

EL DÍA EN PLENA NOCHE

Gabriel Baltodano Román

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, 9.

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 sesenta y nueve y setenta de la segunda parte, la forma de un teatro. 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 las trasfiguraciones se propone como el sitio idóneo para la representación, la burla y la disolución de los límites entre la vida y el arte. Comedia hecha con retazos de muerte, un túmulo se levanta para sostener el cuerpo yerto y para exigir, bajo esta gran charada, un ápice de justicia; los juzgados –Quijote y Sancho-, los jueces y los burladores ocupan sus puestos, se miran para ser mirados por otros tantos y por las épocas.

El juego entre el ser y el parecer: el día que encubre la noche, la hermosura que resguarda el horror del cadáver y retarda la muerte temible; 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 divino². Las emociones se dan cita también en este sitio; en él tienen 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.

Reina un sol de engaño y los demonios juegan con el espejo

En el capítulo setenta, 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 una fantástica travesía; el tono de farsa que se respira en el ambiente, el diálogo que atraviesa todos los lugares sobre los que se dice algo y que constituyen ese único sitio que reúne a las mujeres, los hombres y las criaturas, el claro carácter histriónico de sus personajes, todo en suma hace de este espacio un espacio teatral.

El tránsito entre vida y arte encuentra un correlato especular: el tránsito entre la novela y las formas teatrales de significación. Este desdoblamiento ofrece una nueva dimensión del *Quijote*, pues el abismo y el vértigo creados, 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 setenta, sosteníamos, 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: primera, ambos lugares son cerrados y tienen una única entrada; segunda, ambos espacios contienen, originalmente, a dos personajes: la habitación, al caballero y a su escudero; el infierno, a dos diablillos; tercera, ambos espacios admiten la visita de Altisidora; al principio, la habitación; en ésta, el ingreso al mundo subterráneo por medio de la historia; cuarta, ambos mundos, aunque cerrados y separados, se miran entre sí: Sancho desea conocer el infierno; los demonios discurren acerca del *Quijote* apócrifo.

Con tales similitudes, el espacio del infierno reproduce el de la recámara 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 ya en la primera parte 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, éste 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, un 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 a 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

Matamoro³, finge ser lo que no es. 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 a 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 Quijano 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, el teatro como fuente que mana e inspira, la novela y su *voracidad* dan lugar a un portento de luz: el libro ya no es libro.

¹ Ensayo basado en la tesis de licenciatura en literatura, *El día en plena noche: mil luminarias (lo teatral en la novela: mecanismos de duplicación interior en el Quijote)*, Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje, Universidad Nacional, noviembre 2003, pp. 123-129, y publicado en *El Quijote entre nosotros* (San José: Ministerio de Cultura y Juventud, 2006) 188-190.

² Este simbolismo del silencio ha sido tomado de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos* (5a. edición en español: Barcelona: Herder, 1986) 947.

³ Ver Blas Matamoro, “Una lógica del barroco”, *Cuadernos hispanoamericanos* (Madrid) 477-78 (1990) 220.