

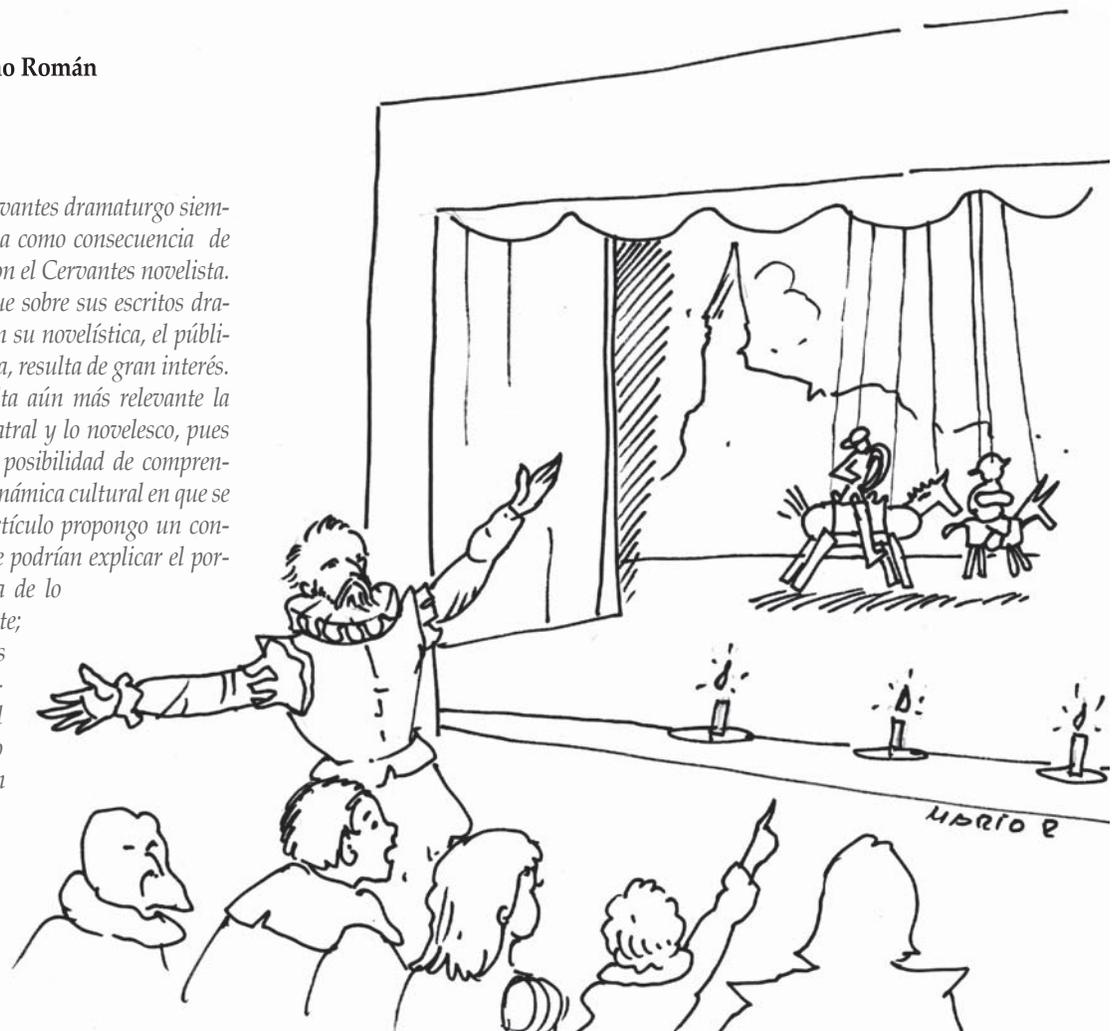
# Sobre el tinglado de la novela

## (aspectos teatrales del 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 el porqué de la presencia de lo teatral en el Quijote; me concentro en las razones histórico-culturales y en el problema del género novela y su relación con las expresiones de carácter escénico.



#### PALABRAS CLAVE:

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

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

José Bergamín

Parece hartamente 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 hábito escénico. El listado de representaciones inspiradas en la novela de Cervantes abarca una extensísima serie de puestas en escena e inicia casi en la fecha misma de la publicación de la primera parte. La historia de la percepción teatral del *Quijote* procede de data tan antigua que supera la edad del segundo tomo; y es que, sin duda, visualizar al Caballero de la Mancha como un personaje modelado por el histrionismo atrae. En las reflexiones de numerosos autores, críticos y dramaturgos se advierte el atisbo de esta impresión.

Sin embargo, a pesar de la ingente labor de la crítica cervantina, este punto no ha sido dilucidado a cabalidad; carecemos todavía de una investigación paradigmática al respecto. En estas líneas me gustaría establecer una serie de posibilidades que permitan comprender el problema y analizarlo con mayor solvencia. Se podría pensar que, hacia esto apuntan los estudios realizados hasta ahora, entre los elementos que desembocan en la construcción de una

segunda textualidad en la novela, la de lo teatral, claro está, *narrativizado*, es decir, asimilado por el lenguaje de la novela, se encuentran:

1. Las razones personales e históricas, pues Cervantes emprendió su oficio literario estrenando obras dramáticas; por tanto, este autor debió enriquecer su prosa con recursos escénicos.
2. La preocupación creciente por los efectos de la representación teatral y la ficción. A la sátira contra las caballerías va unido el propósito de desacreditar la Comedia Nueva; en el *Quijote* subyace un tratado estético, filosófico y moral que impugna el gusto generalizado por los disparates y la mentira.
3. La tradición carnavalesca. El *Quijote*, en tanto literatura carnavalizada, se apoya en motivos como el *mundo al revés* y expresa una lógica de inversiones sistemáticas, basada en lo doble y ambivalente. Como producto de esto, surge una modalidad de representación profundamente dramática.
4. La presencia de escenarios teatrales en diversos episodios de la novela que permiten descifrar rasgos estructurales del *Quijote*; por ejemplo, el retablo de Maese Pedro, Las cortes de la Muerte, la cueva de Montesinos, la venta de Palomeque y

las bodas de Camacho.

5. La abundancia de efectos de índole acústica o luminosa, de vestuarios, máscaras, desfiles y gestos.
6. El dominio del modo dramático de presentación del mundo
7. La utilización de la alternancia sumario / escena.
8. El uso reiterado del valor *performativo* de la palabra.
9. La tensión constante hacia la escenificación del enunciado mediante un tipo de escritura que convierte al lector implícito en una especie de espectador: éste no lee una historia, ve y escucha una representación.

Mediante este breve ensayo deseo exponer algunas ideas específicas con respecto a las posibles causas de la teatralidad presente en el *Quijote*; razones que, en este artículo, se relacionan con el género literario y con las circunstancias históricas y biográficas que delimitan la escritura cervantina.

#### COMEDIAS EN PROSA

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 del

*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* asevera 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 asentándose 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” (1971, 19).

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, hermosa oportunidad concedida por este intelectual 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.

Ahora bien, 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 (1986, 27), 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 (1962, 18), indican que la confrontación Don Quijote / Sancho, oposición de importancia estructural, se expresa por medio del diálogo y este, por supuesto, deriva 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.

#### SOBRE EL TINGLADO DE LA NOVELA

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". Ortega y Gasset 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 vasta 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 del *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.

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" (1961, 124). 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 dis-

tinción 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" (1961, 125).

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 poéticas, 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, 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” (1961, 125).

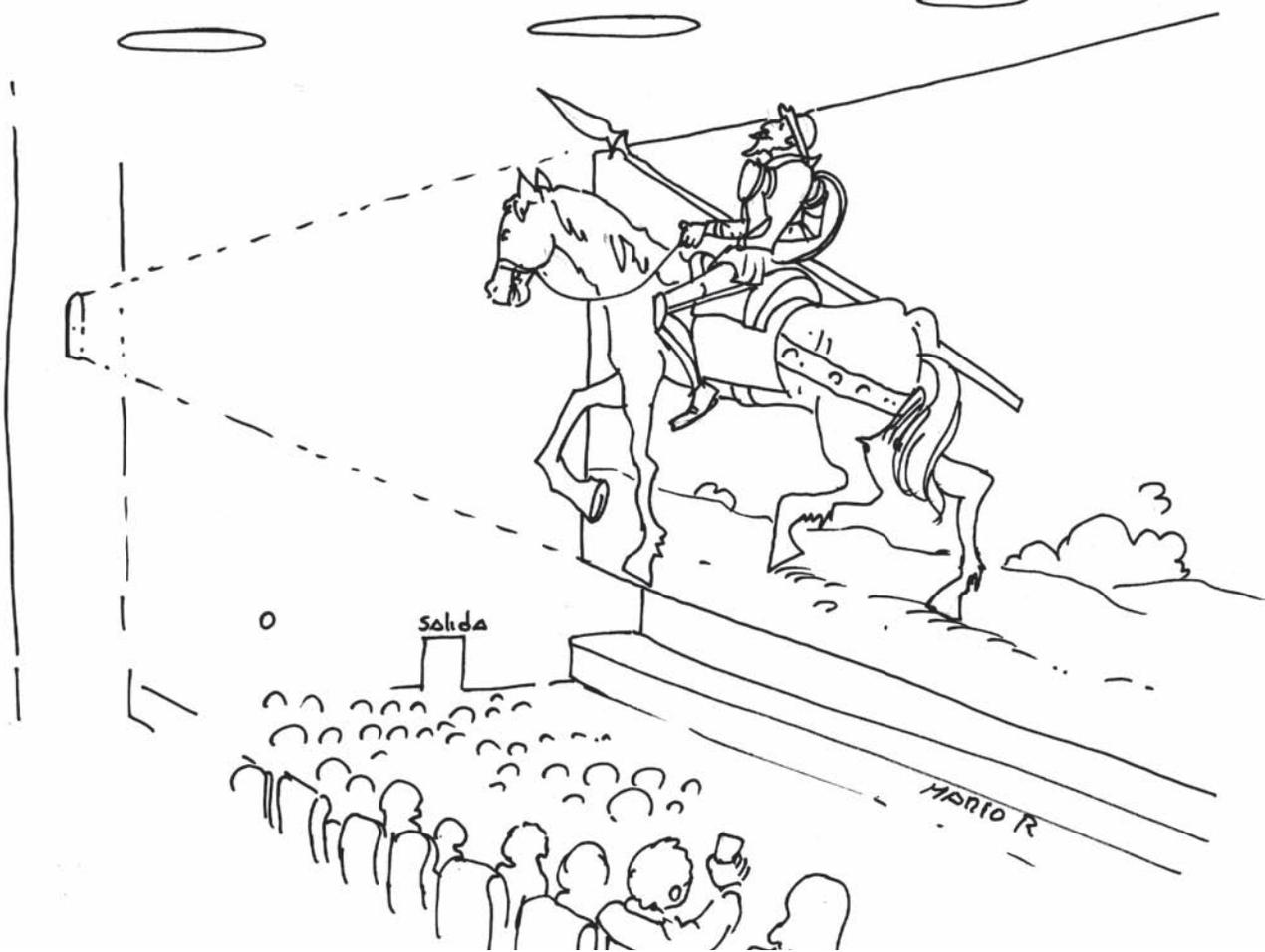
Si cada género literario supone no únicamente una forma por medio de la cual el sentir de una época cobra existencia concreta, sino el reflejo del sentir mismo, el gusto barroco por lo teatral,

en conjunción con lo propuesto por Maravall (1990, 159) 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.

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” (1961, 130).<sup>1</sup>

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” (1961, 132).

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 anomalía 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. 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” (1961, 141).

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 afectan entre sí, la ósmosis y la endósmosis: “Don Quijote es la arista en que ambos mundos se cortan formando un bisel” (1961, 148), apunta.

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

Aclarar algo se debe a 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.

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 épi-

ca 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.

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 impertinen-

cia, 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" (1961, 167).

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" (1961, 169), anota Ortega.

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*

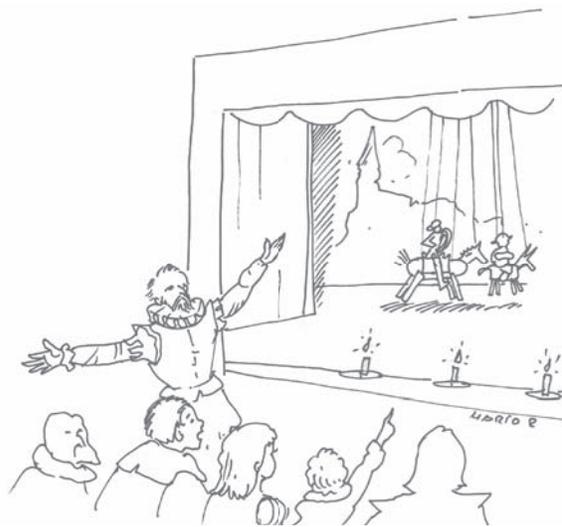
en prosa Avellaneda los textos cervantinos. Entiéndase, como lo era entonces, que comedia se refería a toda obra teatral. Parece fácilmente constatable que existe una cercanía entre la novela y la comedia.

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.

#### 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 (1989, 93) explica, 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 ayu-



da 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.

Imperaba pues, 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 untruejo, como también se le llama es, afirma Redondo, 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 Redondo, 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 acostumbró; 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 burlescamente 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 (1983, 322): 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, en el equilibrio dramático- 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* (h. 1343), del Arcipreste de Hita como en el cuadro *Combate entre Carnaval y Cuaresma* (h. 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 (1980, 81),<sup>2</sup> 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. Tanto en la historia del Hidalgo como en el *Coloquio de los perros*, se discurre acerca de los comediantes y las andariegas compañías, los guiñoles y los autores. 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, 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–.

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 gráfico 1).

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). 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”(1989, 94).<sup>3</sup>

**GRÁFICO: OPOSICIÓN CARNAVAL/CUARESMA ESTRUCTURA EL TEXTO EN SU TOTALIDAD Y EN SUS PARTES.**



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 Muñón en su *Tragicomedia de Lisandro y Rosalía*, publicada en 1542. 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.

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 ahora, como he dicho, Alonso Quixana el Bueno” (II, 74).

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 Redondo (1989, 97), 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 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. 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 porqué 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, 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, 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 antrujero celebrado en la Corte. Por incluir un ejemplo, se fija la atención en el relato de la dueña dolorida, también llamada la Condesa Trifaldi (II, 38-41); 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 ínsula Barataria.

*Baratar*, indica Covarrubias, 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 du-

ques, representantes de un poder aristocrático que no cumple con sus obligaciones y está hundiendo a España en la crisis” (1989, 95).

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” (1989, 97).

¿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*. 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.

DEL ENTREMÉS MÁS FAMOSO  
QUE VINO A REPRESENTARSE  
EN LA HISTORIA TODA DE  
DON QUIJOTE

Entre 1583 y 1587 se presentan en Madrid más de veinte comedias compuestas por Cervantes;<sup>4</sup> 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 (1989, 98). La propuesta de Jill Syverson Stork (1986, 74) 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. 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 moñas se dirigen explícitamente contra Lope. De acuerdo con estos críticos, a la sátira contra las caballerías va unido el propósito de burlarse de Lope (1951, 22-33).

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 sobre 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 (1992, 140), Cervantes resta valor a este recurso cuando, tras minar la pretensión del efecto visual, lo integra a la novela.

Convendría considerar algunos de los debates sobre el arte de comediar 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”.

Comediar 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 Iñe (1992, 17) 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). 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.

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” (1989, 99).

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 efec-

tos 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.

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. 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

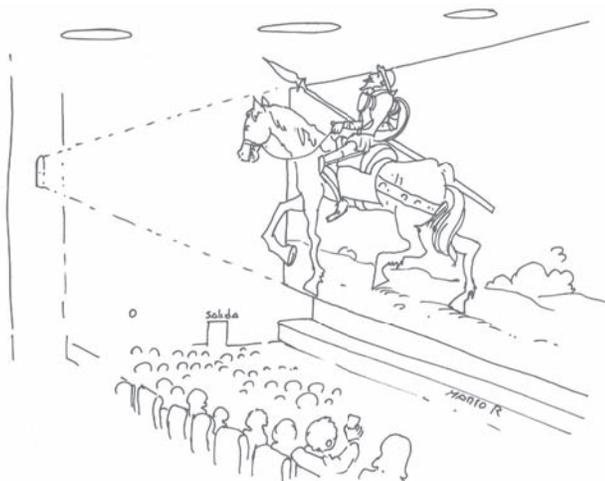
obras narrativas afines, revelan su esencia teatral los arquetipos, el reparto escénico de las figuras, sus gestos o el dialogar cervantino” (1989, 100). Es decir, hay muestras de una teatralidad activa.

La teatralidad cervantina, sostiene Reed (1987, 71), 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 conviene olvidar que 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 (1986), 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.<sup>5</sup> 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.



#### NOTAS:

<sup>1</sup> 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)", publicado por primera ocasión en 1941, y que aparece en *Problemas literarios y estéticos* (La Habana: Arte y Literatura, 1986): 513-554. Adelante, se emplearán algunas de las nociones bajtínianas con el propósito de complementar la exposición de Ortega.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> Valga aclarar que esta idea que asocia a Sancho con lo carnavalesco y a Don Quijote con lo cuaresmal había sido desarrollada por Bajtín en la obra de François Rabelais y la cultura popular del Medioevo y el Renacimiento (Barcelona: Barral, 1971): 26-27.

<sup>4</sup> 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* (Madrid: Aguilar, 1951): 21.

#### Referencias bibliográficas:

Alonso, D. (1962). *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas*. Madrid: Gredos, 18.

Bajtín, M. (1971). *La obra de François Rabelais y la cultura popular del Medioevo y el Renacimiento*. Barcelona: Barral.

Bajtín, M. (1989). *Problemas estéticos y literarios*. La Habana: Arte y Literatura.

Baras, A. (1989). "Teatralidad del Quijote". *Anthropos*, N. 98-99, julio-agosto, 98-101.

Cervantes, M. (1990). *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Introd. y notas de Martín Riquer. Barcelona: Planeta.

García Soriano, J. y otros. (1951). Prólogo a *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Aguilar.

lfe, B. W. (1992). *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*. Barcelona: Crítica.

Inamoto, K. (1992). "La mujer vestida de hombre en el teatro de Cervantes". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, N. 12.2, agosto, 137-141.

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

Martín Morán, J. M. (1986). "Los escenarios teatrales del Quijote". *Anales Cervantinos*, Tomo XXIV, 27-46.

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

Pavis, P. (1980). *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona: Paidós.

Redondo, A. (1989). "El Quijote y la tradición carnavalesca". *Anthropos*, N. 98-99, julio-agosto, 93-98.

Reed, H. (1987). "Theatricality in the Picaresque of Cervantes". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, N. 7.2, agosto, 71-84.

Syverson, J. (1986). *Theatrical Aspects of the Novel: A Study of Don Quixote*. Valencia: Albatros.

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