

# Rasgar el telón devela umbrales (apuntes a propósito de la teatralidad presente en el Quijote)

Gabriel Baltodano Román



## RESUMEN

*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, resulta aún más relevante la relación entre lo teatral y lo novelesco, pues supone una nueva posibilidad de comprensión a la luz de la dinámica cultural en que se produjo. En este artículo propongo un conjunto de causas que podrían explicar la marcada teatralidad del Quijote; me concentro en el análisis del discurso y en ciertos rasgos textuales.*

## ABSTRACT

*Beyond a novel (RASGAR EL TELÓN DEVELA UMBRALES)*

*By Gabriel Baltodano Román*

*Certainly, the figure of Cervantes as a writer has been more recognized as novelist than playwright. It is quite interesting that the fact that his gift as playwright was not well known made his novels outstanding. However, the relation between his theatrical and novelistic features suggests a new interpretation of cultural aspects which enhance this relation. This article proposes a set of reasons to explain the remarkable theatrical trait Quixote has through discourse and some textual characteristics.*

### PALABRAS CLAVE

Literatura española: Historia y crítica, Novela española: Historia y crítica, Literatura del Siglo de Oro, Cervantes, Quijote, Teatralidad

### KEYWORDS

Spanish literature: history and criticism, Spanish Novel: history and criticism, Quixote, Golden Century Literature, Cervantes, Theater

*“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”.*

MICHEL FOUCAULT, *LAS PALABRAS Y LAS COSAS*

Conforme avanza la lectura de la novela cervantina, más difusa se torna la distinción entre aquello que pertenece al ámbito de la realidad y aquello que participa del libro, de la fantasía, de la literatura. Tal ambivalencia no resulta extraña si se considera que todo signo barroco tiende a la inestabilidad, pues emerge como señal de profunda crisis, y expresa el sismo que significaron el cambio en la imagen del universo, la decadencia económica y la omnipresencia de la muerte, sea a causa de los conflictos bélicos o cabalgando sobre los lomos de un rocín escualido y tétrico: la peste y otros males que cobraron la vida de la cuarta parte de la población peninsular durante el periodo 1605-1620.

Maravall (1983, 309-310) considera ciertos tópicos (*La locura del mundo, El mundo al revés*) como representaciones del conflicto mental que supuso esta serie de violentas tensiones, como manifestación del desorden íntimo bajo el que las conciencias de esa época se sintieron

anegadas. Recordemos que al estudiar cualquier producción discursiva, la exploración, sugiere Foucault (1977, 33-49), va más allá del texto mismo para convertirse en el análisis de una 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. Según Foucault (1983, 12), los discursos no son prácticas inocentes pues organizan el mundo, 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; no son la expresión de los sistemas de dominación, sino aquello por lo que se domina.

Es en este mismo sentido que, para el caso del *Quijote*, las *parejas paródicas*, la risa y la burla, las in-

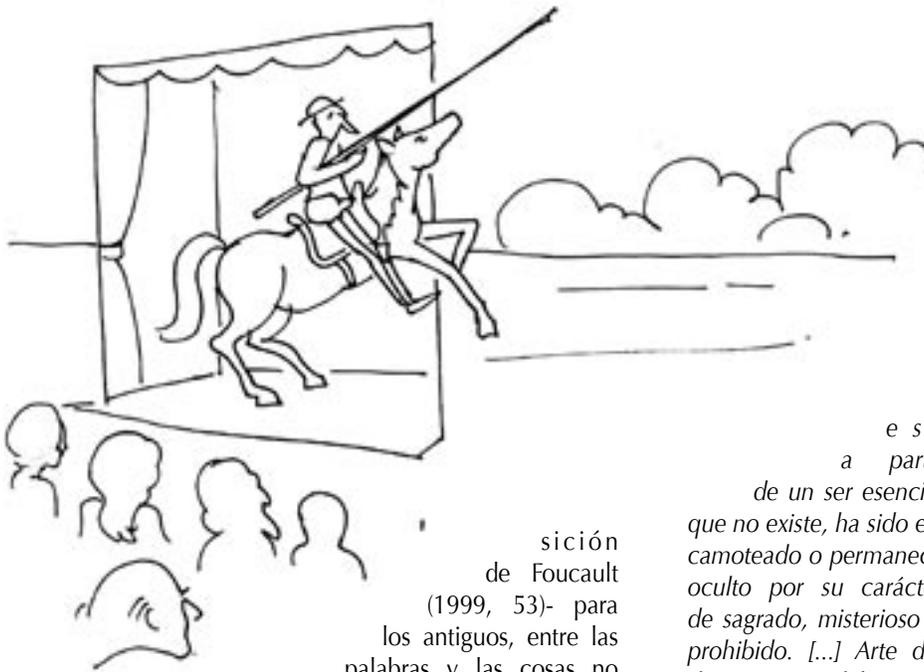
versiones sistemáticas y la duplicación, tan habituales en el carnaval y en el juego textual entre lo teatral y lo novelesco, tan habituales en los lenguajes de Cervantes y de su época, suponen un mecanismo generador de sentido específico, suponen una subversión. Si se quiere, por lo tanto, entender 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” (2001, 42). Foucault utilizó el término episteme en oposición a doxa, de manera similar a cómo se hace en las meditaciones platónicas; 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” (2001, 42-43).

En *Las palabras y las cosas*, 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 (1974), *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, esto es, entre el conjunto de certezas que sustentaban el razonamiento clásico y el que sostiene el pensamiento moderno.

En esa coyuntura, aparece 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 tex-



to, 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; vienen a la memoria tres ejemplos canónicos: el objeto de la mirada en *Las meninas*, el motivo de la fábula de Aracné en *Las hilanderas* y el rostro de la seductora diosa en *Venus*; en estas pinturas, Velásquez vela lo primordial, encubre; el arte principia con los actos de ocultar y confundir; en esto radica la fascinación que provoca.

Sería importante señalar que –retomando la expo-

sición de Foucault (1999, 53)- 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 la crisis barroca: la unidad fracturada.

Así, explica Matamoro,

*“El barroco es el arte de parecer lo que no se*

*e s ,  
a partir  
de un ser esencial  
que no existe, ha sido es-  
camoteado 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 mo-  
vimiento, 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 trampan-  
tojos”* (1990, 220).

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” (1990, 224). 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.

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”* (1999, 55).

La novela se convierte entonces en una concreción de la mentalidad barroca; en ella domina la inestabilidad, el relativismo con que se mira el mundo y, por tanto, predomina una actitud descentrada; la figura del loco es buen ejemplo. Si el universo carece de centro, carece de él también 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. Podría afirmarse, como lo ha hecho Riley (1962, 78), que la realidad y el arte se interfieren constantemente. Pero, ¿a qué se debe esa ilusión de realidad que envuelve con su hábito 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 (1972). 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 (1972, 123-124), 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 empedrador 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 es a través de ellos que se generan el *perspectivismo* y la consecuente inversión vida / arte.

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”*(1999, 97).

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. 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 (1999, 79), 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 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 irrealdad del texto; a este conjunto de funciones semióticas se les denomina bajo el nombre común de *denegadores*.

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 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 transfigu-

rada 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 fantoche 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 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*.

#### 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 a la obra cervantina como un motor que empujó el desarrollo de la novelística moderna, como una escritura precursora, y según Fox (1979), 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*, específica Fox (1979, 237-238), será utilizado para referirse a aquellos pasajes de la narración en que el autor 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. Se contraponen 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.



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,

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.

y, con ello, el *tempo lento* domina la obra.

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

acompañado 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 (1979, 240), 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 subarregamentos 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 narra-

dor 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”*(1979, 241).

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 y Gasset había insistido sobre este punto cuando discutía la evolución de la novela 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<sup>1</sup>.

Por un 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 este 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 representativa 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.

#### 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 (1992). 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, 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 discu-

sión sobre este tema debe su origen a Criado de Val. De esta forma, lo sugiere Ruta, 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”* (1992, 703).

En el capítulo 1,3 aparece 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”* (1992, 704).

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 (1992, 705), 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” (II, 11). Viene todavía más tarde, una frase calma: “[...] y ahora digo que es menester tocar las apariencias con la mano para dar lugar al desengaño”. 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 (1980, 269-287) 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. 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; 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, consciente, en ese caso, de su naturaleza literaria; libro que se sabe libro no puede sino ser consciente 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?.

#### 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 convertirse en 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 brinda soporte a 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 (1986, 29-32), 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 histo-

ria puede estar dada por la constitución del espacio. El recuento de los sucesos de la Venta de Palomeque suponen un buen ejemplo; Martín Morán (1986, 28-29) 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.

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, Fernando 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 (1986, 34-36) 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. 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.

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 aparente; 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 (1986, 40) indica una distinción entre los personajes de la novela que participan de las escenificaciones; Don Quijote, cercano a la mentalidad de la antigüedad clásica, cree que las apariencias semejan las esencias, en tanto que casi todos los demás, tanto barrocos en su forma de concebir el mundo, hacen que las apariencias simulen las esencias. 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 mofa 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 (1986, 44), 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 las 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 pri-

mera; la conciencia manie-rista acrecenta su ansia por burlar las fronteras entre la vida y el arte y ya no, como en la primera, por restaurar la continuidad entre verdad y ficción.

#### CAE EL ANTIFAZ

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*.

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. 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. Vienen 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.<sup>2</sup> 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 comedia, 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.<sup>3</sup>

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"* (1990, LXV).

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 los 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 mentalida-

des 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 (1986, 169-173) denomina la *alegre relatividad* de todo estado y orden. El *Quijote*, en tanto literatura carnavalesada, expresa la ambivalencia del mundo, propone al 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 la 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 (1986, 179), crear un mundo al revés, duplicar el mundo. 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.

La conciencia de crisis deviene en materia, en substancia de la expresión estética. Cervantes escribe un tremendo libelo a favor de la lectura equilibrada: la ficción exige entrega, pero los libros mienten; la paradoja sobre la que se asienta la sensibilidad de los barrocos cunde. De la época nos queda esta hermosa escenificación de la nostalgia, teatro de los tiempos calamitosos; no leemos sino que participamos de una escena en el tinglado de la historia moderna de Occidente. Divertimento fantástico, biblioteca de dramas e historias, cuatro siglos después, *El Quijote*

sigue representando la comedia de la ingenua credulidad e ilustrando cuán piadosa puede ser la sonrisa que el lector obsequia.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Ver Ortega y Gasset, José. (1961). *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Revista de Occidente. Importa ante todo lo expuesto a lo largo de la "Meditación primera. Breve tratado de la novela".

<sup>2</sup> Ver Erdal Jordan, Mery. (1998). *La narrativa fantástica: evolución del género y sus relaciones con las concepciones del lenguaje*. Madrid: Iberoamericana, 43.

<sup>3</sup> Ver Riquer, Martín de. (1990). "Introducción" a *Miguel de Cervantes, El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Planeta, LXIII-LXVI.

#### BIBLIOGRAFÍA

Bajtín, Mijaíl M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.

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

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

Foucault, Michel. (1977). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.

\_\_\_\_\_. (1983). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.

\_\_\_\_\_. (1999). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI.

Fox, Arturo A. (1979). "Escena novelística y dramatismo en el *Quijote*". *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. III, núm. 3, pp. 237-246.

Haley, George. (1980). *El Quijote de Cervantes*. Madrid: Taurus.

Hermenegildo, Alfredo. (1999). "Mirar en cadena: artificios de la metateatralidad cervantina", en Catherine Poupene Hart, Alfredo Hermenegildo y César Olivo, coords. *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.

Maravall, José Antonio. (1983). *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Madrid: Ariel.

Matamoro, Blas. (1990). "Una lógica del barroco". *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 477-478, pp. 217-234.

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

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

Riley, E. C. (1962). *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus.

Riquer, Martín de. (1990). "Introducción" a *Miguel*

*de Cervantes, El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Planeta.

Rojas Osorio, Carlos. (2001). *Foucault y el posmodernismo*. Heredia: Universidad Nacional-Departamento de Filosofía.

Ruta, María Caterina. (1992). "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, tomo I, pp. 703-711.

Sarduy, Severo. (1974). *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana.

