novela en Miguel de Cervantes", *Anales Cervantinos*, XI, (1972): 113-128.
- ⁸⁰ Díez Borque, "Teatro": 123-124.
- ⁸¹ Ver Arturo A. Fox, "Escena novelística y dramatismo en el *Quijote*", *Revista canadiense de estudios hispánicos*, III, 3 (1979): 237-246.
- ⁸² Fox, "Escena": 237.
- ⁸³ Fox, "Escena": 238.
- ⁸⁴ Fox, "Escena": 239.
- ⁸⁵ Ver Fox, "Escena": 240.
- ⁸⁶ Fox, "Escena": 241.



⁸⁷ Ver María Caterina Ruta, "La escena del *Quijote*: apuntes de un lector-espectador", *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas Barcelona 21-26 Agosto 1989* (Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992), tomo I: 703-711.

⁸⁸ Ruta, "La escena": 703.

⁸⁹ Ruta, "La escena": 703.

⁹⁰ Comentada por Ruta, "La escena": 704. En la bibliografía del artículo de Ruta se citan dos estudios de María Teresa Cattaneo, "Rappresentare Don Chisciotte" en Rafael Azcona, Tullio Kezich y Maurizio Scaparro, comp., *Don Chisciotte, frammenti di un discorso teatrale* (Roma: Oficinen Edizioni, 1984): 11-18; y "Don Chisciotte: le maschere della finzione", *Letteratura e filologia* (Milán: Cisalpino-Goliardica, 1987): 79-87.

⁹¹ Ruta, "La escena": 704.

⁹² Ruta, "La escena": 705.

⁹³ Ver el capítulo II, 11.

⁹⁴ Ver el capítulo II, 11.

⁹⁵ Ver Ruta, "La escena": 705.

⁹⁶ Ruta, "La escena": 706.

⁹⁷ Ver José Manuel Martín Morán, "Los escenarios teatrales del *Quijote*", *Anales Cervantinos*, XXIV, (1986): 29-32.

⁹⁸ Martín Morán, "Los escenarios": 28-29.

⁹⁹ Martín Morán, "Los escenarios": 34.

¹⁰⁰ Martín Morán, "Los escenarios": 36.

¹⁰¹ Martín Morán, "Los escenarios": 40.

¹⁰² Martín Morán, "Los escenarios": 44.

¹⁰³ Martín Morán, "Los escenarios": 44-46.

CAPÍTULO II

TEATRO SOBRE EL VIENTO ARMADO

*El sueño, autor de representaciones,
En su teatro sobre el viento armado
Sombras suele vestir de bulto bello.*

Luis de Góngora

La diferencia y su par opuesto, la semejanza, se imponen como criterios universales de clasificación. Tras todo catálogo, sea de edades, culturas u objetos, subyace el mismo principio, harto añejo por lo demás, reconocible sin duda en la manera aristotélica de agrupar bajo el nombre de *reinos* todo cuanto se conocía. Insistir sobre este asunto supondría proclamar una verdad de Perogrullo; no obstante, el desarrollo del tema obliga a una última idea: sistematizar implica una ardua labor, pues las relaciones entre semejanza y diferencia se caracterizan, a menudo, por su inestabilidad.

Si se desea comprender el saber humano, su funcionamiento a través de los siglos y las civilizaciones, su historicidad; en el establecimiento de un catálogo de épocas y sus respectivas mentalidades se vislumbra el filo de la tarea imposible. ¿Dónde inicia una manera de entender, un período que es consecuencia de esa nueva *sensibilidad*?; ¿cuáles son los acontecimientos que sirven de frontera entre esta época y la que la precede? En suma, ¿cuál es el sitio desde donde la *diferencia* se constituye a tal grado que implica un corte, una ruptura, una discontinuidad?

Entre el Clasicismo y el Barroco, ¿qué está?; es decir, ¿cuál es el vórtice que separa a estas dos épocas? Sarduy asegura que en el quebrantamiento entre una época y otra, entre una visión de mundo y otra priva una honda transformación, capaz de generar diferencias; es la modificación de la imagen astronómica del universo.¹



Deviene en obligación, bajo estos parámetros, para elucidar el campo simbólico del Barroco, el estudiar la forma en que la representación del cosmos se transfiguró, en esa franja de tiempo donde hoy –ávidos lectores del pasado- situamos el paso, el puente que va de una época hacia la siguiente.

El interés por la evolución de las teorías cosmológicas no es gratuito; por el contrario, supone un esfuerzo: adentrarse en el saber de la época a partir del imaginario que una cultura elabora con respecto al *espacio fundador*, el cosmos, un espacio privilegiado cuando de comprender los soportes del pensamiento se trata. Lo explica así Severo Sarduy:

“Si el espacio promulgado tipo es el que describe la cosmología, es simplemente porque esta ciencia, en la medida en que su objeto propio es el universo considerado como un todo, sintetiza, o al menos incluye, el saber de las otras: sus modelos, en cierto sentido, pueden figurar la episteme de una época –aun si consideramos la indagación cosmológica como simple región de un discurso datable, esos esquemas serán válidos: reflejos de otros, generadores de la episteme dada, sinopia del fresco visible”.²

Recordemos que al estudiar cualquier producción discursiva, sugiere Foucault que la exploración va más allá del texto mismo para convertirse en el análisis de un gran texto cultural, en tanto hallamos en el texto particular una cierta regularidad discursiva que da cuenta acerca de cómo se ha *formado* esa mentalidad que lo engloba. En cada una de las piezas que componen este todo, está ya de por sí El todo, pues en una sociedad y en una época determinadas, ese gran texto se hilvana con los hilos que suministran los discursos existentes.³

Los discursos no son prácticas inocentes; por el contrario: organizan el mundo, sustentan un sistema de dominación, deciden qué es verdad, qué es objeto de saber y qué no; atraviesan todas las actividades humanas, es más, la racionalidad vive merced a su entramado.

El discurso, señala Foucault, es el lugar del deseo y el poder; más que expresar los sistemas de dominación, es aquello por lo que se domina.⁴

Es en este mismo sentido que, para el caso del *Quijote*, las *parejas paródicas*, la risa y la burla, las inversiones sistemáticas y la duplicación, tan habituales en el carnaval y en el juego textual entre lo teatral y lo novelesco, tan habituales en los lenguajes de Cervantes y de su época, suponen un mecanismo generador de sentido político, suponen una subversión. Si se quiere, por lo tanto, entender el pensamiento y la producción cultural del Barroco, hace falta primero establecer cuáles fueron las certezas con que se razonaba en la sociedad barroca, es decir, su *episteme*. Al hacerlo, se accedería a una comprensión acertada del texto, puesto que lo juzgaríamos a la luz de su propia dinámica cultural y semiótica.

La episteme, aclara Rojas Osorio, “es el código de principios del saber subyacentes a una época dada y para una cultura determinada”.⁵ Foucault usó el término episteme en oposición, como en Platón, a doxa; quería diferenciar las opiniones o doxologías que afloraban en la superficie del saber humano de cada época de las certezas (o episteme) que por debajo de esas opiniones las hacía posibles. La episteme “es lo no-pensado del pensamiento en un estrato del saber de una cultura. Como tal la episteme ordena desde abajo las ciencias, pero también otras formas de saber que no llegan a ser ciencias. En realidad todo lo que “se dice” en una época según un mismo código o archivo histórico”.⁶

Siguiendo la exposición Rojas Osorio,⁷ se pueden, entonces, proponer tres características para la episteme: primera, pertenece al nivel de las certidumbres; segunda, subyace —es casi el inconsciente del pensamiento de una cultura dada durante un determinado período—; tercera, se forma a manera de código con respecto a toda otra forma de saber dentro de un estrato. La episteme —esta idea nos permitirá hilar de nuevo el tema dejado páginas

atrás- cambia, en ciertas ocasiones, de manera abrupta; de esta forma, surge una discontinuidad, un corte, una *ruptura epistemológica*.⁸

En *Las palabras y las cosas* (1966), Foucault busca reconstituir las configuraciones mentales que establecen relaciones entre los modelos de conocimiento y las cosas, entre el lenguaje y el mundo. Esta indagación ha de conducirlo, entre otros, al discernimiento de una frontera que separa al discurso de la Antigüedad del moderno.

Esta ruptura epistemológica, este, utilicemos las palabras de Sarduy, *rompimiento epistémico*, radica, como se ha señalado con anterioridad, en la metamorfosis experimentada por la imagen astronómica del universo y supone el inicio de la Modernidad. Así, el período barroco marca el tránsito entre la antigua episteme y la moderna, es decir, entre el conjunto de certezas que sustentaban el razonamiento clásico y el que sostiene el pensamiento moderno.

Antes de ahondar en las consecuencias de dicho cambio, sería provechoso detener la mirada en el cambio mismo. El círculo propuesto por Galileo no coincide ya con las nuevas y precisas observaciones; Kepler, no con poco disgusto, comprende: el universo tiene por forma la elipse. Se apunta la frase “no con poco disgusto” pues, como comenta Hawking,⁹ si bien en ese momento las predicciones se ajustaban por fin a las observaciones, tanto para el sentir de la época como para el de Kepler sugerir órbitas elípticas implicaba una hipótesis muy desagradable. Tal impresión provenía de una idea que ilustra el carácter de ruptura que suponía este cambio en la cosmología; ante el credo de la cultura europea de aquellos años, la elipse, el círculo alargado, no era sino un círculo defectuoso, un círculo menos perfecto.

Bajo estas circunstancias, debía admitirse sin recelo la pérdida de viejos atributos por parte del cosmos; uno de estos, sumamente importante, era la centralidad; al igual que la elipse, el universo carecía ahora de centro. Esta modificación en la comprensión cosmológica

del espacio supone un profundo cambio, pues se pasa de una imagen en la cual el mundo se presentaba en orden, gracias al influjo organizador e inmovilizante del centro -se tiene por modelo ideal al círculo- a una descentrada, es decir, carente de un principio de orden; la verdad, por tanto, está ausente y todo puede ser móvil -como en la elipse-.

De esta manera se explica, de acuerdo con Matamoro, por qué en la mentalidad barroca

“Las conciencias dejan de girar en torno a la verdad que sujeta y empiezan a errar en torno al hueco que ha dejado su ausencia. [...] El pensamiento se entrega a lo descentrado, a lo infinito, a lo que no tiene bordes ni espesores determinados”.¹⁰

Aparece entonces una especie de relativismo que se opone al culto a la unidad, a la norma y a la objetividad, propio del Clasicismo. La ruptura con las jerarquías tradicionales trae consigo una nueva visión del mundo; en ella, el centro que organiza el universo no existe o está en penumbras. Si se piensa detenidamente en este fenómeno, se observa que en el lenguaje ocurre algo semejante. En el Barroco, en tanto texto, existe siempre un significado elidido, un significante que escapa a la lectura, que se esconde tras una cadena infinita de significantes; ese significante perdido es el centro, la verdad, el elemento organizador que otorga sentido al universo.

Sería importante señalar que -retomando la exposición de Foucault¹¹- para los antiguos, entre las palabras y las cosas no había sino una relación de correspondencia y nitidez; creían que el nombre de las cosas guardaba un vínculo indiscutible con el objeto que designaba; para ellos, toda relación entre el lenguaje y la realidad estaba por completo justificada. El discurso de la antigüedad clásica tenía por seña la *semejanza*. Ahora bien, en el discurso moderno, en el discurso barroco, la unión entre las palabras y las cosas está rota; la

semejanza no impera más, pues el rompimiento entre el lenguaje y el mundo aparece como una verdad. Opera en esta separación de nuevo la crisis barroca: la unidad fracturada.

Así, explica Matamoro,

“el barroco es el arte de parecer lo que no se es, a partir de un ser esencial que no existe, ha sido escamoteado o permanece oculto por su carácter de sagrado, misterioso o prohibido. [...] Arte del devenir y no del ser, de las formas cambiantes y de la metamorfosis pero no de la perfección, del flujo, del reflujo y el movimiento, el barroco es pintoresco porque, al igual que la pintura, finge ser lo que no es, engaña al ojo simulando honduras en la chatura del lienzo: trampea al ojo con sus minuciosos trampantojos”.¹²

Esto daría una luz sobre lo que se ha discutido hasta ahora; el lenguaje con que están hilados los textos barrocos, y el discurso que por debajo se esconde, evita siempre la mención directa; para él, el referente que tendría a su cargo la responsabilidad de dar sentido al todo se ha perdido.

En el caso del *Quijote*, la historia trata de la vida de un hidalgo-caballero, pero acaso, ¿no elude el mismo Cervantes darnos mayores señas del personaje?; no conocemos su pasado, no se sabe con certeza su nombre ni su apellido. Quizá como escribe Matamoro, “La novela se construye como historia de alguien que no sabemos ni sabremos nunca quién es”.¹³ Aún más, ni siquiera el personaje mismo tiene mayor claridad con respecto a su identidad; entraña un terrible dilema: ser de carne y querer ser de papel. De nuevo, arte barroco, arte de fingir lo que no se es.

Semejante empresa no puede sino verse frustrada. Aunque Don Quijote quiera demostrar con su vida que la realidad es signo, que las palabras reproducen las cosas del mundo, esto no es posible. De esta forma, su afán por restablecer la armonía del universo –

este propósito se expresa con claridad en la primera parte- a través de la consolidación de la similitud, cede poco a poco. A este respecto escribe Foucault:

“Don Quijote esboza lo negativo del mundo renacentista; la escritura ha dejado de ser la prosa del mundo; las semejanzas y los signos han roto su viejo compromiso, las similitudes engañan, llevan a la visión y al delirio; las cosas permanecen obstinadamente en su identidad irónica: no son más que lo que son; las palabras vagan a la aventura, sin contenido, sin semejanza que las llene; ya no marcan las cosas; duermen entre las hojas de los libros en medio del polvo”.¹⁴

Ya en la segunda parte, el esfuerzo de Don Quijote se transforma. No importa demostrar que los libros y la realidad son uno mismo, lo que interesa ahora es mostrar una actitud condescendiente con la nueva naturaleza que el personaje ha asimilado como suya: ser obra de arte, historia hecha con palabras. Anota Foucault:

“Entre la primera y segunda partes de la novela, en el intersticio de estos dos volúmenes y por su solo poder, Don Quijote ha tomado su realidad. Realidad que sólo debe al lenguaje y que permanece por completo en el interior de las palabras. La verdad de Don Quijote no está en la relación de las palabras con el mundo, sino en esta tenue y constante relación que las marcas verbales tejen entre ellas mismas. La ficción frustrada de las epopeyas se ha convertido en el poder representativo del lenguaje. Las palabras se encierran de nuevo en su naturaleza de signos”.¹⁵

La novela se convierte entonces en una concreción de la mentalidad barroca; en ella domina la inestabilidad –interviene, se comentará pronto, no únicamente el sismo que significó el cambio en la imagen del universo, sino la profunda crisis económica y social-, el relativismo con que se mira el mundo y, por lo tanto, predomina entre la gente de la época una actitud descentrada; la figura del loco es buen ejemplo. Si el universo carece de centro, carece también de él la humanidad; de allí, la melancolía con que se vive la privación, el abandono.



Inestabilidad implica ambivalencia; el profundo carácter carnavalesco de la novela lo sugiere. Además de borrar la frontera entre la realidad y la ficción -como se propone en este trabajo- es factible otra pretensión: la de equiparar vida y arte aunque de una manera frágil y efímera; la lección no radica, para la poética cervantina, en establecer equivalencias entre los libros y el mundo, ni siquiera en cargar uno de los extremos de la balanza, sino en demostrar la solución de continuidad entre uno y otro modo de realidad que ofrece la lectura literaria.

Este proyecto se muestra no sólo en lo acaecido al personaje de la ficción cervantina sino en el texto mismo; existe en él una especie de voluntad. Esta voluntad no quiere sino atestiguar la profunda confusión en que se vive; de esta manera, la novela cristaliza una certeza que atraviesa el discurso barroco: no hay nada cierto; vivimos en un teatro donde la apariencia y el ser no pueden ser ya deslindados la una del otro; ambos se enredan en una cadena infinita.

Estas ideas encuentran amplia demostración primero en el concepto mismo bajo el cual se les agrupa y concibe y, después, en las manifestaciones temáticas que genera.

La expresión *barroco* despierta una variada lista de connotaciones. Su oscura etimología, apunta Matamoro,¹⁶ remonta sus orígenes a una raíz prerrománica que tras caer en el olvido por un extenso período encuentra nuevo uso en el latín medieval propio de filósofos, sirve entonces para designar, por razones mnemotécnicas, al silogismo que afirma en general lo que niega en particular. Durante el siglo XIII se utiliza con el propósito de nombrar las perlas grandes e irregulares, esto en el lenguaje cotidiano de Portugal.

Poco tiempo después, *barroco* aparece, lo indica Sarduy,¹⁷ en el habla de los joyeros no para referirse al objeto bruto -la perla rugosa y la piedra- sino a la prenda elaborada con detalle y minucioso esmero, a aquella donde media la factura del orfebre. *Barroco* fluctúa

semánticamente, entre la belleza dada por el artesano y la fealdad debida a su irregularidad natural.

La asimetría se valora desfavorablemente durante el siglo XVIII, explica Matamoro, a causa de la influencia que ejerce la reivindicación del Clasicismo. *Barroco* va, en esta época, al lado de conceptos como *estrambótico*, *excéntrico* y *barato*; es lo anómalo y lo desviado, el vicio. Cito: “Ya Montaigne se burlaba de los barrocos como aquellos que razonaban de un modo inútilmente complicado, el siglo ilustrado vincula lo barroco con lo extravagante y lo chocante, lo que se aparta de los cánones clásicos”.¹⁸

El signo *barroco* aviva, a lo largo de la tradición cultural, un sentido en particular; se lee en él una alteración de la forma precedente, encarnada por lo clásico, y lo clásico supone, dentro de esta misma tradición, equilibrio y pureza. Así, *barroco* comprende la degradación o degeneración del Clasicismo.

No obstante, resulta más atinado vislumbrar en el Barroco no una extensión deformada de lo clásico sino su término, puesto que lo barroco es, de acuerdo con Matamoro,¹⁹ fúnebre señal de acabamiento. El final que anuncia no es otro que el de la *imago* clásica.

Por su parte Maravall ha descubierto en el siglo XVII la primera gran crisis de la Modernidad. No era para menos, piénsese en lo que representó, para las comunidades que habitaron la península durante el período que va entre 1605-1650,²⁰ la aparición de grandes pestes que, tal y como lo atestigua el recuento hecho por Maravall sobre la base de los cálculos de varios historiadores, cobró la vida de una cuarta parte de la población. Además, debe considerarse la propagación de la miseria y el hambre. La serie de violentas tensiones en que las sociedades de la época se ven sumidas trastorna la ordenada visión de las cosas y de la sociedad misma. De esta manera, “la conciencia social de crisis que pesa sobre los hombres en

la primera mita del siglo XVII suscita una visión del mundo en la que halla expresión el desorden íntimo bajo en el que las mentes de esa época se sienten anegadas”.²¹

El Barroco es fúnebre puesto que está unido, intrínsecamente, a un ánimo desencantado y a una condición inestable; parte, como afirma Maravall, de una conciencia de mal y sufrimiento, la expresa. Los tópicos a través de los cuales se manifiesta la mentalidad barroca son claros en este sentido: articulan el desosiego y el desbarajuste sociales. Téngase por ejemplo uno de ellos, el tópico que versa acerca de *La locura del mundo*. En él encontramos una muestra de una actitud dominante, cuyo despertar en las mentes de la época se debe a la serie de cambios que trajo consigo la Modernidad. Ante tantas y tan horrendas trasmutaciones del cosmos y del cuerpo social, de la forma de vida, ante la muerte soberana, elocuente es la metáfora que señala la locura general del mundo y de los hombres.

El teatro, entendido como concreción del discurso barroco por excelencia –lo propone Maravall,²² halla en “el gracioso” la suma representación del loco; asimismo, el gusto sin medida por servirse de bufones ha de indicar, en el ámbito de la Corte, cuán común era esta percepción del mundo incluso entre los círculos de poder. Al asumir el “Mundo loco”, el hombre barroco no hace sino traducir sus vivencias, el desajuste económico, la inflación.

Otro tópico fundamental es aquel que se refiere al *mundo al revés*. A partir del año 1600, el sencillo principio de la transformación, desarrollado por los “arcimbaldescos”, fue recurso común entre gente de teatro y ballet, circo y carnaval por toda Europa. De acuerdo con Gustav Rene Hocke,²³ el arte de la transformación alcanzó tal grado de aceptación que llega incluso a la moda y se extendió, por igual, en los ambientes de la Corte y en los frecuentados por el vulgo.

Plena de carnaval, la plaza otorga al pueblo su puesto dentro del cosmos revuelto. Los espectáculos mostraban caballeros convertidos en bestias y viceversa, objetos y seres inanimados que cobraban vida; el mundo se hace reversible y el encantamiento, mágica transfiguración modélica domina la escena. Todo puede, en suma, ser dos; por un lado, lo que era; luego, lo que llega a ser tras el influjo arcano.

Lo doble, el ser doble, lo ambiguo y, a su vez, lo engañoso y equívoco constituyen, en opinión de Hocke,²⁴ una constante en el arte barroco y, seguramente, en la mentalidad barroca puesto que resultan de una situación de transición entre el ayer y el hoy; suponen pues, un despertar, una conciencia de crisis.

Como recurso inconfundiblemente barroco, aparece el juego de imágenes dobles. Este no busca sino poner en evidencia el desequilibrio que reina en el mundo –producto del rompimiento teórico de la unidad, pero también de la impresión de desengaño que trajeron el hambre, la peste y la guerra, el paso de la bonanza a la pobreza extrema-.

Aparecen el teatro en el teatro, la novela en la novela y, tal vez, creando una nueva categoría, en el caso de la obra cervantina, el teatro en la novela. Este artificio puede acrecentar la desconfianza en las oposiciones tradicionales que separaban el mundo del arte y el de la vida, el de la ficción y el de la realidad, el de la mentira y el de la verdad, el del parecer y el del ser.

La imagen del *mundo al revés* revela, según aclara Maravall,²⁵ un sentimiento de inestabilidad, de desorden, producto de la cultura de una sociedad en cambio. La mutabilidad de la armonía cósmica da lugar, además, a la desorientación y esta, a su vez, a una nueva comprensión del universo aún más difusa, nos referimos al mundo como *confuso laberinto*. Este último tópico alcanzó gran popularidad por causa del genio de los artistas manieristas.

Hay, además, otra imagen afín: el *mundo como una gran plaza*. Este espacio abierto posibilita los más formidables enredos ya que, al igual que sucede en el orbe, allí, las gentes se reúnen y revuelven hasta fundirse en una maraña de apariencias.

El *mundo como mesón* brinda una nueva arista del problema; el desorden y la confusión han hecho ininteligible al cosmos; como consecuencia, la existencia se torna sombría y amenazante. El mundo es en sí un desafío y sus calles, escuelas. De esta manera, la plaza y el mesón, en tanto imágenes de la vida social, se convierten en sitios para el aprendizaje, son una especie de “universidad de la vida” donde se cultiva el ingenio.

Por último, un tópico ya célebre, objeto de numerosos estudios, cuya cumbre se halla en la obra de Calderón, el *mundo como teatro*. En este, la vida cobra la forma de una enorme representación que demuestra la transitoriedad de todo rol y personaje puesto en escena – existencia y posición efímeras-, la rotación del reparto –a consecuencia de la muerte- y la condición aparental de los seres y las cosas. En opinión de Maravall,²⁶ complementa al tópico del *mundo como mesón*, debido a que las coincidencias entre la venta y las tablas, en tanto metáforas del mundo, abundan.

En síntesis, el barroco es doble; por un lado, trágico; por otro, festivo. Para quienes escaparon, siempre pocos, de los males y aflicciones, esta época no había perdido aún el esplendor de antaño; la riqueza de algunos sectores, si bien menguada en sus dimensiones, sustentaba todavía una vida regalada, opulenta, pomposa. Ahora bien, en las afueras de la Corte y de las casas señoriales no reinan estas condiciones; otro humor impera entre los afligidos, sus residencias no resisten la juerga; entre los pobres y los venidos a menos gobierna el pesimismo y el desengaño.

Apunta Maravall: "Digamos así que el barroco vive esta contradicción, relacionándola con su no menos contradictoria experiencia del mundo –lo cual suscitará imágenes que acabamos de ver- bajo la forma de una extremada polarización en risa y llanto".²⁷ Fuerzas contradictorias componen el universo; la incertidumbre domina la vida humana. Si bien el mundo puede mostrarse bondadoso, grande es también su enfado; la existencia es una guerra, primero contra la engañosa e inestable realidad y luego contra nosotros mismos, pues, al igual que el cosmos, llevamos fuerzas contradictorias en los adentros.

El conflicto bélico, entendido como espectáculo cotidiano de la época, exacerbó el interés por la muerte y despertó sentimientos morbosos y crueldad en la sociedad; estos se sumaron a la desconfianza y el abatimiento, la mezcla resultante configura una imagen terrible de la condición humana. Como respuesta a esta visión de sí misma, la sociedad barroca despliega una ardua labor represiva que pretende contener y corregir los propios vicios.

Entre estas coordenadas, el ser humano se convierte en objeto de conocimiento; para gobernarlo se necesita comprenderlo, surge así el antropocentrismo que caracteriza a este período histórico.

Completan esta visión del hombre y del mundo barrocos otros temas: la fascinación por la mudanza que ocasiona el paso del tiempo, la caducidad, lo efímero. Este conjunto de preocupaciones, supuestos y actitudes articulan la mentalidad barroca.

El mundo está al revés, pensaron muchos; el mundo es como un teatro... Estos motivos traen consigo la fortuna del hombre barroco: no poder diferenciar lo falso de lo verdadero puesto que se adolece de un referente. Los mundos de la ilusión y la realidad influyen entre sí, son reversibles. Aún cuando esta acción recíproca entre arte y vida haya merecido la consideración de tema central de todas las literaturas, en la española se convierte en rasgo

característico aunque no exclusivo puesto que responde a una práctica cultural vigente durante siglos, cercana a la cosmovisión desarrollada por la sociedad hispana.

De esta manera, junto a la literatura, lo teatral se convierte en instrumento por excelencia de lo barroco; gracias a él, es posible mostrar un juego donde la realidad no es ya una sino muchas, como múltiples son las perspectivas. Es este el lugar del ojo en el Barroco; dar lugar al equívoco, pero también a la mirada, subjetiva e individual, única y diversa.

El agrado con que se miraban las representaciones durante el Barroco ofrece buenas pistas sobre las preocupaciones culturales de la época, si se suma a la fascinación que compartían los escritores de entonces por la relación entre la ilusión y la realidad. Más que un tema de intelectuales y de artistas, se está en presencia de una reflexión cuyo origen tiene lugar en la comprensión del mundo de la cultura barroca.

La contradicción entre lo real y lo ilusorio proviene de la esencia dual del signo, del descubrimiento cultural de esta. El proceso de meditación sobre la naturaleza del lenguaje y su vínculo con lo real aparece como una de las grandes vertientes del discurso barroco, constituye la señal que advierte acerca de su diferencia con la Antigüedad. Como se ha indicado, ya en el signo se encuentra el enfrentamiento entre lo real y lo ilusorio; el signo es real porque, para que el signo sea signo, el significado debe ser realizado en alguna sustancia material; a la vez, es ilusorio porque designa algo distinto de sí, de su aspecto, de su naturaleza material.²⁸

Esta doble existencia del signo provoca un efecto análogo en los textos artísticos que no son sino lenguajes específicos; es decir, estructuras organizadas de signos. Lotman ha insistido sobre la naturaleza dual de la obra estética:

“Por una parte, el texto finge ser la realidad misma, simula tener una existencia independiente, que no depende del autor, simula ser una cosa entre las cosas del mundo real; por otra, recuerda constantemente que es una creación de alguien y

que significa algo. Bajo esta doble iluminación surge el juego en el campo semántico "realidad-ficción"²⁹.

Tanto la literatura como la escena reproducen este fenómeno ya que se proponen a sí mismas como reales aunque recuerden su convencionalidad a cada instante. En el caso del *Quijote*, la incorporación de lo teatral a la novela produce un texto en el que la reflexión acerca del lenguaje y el mundo gana profundidad pues establece una semiosis mucho más compleja y ambiciosa. Si se desea comprenderla en toda su magnitud, hace falta primero estudiar en detalle el funcionamiento del signo teatral; luego, se podrá esclarecer su relación con la novela.

Todo texto teatral está construido sobre el juego entre lo real y lo irreal; este mecanismo semiótico se halla presente en cada uno de los elementos que conforman el lenguaje de las representaciones. Por ejemplo, el recinto que constituye la escena da lugar a dos planos que se trasponen: el espacio real y el espacio ficcional. El tablado existe en el mundo, pero la relación del hombre con éste transforma su naturaleza, lo hace perder su materialidad en aras de su uso social; con el inicio de la representación, la escena deja de ser un trozo aislado de la realidad y se convierte en el mundo, incluso en otros mundos.

La división del espacio teatral en escena y sala da cuentas también de la oposición entre aquello que existe y aquello que no existe; entre *existencia / inexistencia*, aclara Lotman.³⁰ Aún cuando la sala existe antes, durante y después de la representación, la representación la hace desaparecer, por lo menos ante la percepción del espectador. Además, la ropa especial –el vestuario– y la conducta especial –el juego de actuar, de comportarse *como si*– separan a los actores del público puesto que forman una esfera donde la riqueza signica prevalece sobre los usos directos de los objetos.

El teatro debe entenderse como una forma de arte compleja, pues nace de la interacción entre diversos sistemas de signos. Su base, además, entraña un singular juego de dualidades debido a que todo teatro implica, primero, una naturaleza dividida y, luego, una relación inestable con el mundo.

El teatro es, a la vez, objeto literario y realidad escénica; esta doble articulación supone la trasposición entre texto literario y texto escénico, entre drama y ejecución; la obra de lenguaje verbal dispone de la piel y gestos del intérprete, dispone de la materialidad de lo sonoro, de la luz, del decorado, a través de estos, se acerca a la vida. Sin duda alguna, el arte teatral es, como lo ha indicado Ubersfeld,³¹ paradójico.

El teatro se distingue de la novela en su modo de representación. Mientras en el relato existe un narrador que cuenta lo que hacen los personajes, en el drama los diferentes personajes actúan como un "yo" independiente.³² No obstante, una puesta en escena nunca es vida; esto se hace notorio cuando se descubre su convencionalidad, cuando se advierte el pacto tácito establecido entre los actores y el auditorio, la codificación de esa "vida" ficticia, enmarcada por el espacio que iluminan las candilejas, dotada de reglas específicas que diferencian su dominio del de las actividades que demanda la vida cotidiana. Se sabe entonces que se ha instituido una relación de imitación, pero también de ironía entre la vida y el arte, el arte y la vida, cuyo sentido no es ajeno al *Quijote*.

Puesto que, como lo explica Ducrot,³³ el texto teatral constituye no el relato de una historia sino una "progresión de actos de habla en interacción", que dentro del marco de la ficción vienen a corresponder con las discusiones de la vida real, la proximidad del teatro con el presente y con el mundo verdadero resulta mucho mayor que la de la narración, cuyo eje temporal es el pasado; lo ya ocurrido puede ser objeto de recuento.

El arte del espectáculo emplea junto a la palabra una serie de sistemas de significación no lingüísticos. La *teatralidad* puede definirse, de acuerdo con lo expuesto por Ubersfeld,³⁴ como polifonía enunciativa; efecto inequívoco de la profusa presencia de signos tan diversos.

No obstante, todos estos sistemas semiológicos comparten una cualidad general: la alta artificialidad. Los signos empleados en una escenificación descansan en una decisión voluntaria y en un convenio colectivo; son creados premeditadamente y su emisión tiene por objeto comunicarse con el público. La palabra adquiere valores semiológicos suplementarios cuando establece relaciones con signos de otros sistemas, piénsese en cómo el tono, la mímica del rostro, el gesto, el movimiento escénico del actor, el maquillaje, el peinado, el traje, los accesorios, el decorado, la iluminación, la música y el sonido no articulado pueden variar la significación primaria del texto verbal.³⁵

Desde esta perspectiva, la presencia del diálogo en el *Quijote* puede ser entendida como una técnica retórica que busca la inserción de la codificación teatral con el propósito de elaborar una percepción del mundo que es producto de la mentalidad barroca. La inserción de distintos signos no lingüísticos, comunes a lo teatral, dentro de la novela resulta posible, además, debido a la *intercambiabilidad* entre sistemas semiológicos; la palabra es capaz pues, de recrear sonidos, espacios, gestos, razones proxémicas y de configurar un auditorio. El signo teatral admite la sustitución; tanta flexibilidad alcanza dentro de la organización textual que puede incluso ser intercambiado por signos procedentes de otros códigos.³⁶

El marcado acento escénico se constata además, en la disposición de múltiples representaciones, sea por medio de indicaciones narrativas cuyos estatus puede compararse con el de las didascalias proscénicas –aquellas que se refieren, de acuerdo con Larthomas,³⁷ a la identificación de personajes y de los lugares, las descripciones de los decorados y de los

sonidos, gestualidad o tono-, e incluso autónomas –las que se dirigen al lector de manera explícita y cumplen con la misma función que las advertencias metanarrativas.

El diálogo, aunado a la figuración de un cosmos particular, reclama no la posibilidad de ser relatado sino de ser representado, vivido. Así, tras *asimilar* al teatro, la novela se reúne con la realidad; no sólo el hidalgo disfruta de esta locura, el texto mismo ha cedido ante ella.

Recuérdese, el teatro supone un *doble espacio*; por una parte, da lugar a la imitación de la vida común; por otra, alberga un mundo imaginado por alguien.³⁸ De este modo, confluyen en la escena dos realidades esencialmente distintas: la regida por leyes lógicas y la extraordinaria. Sobre las tablas se reúnen mimesis y catarsis, pues la puesta en escena traspone el mundo que conocemos, ordenado por la normativa social a aquel, el soñado, libre de prescripciones, aquel cuyo principio constitutivo radica en admitir toda posibilidad. En lo teatral, ilusión y vida se funden para dar origen a una realidad compleja. Así, la existencia sobre la escena es bisémica ya que puede ser leída como realidad inmediata y como realidad convertida en signo de sí misma. El juego conduce hacia una fusión de la vida auténtica y la representación de la vida, de la realidad y el arte.

Puesto que los signos suelen ser de diversos tipos y esto, como lo explica Lotman,³⁹ cambia su grado de convencionalidad, no resulta extraño que en la retórica del texto barroco, construida sobre el juego entre lo real y lo irreal y autoconsciente de la naturaleza de las palabras, el choque de lenguajes con diferentes grados de semiotividad devenga en característica fundamental. Para que este enfrentamiento entre lenguajes tenga lugar es indispensable la presencia de la duplicación.

Lotman se refiere a ésta en los siguientes términos:

“La posibilidad de la duplicación es una premisa ontológica de la conversión del mundo de objetos en mundo de signos: la imagen reflejada de la cosa está arrancada de los vínculos prácticos naturales para ella (espaciales, contextuales, de finalidad, etc.) y por eso puede ser incluida fácilmente en los vínculos modelizantes de la conciencia humana”.⁴⁰

Se debe trazar una línea de unión entre las consideraciones *filosóficas* y la discusión especializada acerca del signo y los textos. El paso de objeto del mundo –les llama Foucault *cosas*- a signo –*palabra*- provoca en la conciencia humana una serie de confusas concepciones; en la Antigüedad, palabras y cosas eran uno; con la renovación barroca de esta cosmovisión, se alcanza la idea moderna que concibe al objeto radicalmente separado de su imagen mental, del signo.

El Barroco, en tanto vórtice entre estas dos episteme, comparte el conocimiento moderno sobre la naturaleza del lenguaje, pero sufre la pérdida de la unidad antigua; su elaboración de un discurso fúnebre, dolido, atormentado, expresa la perplejidad y desencanto con que se vivió el trance entre una visión del mundo y otra.

Aún cuando el problema de la duplicación de las cosas por medio de palabras, la duplicación de los objetos por medio de signos, de la realidad por medio del lenguaje, aparezca como centro del arte de todos los tiempos, en tanto este último constituye una valiosísima colección de *puestas en escena* del fenómeno, es en el texto barroco donde se descubren todas sus cimas. Esto se debe al *mecanismo de la duplicación*, que en este período fue utilizado no solo profusamente sino con pericia y genialidad pues no sólo expresa la visión de mundo sino que es el cimiento mismo de ésta.

La duplicación *sencilla* –nombre puramente didáctico-, que transforma en signo a un objeto, común a todo acto de lenguaje, permanece inadvertida para la conciencia ingenua, no interesada en la percepción sígnica del mundo, explica Lotman.⁴¹

Por el contrario, la *duplicación de la duplicación* crea una situación distinta pues elimina la correspondencia plena entre cosa y palabra, entre el objeto y su representación; además, convierte el mecanismo semiótico no en espontáneo, sino en consciente. Así, el modo de representación –la duplicación doble- deviene objeto de representación.

A través de las formas de *texto en el texto*, “una codificación de fondo que tiene carácter inconsciente y que, por ende, es comúnmente imperceptible, se introduce en la esfera de la conciencia estructural y adquiere una importancia consciente”.⁴² Cuando esto sucede, el choque de lenguajes, producto de la duplicación de la duplicación, genera una condición textual en la que uno de los lenguajes se presenta como *natural* y otro, como *artificial*. La distinción entre lenguajes produce que uno de los lenguajes sea entendido como *no lenguaje*, como realidad; en tanto que el otro, asume su condición de convencionalidad, de palabra, de ficción.⁴³ La barbarie que achacaban los artistas clasicistas al Barroco radica en las ordenaciones locales, en la manera irregular de codificar el texto, es decir, en su falta de unidad.

Si bien se considera que el teatro puede, por su funcionamiento semiótico, proponerse como el lenguaje natural en razón de su ilusoria cercanía con la vida; curiosamente, en el caso del *Quijote*, lo teatral impuesto sobre el cuerpo del texto novelístico alcanza una alta artificialidad y, como resultado de la duplicación doble, hace creer en la realidad de la novela. Este brillante ardid invierte las nociones más frecuentes acerca de la oposición mimesis / diégesis, puesto que inviste de realismo a lo diegético, considerado distante de la vida, y

resalta la convencionalidad de lo mimético, a pesar de su supuesta proximidad con lo real. ¡Cuán disparatadas resultan con frecuencia las pláticas entre Don Quijote y Sancho!; buena parte de la literatura posterior sigue la vía contraria: el diálogo acerca a la vida a los personajes, sus conversaciones respetan la lógica de lo real.

De acuerdo con Livingstone, la duplicación interior –formulación de imágenes dobles por medio de la inserción de un texto dentro de otro texto con el propósito de trastornar los límites entre lo ficticio y lo real- constituye, en el caso de la novela, la reafirmación de una concepción relativista de la realidad, pues, como técnica moderna, otorga la posibilidad de desmontar la tajante división entre la realidad y el arte, entre creador y creación, entre sujeto y objeto. Los mecanismos de duplicación interior, en su conjunto, constituyen una expresión, una declaración simbólica de una realidad *mestiza* que no es ni únicamente real ni únicamente imaginaria, que es ambas a la vez.⁴⁴

Así, el universo puede ser mostrado como la suma no de componentes dominantes y marginales, sino de elementos permutables. Según esto, la realidad se entiende como abrazo entre opuestos no contradictorios sino complementarios. La representación de la realidad cobra profundidad merced a la confrontación y a la acción recíproca entre lo real y lo ideal; esta no es ya una imagen plana sino abismo de esencias y apariencias, juego de espejos y reflejos *ad infinitum*, cosmos plural.

El artificio del reflejo especular y, como consecuencia de éste, la dualidad, la incertidumbre y la profundidad presentes en la novela cervantina materializan las percepciones de base del pensamiento barroco; constituyen el cuerpo de un discurso, la concreción de una episteme determinada por una época y una sociedad específicas. Responden también a una

cualidad particular de la obra de arte; es como si creación –medio de expresión- y mentalidad –contenido de la expresión- barrocas estuvieran asociadas de manera indisoluble.

El juego entre la semejanza y la diferencia (Foucault) se configura desde la episteme que brinda soporte a la mentalidad barroca, deviene en creencias y prácticas, en cosmovisiones y metáforas sobre el mundo, traslada su existencia al tema y a la forma de la novela, encuentra su concreción en el texto cervantino y se expresa mediante una retórica: el cruce intergenérico novela-teatro; parece que es este el rumbo seguido por el fenómeno que se estudia. Así, el *Quijote* da muestras de su compleja armonía, del perfecto entramado entre visión de mundo, certezas y supuestos de la época y estrategias textuales y técnicas artísticas.

Livingstone⁴⁵ considera que el *Quijote* se caracteriza por su rechazo hacia todos los absolutos; no parece extraño que sea justo en éste, donde opere la unión entre el arte y la vida, y quizá, como lo sugerimos a lo largo de este ensayo, entre artes, más concretamente, entre lo teatral y lo novelesco. Al incluir mundos dentro de mundos, se perfila un sentido de realidad que, como se ha explicado, supone la representación de una realidad que admite la presencia de otras realidades, sean maravillosas o verosímiles, dentro de sí; tanto que llegan incluso a confundirse pues se les considera equivalentes e intercambiables.

Si se considera, además, como Lotman, que el texto artístico desempeña una clara función modelizadora, mejores conclusiones resultan posibles. La novela hace suya la teatralidad bajo un derrotero: dar cuentas de una realidad múltiple, abierta a la subjetividad.

Sobre la base del universo tipo, elaborada por la conciencia del hombre -una conciencia lingüística tanto para Lotman como para Foucault- cada cultura y cada época elaboran modelos artísticos del mundo que, a través de textos particulares, se superponen a la mentalidad que los engendró y la proyectan. La cultura en tanto sistema de signos organiza

estructuralmente el mundo que rodea al ser humano, imponiendo así una serie de trazos distintivos y prescripciones que la diferencian de otras culturas y de la no-cultura.⁴⁶

La obra de arte establece entonces una función comunicativa: transmitir una serie de saberes afines a un modelo del mundo que fue constituido sobre las certezas de una episteme específica; en este caso, la barroca. De esta manera, toda cultura genera un determinado modelo cultural propio que se expresa en su producción discursiva y convierte a los textos en la realización de esa cultura.⁴⁷

El texto se concibe, desde esta perspectiva, como un mecanismo generador de sentidos y la duplicación como una composición retórica particular en la que la diferencia en la codificación de las diversas partes del texto hace patente su condición de construido, es decir, creado. Esto no sólo acentúa sus cualidades lúdicas y teatrales y su capacidad paródica, sino que cambia toda la situación semiótica a lo interno del texto pues la provoca confusas reacciones en el lector; parece indudable que existe relación entre los mecanismos de duplicación y la lectura. Tal modelo pertenece al nivel de la estructura del texto; por lo tanto, aparece sistemáticamente en diversos pasajes de la obra. A continuación, en el cuarto capítulo, nos referiremos a algunos de estos casos; por medio del análisis se accederá a una ilustración de lo descrito en este apartado.

Notas

-
- ¹ Ver Severo Sarduy, *Barroco* (Buenos Aires: Sudamericana, 1974).
- ² Sarduy, *Barroco*: 14.
- ³ Ver Michel Foucault, *La arqueología del saber* (México: Siglo XXI, 1977): 33-49.
- ⁴ Ver Michel Foucault, *El orden del discurso* (Barcelona: Tusquets, 1983): 12.
- ⁵ Carlos Rojas Osorio, *Foucault y el posmodernismo* (Heredia: Universidad Nacional Departamento de Filosofía, 2001): 42.
- ⁶ Rojas Osorio, *Foucault*: 42-43.
- ⁷ Rojas Osorio, *Foucault*: 43.
- ⁸ Este último término fue acuñado por el filósofo e historiador de la ciencia Gastón Bachelard. Debemos a la obra ya citada de Rojas Osorio el dato: 44.
- ⁹ Ver Stephen Hawking, *Historia del universo. Del Big Bang a los agujeros negros* (México: Crítica, 1999): 20-21.
- ¹⁰ Blas Matamoro, "Una lógica del barroco", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 477-478 (1990): 222.
- ¹¹ Ver Michel Foucault, *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas* (México: XXI, 1999): 53.
- ¹² Matamoro, "Una lógica": 220.
- ¹³ Ver Matamoro, "Una lógica": 224.
- ¹⁴ Foucault, *Las palabras*: 54.
- ¹⁵ Foucault, *Las palabras*: 55.
- ¹⁶ Ver Matamoro, "Una lógica": 217.
- ¹⁷ Ver Sarduy, *Barroco*: 15.
- ¹⁸ Matamoro, "Una lógica": 217.
- ¹⁹ Ver Matamoro, "Una lógica": 218.
- ²⁰ De acuerdo con el lapso de tiempo consignado por Maravall, ver obra citada.
- ²¹ Ver José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica* (Madrid: Ariel, 1983): 309-310.
- ²² Maravall, *La cultura*: 311.

-
- ²³ Ver Gustav Rene Hocke, *El mundo como laberinto I. El Manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual* (Madrid: Guadarrama, 1961): 298.
- ²⁴ Ver Hocke, *El mundo*: 303-305.
- ²⁵ Maravall, *La cultura*: 315.
- ²⁶ Maravall, *La cultura*: 320.
- ²⁷ Maravall, *La cultura*: 322.
- ²⁸ Ver Iuri M. Lotman, "La semiótica de la escena", *La semiosfera. III. Semiótica de las artes y la cultura* (Madrid: Cátedra, 2000): 69.
- ²⁹ Iuri M. Lotman, "El texto en el texto", *La semiosfera. I. Semiótica de la cultura y del texto* (Madrid: Cátedra, 1996): 106.
- ³⁰ Ver Lotman, "La semiótica": 64.
- ³¹ Ver Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral* (Madrid: Cátedra, 1989): 11.
- ³² Ver Oswald Ducrot y Jean-Marie Schaeffer, *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (Madrid: Arrecife, 1998): 680.
- ³³ Ver Ducrot, *Nuevo diccionario*: 682.
- ³⁴ Ver Ubersfeld, *Semiótica*: 16.
- ³⁵ Ver Tadeusz Kowzan, "Hacia una semiología del arte del espectáculo", VV.AA., *El teatro y su crisis actual* (Caracas: Monte Ávila, 1969): 25-60.
- ³⁶ Ver Ubersfeld, *Semiótica*: 24.
- ³⁷ Ver Ducrot, *Nuevo diccionario*: 685-686.
- ³⁸ Ver Ubersfeld, *Semiótica*: 34.
- ³⁹ Ver Lotman, "La semiótica": 68-69.
- ⁴⁰ Lotman, "El lenguaje teatral y la pintura (Contribución al problema de la retórica icónica)", *La semiosfera. III. Semiótica de las artes y la cultura*: 85.
- ⁴¹ Ver Lotman, "El lenguaje": 86.
- ⁴² Lotman, "El texto en": 97.
- ⁴³ Ver Lotman, "El lenguaje": 89-90.
- ⁴⁴ Ver León Livingstone, "Duplicación interior y el problema de la forma en la novela", Germán Gullón y Agnes Gullón, eds., *Teoría de la novela* (Madrid: Taurus, 1974): 165.
- ⁴⁵ Ver Livingstone, "Duplicación interior": 163-198.

⁴⁶ Ver Iuri Lotman y Boris A. Uspenskij, "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura", Iuri Lotman y Escuela de Tartu, *Semiótica de la cultura* (Madrid: Cátedra, 1979): 67-92.

⁴⁷ Lotman y Uspenskij, "Sobre el mecanismo": 67.

El Comendador en persona, fidedigna y a veces en general.

Las acciones entre la verdad y la ficción de Cervantes son para el lector un juego constante, un juego de palabras que a veces se resuelve en la vida de verdad por el juego de palabras. Así, cuando se dice que el Comendador es un hombre de bien, se refiere a su carácter, a su honra, y a su fama, pero también a su honra y a su fama de hombre de bien. Este juego de palabras que el Comendador le hace a su propia persona, que la convierte en una de las acciones de la novela, que se convierte en la novela de la novela, es un juego de palabras que se resuelve en la vida de verdad.

En cambio, cuando se dice que el Comendador es un hombre de bien, se refiere a su carácter, a su honra, y a su fama, pero también a su honra y a su fama de hombre de bien. Este juego de palabras que el Comendador le hace a su propia persona, que la convierte en una de las acciones de la novela, que se convierte en la novela de la novela, es un juego de palabras que se resuelve en la vida de verdad.

CAPÍTULO III

COMEDIAS EN PROSA

Comedia y esta, fidedigna y a veces en general, se refiere a su carácter, a su honra, y a su fama, pero también a su honra y a su fama de hombre de bien. Este juego de palabras que el Comendador le hace a su propia persona, que la convierte en una de las acciones de la novela, que se convierte en la novela de la novela, es un juego de palabras que se resuelve en la vida de verdad.

Entre las obras literarias de esta época, por Cervantes y Lope, se incluye una de las más importantes. De acuerdo con la tradición, se dice que se trata de la obra de un hombre de bien, que se refiere a su carácter, a su honra, y a su fama, pero también a su honra y a su fama de hombre de bien. Este juego de palabras que el Comendador le hace a su propia persona, que la convierte en una de las acciones de la novela, que se convierte en la novela de la novela, es un juego de palabras que se resuelve en la vida de verdad.

3.1. Comedias en prosa (sobre la novela en general)

Las cercanías entre lo teatral y la novela de Cervantes bien podrían ocupar extensos volúmenes en el índice crítico, más cuando este problema ha sido ya intuido por el primer cervantista, Avellaneda, y cuenta desde entonces con una larga y pródiga lista de intervenciones. Parece hartó probable que el dramatismo del *Quijote* haya sido percibido desde la aparición misma de la obra, que los primeros lectores hayan detectado en la novela un cierto hálito escénico; no con poco tino se le tildó de “comedias en prosa”.

Sin embargo, este punto no ha sido desarrollado a cabalidad. Aún hoy, carecemos de una obra paradigmática sobre el asunto, una obra capaz de integrar los esfuerzos y las investigaciones realizados, una obra que esclarezca el vínculo entre lo novelesco y lo teatral, entre estos dos elementos y la cosmovisión de época. Sin avanzar una frase más, nos declaramos inhabilitados para llevar a cabo tal diligencia; el nuestro es un empeño modesto.

Con todo y esto, habría que señalar un primer derrotero. No todos los contactos entre lo novelesco y lo teatral residen, a pesar de que una buena parte de la crítica los localiza allí, en la fábula ni en el contenido ideológico de la obra. Si se desea una descripción precisa del fenómeno que en adelante llamaremos *cruce intergenérico*, hace falta antes establecer cuáles son los mecanismos semióticos que intervienen en la *novelización* de lo teatral, y cuál es su función de conjunto dentro de la significación textual; fuera de la obra, cuál es su relación con la visión de mundo y el contexto que las produjo.

Entre los aportes brindados a esta causa por Ortega y Gasset, se registra uno de singular valor. De acuerdo con la tesis defendida por este pensador a lo largo de las cuartillas de su “Meditación primera. Breve tratado de la novela”, cada época elabora una interpretación propia del hombre y la construye y comunica por medio de una *función poética*, cuya elección

aparece movida por el imperativo. La novela –*función poética* de la modernidad- emerge como resultado de la tensión provocada por cuatro fuerzas cardinales: mito y realidad, pasado –en tanto tiempo primigenio, *illo tempore*- y presente. La novela, así entendida, deriva de la épica y la niega. Un criterio similar externa Lukacs en la primera parte de su *Teoría de la novela*. Para ambos autores, el héroe novelesco padece la ruptura entre sus ideales y su mundo.

Aún cuando en el mundo antiguo se concibieron algunas *novelas*, entre estas las de Apuleyo; la novela como tal, es decir, como lugar de concreción de un discurso moderno, aparece con el *Quijote*. García Gual descifra la magnitud del corte epistémico operado por el texto cervantino al anotar: “[La novela] No es un producto clásico, sino más bien algo ya anticlásico en su misma raíz”.¹ La novela se caracteriza, en relación con las definidas formas literarias anteriores –sobre todo, la antigua epopeya-, por su forma abierta. De acuerdo con García Gual² este rasgo, apreciado en la actualidad, era percibido como una imperfección durante la Antigüedad; ninguna Arte Poética digna se atrevió a incluir a esta forma corrupta. Incluso faltó un nombre para designar al nuevo género; algunos, entre ellos Focio, la denominaron, he aquí un título sugestivo para esta labor, *drama* o *dramático*.

Desde su nacimiento, la novela mina el distanciamiento aristocrático entre vida y arte; ese espacio medio lo colma. Mientras en la comedia, la épica y la lírica desfilan las grandes figuras del mito y de la historia, en la novela, hay lugar para la cotidianidad; poco a poco, ésta se convierte en la prosa del mundo.³

No resulta extraño entonces que lo novelesco posea una envidiable capacidad, la de apropiarse los temas y motivos comunes. ¿Por qué no admitir también la posibilidad de que la facultad de incorporar vaya un paso más allá? ¿Acaso no es para nuestro tiempo una verdad sin reservas que la novela hace suyos códigos y lenguajes distantes de ella?; ¿no aceptamos

como real la inclusión de otros sistemas representativos en su seno, sean el discurso histórico, la literatura epistolar, el mensaje publicitario o la poesía?

Si apreciamos en la obra cervantina los cimientos de la novelística moderna, ¿qué razón nos obliga a considerar el *cruce intergenérico* una invención contemporánea y no moderna? En el *Quijote* está presente ya y se expresa por medio de dos ansias textuales: uno, ser laberinto de literaturas y versiones: caballerías, Historia, pastoril, romance; autorías, narradores, perspectivas; dos, apropiarse de un otro genérico, lo teatral.

En el caso del *Quijote*, la mentalidad barroca, ávida de representar su confusa conciencia de la relación entre el ser y el parecer –se ha discurrido ya sobre esta idea-, halla en el teatro y en lo teatral su modo predilecto de constituirse en saber sobre el mundo. Con respecto a la articulación teatro / pensamiento escribe Maravall:

“El teatro, por las peculiares reducciones a que somete la distancia vital entre los espectadores y por el fuerte impacto que la representación escénica puede producir y de hecho produce sobre la imaginación y los sentimientos de cuantos a aquella asisten, da lugar a que la expresión del pensamiento cobre en su versión teatral una eficacia mayor, por lo menos momentáneamente, que otras formas de expresión, por ejemplo el impreso”.⁴

Mientras la Edad Media otorga el más alto valor didáctico a los *exempla*, el Barroco apuesta por el teatro como medio indiscutible si de cristalizar y difundir ideologías se trata. El *Quijote* no escapa al mágico influjo de esta obsesiva admiración por el teatro. A la novela lo teatral le viene bien pues le permite entretejer con justa dimensión un *performance* de la pugna entre vida y arte, le brinda la tan apetecida profundidad. Además, a través de la inserción de lo teatral en la novela se evidencia una preocupación barroca más: la reflexión en torno al tiempo y la consecuente conciencia de lo efímero, la dinámica del engaño y el desengaño.

El juego entre esencias y apariencias se origina en la conformación de una nueva episteme, la moderna; en esta, el lazo que unía a las cosas y a los signos de las cosas ha sufrido un quebranto irreparable; el sentido y el orden están perdidos. La novela es también conciencia sobre el tiempo, si se le enfrenta a la épica, puesto que da cuentas sobre una temporalidad contaminada.

La suma de mito y actualidad da como resultado, propone Ortega, una material dual; hace del universo representado un cosmos especular, ambivalente. De nuevo, la metáfora del teatro es elocuente; en escena, la realidad se desdobra: primero, la representación; luego, la materialidad de la representación. Lenguaje y mundo se articulan de un modo engañoso; el espectador y el intérprete reconocen el artificio –radica es esto la locura de Don Quijote: no avista el ardid sino muy tarde-. El efecto: la confusión rompe el sentido de lo real, lo renueva, lo redimensiona y subvierte; como en lo carnavalesco, la inversión cobra un profundo sentido dramático.

3.2. Abismo de máscaras y rostros: entre la vida y el arte

La acusación acerca de la falsedad del apócrifo no es una discusión colateral en el *Quijote*, se le tiene por medular pues corona las profundas disquisiciones acerca del libro desarrolladas a lo largo de la segunda parte; sobre este punto no cabe duda alguna.

Sin embargo, el asunto va más allá. La novela de Avellaneda debe ser concebida como el reverso del texto cervantino, como su *otro*, su doble siniestro, mientras Don Quijote – personaje que deviene persona- habita el mundo, el *Quijote* falso sufre la condena en el infierno que es el revés: verdad y mentira, mentira y verdad, ambas engastadas como caras

opuestas de una misma moneda que gira y gira cuán páginas de un enorme libro circular durante el acto de la lectura, acto siempre de movimiento.

Tal motivo no sólo concuerda con la perplejidad laberíntica que caracteriza esta obra, ni con su infinito juego de reflejos y duplicaciones, sino que coincide con una temática fundamental que despunta sobre las demás, puesto que se constituye en centro y está enraizada en la interpretación barroca de la realidad y su engañosa representación a través del lenguaje, tal y como se ha mencionado algunas páginas atrás. Quizá, ninguna época como esta tenga tal perspicaz conciencia de la palabra.

El estudio de la palabra, la escritura y la lectura, del libro como suma de este elemento y de las dos actividades que lo esculpen, esclarece el panorama de la obra cervantina. Aún cuando más de un siglo separe la llegada de la imprenta a España (1472) de la publicación del *Quijote*, ambos acontecimientos están estrechamente ligados. La fiebre que despertó el comercio del libro no fue una moda pasajera sino un hito, supuso el surgimiento de una comprensión inédita de la humanidad. La novedad de la lectura escapa a nuestra comprensión moderna, pues como explica Ife,⁵ la cultura contemporánea ha perdido de vista la singularidad de la tipografía por el peso de la costumbre, incluso se ha llegado a olvidar que la civilización contemporánea es, justamente, el producto de la innovación tipográfica.

Sin embargo, muy distinta resultaba la situación del hombre ante la imprenta en aquel entonces; quien leía un libro de caballerías como el *Amadís* o *Diana*, leía una obra de ficción escrita en prosa y en lengua vernácula, no en verso y en latín, no una obra edificante, ¿edificante?, sino de entretención. La lectura superior era la que tenía por objeto la Santa escritura; se leía pues la palabra de Dios o, en segundo caso, la palabra de los Sabios de la Iglesia, en resumen, la voz de la sensatez. La lectura recreativa se realizaba, por el contrario, a

partir de la literatura profana, escrita no por hombres, sino por hombres impúdicos, como argüían muchos de los críticos de la época.

La transformación provocada por la imprenta fue, en sus inicios, más bien modesta, incluso hasta bien asentado ya el período humanista el impacto de los libros se circunscribía a sectores sociales reducidos: especialistas, eruditos y aristócratas; sobre todo, debido a las políticas editoriales que se inspiraban en factores económicos y en las posibilidades de acceso.

La influencia del libro alcanzó niveles extraordinarios durante el Barroco, puesto que las políticas editoriales, otrora conservadoras, variaron en pos de un nuevo sector interesado por obras que depararan algún gustoso pasatiempo. Los libros más leídos después de los litúrgicos y de rezos eran, de acuerdo con Hipólito Escolar,⁶ los literarios, sobre todo las novelas y comedias; múltiples ediciones de las obras cervantinas, de los primeros textos de Lope, de Quevedo y de Mateo Alemán demuestran el auge experimentado por la lectura de ficción; gustaron *La Celestina*, el *Lazarillo*, las novelas pastoriles de Montemayor y Gil Polo, las novelas de caballerías como *Amadís*, *Tirante el Blanco* y *Palmerines*, las novelas sentimentales como *Cárcel de amor*, las obras históricas y algunos poetas entre quienes figuran Jorge Manrique, Garcilaso y Ercilla. Muchas de las alusiones cervantinas se refieren a estos libros, a su lectura e, interesantemente, a sus peligros.

El desarrollo de un público de lectores no profesionales, es decir, que no leían únicamente para ganarse la vida, sino por deleite personal, supuso un cambio de dirección para el mercado del libro, este se interesó por la lectura recreativa. Además, el bajo costo del libro, la variada oferta de impresores de obras en castellano y la aparición de colecciones posibilitó que, como lo explica Escolar,⁷ junto a la consulta y el estudio, se consolidará la lectura ociosa. Un dato estadístico proporcionado por Escolar aclara la dimensión del crecimiento: los

ejemplares impresos para satisfacer la demanda de los lectores pasaron de veinte a doscientos millones, aproximadamente, entre los siglos XV y XVI.

El aumento de la demanda hizo que se multiplicaran y diversificaran los títulos disponibles; los textos filosóficos y religiosos estaban a disposición del lector laico, esto sin duda perturbó, como es conocido, el pensamiento teológico de la época. La instauración del *Index Librorum* en 1599 da claras muestras acerca de los temores que despertó la circulación masiva de los impresos hacia finales del siglo XVI. Además, la lectura se convirtió en un fin, en un gozoso pasatiempo, apuntábamos; claro, el desocupado lector a quien se dirige Cervantes existió en tanto entidad social.

Tal y como lo señala Ife,⁸ uno de los grandes efectos provocados por la imprenta sobre la lectura recreativa fue la crisis de las categorías literarias. La consolidación de la ficción en prosa durante la era de la imprenta trastocó las categorías literarias vigentes; por ejemplo, lo ordinario para los teóricos del siglo XVI era que la prosa sirviera como medio de expresión para la Historia.

Así, la prosa se asociaba con la crónica y, por tanto, con las relaciones verdaderas acerca de la realidad. Por el contrario, el vehículo de la ficción era la poesía pues se otorgaba al verso la marca de la artificialidad y con esta, el carácter de mentira o engaño. El proceso que convirtió a la prosa en medio de la ficción empezó con la prosificación de los poemas épicos y de los romances; este tuvo lugar gracias a la acción de los impresores. La distinción entre poesía e historia está basada en oposiciones formales (verso / prosa) pero también en las diferencias entre las clases de verdades; esto sin duda se relaciona con la concepción del lenguaje barroco pues establece dos niveles de existencia para la palabra: por un lado, la

palabra natural, verdadera, semejante a los objetos del mundo, la prosa; por otro, la palabra convenida, falsa, distante de la realidad, el verso.

Páginas atrás se ha insistido sobre cómo este mismo juego de oposiciones aparece en lo referente a la pareja novela / teatro; el drama aún cuando se parezca más a la vida pues la representa por medio de una *performance* que tiene lugar en un tiempo y un el espacio similares a los del mundo adquiere, merced a la teatralidad, un alto sentido de artificio y deposita, en el caso del *Quijote*, su ofrenda: da significado de verdad a la prosaica vida del caballero; en la segunda parte, la aventura está reservada para la escena, las grandes hazañas, los líos, los encantamientos, los nigromantes se deslizan hacia el tablado; las infames mentiras de la caballerías parecen abandonar la prosa para instalarse en el teatro.

Las vidas de Sancho y de su amo cobran verosimilitud a tal grado que engañan al lector debido a los deslizamientos de la verdad entre los medios de expresión y los géneros: verso, prosa, diálogo; caminos perdidos hacia la verdad pues esta ya no habita el lenguaje, se desgrana en él a lo largo del *Quijote*. Libro que, como su protagonista, añora cada vez menos la correspondencia entre el lenguaje y el mundo, extraviada en la realidad y en la literatura. Al final se reconoce con tremenda melancolía que la vida no puede ser como el arte; un último arrebató, el engaño del espejo, la búsqueda sin fin de aquello que yace disuelto.

La lección es magistral: Cervantes todo lo cambia de lugar; la fidelidad robada a la prosa por los autores de caballerías la devuelve con un ardid extraordinario: la toma en préstamo de la escena, en el *Quijote* es más real lo diegético que aquello que simula ser mimético.

Falta aún un trecho. La verosimilitud depositada en la prosa responde no sólo a los sistemáticos deslizamientos de la verdad a través de los géneros, a los *cruces intergéricos*,

sino a una cierta programación textual. La idea de parodiar a las caballerías proviene de una larga tradición crítica en torno a la lectura de las obras de ficción; la reflexión en torno a los peligros de la lectura y de la ficción es una constante en la época barroca, más que los intelectuales fueron los mismos escritores de ficción quienes se encargaron de comentar semejantes problemas, muchas veces a través de los libros de ficción.

Así, la novela no es únicamente, como propone Bajtín, reflexión sobre la novela, o tratado sobre el arte de novelar como señala Riley: en indagación sobre los géneros, el lenguaje y la realidad como lo demuestran el análisis de los mecanismos de duplicación y el índice de comentarios sobre las otras artes (comedia, música, poesía, carnaval), y disquisición acerca de la ficción y su lectura. El *Quijote* puede ser entendido como el gran relato acerca de los peligros de la lectura de obras de ficción; piénsese en Don Quijote y en la Dueña Dolorida quien ha sido ofendida por la literatura puesto que el libertino Clavijo la seduce con algunas coplas; curiosamente, esta misma mujer desconoce la diferencia entre puesta en escena y vida.

El auge de la lectura de entretenimiento despertó profundas dudas por parte de los críticos y comentaristas literarios desde el siglo XVI; estos pensadores proponían que tras la ficción se ocultaban graves amenazas, hubo incluso quien tildó de blasfemos a los escritores de la literatura de imaginación. Por lo general, su repudio se orientó hacia las caballerías; quizás esto se deba, como indica Ife,⁹ a su popularidad. Sin embargo, no sólo las bellaquerías de las caballerías sufrieron tal rigor; es más, este se extendió a las novelas pastoriles y a algunos poemas.

Hubo movimientos de mucho vigor para suprimir la literatura de ficción a través de normativas legales; incluso, la discusión acerca de los riesgos de este arte y su eliminación por el Estado se desarrolló a la luz de precedentes de indudable autoridad, en este caso, se

consideró la expulsión de los poetas de la República propuesta por Platón. Las opiniones de Platón con respecto al arte, lo explica Ife,¹⁰ constituían un punto de partida para los detractores de la ficción durante esta época.

La queja contra la ficción se resume en su falsedad, en el tono banal y profano que la caracteriza. La postura de los críticos de entonces, inspirada por el ataque de Platón contra los poetas, puede resumirse, según Ife,¹¹ en los siguientes aspectos: la ficción a. da mal ejemplo, b. favorece el disfrute de experiencias ajenas, c. falsifica la realidad y d. socava la autoridad de la verdad.

La influencia del erasmismo en el pensamiento de Cervantes, brillantemente documentada por Bataillon,¹² avivó la crítica a la literatura de entretenimiento en el *Quijote*: es inmoral y mentirosa. Ante las caballerías y ante el apócrifo, el *Quijote* se impone como ideal de verosimilitud, coherencia y decoro; honra así la propuesta erasmista sobre qué debía ser la literatura y cuáles valores habría de propugnar, estos son la verosimilitud, la verdad psicológica, la ingeniosidad de la composición, la sustancia filosófica y el respeto de la moral.¹³

El vínculo entre la realidad y la palabra, entre el mundo real y el ficticio hace que la ficción se convierta en una preocupación para los críticos de la época, pues ante la lectura son muy diversas las actitudes: habrá quienes no creen en los libros pero también quienes lo creen todo como Don Quijote; estos últimos resultarían perturbados por la literatura. El encanto de la palabra no es sólo un tema poético sino un problema de salud pública.

La locura de las personas y del mundo no se debe exclusivamente al auge propiciado por la imprenta; es más, se hace difícil dictaminar qué es consecuencia y qué causa en este largo proceso de trasmutaciones; sino al corte epistémico que forma el bisel barroco que

resuelve la continuidad entre antiguos y modernos. En todo caso, la relación leer-creer es la que inquieta no sólo a los comentaristas de la época sino a los literatos; la intersección por medio de la palabra entre el mundo real y el imaginario es lo que preocupa a los intelectuales del Siglo de Oro y del Barroco.

Con la ruptura de la semejanza entre lenguaje y objetos, se asiste a la renovación moderna de la interpretación del mundo; esta va ligada intrínsecamente a la lectura. Leer y creer suponen actos inseparables antes del auge de la ficción; con la llegada de la literatura de imaginación, con la serie de transformaciones experimentadas en todos los ámbitos de la vida social, inicia el camino, hoy consolidado, hacia la separación de dos clases distintas de creencias en la palabra: la racional y la estética.¹⁴

Ahora bien, aún cuando la comprensión barroca de la realidad distingue en algún grado esta nueva situación, por mucho la no correspondencia entre los libros y la vida no está clara; de nuevo, se adivina una de las fuentes de confusión y engaño, elementos indispensables para pensar en el Barroco.

Para el caso de la obra de Cervantes, no basta con indicar cómo sus personajes sucumben ante las amenazas de la lectura, sean Alonso Quijana o Tomás Rodaja, ni siquiera se completa el cuadro al establecer la manera en que el *Quijote* y el *Licenciado Vidriera* implican una feroz crítica hacia las literaturas; parece que el punto culminante se halla en develar cómo los textos son una apología de la *lectura equilibrada*, de la lectura que cree y no cree en la veracidad de lo leído simultáneamente, de la lectura que se entrega sin reservas al libro pero que mantiene, al mismo tiempo, un escepticismo racional.

Quizá lo más interesante sea cómo este tipo de lectura, que no es sino un modelo por excelencia de la interpretación barroca del mundo, a medio camino entre la identificación y la

no identificación de las palabras con las cosas, está configurado desde el texto mismo a través de un juego que no aparece sólo en el *Quijote* sino en el *Coloquio de los perros* y en el *Licenciado Vidriera*, un juego que se basa, por un lado, en el desarrollo constante de la capacidad persuasiva de la ficción –hacer creer al lector sobre la verdad del escrito- y, por otro, de la autorreflexividad, de la insistencia sobre la construcción del texto –de su falsedad en tanto creación de alguien-. Este rasgo trasciende al *Quijote*, se sugiere como característico de la poética cervantina.

Este doble juego verdad / mentira, mentira / verdad se produce a través del deslizamiento infinito de *las marcas de realidad y ficción* por la totalidad del texto, sean, en algunos pasajes, lo teatral igual a vida, la prosa igual a arte o, por el contrario, novela igual a realidad, puesta en escena igual a ficción. Justamente, este reacomodo de los significados se establece a partir de oposiciones que pierden definición en sus fronteras con cada una de las inversiones que se operan en el texto como producto de la acción de los mecanismos de duplicación.

Al final, el texto se convierte en un recinto de espejos que acaba por confundirlo todo, pues por medio de múltiples artificios ha cobrado vida siendo libro y resulta capaz de transformarse a sí mismo, cual camaleón; es, pues, un recinto mágico, irreal pero real. Su hechizo sobre el lector causa asombro, pero más asombroso es el modo en que durante la lectura cambia ante nuestra mirada. La perplejidad y el embrujo son sin duda producto de la obra; el léxico cervantino y cervantista da fe de esta aseveración, palabras como *encantar*, *maravillar* y *embeleazar* abundan en las páginas del *Quijote* y describen además aquello que ocurre tanto dentro como fuera del libro.

El efecto de la palabra escrita, como ha explicado Américo Castro,¹⁵ merece un lugar privilegiado en la discusión sobre el *Quijote*, pues el texto ha sido elaborado como producto de otros libros: la primera parte se forja a la luz de los volúmenes leídos por Don Quijote; la segunda, a partir del apócrifo. Además, muchos de los personajes de la obra leen o han leído, escriben o están escribiendo; el caso de Ginés de Pasamontes constituye un ejemplo paradigmático, pues su existencia misma se vincula con la creación de un libro.

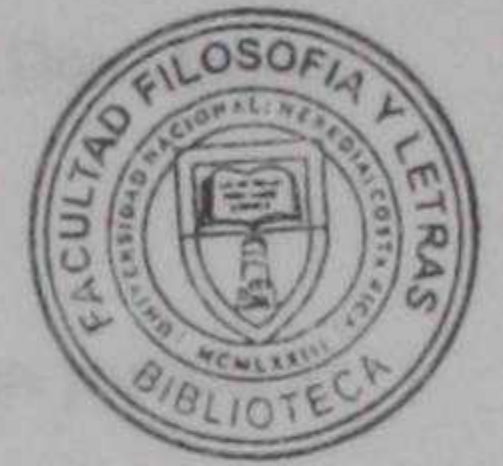
Las vidas de los personajes están unidas a los libros; las historias escritas, sean caballerescas, pastoriles, romancescas o históricas, se presentan como correlatos de las experiencias de los protagonistas de la obra cervantina. Viene bien, de nuevo, el episodio de la dueña Dolorida, quien debe sus peores ratos a la acción de la lectura y no a los males del mundo. Sentir los libros como realidad viva, animada, comunicada e incitante es, como señala Américo Castro, un fenómeno de la tradición oriental, ligado con la creencia en el ser de la palabra y en su capacidad de transmitir revelaciones. Esta tesis, aunque distinta a la de Ife, descansa bajo el mismo supuesto: el vínculo entre el lenguaje y el mundo.

El componente árabe de la vida española hizo posible el desarrollo de la noción del libro como fuente de bienes y malestar. De acuerdo con Castro, es característico de la literatura española el interés por destacar los efectos de la lectura en la vida de las personas. Una vez que se comprende esto, se entiende por qué no existe una frontera clara entre el libro y las vivencias de quienes lo leen.

Tanto Castro como Ife coinciden al señalar la atención prestada por el siglo XVI español al influjo de la letra impresa sobre los lectores. Lo escrito posee pues una vitalidad extraordinaria, capaz de transformar la vida; justamente, por medio de esta acción, es que el libro adquiere su realidad. Tras el intento de Don Quijote por elevar la vida al rango del arte se

revela, como anota A Valle-Arce,¹⁶ la forma paradójica en que la vida acaba por ser una mezcla inextricable de realidad y ficción.

Realidad múltiple, abierta, fecunda; capaz de acoger a lo otro, de disolverse y disolverlo para propiciar realidades distintas, ficciones verdaderas, vidas falseadas. La heterogeneidad de voces y codificaciones depara una lectura abismal; trama y materia de la trama devienen una sola, junto al delirio de Don Quijote avanza el texto entero.



3.3. Parafernalia (origen, construcción y sentido de los personajes)

El discurso barroco atraviesa la totalidad de la obra, las concreciones de esta episteme se entrecruzan en los diversos niveles textuales, tanto en lo narrado como en la narración misma, la historia del caballero de la Mancha revela un afán que no resulta ajeno al resto de la novela; es más, toda esta dirige su programa, sus modos de significación hacia la consecución de un gran sentido donde la realidad acaba por ser amplia, por contener otras especies de realidades, por integrar la ficción. La división entre palabra y mundo, primero inexistente, *a posteriori* radical, se disuelve en el Quijote, al menos, se relativiza por momentos.

Se ha explicado ya cómo este proceso de comprensión del lenguaje supone un problema de base para el pensamiento de la época y para el arte literario del Barroco, cómo se constituye en la obra por medio de la relación entre la novela y lo teatral; resta ejemplificar la manera en que tal proceso está también presente en cada uno de los niveles del texto y se convierte, por tanto, en un eje fundamental de la estructura del *Quijote* y, posiblemente, en un rasgo de la poética cervantina.

En el primer capítulo, mientras analizábamos el aporte de Unamuno a la discusión cervantina, se citó una frase suya; en ella se afirmaba que sobre el hidalgo manchego,

protagonista de la ficción, no sabemos nada. Su origen, su niñez, su pubertad; la manera en que vino a forjarse su coraje son en todo inciertos. En aquel momento, las palabras de Unamuno fueron descifradas con miras a un objetivo estricto, el de contar con una postura inaugural dentro del discurso crítico sobre la obra de Cervantes. La vieja discusión –en nuestro parecer, anterior a los estudios de Ortega y de Unamuno- había acabado por agotarse; durante siglos, un amplio sector de los comentaristas interpretaron la extraña pasión de Don Quijote desde enfoques puramente ideológicos.

Algunos sostenían la ya conocida tesis que concibe a la novela como gran parodia de las caballerías;¹⁷ otros proponían que su autor quiso, también bajo un tono burlesco,¹⁸ comediarse un cierto idealismo a través de la fría imposición de la realidad.

Hubo quienes pensaron que, por el contrario, Cervantes escribió una tragedia en la cual las más caras decisiones y expectativas topan con una realidad poderosa pero inferior; esta postura fue defendida, entre otros, por Unamuno, quien incluso consideraba que la grandeza de Don Quijote escapaba al ingenio cervantino que lo engendró sin siquiera sospechar su grandeza.

Todas estas explicaciones de la obra elevadas al rango de teoremas, sumieron el cervantismo en el sopor. Por fortuna, pronto este punto muerto mudó en punto de partida. El noble caballero, protagonista de la ficción, debía entenderse, lo sugiere Unamuno, como un ser cuyo sentido ha de completarse. Pasar lista a la constitución del personaje se erige como una nueva necesidad.

En cuanto a los orígenes del personaje, basta con traer a colación las exposiciones de Redondo y Molho; ambos autores consideran que la fuente primordial de estos yace en el folclor carnavalesco, cuya vertiente dramática despunta sobre otras. Las estampas que

antecedentes a Sancho y Don Quijote provienen del retablo popular, adaptación de la *Commedia dell'Arte* renacentista y de los medios de expresividad carnavalesca; son, como explica Ortega, cómico-trágicos al igual que la novela misma. La construcción del personaje es una estrategia textual que, claro, como se ha venido demostrando para otros niveles, no puede dejar de utilizar la teatralidad para producir semiosis. Antes de ofrecer una interpretación filosófica o ideológica sobre el personaje, deben, a nuestro parecer, identificarse los medios por los cuáles se configura y en qué grado media lo teatral; hecho esto, será probable una comprensión más amplia y de mayor basamento.

En primer término, es necesario establecer *los constructores*, es decir, los mecanismos semióticos que elaboran un personaje capaz de parecer persona, capaz de simular un pasaje entre vida y ficción no una vez sino en repetidas ocasiones. Para esto, utilizaremos el modelo propuesto por Carroll Johnson;¹⁹ este autor distingue tres:

1. los personajes mismos que se definen por lo que dicen y por lo que hacen;
2. los demás personajes, que emiten juicios y opiniones acerca de sus compañeros de texto (y que en el mismo acto de hacerlo se definen o se delatan a sí mismos);
3. los narradores, que ofrecen descripciones de cualidades físicas y morales, además de narrar las acciones llevadas a cabo por los personajes.

Además, Johnson señala dos niveles en los cuales estos constructores actúan; estos son:

1. nivel extradiegético,
2. nivel diegético.

A nivel extradiegético, la construcción de Don Quijote se realiza mediante la acción del personaje mismo, del primer autor y del segundo autor. Tanto el personaje, por medio de sus propias palabras –recae en esto la función del diálogo y su teatralidad–,²⁰ como los autores

disponen los materiales presentes en el texto y las instrucciones –el discurso-; luego, el lector los combina y obtiene un significado -una historia-.

La constitución del personaje demanda, por tanto, la acción del lector; si se recuerda la propuesta de Hermenegildo, cae a cuentas una idea adicional que demuestra y explica el fundamento semiótico de la percepción de Avellaneda y tantos otros, aquella que concibe el *Quijote* como representación y a su protagonista como histrión. La instrucción bajo la cual se organiza, dentro del mundo textual, la lectura extratextual, está condicionada por el lector implícito que, en diversos pasajes del *Quijote*, más que lector es espectador pues siempre se convoca su mirada.

Por ejemplo, en el capítulo II,69, se establece una descripción del escenario que con motivo de una nueva burla ducal se ha instalado en el patio; esta descripción se basa en la imagen pues enfatiza los objetos dispuestos en el teatro –túmulo, almohada, cuerpo y corona- y la luminosidad –luminarias y velas de cera-. Una vez que Don Quijote y Sancho ingresan al patio, son llevados a un palco donde se les dispone como acusados en un juicio infernal; se emplean con frecuencia entonces términos como *admirar* y *mirar*. Ambos personajes se asombran ante el espectáculo que “estaban mirando”; el narrador pregunta: “¿Quién no se había de admirar con esto, añadiéndose a ello haber conocido don Quijote que el muerto cuerpo que estaba sobre el túmulo era el de la hermosa Altisidora?”; se hacen señales y movimientos corporales que se perciben con la mirada –para que se callen los enjuiciados, de desdén, respectivamente-; Sancho al ser disfrazado de delincuente con una coraza, “viola pintada de diablos” y como consecuencia “mirábase” de arriba a bajo, “veíase ardiendo en llamas”, condenado; “mirábale también don Quijote, y aunque el temor le tenía suspensos los

sentidos, no dejó de reírse de ver la figura de Sancho". El capítulo entero califica como suceso nunca visto.

Mirada, admiración y risa se concatenan; lo que los personajes hacen se proyecta sobre el lector; si ellos miran, el lector mira a través de sus ojos al igual que cuando ellos escuchan o leen una historia, el lector accede al relato por sus acciones. Súmense las significaciones provocadas por el diálogo, por las disertaciones de los personajes sobre el teatro y por las continuas escenificaciones, y se obtendrá, sin duda, una clara conciencia acerca del por qué de esa curiosa sensación.

A nivel intradiegético, el personaje se construye a sí mismo en tanto busca una identidad que le falta y que aspira tener. Un buen ejemplo lo da el proyecto de Don Quijote. La Historia de la Novela es el viaje, la novela de Cervantes cuenta, por medio de las Salidas del caballero, las aventuras; este movimiento no es exclusivamente geográfico sino espiritual, supone el descubrimiento del yo.

La autoconstrucción muestra en Don Quijote un adentro y un afuera, ya que el acto de enloquecer se debe a una presión interna, psíquica, cuya fuerza expulsa los deseos hacia el mundo externo: los textos que rigen su existencia y le otorgan identidad, el disfraz que se impone como nacimiento, la orden de caballero andante merced a la carga de la celada.

Esta exploración acerca a Don Quijote a la vida. *Persona* significaba para los griegos no realidad ni autenticidad sino la máscara que escondía tras de sí al actor; quien se quita la careta, revela su interioridad. El delirio del caballero lo humaniza, le otorga verosimilitud pues genera una construcción enmarcada del personaje; si Don Quijote es personaje, luego Alonso Quijana es persona, es real; porque tras la anagnórisis, ha de quedar el hombre y no la fantasía. Si en una obra de teatro, el actor entra a su camerino y se maquilla para más tarde salir a

escena y representa sobre esta una segunda obra engarzada en la primera, como efecto semiótico el personaje de la primera no lo es más, cobra vida, se hace carne y hueso y no ficción.

Existe otra posibilidad en el nivel intradiégetico, consiste en que un personaje sea la construcción de otro personaje. Un caso ilustrativo es la constitución de Dulcinea por obra de Don Quijote; luego, en el episodio de Las cortes de la muerte, como producto de los duques –harto dramática-; y tras la encomienda de la carta, por mano de Sancho. Asimismo, Maese Pedro es la construcción de Ginés de Pasamonte y este, a su vez, es, durante la primera parte, personaje del libro que él mismo escribe. En ambos casos, se recurre a un ardid teatral, el disfraz.

El disfraz y la máscara suponen una práctica escénica, tal como lo explica Ubersfeld.²¹ Mediante ambos recursos, el personaje exagera su carácter ficcional, y se instaura no sólo una ilusión de profundidad sino una reflexión acerca de la ilusión. El personaje *teatralizado* por medio de la máscara –sea esta concreta y material como en el teatro antiguo, u otra especie de disfraz más sutil- aparece como doblemente codificado: él es ya producto del código literario además del teatral.

Don Quijote pasa por otro mecanismo de teatralización: desempeñar un papel; su identidad de caballero andante la ha tomado en préstamo de los libros de caballerías que funcionan como un guión generalísimo en su nueva vida, él se disfraza con esa identidad literaria. Hacia el final de sus días, Sancho ofrece un nuevo papel / personaje, el pastor Quijotiz; el noble hidalgo declina su participación, ha comprendido que vivía interpretando un rol.

Un tercer que aspecto teatraliza al personaje, es el diálogo. Ubersfeld considera que el personaje teatral se caracteriza por ser el sujeto de enunciación del discurso que viene marcado con su nombre.²² De ser así, es claro que Don Quijote se establece, en una porción considerable del texto, como figura de representación; sus largas discusiones con Sancho lo colocan en el lugar de la enunciación.

Los constructores y los mecanismos de teatralización no siempre actúan por separado; a menudo intervienen varios en la construcción de un mismo personaje, lo que depara una situación semiótica de gran riqueza. Johnson comenta el caso de Cardenio²³ (capítulos I,23 y I,24). Cardenio se construye, en tanto personaje, a través, uno, del discurso del narrador, dos, de los relatos del cabrero (otro personaje), tres, de las citas de su habla hechas por el cabrero y, cuatro, del uso directo de la palabra.

Añadamos otro caso al expuesto por Johnson, se trata del relato hecho por Altisidora con respecto a su viaje por los infiernos; dicha narración se localiza en el capítulo II, 70. Al comparar este pasaje con el de Cardenio, comprendemos que el diálogo no es un constructor más, es el constructor por excelencia pues, a menudo, la verdad sobre los personajes proviene de sus propias bocas y no del narrador; sabemos que Cervantes ironiza la *sapiencia* del narrador con frecuencia.

Con el propósito de finalizar este apartado acerca de la construcción y teatralización de los personajes, consideremos un cuarto mecanismo teatralizante. Este consiste en *subir a escena*. Un personaje colocado en medio de una representación adquiere dramatismo con sólo su presencia en ese ámbito, pues quienes lo rodean le transmiten esta cualidad. En el capítulo II,69 se cuenta cómo los duques burlan a Don Quijote y a su escudero por medio de un portentoso teatro; en este, yace Altisidora, muerta por la pena que el desdén del caballero le

provocó. Para remediar su *crimen*, el hidalgo ha de someterse a la voluntad de Minos y Radamanto, jueces infernales. No más cruzar la puerta de este recinto, se deduce su carácter escénico; la organización de los elementos que componen este espacio da fe de ello. Los burlados ingresan a la representación sin conciencia de hacerlo; ambos, amo y escudero, consideran real todo cuanto sucede. Una vez que inicia el teatro, cada personaje conoce su papel y lo lleva a cabo; dos criados actúan como Minos y Radamanto, Altisidora es Altisidora pero muerta –lo que finge no es su identidad ni su amor por el caballero, dudas despierta esto último, sino su estado-. Sancho, Don Quijote y los duques se interpretan a sí mismos. Veamos:

Actor	Personaje	Conscientes de la representación
Criado 1	Minos	
Criado 2	Radamanto	
Altisidora	Aitisidora fallecida	
Don Quijote	Don Quijote	Sin conciencia de la representación (* o en burla)
Sancho	Sancho	
Duque *	Duque	
Duquesa *	Duquesa	

Hay una serie de personajes (Don Quijote, Sancho y los duques) que se representan a sí mismos; entre las implicaciones que de tal hecho se desprenden, aparece una de peculiar atractivo: cuál es el parentesco que hermana a estos personajes; quizá, entre el caballero y su acompañante sea fácil de descifrar mas no entre estos dos y los duques.

La afiliación procede de la locura; tanto la pareja de burlados como la de burladores ha perdido el sentido de lo real en el empeño por vivir, los primeros, de aventuras y, los segundos, de farsas. En ambos casos, el afán por negar la vida los ha acercado al arte y

convertido, gradualmente, en tontos y en figuras de una representación. A pesar de que no lo sean literalmente, la relación que han alimentado con el mundo de la escena y con los roles dramáticos, los convierte de por sí en personajes teatrales.

Cabe hacer una última distinción con respecto a Altisidora. El enojo de esta doncella cuando Don Quijote desprecia su amor puede ser entendido como un punto medio en el *subir a escena*, pues muestra, al igual que lo ocurrido con el retablo de Maese Pedro, una trasgresión de los límites que separan vida y arte; al enfadarse en la realidad, Altisidora niega la fantasía de su amor por el caballero; ha entrado en la representación pero no ha sabido cómo salir de ella.

Don Quijote se forja sobre el edificio de Quijano, sobre su vida, sobre su cuerpo. Ningún disfraz es capaz de convertirlo cabalmente en un otro; a pesar del delirio y del afán, los demás (ama, sobrina, barbero y cura) siguen contemplando en el rostro del caballero las facciones del desvalido poseso. Encima de las carnes flacas, danza el vestido de la fábula; hemos caído en el embuste ya: Quijana tampoco existe como nosotros, él también pertenece a la fantasía, el destello del cristal nos ha cegado. Este juego especular y la impresión de abismo que despierta guardan proximidad con la búsqueda de Don Quijote; suponen una constante estructural en el texto cuya vertiente teatral hemos confirmado. Acota Estanislao Zuleta:

“La pasión fundamental de don Quijote es hacer entrar los libros en la vida, o dicho al contrario, traducir todo lo que le pasa a los términos de los libros; imponer un texto a toda su experiencia. [...] La verdadera pasión de don Quijote es reconocerse en lo ya escrito”.²⁴

Si se sitúa esta afirmación al lado de la propuesta foucaultiana, se obtiene una denominación precisa para la necesidad quijotesca de entretejer lenguaje y mundo: melancolía. Este sentimiento germina como consecuencia de la búsqueda de la semejanza perdida, aquella

que ligaba las cosas y los sistemas de representación. El quebranto y la conciencia de crisis configuran la formación discursiva barroca.

El *Quijote* es un monumento a la confusión moderna, imposibilitada de reconocer el significado del mundo. El umbral que separa los reinos de la imaginación de los de Castilla pierde consistencia; entre la imaginación y la realidad, camina España hambrienta y diezmada en pos de El Dorado.

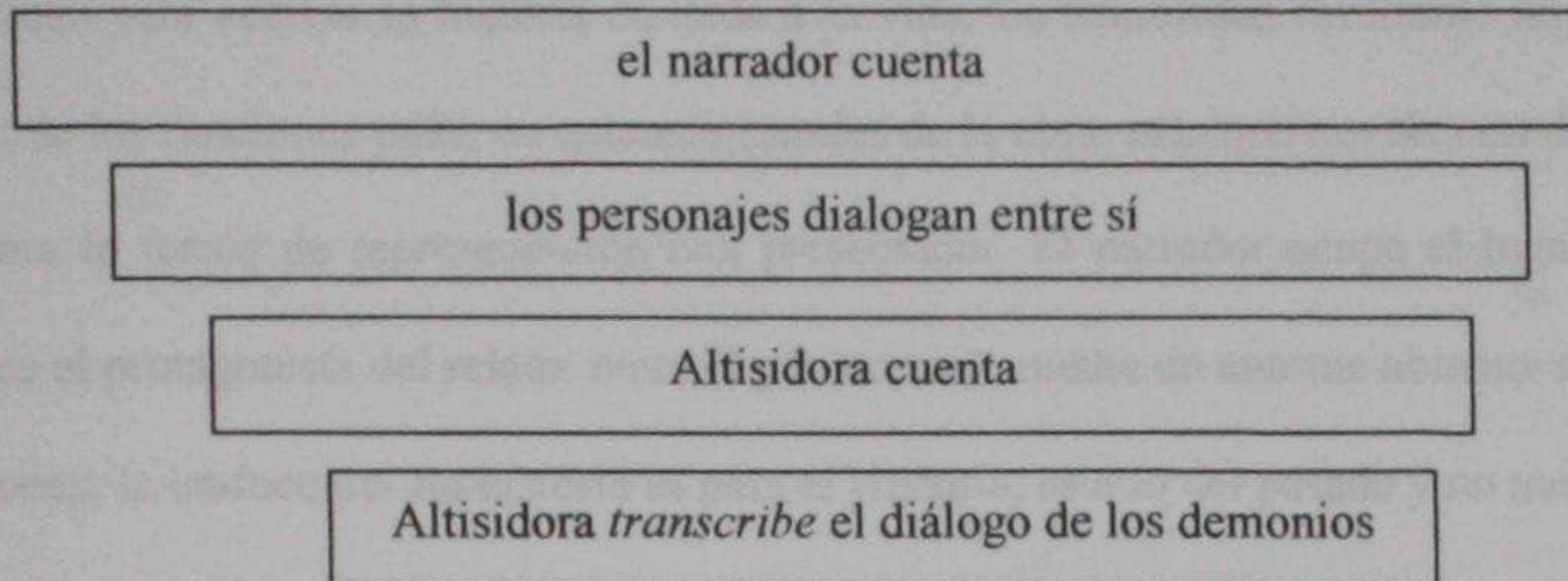
La adhesión de Don Quijote a las caballerías supone no sólo un intento por alcanzar nuevamente las alturas del mito, como lo indica Ortega, sino por restituir el orden racional de la antigüedad clásica.

3. 4. El maestro de ceremonias (acerca del narrador)

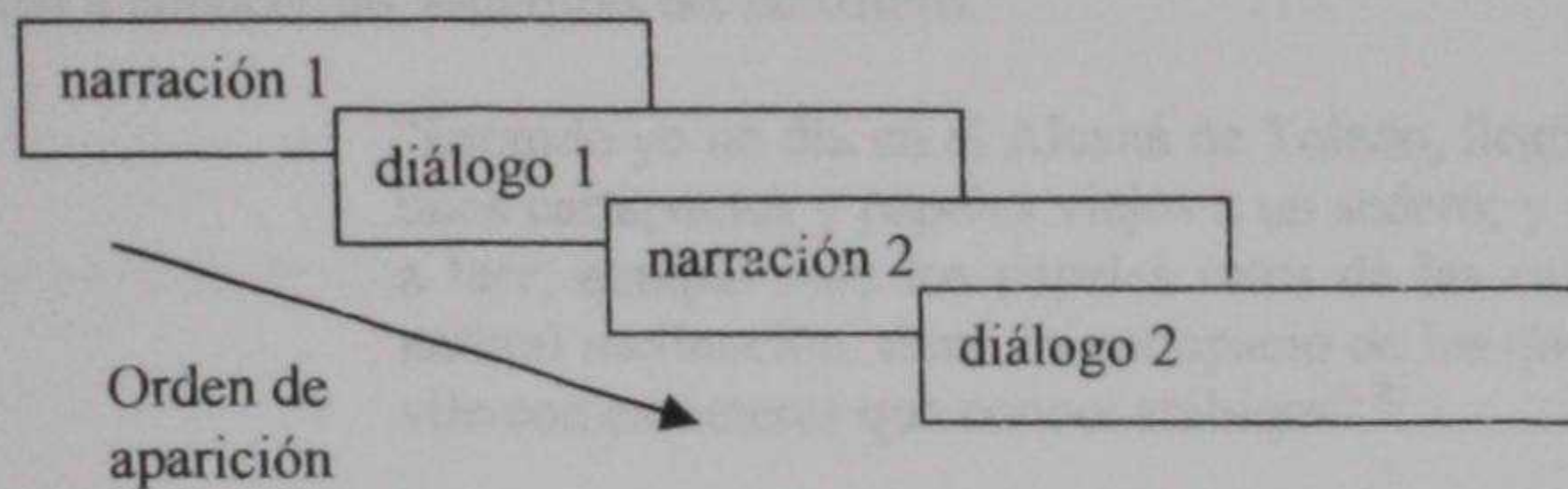
La figura del narrador es bastante escurridiza en el *Quijote*. Oscila entre la presencia y la ausencia. A menudo, el narrador rehuye a su labor y otorga la palabra a los personajes. La pugna narración-diálogo se revela como una de las constantes de la novela y supone un intento por acceder a otro nivel de verosimilitud.

Piéñese nuevamente en el capítulo II,69, en el que Altisidora, vuelta de la muerte (montaje por supuesto) rememora su estancia en los infiernos a petición de Sancho. Antes, Altisidora ha entrado en la habitación donde descansan los aventureros tras la chanza efectuada la noche anterior y se ha sentado junto a la cabecera de don Quijote; este prelude corre por cuenta del narrador. Viene una discusión; habla en esta cada personaje con su voz; luego, la solicitud de Sancho. Pues bien, Altisidora relata su pasaje por los infiernos por cuenta propia y recapitula la discusión escuchada a unos diablillos por medio de citas de la demoníaca tertulia.

A continuación, las distintas enunciaciones presentes en ese relato:



Esta sucesión de enunciaciones puede traducirse así:



Este capítulo versa sobre un viaje al infierno; esto supone dos aspectos: primero, la interrogante de Sancho (¿qué es lo que vio en el otro mundo?, ¿qué hay en el infierno?) justifica el acto de contar y, por tanto, dirige el centro de la historia hacia aquello que está en el infierno; segundo, el viaje hacia el infierno es siempre, para Occidente, un viaje vertical. Si estas dos claves son aplicadas a la descripción hecha, se desprende que la enunciación de este episodio cobra la forma de una *mise en abîme*, que subraya la importancia del diálogo en el texto pues este es siempre central y desplaza a la narración; en el infierno, en el centro, lo que hay es discusión, discusión sobre libros. Un elemento es trascendente: de los diablos sabemos únicamente lo que dicen; estos personajes se definen por sus palabras.

El narrador conoce las limitaciones de su arte; propone el camino del diálogo como medio eficaz para acercar la historia contada a la vida. La teatralidad resultante implica una inversión de las funciones pues, en extensos pasajes de la obra, más que novela con diálogo, el texto cobra la forma de representación con presentador. El narrador ocupa el lugar de guía pero no es el protagonista del relato; entre él y lo contado media un enorme abismo: el tiempo, las versiones, la traducción. Su historia es para él Historia, asunto del pasado y no anécdota.

Esta noción refleja una conciencia peculiar del acto de narrar pues se acompaña, en el texto, de largas inquisiciones metaliterarias. El narrador cuenta, por ejemplo, el modo en que vino a conocer las aventuras del caballero:

“Estando yo un día en el Alcaná de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero; y como yo soy aficionado a leer, aunque sean los papeles rotos de las calles, llevado de esta mi natural inclinación, tomé un cartapacio de los que el muchacho vendía, y vile con caracteres que conocí arábigos”.²⁵

Si a esto se añade lo que luego el narrador comenta acerca del autor de tales manuscritos, un tal Cide Hamete Benengeli, historiador morisco, ejemplar de aquellos cuya fama iguala en dimensión al descaro con que mienten, se comprende que el acto de narrar es criticado con gran ironía. Esa conciencia ubicua, presente en cada rincón, capaz de relatarnos las ideas y sentimientos más íntimos de los personajes, se convierte en objeto de burla:

“Parecióme cosa imposible y fuera de toda buena costumbre que a tan bueno caballero le faltase algún sabio que tomara a cargo escrebir sus nunca vistas hazañas, cosa que no faltó a ninguno de los caballeros andantes, porque cada uno de ellos tenía uno o dos sabios, como de moide, que no solamente escribían sus hechos, sino que pintaban su más mínimos pensamientos y niñerías, por más escondidas que fuesen; y no había de ser tan desdichado tan buen caballero, que le faltase a él lo que lo que sobró a Platir y a otros semejantes. Y así, no podía inclinarme a creer que tan gallarda historia hubiese quedado manca y estropeada; y echaba la culpa a la malignidad del tiempo, devorador y consumidor de todas las cosas, el cual, o la tenía oculta o consumida”.²⁶

Más que un inspirado conocedor del mundo, el narrador es un compilador de versiones. En estas versiones, los personajes se construyen sobre la marcha del relato como en un escenario; con frecuencia, el narrador presenta el espacio, genera una receptividad de auditorio, introduce a los personajes y a las acciones y se retira; este modo de actuar recuerda al bufón, figura del teatro que desempeña estas mismas funciones durante una representación; mientras los personajes se desenvuelven, este conductor se retira. El narrador en el *Quijote* ejecuta estas atribuciones a cabalidad; ante la inminente puesta en escena de una historia, él se hace casi imperceptible; nunca sale por completo del teatro, pero se oculta tras los cortinajes.

3.5. Un pequeño teatro (el espacio de la novela)

En la novela, teatros hay de los que sirven para poner el mundo de cabeza; de los que desafían, con no poca chanzas, la paciencia del público, la de la autoridad; de los que ni siquiera distinguen entre los espectadores y los participantes; de aquellos que invierten toda frontera, de los que se abrazan entre sí para formar espejos y laberintos. La estructura del espacio adopta, en los capítulos II, 69 y II, 70, la forma de un teatro; se considerará este par de casos pues suponen un aporte personal. Diversas son las pistas que nos hacen perseguir este rastro.

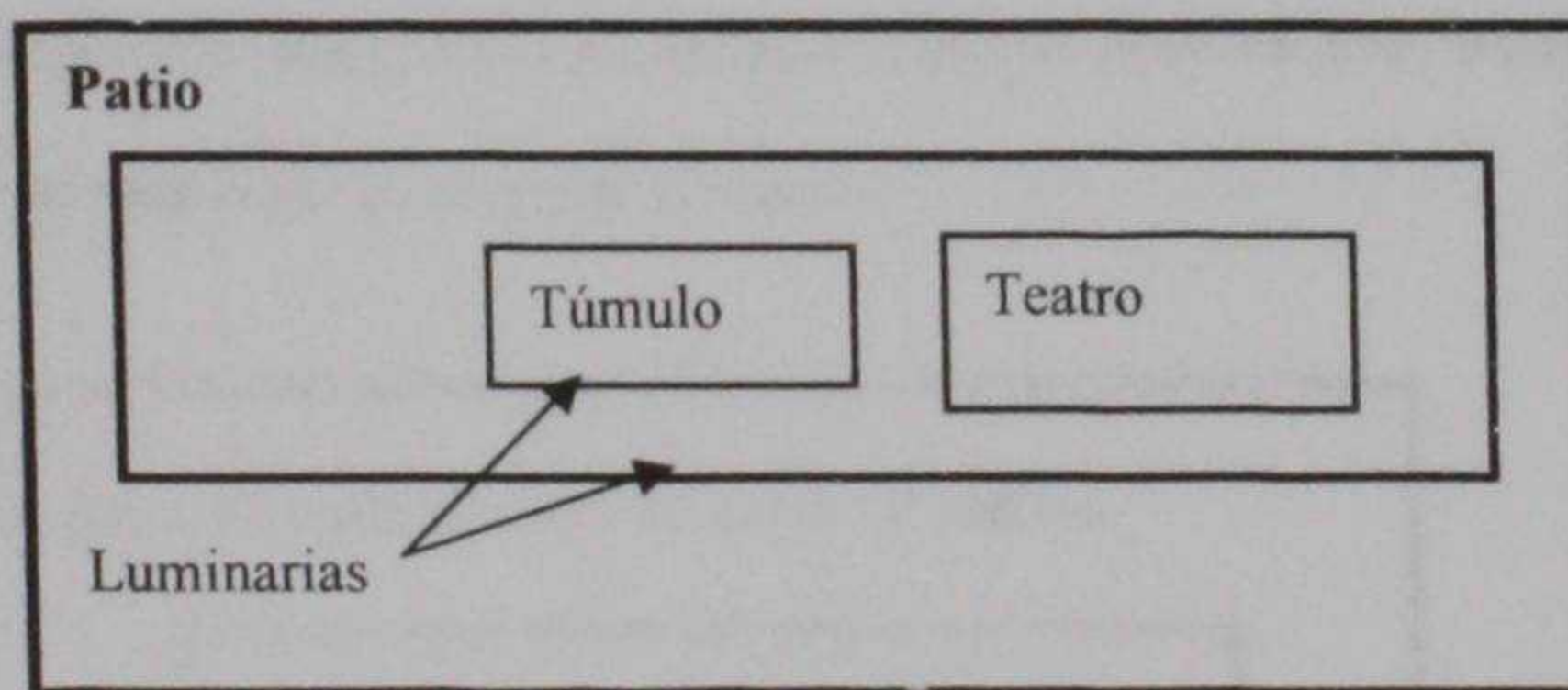
La falsa claridad que producen las luminarias encendidas por los hombres, esto al inicio del capítulo sesenta y nueve, borra el límite entre el día y la noche; lo nocturno, espacio mágicamente subversivo, ha dado lugar al artificio y el escarnio. Si bien afuera domina la oscuridad, adentro, en el gran teatro que es el patio, reina un sol de engaño. Muchas son las alusiones al acto de ocultar a lo largo del texto. El espacio está delimitado por las luces como

un tinglado y da lugar a las confusiones entre aquellas cosas que parecen ser y lo que en verdad son; el mundo al revés, como tópico, revela, por un lado, la graciosa y frágil manera en que todo ha sido dispuesto y, por otro, la dificultad que entraña distinguir cuál es el orden ahora que todo mudó de sitio.

En el teatro, existe solo lo que se devela ante nuestra mirada; los cortinajes encubren el fondo; vemos únicamente la carátula.

El lugar de lo aparente —que se opone, por su naturaleza, al del ser— es, sin duda, el escenario. El patio convertido en teatro por la astucia misma de la trasfiguración se propone como el sitio idóneo para la representación, la burla y la disolución de los límites entre la vida y el arte. El patio alberga otros dos escenarios más. En el centro, se levanta un túmulo; descansa un cuerpo muerto sobre él. A un lado del patio, está puesto un teatro con cuatro sillas, sentados dos personajes, las dos restantes esperan la entrada de el Duque y la Duquesa. Al lado de este teatro, otras dos sillas, las de Don Quijote y Sancho. Ver figura:

Figura

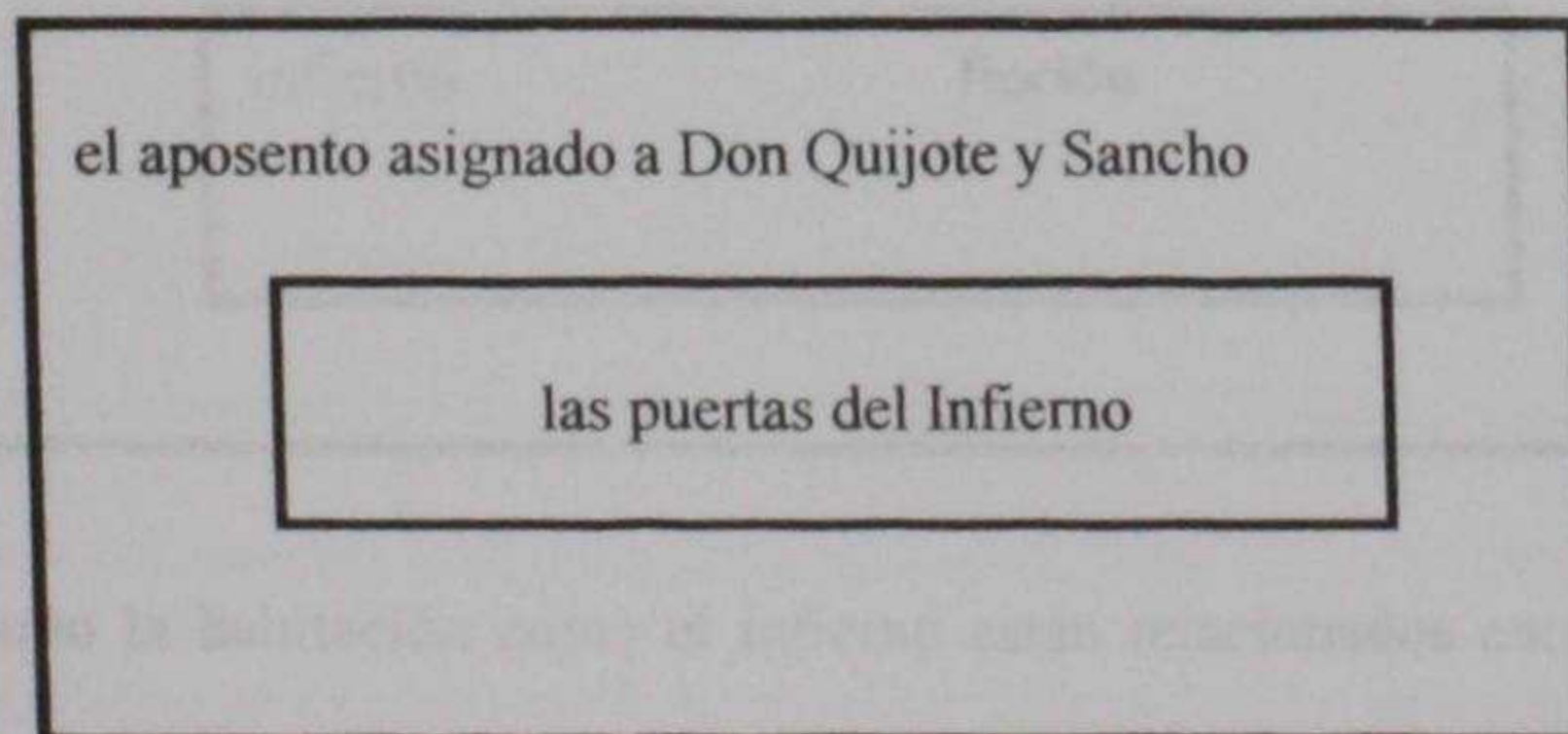


El juego entre el ser y el parecer: el día que encubre la noche, la hermosura que resguarda el horror del cadáver y con él, la muerte; la vida y la ficción; el disfraz, el cosmético y la máscara; los personajes y el público; la música y el canto; todo hace de este espacio un

lugar donde confluyen las artes y la ilusión. El cerco que a la representación impone el silencio inicial nos habla de una costumbre histriónica ya ancestral: escenificar por medio de la ausencia de ruidos y de sonidos, el origen mismo, la nada que precede a toda cosmogonía, a todo ritual sagrado -que no es sino una teatralización del inicio del tiempo-; el marco que delimita el principio del universo y de la obra de arte, el quehacer del creador humano y del divino.²⁷

Las emociones se dan cita también en este sitio; en él tiene cabida la catarsis, el enojo o la risa. De sus trasfiguraciones nace el suspenso y la admiración; vendrá luego el desengaño. La fantasía se impone; ella enreda y subvierte el límite entre la ficción y la vida.

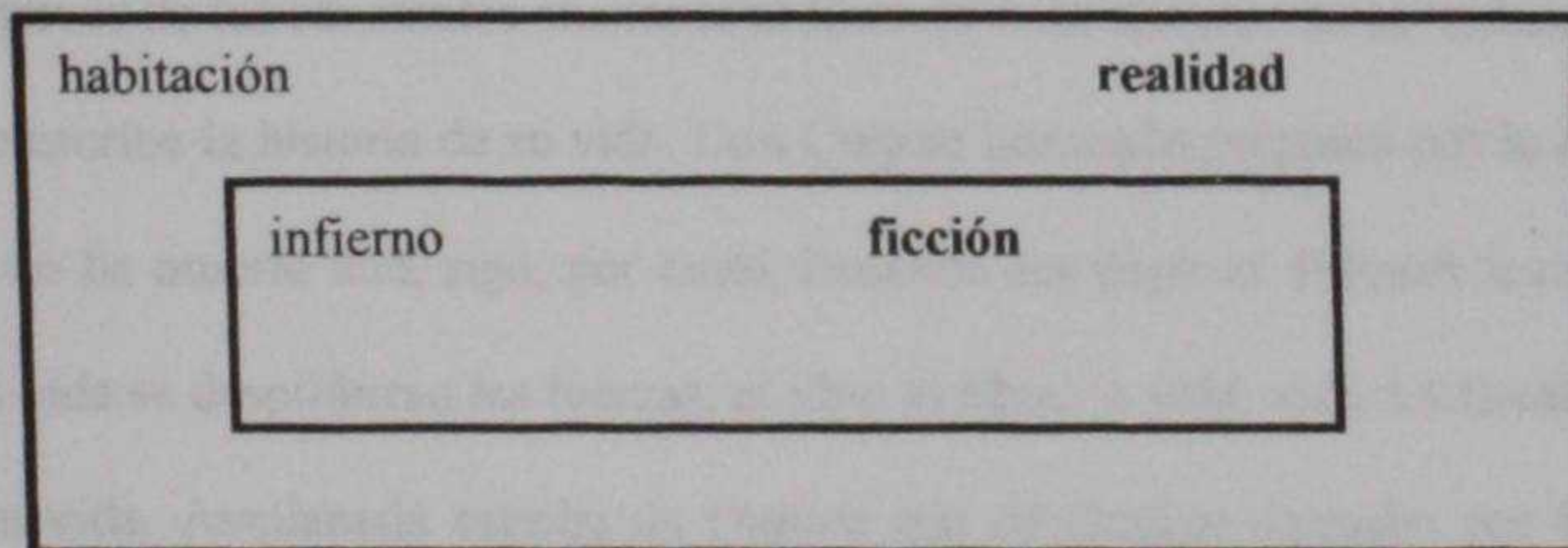
En el capítulo II,70, los acontecimientos se desarrollan en un aposento. Podría pensarse que este no es un espacio teatral; no obstante, su función no dista de la un escenario: contiene un mundo entero, mucho más amplio que la habitación misma. El infierno y sus demonios caben en ese recinto; el viaje al averno que allí se realiza no es sino fantástico; el tono de farsa que se respira en el ambiente, el diálogo que atraviesa todo los lugares sobre los que se dice algo y que constituyen ese único sitio que reúne a todos, el claro carácter histriónico de sus personajes, hacen de este espacio, un espacio teatral:



Así, tanto en II,69 como en II,70, encontramos una organización de la estructura del espacio narrativo que se conforma a partir de lo teatral. Esto implica una posible dualidad: realidad-ficción. Recordemos que nuestro interés se concentra justamente en esta distinción y en el modo en que esta se expresa por medio de la duplicación novela-teatro.

El tránsito entre vida y arte encuentra un correlato especular: el tránsito entre la novela y las formas teatrales de significación. Esta duplicación estructural ofrece una nueva dimensión del *Quijote*, pues el *abismamiento* creado, a modo de cajas chinas, por la *novelización* de lo teatral, puede ser enmarcado dentro la confrontación general ser / parecer, mundo / lenguaje, vida / arte, cuya presencia en la novela ha sido ampliamente estudiada por la crítica, salvo en lo concerniente a este punto.

En el capítulo II,70 el texto configura dos espacios cerrados: primero, la habitación en donde descansan Don Quijote y Sancho; segundo –por medio del relato de Altisidora–, el infierno. Cada uno de estos mundos adquiere un sentido particular; la habitación pertenece al dominio de lo real; el infierno, al reino de la imaginación:



Tanto la habitación como el infierno están relacionados entre sí por una serie de simetrías:

1. ambos lugares son cerrados y tienen una única entrada;
2. ambos espacios contienen, originalmente, a dos personajes: la habitación, al caballero y a su escudero; el infierno, a dos diablillos;
3. ambos espacios admiten la visita de Altisidora; primero, la habitación; en ésta, el ingreso al mundo subterráneo por medio de la historia;
4. ambos mundos, aunque cerrados y separados, se miran entre sí: Sancho desea conocer el infierno; los demonios discurren acerca de *El Quijote* apócrifo.

Con tales similitudes, el espacio del infierno reproduce el de la habitación sin que haya una conciencia lúcida sobre esta imitación. Si los demonios representan un coloquio cuyo objetivo reside en desprestigiar la obra de Avellaneda, es porque, de alguna forma, este coloquio ha ocurrido ya en otros pasajes de la novela.

Este pequeño teatro pone en escena una de las preocupaciones fundamentales de la Segunda parte: el afán por burlarse del apócrifo, y esto, en ocasiones, deriva en discusiones sobre la relación entre la realidad y el arte. Si en la Primera parte ya la discusión entre Don Quijote y Ginés de Pasamonte brindaba un indicio sobre el lugar que ocupa este tema en la leyenda a través de las constantes alusiones al libro de Avellaneda, este se esclarece. 'Ginés de Pasamonte escribe la historia de su vida. Don Quijote fascinado pregunta por la obra; el autor responde: no he muerto aún, sigo, por tanto, llenando sus páginas. Primera tesis: en crear el libro de la vida se despilfarran las fuerzas; el libro es libro; la vida, vida. La ficción no alcanza nunca a la vida. Avellaneda escribe un *Quijote* que *El Quijote* reprueba por fantasioso, es decir, una historia que no concuerda con la historia real de Don Quijote; el artificio logra niveles magistrales; al apócrifo se le acusa de alterar las personalidades de amo y escudero, tergiversar lo sucedido a los viajeros y extraviarles el camino. La calificación de mentira

impuesta sobre el apócrifo, eleva a verdad la versión cervantina; más que un problema de autoría, emerge un juego de verosimilitud. Segunda tesis: si bien el libro no alcanza la vida, se acerca a ella.

Don Quijote mismo da fe de este propósito, aunque en sentido contrario: prefiere la fantasía a la existencia; el mundo no le basta, debe seguir el sendero del libro. La movilidad hacia lo otro marca la estrategia textual, de la vida al arte, del arte a la vida; el deseo que origina el desplazamiento siempre es el mismo, recuperar la unión perdida entre las palabras y las cosas. El arte barroco, apuntaba Matamoros, finge ser lo que no es.²⁸ La ruptura de límites entre vida y arte deviene en necesidad; así en el retablo de Maese Pedro como en el episodio de Altisidora, los personajes transitan por el umbral que separa los mundos de la ficción y de la existencia. Altisidora visita ambos reinos; por medio de su viaje, se revelan nuevas simetrías. En el infierno, la doncella conoce al Don Quijote falso; en la habitación, al verdadero.

La censura al *Quijote* de Avellaneda proclama el fatal destino del libro: no hay lugar para esta obra en la realidad, ni siquiera en la ficción –los demonios que habitan la fantasía la desprecian–, su sitio se halla en el pozo de la mentira o en el abismo del olvido. Quizá, 'al igual que a las novelas de caballerías atesoradas por Alonso Quijana en su biblioteca, le aguarde el fuego, con la diferencia de que el fuego sea eterno y no efímero como el de la hoguera.

El espacio de naturaleza dual, habitación e infierno, articula un juego doble al igual que la perspectiva que funda la historia de Altisidora con respecto a los dos *Quijotes*. El infierno se concibe como un mundo de quimera; creado por la ficción de Altisidora, existe únicamente en su relato; fuera de Altisidora, en el mito y en la literatura. La habitación se

presenta, por el contrario, como real. Sin embargo, tampoco la habitación es real, pertenece a la ficción del narrador.

El engañoso sentido de realidad surge no como cualidad esencial de este espacio y de los personajes que en él se mueven sino como producto de la oposición con respecto a la irrealidad del infierno. De nuevo, al acentuar el carácter fantástico de lo enmarcado –en este caso un espacio: el infierno-, el marco se libera de su significado ficticio y se acerca a lo real.

El juego de espejos desempeña una función básica en el texto, la constancia con que este mecanismo semiótico opera en los diversos niveles de la obra convence acerca de la pertinencia de esta afirmación. Tal función utiliza la inclusión de lo teatral como fuente y es posible gracias a la *voracidad* de la novela. Su dispositivo actúa a través de oposiciones, estas no hacen sino reproducir las *oposiciones estructurales ser / parecer, mundo / lenguaje, vida / arte*, oposiciones que tienen por fundamento la concreción del discurso barroco y la episteme de la modernidad.

Tanto en el nivel de la historia como en el nivel discursivo, las *oposiciones estructurales* se manifiestan por medio de contraposición de la falsa realidad de lo novelesco frente a la aún más alta irrealidad de lo teatral; el resultado supone, primero, una significación de realidad para la novela y, segundo, la constitución de un universo profundo, repleto de engaños y desengaños sucesivos, donde la tensión entre el arte y la vida no se resuelve sino que se aplaza infinitamente, donde la confusión es ya una cualidad del cosmos cambiante generado por la novela.

Además de los mecanismos especulares, hay en el análisis del espacio del *Quijote* un segundo indicio que reafirma el carácter constitutivo de lo teatral: nos referimos a la oposición entre la venta y el camino. Con frecuencia, se ha afirmado que existen dos grandes espacios en

la novela, estos son la venta y el camino, el familiar y cerrado frente al público y abierto. Martín Morán dedicó algunas páginas a este problema, su énfasis descansa en la teatralidad de uno de estos lugares –la venta-, en su naturaleza escénica.²⁹

Martín Morán se refiere a los sucesos ocurridos en la venta de Palomeque, pues considera que allí se localiza el punto inaugural de la marcada presencia de lo teatral en el *Quijote*. En opinión de este autor, el episodio se define por su carácter escenográfico, por la palabra constante del ventero en sustitución de la del narrador, por el diálogo y por la confrontación que resulta de éste. La venta acoge a los personajes y a sus verdades; el encuentro y el desencuentro dan lugar al conflicto y a la resolución, al descubrimiento de sí mismos y de los demás, a la renovación del mundo, todo bajo un tono carnavalesco e histriónico.

Palomeque, desde el quicio de la puerta, une el exterior con el interior, el adentro y el afuera, informa sobre aquello que no pertenece a la posada, da continuidad a los mundos habitualmente separados. La pretensión de la poética cervantina que busca anular la distancia entre elementos antagónicos surge nuevamente. Con el ingreso de cada uno de los personajes-actores, el comedor se transforma en un escenario donde cada quien interpreta su papel bajo el sello de la locura o el del engaño; el disfraz colma el espacio, envuelve al espacio mismo, muda su atuendo por el de un teatro mínimo donde la máscara cae. El espacio de la venta es teatral por antonomasia puesto que despliega un plano de la realidad donde se puede ser quien se es pero también quien no se es, donde esencia y apariencia se cruzan, confluyen y comparan. El antifaz desencajado se convierte en símbolo de ambivalencia: ¿quién es quién, qué es qué?

Una peculiaridad más del espacio de la venta estriba en la capacidad con que este nos muestra el hacerse de los participantes en el episodio, el lector *ve* allí la anagnórisis *en directo* y no *en diferido*, es decir, el proceso de develamiento del personaje ante sí y ante los demás se interpreta o vive frente a él, no lo refiere el narrador; la palabra alcanza un alto nivel *performativo*. La *performatividad* de la palabra teatral radica en la capacidad de los personajes de recrearse a sí mismos en un “aquí” y “ahora”, mediante una representación. La naturaleza escénica de la venta resulta indudable; así, para el primer *Quijote*, el espacio cerrado es siempre sitio teatral.

En diversos episodios de la segunda parte, la irrupción del disfraz en el camino emblemiza el impulso de lo teatral por *invadir* la novela; el teatro sale del espacio cerrado que le ha correspondido y deambula en los espacios abiertos. Recuérdese el relato acerca de Las cortes de la muerte, su acentuado histrionismo, la profusa utilización del maquillaje y el vestuario, el derroche de convencionalidad, la espectacularidad del montaje. Este nuevo desplazamiento de lo teatral en el cuerpo del texto ofrece atractivas posibilidades de estudio que sobrepasan los límites de la investigación en curso; se cita con el único propósito de demostrar la constancia con que la relación teatral / novelesco experimenta transformaciones inéditas que tienden a difuminar las fronteras entre vida y arte.

3.6. El eterno drama del demonio, la vida breve del caballero (acerca del tiempo)

Parece probable que durante la lectura de este capítulo, el lector se haya sentido proclive a asociar varias de las ideas expuestas para otros pasajes con el de la cueva de Montesinos; sin duda esta ocurrencia nada guarda de fortuita. Existen diversos paralelismos que demuestran la pertinencia de tal correlación. Hemos sostenido que la visita de Altisidora a

los infiernos devela la centralidad del diálogo en el proceso de construcción del ente de ficción; allí, en el averno, cada quien es lo que sus palabras le permiten ser; los personaje se definen por lo que dicen, de ellos conocemos únicamente sus conversaciones. Quizá, la aventura en la cueva de Montesinos tenga por base la misma dinámica; además de compartir con el pasaje de Altisidora, el tópico del descenso al infierno y la acentuada teatralidad del mundo especular.

La cueva, al igual que el abismo, es una realidad *alterna* que duplica y, por tanto, parodia la realidad. El infierno no revela sus adentros a Altisidora, la discusión de los diablillos no versa sobre asuntos, digamos, *demoníacos*; parecen más bien un par de libreros que conversan sobre méritos literarios, ellos hablan desde el sitio más recóndito del cosmos que engendra la obra, sus voces se proyectan, como en la Ratonera shakesperiana, hacia quienes habitan en el otro dominio, hacia fuera.

De la misma manera que en el diálogo de una representación, los personajes discuten entre ellos pero se dirigen al auditorio. Ambos pasajes brindan un reflejo distorsionado de las preocupaciones de los vivos, los dramas que interpretan los diablos y los caballeros fantasmas no son suyos sino de quiénes son ajenos a ese tinglado donde todo puede decirse. La historia de ciencia ficción no habla, en rigor, sobre lo ocurrido en el año tres mil, sino sobre su época; la escena da lugar a la tragedia personal pero hilvana la tragedia humana, es decir, el mundo duplicado completa al mundo, expresa y resuelve sus conflictos.

La cueva de Montesinos supone también un viaje al más allá, al encuentro con los muertos. Como en la alegoría platónica de la caverna, se desarrolla la idea de la dificultad del conocimiento; esta se vincula estrechamente con el modelo estructural que se ha propuesto

para la totalidad de la obra, para el género novela mismo. En este episodio, se despliega una variante más del problema vida / arte: es la elusividad de la realidad.

Helena Percas de Ponseti ha explicado la forma en que la cueva de Montesinos revela las inquietudes lingüísticas, artísticas y metafísicas de Cervantes al trasponer diversos planos de la realidad y borrar los límites que separan a uno de otro.³⁰ De acuerdo con esta autora, el capítulo de la cueva es el eje de la novela pues la poética cervantina haya en éste la cumbre de su expresión; lo falso y lo soñado reflejan, al igual que lo verosímil y lo verdadero, la interioridad de Don Quijote, por tanto, alcanzan el nivel de verdad:

“Artísticamente, la verdad es, para Cervantes, verosimilitud (que no ofrece carácter alguno de falsedad), es lo verídico (o que incluye la verdad). Sobre esta base, tanto lo soñado, como lo intuido, o sentido, y expresado por Don Quijote, cualesquiera que sean las palabras o las imágenes a que recurre para hacerlo, revelan la esencia de su estado interior (aun inventando –mintiendo- dice el hombre la verdad de sí mismo) con toda la ambigüedad del sentir y el pensar inherentes al eterno humano”.³¹

Para Percas de Ponseti, esta conceptualización del arte inspirada en la noción de verdad supone un problema histórico, pues esta verdad es la renacentista. Más allá de las obvias coincidencias entre este enfoque y el desarrollado por la presente investigación, conviene mencionar que también Percas de Ponseti ha comentado la teatralidad del episodio. En su opinión, Don Quijote representa su propio desengaño en el tablado de la cueva, el choque entre sus convicciones y sus dudas; el drama del caballero sucede allí frente al lector, sin mediadores.³² Dan histrionismo a los sucesos, además, los cuantiosos disfraces y la contracción del tiempo.

Percas de Ponseti señala la desproporción temporal entre la hora que pasó Don Quijote en la cueva según Sancho, la media hora, según el narrador, y los tres días con sus noches según le parecieron a Don Quijote.³³

La percepción del tiempo varía entre los espacios escénicos y los no escénicos: dentro del teatro, el tiempo se contrae, transcurre con rapidez; fuera del teatro, el tiempo avanza con lentitud. Los personajes que forman parte de una representación viven más en un lapso menor, sus experiencias se suceden con celeridad. La muerte de Altisidora es cosa de minutos; no obstante, suceden muchos incidentes: Don Quijote y su escudero son llevados a juicio, juzgados y condenados, se ejecuta la pena, se les lleva a sus habitaciones y Altisidora, por su parte, viaja al infierno y regresa para contárselos. El teatro, al contraer el tiempo representado en el tiempo representado, subraya el carácter convencional del arte y refuerza el engaño de realidad sobre la parte novelesca del texto; de nuevo, el espejo ficción / vida.

3.7. Cae el antifaz (sobre el estilo)

Hay otros recursos que se conjugan con los mecanismos de duplicación y reafirman la ilusoria proximidad entre la realidad y el mundo textual; entre estos, algunas figuras retóricas como la anagnórisis, la parábasis y las *correctio*. Sobre las dos primeras sólo algunas palabras ya que, de cierta manera, se han comentado con anterioridad.

La anagnórisis supone la caída de la máscara y con ésta, el final de la representación teatral. Tras ella, se descubre el verdadero rostro del actor, aquel que lo coloca en la realidad de su persona y no en la ficción del personaje. Claro, se podría argüir, como comentario casi filosófico, que la persona no es sino personaje de su propia invención o de autoría divina,

cultural, social; más que este tipo de ideas, interesa enfatizar la forma en que las múltiples y sistemáticas anagnórisis acaban por provocar una conciencia abismada y especular.

Alonso Quijana abandona su rostro para asumir el del caballero, igual en rasgos pero diametralmente distinto de sí, altivo, digno de la aventura, signo cuya ambigüedad confunde a los allegados, los exaspera, deseo del otro interpretado como desatino, extravagancia, locura. Viene las hazañas, el dolor; luego, Alonso Quijana El Bueno, ya no Alonso Quijana, así, sucinto, sin El Bueno. ¿El hidalgo se recupera para sí?, ¿se pierde?, ¿es diferente de cuando Don Quijote no visitaba aún sus adentros?

La parábasis es también una figura harto antigua y de corte profundamente escénico; los actores del coro ejecutaban la parábasis, fuera en una comedia o tragedia, cuando durante su interpretación, en el intermedio, abandonaban sus personajes, retiraban las máscaras de sus rostros, se adelantaban para encarar al auditorio y pronunciaban, por medio de una canción o recitando, las opiniones del autor sobre diversos temas: política, arte, religión.³⁴ La parábasis devela una ironía permanente, capaz de despertar la conciencia acerca de la obra en sí a través de la autorreflexividad textual. El *Quijote*, ha escrito Riley, contiene un tratado acerca de la novela; habría que añadir que incluye también una biblioteca sobre estética y sobre las preocupaciones de su tiempo.

Así, la novela de Cervantes es, además, un tratado sobre el arte de comediarse, sobre el arte de escribir, incluso, sobre el oficio del impresor. Toda esta serie de alusiones hacia el afuera de la obra subrayan la extraordinaria manera en que el texto nos hace dudar sobre su condición ficcional, a la vez que nos la revelan.

Por otra parte, la composición del *Quijote* provoca en el lector la impresión de estar no ante un texto acabado sino por acabar, una obra en proceso; tanto el personaje como la

novela se hacen de cara al lector, la mano del hacedor está también dispuesta dentro de este cuadro. Cervantes se asoma en las páginas del *Quijote*: tras agotar los documentos que refieren la historia del caballero de la Mancha, relata el modo en que vino a dar con el original árabe.³⁵

Ahora bien, aparece además de las vicisitudes de Cervantes para completar su historia y de la figura textual de Cervantes, el *Quijote* mismo en tanto libro. Ya en la segunda parte, capítulo II, Sancho comenta a Don Quijote que la historia de ambos ha sido impresa y que su conocimiento le ha aterrado pues en ésta se cuentan cosas ocurridas cuando amo y escudero yacían solos. Más que una nueva mofa contra el narrador ubicuo, el espanto de Sancho ha de ser entendido como un juego de significados; tal grado de vida han alcanzado los personajes que se permiten discutir sobre el volumen que contiene sus historias. De nuevo, la vida y la literatura se interfieren, borran los límites de sus alcances; la primera parte de la novela, el libro mismo se convierte en tema de la segunda. Aparece incluso, en el tercer capítulo, en boca del bachiller Sansón Carrasco la noticia sobre las diversas publicaciones y traducciones realizadas. A tanto llega el asunto que en el texto se enarbola algún comentario sobre el impresor que compuso el volumen. Escribe Riquer:

“Realidad y fantasía, imaginación y certeza, libro, impresor y seres marginados se mezclan tan acertadamente, que ello contribuye de un modo muy eficaz a hacer del *Quijote* un libro singular que alcanza plenamente el mayor objetivo de todo novelista: convencernos de que lo que estamos leyendo es verdad”.³⁶

Hay además una discusión que empata con esta, aquella que se refiere a las supuestas *correctio* cervantinas. En reiteradas ocasiones se le han achacado a Cervantes descuidos y errores, consecuencia de la velocidad con que manipulaba su pluma, de su modo apurado de anotar y repasar los papeles, de sus olvidos que enmienda con confesiones. No

importa ahora profundizar en tales aseveraciones; interesa únicamente señalar la forma en que este conjunto de prácticas textuales contribuye a la espontaneidad de la prosa e intensifica la impresión de realidad pues emparentan la novela con la realidad.

El adentro de la novela señala hacia la novela externa a esta, hacia el libro, hacia las consecuencias de la lectura; establece una poética no del arte de novelar sino del libro, una poética que apunta por igual al autor que al lector, que reflexiona acerca de las limitaciones del narrador, de su papel. La poética de Cervantes es también, de cierta manera, una ética pues propone virtudes al escritor y equilibrio al depositario de la obra; la influencia del erasmismo depara en el caso del ilustre castellano, sin duda, un arte sorprendentemente tolerante, capaz de hilar la fúnebre conciencia de su tiempo por medio de la risa.

Conviene tener en cuenta que para las mentalidades barroca y cervantina el mundo, aún cuando experimenta el sismo provocado por la fisura, sigue siendo todavía continuo; bajo el imperio de los elementos opuestos, diferentes, la realidad se entiende también por medio de la semejanza. La poética de Cervantes propone una literatura de umbral, a medio camino entre la Modernidad y los antiguos, entre la diferencia y las semejanza de las palabras y las cosas.

La crisis representada bajo el signo de la risa, no aparece como máscara que oculta sino como rostro doble de la realidad, sino como síntoma de aquello que Bajtín denomina la *alegre relatividad* de todo estado y orden.³⁷ El *Quijote*, en tanto literatura carnavalizada, expresa la ambivalencia del mundo, propone el cambio como renovación inevitable y productiva; tras la muerte que todo lo anega, en su reverso, sobre su lomo, la vida.

La destrucción, a nivel de la episteme, de la ingenua integridad entre los objetos y el lenguaje socava las imágenes del hombre y del cosmos, derriba la unidad a la vez que da lugar a las verdades, duplica el mundo, lo convierte en abismo de espejos. Aún cuando el basamento

de este nuevo pensamiento depare una razón inspirada en la diferencia, capaz de mirarse a sí misma como escindida de los objetos que la rodean, persiste un estrato de la mentalidad carnavalesca, con profundas raíces en la sociedad, que une, compromete y conjuga la muerte y la renovación.

La parodia está estrechamente ligada a la ambivalencia; parodiar significa, ha escrito Bajtín, crear un mundo al revés, duplicar el mundo.³⁸ La novela de Cervantes reacciona a la crisis, niega y renueva; parodia de las caballerías, de sí misma, de la lectura y de la literatura, de la relación entre vida y arte, se burla de los libros, de la escritura y la lectura, de la distancia-cercanía entre la realidad y la ficción pero da origen a un arte novedoso que se sobrepone a las cenizas de su época. La obra imposible, la imposibilidad de la palabra; la muerte del libro no es negación sino muerte renovadora.

NOTAS

-
- ¹ Carlos García Gual, *Los orígenes de la novela* (Madrid: Istmo, 1972): 25.
- ² Ver García Gual, *Los orígenes*: 26.
- ³ Ver García Gual, *Los orígenes*: 28.
- ⁴ Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca* (Barcelona: Crítica, 1990): 159.
- ⁵ Ver B.W. Ife, *Lectura y ficción en el siglo de oro. Las razones de la picaresca* (Barcelona: Crítica, 1992): 11.
- ⁶ Ver Hipólito Escolar Sobrino, *Historia del libro español* (Madrid: Gredos, 1998): 155-156.
- ⁷ Ver Escolar Sobrino, *Historia*: 114.
- ⁸ Ver Ife, *Lectura*: 15-16.
- ⁹ Ver Ife, *Lectura*: 17-19.
- ¹⁰ Ver Ife, *Lectura*: 24.
- ¹¹ Ver Ife, *Lectura*: 24-35.
- ¹² Ver Marce! Bataillon, *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI* (México: Fondo de Cultura Económica, 1950): 615.
- ¹³ Ver Bataillon, *Erasmus*: 619-622.
- ¹⁴ Ver Ife, *Lectura*: 35-36.
- ¹⁵ Ver Américo Castro, "La palabra escrita y el *Quijote*", George Haley, ed., *El Quijote de Cervantes* (Madrid: Taurus, 1980): 55-90.
- ¹⁶ Ver Juan Bautista Avallé-Arce, "Don Quijote o la vida como obra de arte", George Haley, ed., *El Quijote*: 204-234.
- ¹⁷ Esta vertiente interpretativa aparece ya consolidada en la *Disertación o prólogo sobre las comedias de España*, de Blas Nasarre, publicada en la Imprenta de Antonio Marin (Madrid) cuando corría el año 1749 —época de la Ilustración—, bajo el tomo I de *Comedias y entremeses* de Miguel de Cervantes. Para comentar esta obra me atenderé a la versión de Jesús Cañas Murillo, *Blas Nasarre. Disertación o prólogo sobre las comedias de España* (Cáceres: Universidad de Extremadura. Servicio de publicaciones, 1992).
- Nasarre propone que, tras observar la manera en que el teatro se corrompía, Cervantes se propuso enmendar con comedias el rumbo de este arte; así lo había hecho ya con la novela cuando pronta a perderse por influencia de los libros de caballerías, compuso su suerte escribiendo *El Quijote*. De esta forma, la parodia entraña un propósito edificante. Cito a Nasarre:
- Por eso me ha parecido que un prólogo en esta edición no sería muy fuera de propósito, y que en él se podría decir algo de lo mucho que hay que prevenir respecto del teatro de España que Cervantes vio, con dolor e indignación, que precipitadamente iba a corromperse y a perder toda su gracia, y quiso, por medio de estas ocho comedias y entremeses, como por otros tantos Don Quijotes y Sanchos que desterraron los portentosos y desatinados libros de caballerías que trastornaban el juicio de muchos hombres, quiso, digo, con comedias enmendar los errores de la comedia, y purgar el mal gusto y mala*

moral el teatro, volviéndolo a la razón y a la autoridad de que se había descartado por complacer al infimo vulgo, sin tener respecto a lo restante y más sano del pueblo. (Edición citada, p. 48.).

Entre sus defensores modernos pueden citarse Anthony Close, John J. Allen y Peter E. Russell.

¹⁸ Otro punto sobre el que ha insistido la crítica es el valor humorístico de la obra, sea a través de la ironía, la parodia o la burla. Quizá sea ilustrativo oponer a este discurso crítico otro sistema interpretativo, la recepción del libro. Desde su publicación, la obra se consideró extraordinariamente divertida; el peso otorgado al humor, junto a la supuesta enmienda estética y moralizante de las caballerías, desvió la comprensión de el *Quijote* hacia lo sardónico. Probablemente, la teatralidad presente en la novela confirmó esta lectura pues confería un carácter farsesco al texto.

¹⁹ Ver Carroll Johnson, "La construcción del personaje en Cervantes", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 15.1 (1995): 8-32. Este autor utiliza las propuestas teórico-metodológicas de Hamon (1979) sobre los constructores de los personajes y de Genette (1972) acerca de los niveles en que intervienen tales constructores. Agradezco a la Dra. Margarita Rojas este dato.

²⁰ No nos referiremos al asunto en este momento, pues se le dedicará un apartado adelante. Basta señalar la larga discusión iniciada por Criado de Val como correlato de que uno de los medios que erige la figura de Don Quijote es ya de por sí teatral y que su efecto signifiante va dirigido directamente hacia un auditorio, que es, a veces, intratextual pero también extratextual (el lector). Además del análisis del diálogo, se promete desde ya un espacio para la discusión acerca de ese auditorio.

²¹ Ver Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral* (Madrid: Cátedra, 1989): 106-107. En estas páginas discurre sobre la teatralización de los personajes.

²² Ver Ubersfeld, *Semiótica*: 90.

²³ Ver Johnson, "La construcción": 16-17.

²⁴ Estanislao Zuleta, *El Quijote, un nuevo sentido de la aventura* (Medellín: Hombre Nuevo, 2000): 44-45.

²⁵ El *Quijote*, I,9.

²⁶ El *Quijote*, I,9.

²⁷ Este simbolismo del silencio ha sido tomado de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos* (Barcelona: Herder, 1986): 947.

²⁸ Ver Blas Matamoro, "Una lógica del Barroco", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 477-78 (1990): 220.

²⁹ Ver José Manuel Martín Morán, "Los escenarios teatrales del *Quijote*", *Anales Cervantinos*, XXIV, (1986): 27-46.

³⁰ Ver Helena Percas de Ponseti, "La cueva de Montesinos", George Haley, ed., *El Quijote*: 142-174.

³¹ Percas de Ponseti, "La cueva": 161-162.

³² Ver Percas de Ponseti, "La cueva": 159.

³³ Percas de Ponseti, "La cueva": 148.

³⁴ Ver Mery Erdal Jordan, *La narrativa fantástica: evolución del género y sus relaciones con las concepciones del lenguaje* (Madrid: Iberoamericana, 1998): 43.

³⁵ Ver Martín de Riquer, "Introducción" a Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (Madrid: Planeta, 1990): LXIII-LXVI.

³⁶ Riquer, "Introducción": LXV.

³⁷ Ver Mijail Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski* (México: Fondo de Cultura Económica, 1986): 169-173.

³⁸ Bajtín, *Problemas*: 179.

Las conclusiones de este estudio se refieren a la necesidad de un mayor apoyo a los autores de libros de texto y a los profesores de la enseñanza secundaria y a los aspectos de los currículos.

1. *El currículum y los contenidos de los libros de texto*

El currículum de los libros de texto de Matemáticas de primer curso de la enseñanza secundaria se ha desarrollado de forma que se ha mantenido la estructura de los contenidos de los libros de texto de los cursos anteriores, pero se han introducido algunos cambios importantes.

Los cambios de los contenidos de Matemáticas de primer curso de la enseñanza secundaria se refieren a los contenidos de los libros de texto de los cursos anteriores.

Los autores de los libros de texto, como José Ortega y Gasset, han hecho un gran trabajo.

CONCLUSIONES

El currículum de los libros de texto de Matemáticas de primer curso de la enseñanza secundaria se ha desarrollado de forma que se ha mantenido la estructura de los contenidos de los libros de texto de los cursos anteriores, pero se han introducido algunos cambios importantes.

Los cambios de los contenidos de Matemáticas de primer curso de la enseñanza secundaria se refieren a los contenidos de los libros de texto de los cursos anteriores.

Los autores de los libros de texto, como José Ortega y Gasset, han hecho un gran trabajo.

Los cambios de los contenidos de Matemáticas de primer curso de la enseñanza secundaria se refieren a los contenidos de los libros de texto de los cursos anteriores.

Los autores de los libros de texto, como José Ortega y Gasset, han hecho un gran trabajo.

Los cambios de los contenidos de Matemáticas de primer curso de la enseñanza secundaria se refieren a los contenidos de los libros de texto de los cursos anteriores.

Las conclusiones han sido dispuestas en tres apartados, a saber: a. con respecto a los contenidos, b. con respecto a los procedimientos de trabajo y c. con respecto a las aportaciones.

a. Con respecto a los contenidos, se concluye que:

1. El Licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, el primer cervantista, avizó un rasgo fundamental de la obra cervantina: su recurrencia a lo teatral, al tildar de *comedia en prosa* al *Quijote*.
2. Aún cuando la opinión de Fernández de Avellaneda es fundacional, no provocó mayor interés en la crítica literaria posterior.
3. No es sino hasta 1914, cuando José Ortega y Gasset funda las bases para la crítica contemporánea con respecto a la teatralidad del *Quijote* y reanima la discusión en torno a este tema, ligada a la oposición poesía / realidad.
4. Durante la primera mitad del siglo XX, las ideas de diversos autores, entre ellos José Bergamín, José Ortega y Gasset, Miguel de Unamuno, Dámaso Alonso y Manuel Criado de Val, dejan de ser simples impresiones y se convierten en referencias teóricas acerca de la presencia de lo teatral en el *Quijote*.
5. Los juicios formulados por Miguel de Unamuno ponen en entredicho los lugares comunes en torno al *Quijote* y relegan la interpretación que considera el libro como reflejo de la España imperial que luchó por preservar ciertos ideales medievales.

6. Dámaso Alonso y Manuel Criado de Val indican que la confrontación entre Don Quijote y Sancho, oposición de importancia estructural, se expresa por medio del diálogo y éste deriva a una *dramatización* de la novela.
7. José Ortega y Gasset retoma la idea que señala la confrontación dialéctica entre cosmovisiones antagónicas como clave del *Quijote* y desarrolla su relación con el género novela.
8. Para Ortega y Gasset, la novela es una *función poética* que:
 - 8.1. elabora y expresa el sentir de la época y su interpretación del hombre;
 - 8.2. se ha alimentado de otros géneros literarios a través de la historia y admite, por tanto, *relaciones intergenéricas*;
 - 8.3. se apoya en la tensión realidad / ficción y, por tanto, desarrolla el tema poético de la realidad mediante la recurrencia a la dualidad y la ambivalencia;
 - 8.4. forma un punto de encuentro entre los dominios de lo real y lo ficcional, que se afectan entre sí.
9. Según el modelo propuesto por Ortega y Gasset, el Quijote se entiende como síntesis de dos interpretaciones de lo humano distintas entre sí: tragedia y comedia, puesto que implica la caída de lo trágico y su idealidad, vencidos por lo real, por lo material, que trae consigo, a la vez, comicidad.
10. La teatralidad y el carácter de espectáculo del *Quijote* se deben a:
 - 10.1. razones personales: tanto Alfredo Baras como Jill Syverson Stork señalan que Cervantes emprendió su oficio literario estrenando obras

dramáticas; por tanto, este autor debió enriquecer su prosa con recursos escénicos;

10.2. la preocupación creciente por los efectos de la representación teatral y, en particular, de la Comedia Nueva. Según Rodríguez Marín y García Soriano, a la sátira contra las caballerías va unido el propósito de mofarse de Lope de Vega y sus comedias. B. W. Ife propone que tras las obras de ficción de la época, se erigían tratados estéticos, filosóficos y morales que impugnaban el gusto generalizado por los disparates; el *Quijote* responde a este modelo;

10.3. la influencia del entremés en el arte cervantino (Alfredo Baras);

10.4. la abundancia de efectos de índole acústica o luminosa, de vestuarios, máscaras, desfiles y gestos que describe el texto (Alfredo Baras);

10.5. la presencia constante de montajes; por ejemplo, el retablo de Maese Pedro; en pasajes que permiten descifrar rasgos estructurales del *Quijote* (José Ortega y Gasset, George Haley, Alberto Castilla y Manuel Durán);

10.6. la presencia de escenarios teatrales (José Manuel Martín Morán);

10.7. el dominio del modo dramático de presentación del mundo (Hellen Reed);

10.8. el uso de la alternancia sumario / escena como técnica narrativa (Arturo Fox);

- 10.9. el rompimiento de barreras entre *mirantes* y *mirados*, entre obra y lector implícito (Alfredo Hermenegildo);
- 10.10. la tensión constante hacia la escenificación del enunciado mediante un tipo de escritura narrativa que convierte al lector implícito en una especie de espectador: éste no lee una historia, ve y escucha una representación (María Caterina Ruta);
- 10.11. el valor *performativo* de la palabra (José Manuel Martín Morán);
- 10.12. la tradición carnavalesca y la actitud lúdica (Mijaíl Bajtín y Agustín Redondo).
11. La teatralidad en la novela, producto de lo carnavalesco, está estrechamente vinculada a la cultura popular y renacentista.
12. El *Quijote*, en tanto *literatura carnavalesca*, se apoya en motivos como el *mundo al revés* y expresa una lógica de inversiones sistemáticas, basada en lo doble y ambivalente.
13. Como producto de la *carnavalización* de la literatura, se manifiestan en el *Quijote* la parodia y los mecanismos de duplicación.
14. Tanto la parodia como los mecanismos de duplicación resaltan lo convencional de la obra de arte, a la vez, que afirman su pertenencia a lo real mediante un juego de espejos y autorreflexividad textual.
15. La parodia expresa una crítica a las caballerías y al arte de la época.
16. El carácter paródico ha sido ampliamente estudiado en lo referente a la burla contra las caballerías; no obstante, es poco lo que se ha escrito sobre la crítica al arte de la época y su relación con la realidad.

17. La parodia del arte de la época se formula como burla al libro, en tanto proyecto paradójico.
18. El libro inconcluso, el libro como objeto difícil, se convierten en símbolo del intento fracasado por resolver las contradicciones entre la vida y el arte en la obra cervantina.
19. Entre los mecanismos de duplicación presentes en el *Quijote* está lo teatral dentro de la novela.
20. La incorporación de lo teatral en la novela produce un efecto de significado: se disloca el orden de las cosas y con esto, se crea un juego de espejos *ad infinitum* que borra los límites entre vida y arte.
21. La poética cervantina está profundamente relacionada con la *teatralización* de la novela, con la dualidad del mundo y con la reflexión temporal.
22. En la poética cervantina se reconoce una paradigma estético y cognitivo que descansa en la oposición realidad / parecer.
23. El paradigma realidad / parecer supone la disolución de la interdependencia lenguaje / mundo.
24. La disolución de la interdependencia entre lenguaje y mundo, entre palabras y cosas, supone un *corte epistémico*.
25. La ruptura de la episteme en el Barroco separa el discurso de la antigüedad clásica, basado en la semejanza entre el lenguaje y los objetos del mundo, del moderno.
26. El Barroco marca en tránsito entre dos epistemes, entre dos distintas cosmovisiones.

27. El *rompimiento epistémico* que genera la mentalidad barroca se debe a la metamorfosis de la imagen astronómica del universo, a la crisis económica y social provocada por la inflación, el hambre y la peste.
28. El *Quijote* es una concreción del discurso barroco; por tanto, elabora una visión dual del mundo y del hombre, que se mueve entre la semejanza y la diferencia del lenguaje y el mundo.
29. La tensión entre ficción y realidad es un motivo fundamental de la poética cervantina y se resuelve mediante la ambivalencia.
30. La presencia de lo teatral en la novela ocupa un lugar estructural en la poética cervantina pues configura, expresa y resuelve las grandes preocupaciones del texto. Esto se puede comprobar mediante el análisis de los diversos elementos que componen el texto, por ejemplo, si se consideran los capítulos II,69 y II,70:
- 30.1. La construcción, origen y sentido de los personajes está vinculada con lo teatral.
- 30.2. El narrador cede su lugar a la presentación dramática con frecuencia.
- 30.3. El espacio de la novela se asemeja al de la escena.
- 30.4. El tiempo varía entre los espacios escénicos de la novela y los no escénicos con el propósito de enfatizar el juego de espejos realidad / ficción.
- 30.5. Aparecen, en el estilo, recursos dramáticos como la parábasis y la anagnórisis.

b. Con respecto a los procedimientos de trabajo, se concluye que:

31. El término *comedia en prosa*, acuñado por Avellaneda para referirse al *Quijote*, es de gran utilidad para esta investigación pues revela la percepción de la relación novela-teatro experimentada desde la publicación de la obra.
32. El concepto *dramatización de la novela* y su dependencia del diálogo propuestos por Dámaso Alonso y Manuel Criado de Val, respectivamente, resultan adecuados para describir uno de los elementos que producen la teatralidad de la novela.
33. La definición de la novela como *función poética* que elabora y expresa el sentir trágico-cómico del Barroco, propuesta por José Ortega y Gasset, explica los *cruces intergenéricos*, la tensión realidad / ficción y la recurrencia a la dualidad y la ambivalencia.
34. Los aportes de diversos críticos permiten aclarar y precisar las múltiples causas de la teatralidad del *Quijote*; entre estas nociones figuran:
 - 34.1. Dominio del modo dramático de presentación (Hellen Reed).
 - 34.2. Alternancia sumario / escena como técnica narrativa (Arturo Fox).
 - 34.3. Valor denegador del signo (Alfredo Hermenegildo).
 - 34.4. Valor *performativo* de la palabra (José Manuel Martín Morán).
 - 34.5. Literatura carnavalizada (Mijaíl Bajtín).
 - 34.6. Lo doble como recurso barroco (Gustav Rene Hocke).
 - 34.7. Duplicación interior (León Livingstone).
 - 34.8. Texto en el texto (Iuri M. Lotman).

- 34.9. Signo teatral (Iuri M. Lotman, Anne Ubersfeld, Tadeusz Kowzan y Oswald Ducrot).
35. El término *episteme* se emplea para precisar la serie de certezas que sustentan el discurso barroco y su relación con la ruptura entre lenguaje y mundo (Michel Foucault).
36. La descripción de la mentalidad barroca realizada por José Antonio Maravall es de gran utilidad para comprender los motivos y las formas presentes en el texto cervantino.
37. Las implicaciones filosóficas del cambio en la imagen astronómica del universos durante el período barroco comentadas por Stephen Hawking y Severo Sarduy permiten aclarar la coyuntura epistemológica en que se escribió el *Quijote*.
- c. Con respecto a los aportes, con esta investigación llevada a cabo, se concluye que:
38. Se reivindica el papel de Alonso Fernández de Avellaneda en la crítica cervantina.
39. Se describe una cronología en el desarrollo de la crítica contemporánea con respecto a la teatralidad del *Quijote*, que inicia con José Ortega y Gasset en 1914 y se extiende hasta la actualidad.
40. Durante la última década diversos especialistas se han interesado por la relación entre teatro y novela cervantina, por tanto, esta investigación contribuye a la sistematización de los conocimientos existentes con respecto a la teatralidad del *Quijote*; más cuando se carece de una obra paradigmática sobre el tema.

41. Se explican las causas de índole literaria de la teatralidad en el *Quijote*.
42. Se amplía el panorama de elementos que generan la teatralidad del *Quijote*, puesto que, además del diálogo – el tema sobre el que se han desarrollado más estudios-, se examinan otras manifestaciones de la inserción de lo teatral en la novela.
43. Se proponen relaciones de orden genérico y epistemológico entre la novela y el teatro bajo los términos, acuñados a partir del análisis, de *cruces intergenéricos, teatralización de la novela o valor performativo de la novela*.
44. Se reconstruye una novedosa poética cervantina, basada en las relaciones lenguaje / mundo y teatro / novela.
45. Se relaciona la poética y el discurso cervantinos con la episteme y la mentalidad barrocas.
46. Se demuestra, a partir del análisis, cómo la poética cervantina basada en la relación teatral / novelesco queda manifiesta en diferentes episodios del *Quijote*.
47. Se complementan otras interpretaciones del *Quijote*; por ejemplo: el sentido paródico de las obras.

El lenguaje en contextos y funciones

Alonso, Rafael. *El lenguaje y la comunicación*. Madrid: Arca, 1974.

Alonso, Rafael. *El lenguaje y la cultura*. Madrid: Arca, 1974.

Alonso, Rafael. *El lenguaje y la cultura*. Madrid: Arca, 1974.

Alonso, Rafael. *El lenguaje y la cultura*. Madrid: Arca, 1974.

Alonso, Rafael. *El lenguaje y la cultura*. Madrid: Arca, 1974.

Alonso, Rafael. *El lenguaje y la cultura*. Madrid: Arca, 1974.

Alonso, Rafael. *El lenguaje y la cultura*. Madrid: Arca, 1974.

Alonso, Rafael. *El lenguaje y la cultura*. Madrid: Arca, 1974.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Rafael. *El lenguaje y la cultura*. Madrid: Arca, 1974.

Alonso, Rafael. *El lenguaje y la cultura*. Madrid: Arca, 1974.

Alonso, Rafael. *El lenguaje y la cultura*. Madrid: Arca, 1974.

Alonso, Rafael. *El lenguaje y la cultura*. Madrid: Arca, 1974.

Alonso, Rafael. *El lenguaje y la cultura*. Madrid: Arca, 1974.

Alonso, Rafael. *El lenguaje y la cultura*. Madrid: Arca, 1974.

Alonso, Rafael. *El lenguaje y la cultura*. Madrid: Arca, 1974.

Alonso, Rafael. *El lenguaje y la cultura*. Madrid: Arca, 1974.

Alonso, Rafael. *El lenguaje y la cultura*. Madrid: Arca, 1974.

Referencias conceptuales y teóricas

- Adorno, Theodor y otros. *El teatro y sus crisis actual*. Caracas: Monte Ávila, 1969.
- Bajtín, Mijaíl M. *La obra de François Rabelais y la cultura popular del Medioevo y el Renacimiento*. Trad. J. Forcat y C. Conroy. Barcelona: Barral, 1971.
- Bajtín, Mijaíl M. *Problemas literarios y estéticos*. Trad. A. Caballero. La Habana: Arte y Literatura, 1986.
- Foucault, Michael. *El orden del discurso*. Trad. A. González. México: Tusquets, 1983.
- Foucault, Michael. *La arqueología del saber*. Trad. A. Garzón. México: Siglo XXI, 1977.
- Foucault, Michael. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. E. Frost. México: Siglo XXI, 1999.
- García Gual, Carlos. *Los orígenes de la novela*. Madrid: Istmo, 1972.
- Gullon, Germán y Agnes Gullon, eds. *Teoría de la novela*. Madrid: Taurus, 1974.
- Lotman, Iuri M. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Trad. D. Navarro. Madrid: Cátedra, 1996.
- Lotman, Iuri M. *La semiosfera. III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Trad. D. Navarro. Madrid: Cátedra, 2000.
- Lotman, Iuri M. y Escuela de Tartu. *Semiótica de la cultura*. Trad. N. Méndez. Madrid: Cátedra, 1979.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Madrid: Ariel, 1983.
- Maravall, José Antonio. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Barcelona: Crítica, 1990.
- Matamoro, Blas. "Una lógica del barroco". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 477-478 (1990): 217-234.
- Rojas Osorio, Carlos. *Foucault y el Posmodernismo*. Heredia: Universidad Nacional. Departamento de Filosofía, 2001.
- Sarduy, Severo. *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.
- Übersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Trad. F. Torres. Madrid: Cátedra, 1989.

Referencia del corpus de investigación

Se utiliza la siguiente edición:

Miguel de Cervantes. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Introducción y notas de Martín de Riquer, de la Real Academia Española. Barcelona: Planeta, 1990.

Y la "Guía del lector" de

_____. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Preparada por Justo García Soriano y Justo García Morales. Madrid: Aguilar, 1951.

Otras referencias

Aristóteles. *Poética*. Trad. A. J. Cappelletti. Caracas: Monte Ávila, 1990.

Bataillon, Marcel. *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.

Escobar Sobrino, Hipólito. *Historia del libro español*. Madrid: Gredos, 1998.

Hawking, Stephen. *Historia del universo. Del Big Bang a los agujeros negros*. Trad. M. Ortuño. México: Crítica, 1999.

Hocke, Gustav Rene. *El mundo como laberinto I. El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual*. Trad. J. R. Aneiros. Madrid: Guadarrama, 1961.

Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Revista de Occidente, 1961.

Unamuno, Miguel. *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Espasa-Calpe, 1971.

Referencias de las investigaciones previas consultadas

Baras, Alfredo. "Teatralidad del Quijote". *Anthropos*, 98-99 (1989): 98-101.

Castilla, Alberto. "El retablo de Maese Pedro". *Anthropos*, 100 (1989): 56-59.

Díez Borque, José María. "Teatro dentro del teatro, novela de la novela en Miguel de Cervantes". *Anales Cervantinos*, XI, (1972): 113-128.

Durán, Manuel. "El Quijote visto desde el retablo de Maese Pedro". *Anthropos*, 98-99 (1989): 101-104.

- Forastieri-Braschi, Eduardo. "Entre retablos cervantinos". *Ideologies & Literature*, IV, 1 (1989): 345-353.
- Fox, Arturo A. "Escena novelística y dramatismo en el *Quijote*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, III, 3 (1979): 237-246.
- Haley, George, ed. *El Quijote de Cervantes*. Madrid: Taurus, 1980.
- Ife, B.W. *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*. Trad. J. Ainaud. Barcelona: Crítica, 1992.
- Inamoto, Kenji. "La mujer vestida de hombre en el teatro de Cervantes". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12.2 (1992): 137-141.
- Jonhson, Carroll. "La construcción del personaje en Cervantes". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 15.1 (1995): 8-32.
- Joly, Monique. "Cervantes y la burla". *Anthropos*, 98-99 (1989): 67-70.
- Martín Morán, José Manuel. "Los escenarios teatrales del *Quijote*". *Anales Cervantinos*, XXIV, (1986): 27-46.
- Moner, Michel. "La problemática del libro en el *Quijote*". *Anthropos*, 98-99 (1989): 90-93.
- Murillo, Jesús Cañas. *Blas Nasarre, Disertación o prólogo sobre las comedias de España*. Cáceres: Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones, 1992.
- Poupeney Hart, Catherine; Hermenegildo, Alfredo y Oliva, César, coord. *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo (Actas del Coloquio de Montreal, 1997)*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 1999.
- Reed, Helen H. "Theatricality in the Picaresque of Cervantes". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 7.2 (1987): 71-84.
- Redondo, Agustín. "El *Quijote* y la tradición carnavalesca". *Anthropos*, 98-99 (1989): 93-98.
- Rico, Francisco. *Historia y crítica de la Literatura Española. Siglos de Oro: Renacimiento*. Barcelona: Crítica, 1980. Tomo II
- Riley, Edward C. *Teoría de la novela en Cervantes*. Trad. C. Sahagún. Madrid: Taurus, 1981.

Ruta, María Caterina. "Escena del *Quijote*: apuntes de un lector-espectador". *Actas del X congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Tomo I, Barcelona, 21-26 de agosto 1989*. Barcelona: Promociones y publicaciones universitarias, 1992: 703-711.

Syverson Stork, Jill. *Theatrical Aspects of the Novel: A Study of Don Quixote*. Valencia: Albatros, 1986.

Zuleta, Estanislao. *El Quijote, un nuevo sentido de la aventura*. Medellín: Hombre Nuevo, 2000.

Diccionario especializados

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.

Ducrot, Oswald y Jean Marie Schaeffer. *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Madrid: Arrecife, 1998.

Pavis, Patrice. *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Trad. F. De Toro. Barcelona: Paidós, 1980.



SIDUNA



F19714