

MÍMESIS Y NIVELES DE LA EXPRESIVIDAD TEATRAL EN EL *QUIJOTE*

La pregunta sobre la teatralidad en el *Quijote* revela para el estudioso diversos aspectos dignos de notar; entre otros, los que se relacionan con la gestación de la obra, el contenido y su estructura, sin dejar de lado, más bien considerándolos aspectos fundamentales, la realización lingüística y la eficacia de su comunicación a partir de la forma en que el texto está diseñado para ser leído, escuchado e imaginado.

El problema del género en esta pieza supone entonces un fenómeno de pragmática literaria (Pozuelo: 1988), que se sumerge en diferentes tradiciones genológicas. Luego, la noción llamada «Quijote» está unida no solo al hecho editorial consumado, sino también al conjunto de convenciones artísticas, esquemas de representación simbólica y modalidades de recepción que hacen posible este acontecimiento cultural, al que hoy en un acto de simplificación llamamos novela.

Sabemos que una línea crítica en las últimas décadas se ha ocupado de los antecedentes (Sito: 1983; Rey: 2006), aspectos técnicos y funciones teatrales (Ruta: 1992; Martín: 1986; Martín: 2002; Martín: 2014; G. Maestro: 2007), además del texto como propaganda teatral del autor (Chen: 2014) e influencia del *Quijote* en el teatro (Eiroa: 2005; Urzáiz: 2007), lo que nos permite ver las distintas posibilidades del tema en cuestión. Sin embargo, parece conveniente organizar y jerarquizar dicho material sobre la base de una propuesta integradora cuyo fundamento central sea justamente la Retórica, que podría entenderse hoy no como una preceptiva sino como una ciencia que estudia los diferentes niveles de la expresividad literaria y poética de las obras artísticas (García Berrio: 1984; García Berrio: 2004: 104-125). Partiendo de esta perspectiva, propongo hablar ahora de «niveles de la expresividad teatral» en el *Quijote*, lo que explicaría la naturaleza hipertextual de la obra, así como la migración de formas tradicionales de la literatura a otras que el tiempo ha terminado por consolidar. ¿No es acaso la novela de Cervantes un ejemplo perdurable de «narraturgia», si seguimos a José Sanchis Sinisterra al referirse a las «fértiles fronteras entre narratividad y dramaticidad»? (2012).

A tenor de esta hibridación genológica, creo que podemos advertir cómo Cervantes transforma y escribe sobre la base de dos géneros. En este espacio, deseo reflexionar sobre los objetos, modos y medios miméticos –si hemos de seguir en rigor la *lectio* aristotélica–, que construyen los niveles de la expresividad teatral de la novela en mención y que son aprovechados magistralmente por Cervantes para alcanzar así su propósito último, que, me parece, era crear la ilusión de la vida directamente representada.

1. LA INVENCION DEL MUNDO CERVANTINO

El primer nivel de la expresividad teatral sobre el que quiero llamar la atención es el de la *inventio*, es decir, el del mundo posible proyectado en el *Quijote*. Es aquí donde, desde su propia gestación, Cervantes traslada al universo narrativo el conjunto de vivencias surgidas en su experiencia como dramaturgo y espectador de teatro, de manera que incluso los portavoces del relato se muestran al lector como si fueran parte de un montaje; lo anterior da a la novela un resultado sensible, favoreciendo las siguientes ideas: 1) la de que los narradores y personajes no responden a caracterizaciones fijas como las que comúnmente establece la narrativa canónica, sino que tienen la facultad de transformarse tal como si respondieran a un ensayo teatral, interrumpido principalmente por don Quijote, quien hace las veces de intérprete del mundo representado, o por la misma voz narrativa –pienso en la famosa escena del vizcaíno en I, 9–, por lo que los valores e ideas de aquellos pueden mutar en la medida en que las circunstancias de la fábula lo requieran; 2) la de que la lectura de esta obra sugiere que la vida puede ser asumida como teatralidad, lo que señalaría que la convivencia humana se sostiene en prácticas sociales de simulación como juegos, ritos, espectáculos y celebraciones con un alto contenido ficcional y simbólico; y 3) el de que las representaciones teatrales dentro del *Quijote* contribuyen a la percepción del mundo como una experiencia mimética.

Sobre el primer punto, quiero decir que Alonso Quijano no manifiesta necesariamente la conducta de un loco sino la de un individuo capaz de mantener de forma estable un pacto ficcional producido por el llamado de la representación, de modo que el personaje logra un equilibrio sostenido entre la ilusión, la convención literaria y la acción. Don Quijote entonces no se deja ver como un demente, sino como un personaje que ha decidido jugar a creerse un caballero andante; por lo tanto, los personajes que lo rodean, a la manera de espectadores teatrales, convienen con esta locura literaria, como diría Harold Bloom (1996: 147). El hidalgo, al ceñirse una armadura y calarse un desvencijado yelmo, nos invita a imaginar un espacio que solo en principio se ajusta al ensueño quijotesco, pues en su camino este descubre que dicho lugar está poblado ya por sujetos que habitan otras realidades. Así y todo, los personajes con los que se topa don Quijote terminan por aceptar el juego de intenciones que les propone aquel, de modo que adoptan el instru-

mento de la máscara o la suplantación de personalidades para obtener sus propios fines. Como nos hace ver Erich Auerbach, la sociedad a la que en vano el hidalgo quiere transformar de acuerdo con su ideal caballeresco, está de hecho ya constituida por el engaño y la simulación cotidiana:

El tema del hidalgo rural que, perdido el juicio, trata de resucitar la caballería andante, ofrecía a Cervantes la posibilidad de mostrar el mundo como un juego, con esa neutralidad multifacética, llena de perspectivas, que no se mete a enjuiciar ni siquiera a inquirir y que es, en el fondo, una valiente sabiduría (Auerbach: 1993: 338).

Uno de los momentos más alegres de este manejo histriónico en la novela se da sin duda en ocasión de los disfraces que usan el Cura y Nicolás el barbero para persuadir a don Quijote de regresar a la aldea (I: 27). A este respecto, llama la atención la forma como la ironía desde la cual es observado el mundo cervantino va transformando el sentido estilístico de los personajes, de modo que, si en un principio aparecen adoptando actitudes solemnes y graves, al integrarse como personajes-actores de distintos *sermus narrativos* se convierten en graciosos comediantes (Salazar: 2014: 536-545). La situación no puede ser más irrisoria si se considera que el cura tiene que vestirse de doncella y tornarse en «afligida y menesterosa», mientras que el barbero se ve en la necesidad de pasar por escudero de la supuesta princesa. Resulta sumamente cómico el hecho de que, sin importar su propia investidura, el cura cambie su sotana por una saya y unas tocas, y más todavía, que se deje ayudar por la ventera para conseguir su propósito:

En resolución, la ventera vistió al cura de modo que no había más que ver: púsole una saya de paño, llena de fajas de terciopelo negro de un palmo en ancho, todas acuchilladas, y unos corpiños de terciopelo verde, guarnecidos con unos ribetes de raso blanco, que se debieron de hacer, ellos y la saya, en tiempo del rey Wamba. No consintió el cura que le tocasen, sino púsose en la cabeza un birretillo de lienzo colchado que llevaba por dormir de noche, y ciñóse por la frente una liga de tafetán negro, y con otra liga hizo un antifaz, con que se cubrió muy bien las barbas y el rostro; encasquetóse su sombrero, que era tan grande que le podía servir de quitasol, y, cubriéndose su herreruelo, subió en su mula a mujeriegas, y el barbero en la suya, con su barba que le llegaba a la cintura, entre roja y blanca, como aquella que, como se ha dicho, era hecha de la cola de un buey barroso (I: 27: 350-351)¹.

Es de notar cómo a través del recurso del disfraz la narración logra, por una parte, convertir a los personajes en *representantes* de convenciones artís-

¹ En adelante se cita por la edición de Florencio Sevilla Arroyo (2002).

ticas mediante el simulacro y, por otra, muestra cómo estas competencias dramáticas forman parte de sus atributos ontológicos en la novela. En tal virtud, la lectura del texto plantea al mismo tiempo la confección y el desplazamiento de caracteres, creando la sensación de una realidad transitoria.

Otro de los momentos más felices de la dramaticidad del *Quijote* queda en manos de la sensual Dorotea, quien aparece por primera vez bajo la indumentaria de un criado. El desembozo de la dama frente al embelesado grupo de mirones se intensifica cuando esta lava sus delicados pies en el arroyo, lo cual subraya la cercanía perceptual de los hechos: «El mozo se quitó la montera, y, sacudiendo la cabeza a una y otra parte, se comenzaron a descoger y desparcir unos cabellos, que pudieran los del sol tenerles envidia» (I: 28: 370). Más adelante, al tanto de la locura del mentido caballero, Dorotea consiente en hacerse pasar por la reina Micomicona y emplea todas sus artes para convencer al hidalgo. La explicación que ofrece la heroína para solicitar la mano protectora de don Quijote no solo satiriza la ensoñación del tiempo mítico en que supone vivir este último; también subvierte las notas de su propia caracterización, pues hay que recordar que ella ha llegado hasta ahí como resultado de los estatutos de la novela sentimental. En otras palabras, lo que hace Dorotea es salir momentáneamente del marco de la imaginación literaria que la ha concebido, y convertirse virtualmente en una voz que narra su propia historia y se transforma en actriz a través de nuevos motivos.

La concepción de los personajes como comediantes se hace más patente en la Segunda Parte; es nada menos Sancho quien empuja a don Quijote a volver a la aventura mediante recursos dramáticos. Así, el humilde labrador se convierte en un histrión profesional en el episodio de las aldeanas (II: 10), mimetizando el estilo verbal y los gestos aprendidos de su amo, pues el propósito que lo anima no es hacer creer al hidalgo que el mundo corresponde a su ideal caballeresco, sino que está convencido de que el artificio de la interpretación puede convertirse en un modo de vida, acaso más estimulante que seguir trabajando la tierra y más todavía, seguir aguantando los regaños de su mujer.

Como consecuencia de esta primera cualidad del mundo representado, el espacio imaginario del *Quijote* recrea la idea de un *theatrum mundi*, tal como sugiere Jesús G. Maestro (G. Maestro: 2007: 141). Es sobre todo en la Segunda Parte donde esta cosmovisión cobra mayor relevancia; el ejemplo más claro es la aventura del Carro de las Cortes de la Muerte (II:11), donde una compañía de actores se cruza en el camino de nuestros personajes, haciendo ostensibles sus atuendos fantásticos, pues van vestidos de acuerdo con la obra que acaban de representar. Así, ante la mirada atónita de don Quijote y Sancho surgen las figuras del Demonio, el Ángel, el Emperador, el Pontífice, etc. Después de esta aventura, el hidalgo reflexiona con su escudero sobre cómo la vida pudiera ser asumida al modo de una obra teatral donde cada quien representa un papel. A partir de este momento, la novela refleja la teatralidad social de la vida cotidiana. En lo sucesivo, don Quijote y su fiel compañero se topan con diferentes manifestaciones religiosas, artísticas y del

ámbito cortesano que expresan su sentido espectacular, como son las peregrinaciones, ceremonias, fiestas y celebraciones que se muestran como espacios teatralizantes, creando un divertido contrapunto entre el oficio descriptivo del relato y la puesta en escena de acciones con un alto contenido dramático, aspecto sobre el que volveremos más tarde cuando abordemos la estructura de la novela.

Como sugiere González Maestro, podemos identificar al menos once episodios en los que el teatro es el tema de la narración (G. Maestro: 2007:140). Sin embargo, los tres momentos acaso más célebres sean las Bodas de Camacho (II: 20-21), el Retablo de Maese Pedro (II: 25-27) y las aventuras en el Palacio de los Duques (principalmente II: 34, 35 y 41). En el primero, Basilio se vale de sus competencias dramáticas para detener el festejo en el que su amada Quiteria está a punto de contraer matrimonio con Camacho el rico. El recurso teatral de la vejiga, que explota bajo la camisa de Basilio para simular su herida de muerte, se suma a la serie de artilugios teatrales del personaje quien modula la voz y gesticula con gran efectismo, de modo que termina atrayendo la atención de los invitados. Su actuación resulta tan convincente que logra que Quiteria acepte su supuesta última voluntad y le otorgue su mano, por lo cual sus dotes histriónicas lo hacen ganador en la contienda amorosa frente al ostentoso Camacho.

Así también, en el Palacio de los Duques, se prepara una sofisticada trama para divertirse a costa de don Quijote y Sancho. Un aspecto a destacar es que los duques están al tanto de las hazañas del hidalgo y el rústico labrador, pues al encontrarlos en el camino, inmediatamente los identifican y dicen sentirse honrados de conocer a tan famosos personajes, lo cual quiere connotar, con ese guiño de ironía cervantina, la popularidad que ya gozaban estos figurines en fiestas y celebraciones. Encima, el duque da órdenes para que la servidumbre atienda con disimulo a don Quijote y a Sancho, y más aún, que se comporten a la usanza de los libros de caballerías. El teatro que montan los duques y el mayordomo en el palacio para su propio regocijo, no se da sin enfrentar dificultades, pues tienen que servirse de un engolado lenguaje y un afectado trato amén de una sofisticada maquinaria, para dar con el ambiente que sugieren las hazañas de sus huéspedes. Así, entonces, la fantasía quijotesca se vuelve el tema de la teatralidad cortesana, de donde resulta exhibida una sociedad entregada al ocio y la evasión, de tal suerte que la conducta social adquiere un alto significado mimético.

Por último, el episodio del Retablo de Maese Pedro en que se interpreta la historia de Melisendra y Gaiferos propone la idea de una intermediación a través de la cual don Quijote hace las veces de crítico teatral encargado de apreciar y corregir el espectáculo que se ofrece ante sus ojos; de este modo, el lector no solo está llamado a imaginar el mundo propuesto por las marionetas del trujamán, sino también a observar las reacciones de los espectadores que, como don Quijote, interrumpe la representación para mostrar su enojo, hasta el punto de destruir el tinglado, porque el espectáculo no respon-

de a los saberes que pueblan su imaginación, lo cual es un ejemplo del modo refractario en que se construye la novela.

Sobre este último aspecto me interesa destacar también el fenómeno de la *transducción* desde el que se configura la escena abismada (Pozuelo: 1988: 82-85). En efecto, no son los títeres de Maese Pedro los que hablan, sino solo vehículos silentes de la voz narrativa que conduce la historia. Aquí, la transmisión del mensaje sufre una doble transformación, en virtud de que el relato central debe ceder a la configuración imaginaria de una representación que, al mismo tiempo, se bifurca en la medida en que es manipulada por la voz del trujamán en *off*; esta a su vez es abruptamente truncada por la intervención de don Quijote. En consecuencia, la palabra viaja del código narrativo al teatral y del teatral a narrativo creando un extraordinario efecto hipertextual:

–Ahora acabo de creer –dijo a este punto don Quijote– lo que otras muchas veces he creído: que estos encantadores que me persiguen no hacen sino ponerme las figuras como ellas son delante de mis ojos, y luego me las mudan en las que ellos quieren. Real y verdaderamente os digo, señores que me oís, que a mí me pareció todo lo que aquí ha pasado que pasaba al pie de la letra: que Melisendra era Melisendra, don Gaiferos don Gaiferos, Marsilio Marsilio, y Carlomagno Carlomagno: por eso se me alteró la cólera... (II, 26: 923).

2. ESTRUCTURA IMAGINARIA DEL *QUIJOTE*

El segundo nivel de la expresividad teatral sobre el que deseo reflexionar se refiere a la *dispositio*. La estructura mediante la cual surgen y se suceden las historias intervinientes en el *Quijote*, genera una sintaxis imaginaria de carácter dialógico sobre la base de tres procedimientos: 1) la intercalación de relatos; 2) la combinación del modo narrativo y la formulación escénica; y 3) el palimpsesto, es decir, la copresencia de géneros literarios que se ofrecen a la lectura como entretelas del discurso narrativo. Así, la distribución de la materia novelesca produce una imagen discontinua pero al mismo tiempo teatral, en tanto que los mundos constituidos por las palabras son paulatinamente fragmentados en unidades narrativas que terminan actualizándose dentro de espacios escénicos como la casa de don Quijote, la venta de Juan Palomeque, Sierra Morena o el Palacio de los Duques, lugares donde los personajes se convierten virtualmente en portavoces, espectadores y también actores de circunstancias inesperadas.

Una de las historias donde se pone en práctica al menos dos de los recursos que hemos propuesto arriba se da alrededor de la secuencia narrativa de Grisóstomo y Marcela (I: 11-14). Al penetrar el hidalgo en la región imaginaria de los cabreros y, poco después, en la de los pastores bucólicos (Vivaldo y Ambrosio), el tiempo libresco de don Quijote se integra diacrónicamente al servicio de las diferentes voces encargadas de transmitir la canción de Anto-

nio, el relato de Pedro, el poema de Grisóstomo y la defensa de Marcela. Dicha interrelación no conduce a una simple estructura abismada o sintaxis de enclave (como se da en *Las mil y una noches árabes*, *Los cuentos de Canterbury* o el *Decamerón*); en el *Quijote* la composición intercalada cumple el oficio de abrir la temporalidad del relato al horizonte de la expectación teatral, creando un efecto escénico.

El discurso de la Edad de Oro pronunciado por don Quijote (I: 11) es uno de los fragmentos que nos permite comprender la forma como la confrontación de dos épocas queda, al final, reinscrita en la temporeidad de la narración escénica. La bonhomía de los cabreros al invitar a don Quijote y a Sancho a compartir su cena es el motivo que anima al hidalgo a ponderar la belleza, la honestidad y el espíritu compartido de los primeros tiempos de la humanidad. El sentido conceptual en que don Quijote expresa su opinión al comparar la edad antigua y la moderna crea en principio un marco teórico de carácter intemporal, pero son los deícticos de lugar y tiempo los encargados de señalar el presente del relato mediante los gestos y reacciones de los cabreros y de Sancho frente al discurso que están escuchando. De esta forma, los traslativos reconducen la temporalidad ucrónica de la enunciación del hidalgo hacia el «estar ahí» de los personajes en el presente de la historia, provocando la comicidad:

Toda esta larga arenga —que se pudiera muy bien escusar— dijo nuestro caballero, porque las bellotas que le dieron le trujeron a la memoria la edad dorada y antojósele hacer aquel inútil razonamiento a los cabreros, que, sin respondelle palabra, embobados y suspensos, le estuvieron escuchando. Sancho, asimesmo, callaba y comía bellotas, y visitaba muy a menudo el segundo zaque que, porque se enfriase el vino, le tenían colgado de un alcornoque (I: 11: 169).

Asimismo, la abstracción del tiempo, a tenor del discurso de don Quijote, es comparada con la duración del tiempo efectivo de las acciones en el plano de la historia, tal como se hace patente en la siguiente afirmación del narrador principal: «Más tardó en hablar don Quijote que en acabarse la cena» (I: 11: 169).

En general, puede decirse que las diferentes composiciones surgidas alrededor de la historia de Grisóstomo y Marcela tienen la función de provocar un contrapunto temporal, no solo con relación a la historia de don Quijote y Sancho, sino también respecto de la novela pastoril que representa el mundo imaginario de aquellos. Así, por ejemplo, el hecho de que los cabreros pidan a Antonio que interprete una canción para amenizar el momento posterior a la cena tiene por objeto contraponer el tiempo narrativo al espectáculo, creando un microuniverso que potencia la idea de estar asistiendo a una representación. En consecuencia, la historia de Pedro sobre los amores de Grisóstomo y Marcela no se atiene solo a una simple relación de hechos; más significativo es que la narración de Pedro es llevada al ámbito del presente a

través de las interrupciones constantes de don Quijote, el cual corrige la dicción del cabrero, tal como puede verse en el siguiente fragmento:

- «Principalmente, decían que sabía la ciencia de las estrellas, y de lo que pasan, allá en el cielo, el sol y la luna; porque puntualmente nos decía el cris del sol y de la luna.»
 —Eclipse se llama, amigo, que no cris, el oscurecerse esos dos luminares mayores —dijo don Quijote. Más Pedro, no reparando en niñerías, prosiguió su cuento diciendo:
 —«Asimesmo adivinaba cuándo había de ser el año abundante o estil.»
 —Estéril queréis decir, amigo —dijo don Quijote (I: 12: 175).

El ejemplo más destacado en esta serie narrativa en virtud de la escenificación del relato se da cuando irrumpe Marcela en el funeral para resarcir su honor (I: 14: 198-202). La defensa de la bella pastora cumple a satisfacción el objeto de resignificar la historia noticiada por Pedro y ratificada tanto por los amigos del bachiller como por la composición lírica que este ha dejado como testimonio de su fatal decisión; pero, a su vez, la entrada escénica de la zagala frente a sus detractores tiene un valor funcional respecto del simbolismo temporal de la narración, toda vez que su presencia rompe el esquematismo diferencial de la comunicación narrativa y los instala en un plano de simultaneidad temporal. La estructura del *Quijote* no obedece por tanto a un simple relato, sino que su modo narrativo-escénico intercalado viene a estimular la imagen dialógica de la novela, consiguiendo de esta manera un alto grado de expresividad teatral por medio de la isocronía.

Así también, al participar Dorotea y Cardenio de los empeños del Cura y Nicolás el barbero por devolver a don Quijote a la aldea, su historia individual queda restituida a favor de este nuevo motivo argumental, toda vez que es el instrumento por el que los personajes ven cumplidos por una parte sus deseos amorosos en concordancia con su estatuto genérico y, por otra, manifiestan su realidad humana al interactuar, en un plano de confrontación agónica con las diferentes voces concurrentes en la venta.

La fragmentación del discurso narrativo a través de la intercalación de historias y la combinación de relatos y representaciones escénicas, tiene su punto culminante en la forma del palimpsesto. Quiero decir que el conjunto de historias que van desplegándose, llaman a un proceso de concretización múltiple, en tanto que el lector está instado no solo a armar en una línea de sentido coherente la dispersión narrativa que propone la fórmula estructural del *Quijote*, sino que, al reconfigurar el espacio desde donde surgen tales narraciones, estas terminan por sugerirle la representación de una comedia al mismo tiempo. En consecuencia, la venta de Juan Palomeque, por citar un ejemplo, se convierte en un espacio en que no solo convergen personajes de diferentes regiones imaginarias; también puede ser asumido como un escenario *ad hoc* para la conclusión de una comedia de enredo o un entremés (Martín Morán: 1986; Ruta: 1992).

La última historia que converge en la posada de Palomeque es la del Oidor y los amores de su hija Clara (I: 43-44). Como sucede repetidamente en el *Quijote*, la anagnórisis será el instrumento de la justicia poética del relato y el medio por el cual quede sintetizada, en el continuismo de la acción dramática, la diversidad temporal que cada micronovela representa. En otras palabras, es importante señalar que la historia del Capitán cautivo, al insertarse en el entramado narrativo del Oidor y su hija, adquiere un sentido progresivo en el presente de don Quijote, pues el Capitán está preocupado por saber si su hermano el Oidor lo aceptará o no, ya que ha vuelto pobre del cautiverio, y el Cura finge una estratagema para comprobar si aquél querría ver a su hermano a pesar de su situación precaria, dando por resultado un final feliz, como en los demás casos que hemos visto. Del mismo modo, después del abrazo de los hermanos separados por el tiempo, y tras reconocer la fortuna que los ha vuelto a unir, solo queda por resolver las expectativas de los jóvenes amantes. En la madrugada, llegan a los oídos de Dorotea los cantos melodiosos de una voz. Fascinada por este espectáculo, Dorotea despierta a Clara para escuchar la canción que se introduce por la ventana como si fuera la luz de la mañana. La canción que interpreta don Luis anuncia la transición del tiempo lírico al tiempo de la acción dramática.

Los motivos que han llevado a Luis hasta la posada solo podrán resolverse cuando sea el momento de desatar los nudos del conflicto multifactorial de la historia a la que ha ido a parar el conjunto de personajes recogidos por el caballero andante. La fragmentación del tiempo se incrementa cuando la hija del ventero y Maritornes le juegan una broma al hidalgo al atar su muñeca a un postigo, después de hacer creer a don Quijote que el tacto de su mano aliviaría el corazón de la doncella que sufre por él dentro del supuesto alcázar. El realismo cómico se apodera a partir de este momento de la narración y se va incorporando a los distintos personajes reunidos en la venta bajo este registro. La técnica narrativa que ahora emplea Cervantes para abarcar las distintas acciones que simultáneamente ocurren en la posada será la de la narración trenzada, repartiendo el relato entre el desenlace de la broma a don Quijote, la conclusión de la historia de don Luis y Clara, los hechos en torno a la discusión del ventero con dos huéspedes que se niegan a pagar la cuenta y más tarde el alegato por la bacía del barbero.

Así, el tiempo libresco de don Quijote se neutraliza por medio del tiempo que demanda la continuidad de la trama: «Ya a esta sazón habían acudido a la porfía todos los más que en la venta estaban, especialmente Cardenio, don Fernando, sus camaradas, el oidor, el cura, el barbero y don Quijote, que ya le pareció que no había necesidad de guardar más el castillo» (I: 44: 639). Pero a la vez que se narra el encuentro entre Luis, sus perseguidores y el Oidor, quien hasta ese momento no sabe las intenciones del joven caballero de querer casarse con su hija, el relato se bifurca al ocuparse de la discusión que sostiene el ventero con dos huéspedes que se rehúsan a pagarle:

Y, en tanto que le hacía ésta y otras preguntas, oyeron grandes voces a la puerta de la venta, y era la causa dellas que dos huéspedes que aquella noche habían alojado en ella, viendo a toda la gente ocupada en saber lo que los cuatro buscaban, habían intentado a irse sin pagar lo que debían; más el ventero, que atendía más a su negocio que a los ajenos, les asió al salir de la puerta y pidió su paga, y les afeó su mala intención con tales palabras, que les movió a que le respondiesen con los puños; y así, le comenzaron a dar tal mano, que el pobre ventero tuvo necesidad de dar voces y pedir socorro (I: 44: 578).

Los hechos que protagoniza el ventero, a los que acude Dorotea y, posteriormente, don Quijote, quedan asimismo suspendidos al retomar la voz narrativa el hilo de los acontecimientos, que hasta antes de este paréntesis había relatado. La función de control del narrador sobre su materia novelesca se ve ironizada por la imposibilidad de representar cada uno de los hechos que concurren simultáneamente, provocando un efecto distanciador entre el *continuum* de la acción escénica y el tiempo narrativo fragmentado:

Pero dejémosle aquí, que no faltará quien le socorra, o si no, sufra y calle el que se atreve a más de a lo que sus fuerzas le prometen, y volvámonos atrás cincuenta pasos, a ver qué fue lo que don Luis respondió al oidor, que le dejamos aparte, preguntándole la causa de su venida a pie y de tan vil traje vestido (I: 44: 579-580).

Como puede apreciarse, la apostilla del narrador principal establece claramente las modalidades narrativas del discurso literario y el problema de fondo que supone la visión poética del tiempo en esta novela, resolviendo de manera adecuada el reduccionismo que una relación cronológica sola produciría. En consecuencia, asistimos a un espectáculo multifocal como si se trata de un escenario con varias plataformas en que se generan acciones paralelas, lo que redunda en la sensación climática que vive el lector, de manera análoga a la que viviría el espectador de una comedia. Por tal virtud, la experiencia de lectura del *Quijote* es semejante al movimiento de una banda de Möebius por cuanto queda enhebrado el acontecer narrativo y el desplazamiento dramático de manera intermitente.

3. LA FORMA DEL DISCURSO

El tercer nivel sobre el que quiero centrar mi atención es el concerniente a la *elocutio*. Una de las cualidades que vuelve esta pieza altamente representable es sin duda su modo discursivo, el cual comporta dos aspectos interesantes: 1) el diálogo como recurso dramático; 2) el procedimiento del *showing* como expresión mimética del relato.

Uno de los temas que ha ocupado más a la crítica contemporánea es discernir si el plan original del *Quijote* consistía solamente en la primera salida

del hidalgo, o si la novela que hoy conocemos fue trazada así desde el principio. Visto en perspectiva, es plausible decir, como manifiesta Antonio Rey Hazas, que para Cervantes no era suficiente el contraste entre el mundo imaginario del hidalgo y la realidad llana de las ventas y caminos de la Mancha, ya que en este caso la obra no hubiera pasado de ser un divertido cuento con una moraleja al modo tradicional, a la manera de sus novelas ejemplares (Rey: 2006: 19). Era necesario, por consiguiente, diseñar un personaje complementario que permitiera el desarrollo de ideas, emociones y pensamientos que fueran a contraluz del personaje principal, de modo que este sirviera a distintas funciones. Es de suponer que Cervantes, tras escribir los primeros seis capítulos de la historia, encontró en la creación de Sancho la alternativa de ampliar poderosamente su proyecto original y profundizar en la concepción dialógica de la novela, que requería ya no solo enfrentar la ficción a la realidad, sino representar la relación conflictiva de un conjunto de ideas que atañen a asuntos sensibles como la percepción de las cosas en la vida cotidiana, hasta aquellos que indagan profundamente en la condición, origen y destino del ser humano.

A partir de esta formulación, Cervantes descubre para su pieza una veta riquísima de posibilidades que no se limitan a los encausamientos dialogantes de los protagonistas; antes al contrario, dicho recurso se hace extensible a los relatos que integran el universo de la novela, de manera que como expresa José Manuel Martín Morán:

Todo en el *Quijote* es diálogo —aunque tal vez sería más justo decir que todo en Cervantes es diálogo—: desde el prólogo a las relaciones entre los personajes, desde las estrategias de interpolación de relatos a su relación con el canon literario, desde la invocación del protagonista al autor hasta los monólogos de los personajes. Todo en la obra maestra de Cervantes está impregnado de la urgencia de confrontación dialéctica con la opinión del otro (Martín: 2002: 1255).

Sin embargo, lo que nos interesa destacar en esta oportunidad no es cada una de las funciones del diálogo en el *Quijote*, sino particularmente la que tiene con ver con el sentido dramático. En su explicación sobre las cualidades del diálogo, Martín Morán se apoya en diversos aspectos narratológicos y de la preceptiva clásica, de cuyos tratados podemos extraer a manera de síntesis tres funciones centrales. La primera es que en ocasiones el diálogo sirve para la exposición de ideas, con lo cual el texto se dirige al desarrollo intelectual de la conversación mediante patrones argumentativos y dialécticos (Martín: 2014: 66 y 77); la segunda busca describir el comportamiento o la personalidad de quien dialoga cumpliendo de esta manera una función semántica (Martín: 2002: 1258); mientras que en la tercera las palabras de los que hablan están ligadas directamente a las acciones (Martín: 2002: 1258 y 1265; Martín: 2014). Frente a todas estas alternativas es significativo consi-

derar los deícticos enunciativos que constituyen los diálogos para determinar el grado de cercanía del discurso con el espacio y el tiempo referenciados (Martín: 2002); para el diálogo dramático en específico, las palabras y los hechos se encuentran unidos, convirtiendo el lenguaje de los personajes en actos ilocutivos.

Como ejemplo de lo expresado tenemos el diálogo que sostiene don Quijote con Juan Haldudo y Andrés, en ocasión de los azotes que el labrador le propina a su criado. La aparición del hidalgo interrumpe el castigo y se suceden las razones que cada personaje ofrece sobre los hechos. Como sabemos, la arenga que en vano hace don Quijote para repartir justicia termina desdibujándose frente a la contundencia de las acciones:

Siguióle el labrador con los ojos [a don Quijote], y cuando vio que había traspuesto del bosque y que ya no parecía, volvióse a su criado Andrés y díjole:

–Venid acá, hijo mío; que os quiero pagar lo que o debo, como aquel deshacedor de agravios me dejó mandado.

–Eso juro yo –dijo Andrés–; y icómo que andará vuestra merced acertado en cumplir el mandamiento de aquel buen caballero, que mil años viva; que según es de valeroso y de buen juez, vive Roque, que si no me paga, que vuelva y ejecute lo que dijo!

–También lo juro yo –dijo el labrador–; pero por lo mucho que os quiero, quiero acrecentar la deuda por acrecentar la paga

Y haciéndole del brazo le tornó a atar a la encina, donde le dio tantos azotes, que le dejó por muerto (I: IV: 111).

Aunado a lo anterior, Martín Morán señala que el diálogo está también supeditado al sistema enunciativo de la narración mediante la intervención directa o indirecta de quien funge como portavoz del relato (el primer y segundo autor, Cide Hamete Benengeli, etc.). Frente a todas estas posibilidades propuestas por Martín Morán, me parece que es conveniente tomar en cuenta las acciones que desvela la narración implícitamente, pues en muchas ocasiones es el marco de acción el que impulsa el proyecto de imaginación cinética y por lo tanto dramática del texto.

Uno de los ejemplos que sirve de argumento de lo que estoy planteando es el diálogo concerniente a los episodios consagrados al encierro de don Quijote por parte del Cura y Nicolás el barbero como estrategia para regresar al personaje a la aldea. Como puede apreciarse, este hecho no detiene el sentido progresivo de la trama principal, sino que la intensifica, pues a través de la motilidad de esta prisión (la jaula es trasladada en un carro de bueyes), el relato va dando lugar a otras venturas. La discusión teórica entre el Canónigo y el Cura en I, 47, señala el continuismo de la acción, pues mientras que ellos exhiben sus puntos de vista sobre la verosimilitud de las novelas de caballerías, sigue avanzando la comitiva que custodia a don Quijote, todo lo cual contribuye eficazmente a este propósito sintáctico-imaginario del tiempo

como un movimiento. En general, puede decirse que la conversación que trenza el acontecer narrativo de la historia, sostenida principalmente por don Quijote y Sancho, supone una estructuración dinámica. Por consiguiente, la unidad entre el tiempo imaginario de la conversación y aquella que connota el peregrinaje actancial de la historia es uno de los elementos sin duda más significativos del diseño estético de la novela y de la significación simbólica de su imagen temporal.

En consecuencia, una de las cualidades miméticas que se desprenden del modo narrativo del *Quijote* es su capacidad de «mostrar», poner sobre nuestros ojos lo que está ocurriendo; si bien, el discurso de los personajes nos lleva a imaginarnos una serie de acontecimientos idos y venideros, lo más relevante es que el lector puede visualizar las acciones concomitantes que entraña el discurso, ya sea por medio del diálogo o incluso a través de la misma narración. La escena del equívoco en la venta de Juan Palomeque, donde Maritorres va a dar a la cama de don Quijote, es índice de cómo la acción dramática sustituye la pura descripción de los hechos:

Viendo, pues, el arriero, a la lumbre del candil del ventero, cuál andaba su dama, dejando a don Quijote, acudió a dalle el socorro necesario. Lo mismo hizo el ventero, pero con intención diferente, porque fue a castigar a la moza, creyendo, sin duda, que ella sola era la ocasión de toda aquella armonía. Y así como suele decirse: el gato al rato, el rato a la cuerda, la cuerda al palo, daba el arriero a Sancho, Sancho a la moza, la moza a él, el ventero a la moza, y todos menudeaban con tanta priesa, que no se daban punto de reposo; y fue lo bueno que al ventero se le apagó el candil y, como quedaron ascuras, dábanse tan sin compasión, todos a bulto, que a doquiera que ponían la mano no dejaban cosa sana (I: 16: 219).

Al respecto, nos parece afortunada la expresión médica que emplea Félix Martínez Bonati para señalar la singularidad de la poética de la novela cervantina, al decir que en esta se alternan armónicamente los breves pasajes narrativo-descriptivos y las largas escenas, lo cual da lugar a un ritmo en que se combina «la sístole panorámica y la diástole escénica» (Martínez: 2004: 114). Siguiendo este símil, creemos que, en efecto, la novela de Cervantes muestra el comportamiento orgánico del corazón, pues así como en el ritmo cardíaco la sístole comprende el movimiento oclusivo mediante el cual confluye la sangre oxigenada por los pulmones, del mismo modo en el *Quijote* convergen en los espacios escénicos los aspectos panorámicos del relato; del mismo modo que en el sistema circulatorio la compresión cardíaca es el movimiento que impulsa la sangre hacia la totalidad del cuerpo, en la novela de Cervantes el concentrado de historias viene a repercutir por fin en la diástole escénica, expandiendo el mensaje global acumulado al resto de la obra. He aquí el sentido expansivo y climático de la escena y la importancia de su valor dentro de la forma del discurso del *Quijote*.

4. EL NIVEL PRAGMÁTICO

A la luz de lo que hemos expuesto hasta ahora, se pone de manifiesto que, en efecto, el público del XVII que podría haber tenido acceso a esta pieza no fue justamente el tipo de receptor de nuestro tiempo. Quiero decir que el teatro, así como la poesía, tenían desde luego una supremacía frente a la narrativa en virtud de que los modos y medios miméticos que los hacían posible permitían una comunicación viva y espontánea con relación al espectador, en el marco de convenciones sociales donde la literatura no solo tenía el propósito de educar, sino, esencialmente, poseía un valor recreativo, lúdico y si se quiere espectacular. Así parece demostrarlo la vida de los corrales de comedias donde los asistentes exigían no solo la eficacia de la historia contada, sino, sobre todo, el artificio de la representación. Parece entonces consecuente con esta idea que Cervantes, inconforme con el mediano alcance que habría obtenido en los escenarios de comedia, sobre todo antes de publicar su magna obra, volcará su talento dramático, acaso su ansiedad de artista derrotado, en un relato que fue modelando su forma en el momento mismo de su creación, tal es la idea que sugiere la pieza desde su sistema enunciativo; quizá ahí empieza la migración de la obra dramática en otra de carácter narrativo.

Ya en otro estudio me he ocupado de los patrones rítmicos y armónicos de la prosa cervantina, para poner de manifiesto el valor eufónico del *Quijote*, pues resulta sintomática la reiteración de periodos rítmicos formados por ocho y once sílabas (Salazar: 2015), lo que demuestra la vocación oratoria del texto, así como las cualidades sonoras que adquiere su lectura en voz alta; hecho que demostraría otra vez la estética de la recepción para la que fue hecha la novela. La regularidad tanto rítmica como armónica en la prosa de Cervantes parece desechar la idea de un estilo meramente llano y natural; en contraste, hace patente no solo la idea de una filigrana por demás trabajada para convencer a un auditorio que no solo estaría atento al mensaje de la novela, sino al *actio*, es decir, a la representación misma del hecho comunicativo, mediante la seducción auditiva de la palabra. Si bien, Cervantes no logró el reconocimiento como poeta ni como dramaturgo en su época, las circunstancias lo llevarían a desarrollar una prosa armónica, acorde con un tipo de auditorio que no necesariamente estaba acostumbrado a leer, sino más bien a escuchar. Por lo tanto, estamos hablando nuevamente de un fenómeno de transducción, mediante el cual Cervantes, como mediador entre dos géneros, traslada a su obra los modos de ser del teatro y la poesía –expresiones hegemónicas en ese momento–, para encausar la intencionalidad narrativa del *Quijote*, y lograr así el fenómeno cultural que hoy conocemos.

Lo anterior, puede explicar por qué la novela de Cervantes ha sido desde su aparición en el siglo XVII hasta nuestros días objeto de múltiples adaptaciones narrativas y teatrales, pero también por qué todas estas, cuando solo se concentraron en el motivo de la historia, perdieron al final su expresividad literaria y poética (Urzáiz: 2007: 478).

Por lo tanto, el talento de Cervantes, me parece, consiste en su capacidad de imitar y trasladar códigos literarios a otros territorios verbales; es esta singular técnica la que termina por otorgarle la fama y prestigio que la pura composición narrativa o la pura representación teatral jamás hubieran obtenido por sí mismas. Es la consagración de estos modos híbridos los que en definitiva confieren al *Quijote* su alto valor mimético.

LUIS CARLOS SALAZAR QUINTANA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ

BIBLIOGRAFÍA

- AUERBACH, Erich. (1993) *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. Eugenio Imaz (Trad.). México. Fondo de Cultura Económica. 2ª ed.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. (2002) *Don Quijote de la Mancha*. Florencia Sevilla Arroyo (Ed.). Madrid. Castalia. 2ª ed.
- CHEN, Jinmei. (2014) «Engaño y desengaño: teatralidad en don Quijote de la Mancha». *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*. 12.1. 26-33.
- EIROA, Sofía. (2005) «Primeras adaptaciones teatrales del *Quijote*: Guillen de Castro». *El teatro en «El Quijote» y «El Quijote» en el teatro. ADE Teatro*. 107. 108-115.
- GARCÍA BERRIO, Antonio. (1984) «Retórica como ciencia de la expresividad. Presupuestos para una Retórica General». *Estudios de lingüística*. Universidad de Alicante. 2. 7-59.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y HERNÁNDEZ, María Teresa. (2004) *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*. Madrid. Cátedra.
- GARCÍA MARTÍN, Manuel. (1980) *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*. Salamanca. Universidad de Salamanca.
- GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús. (2000) *La escena imaginaria*. Madrid / Frankfurt am Main. Iberoamericana / Vervuert.
- GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús. (2007) «Sancho Panza y Sansón Carrasco: contribuciones a la teatralidad en el *Quijote*». María Caterina Ruta y Laura Silvestri (Eds.). *L'insula del Don Chisciotte*. Palermo. Flaccovio Editore. 139-150.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel. (1986) «Los escenarios teatrales del *Quijote*». *Anales Cervantinos*. XXIV. 27-46.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel. (2002) «Función del diálogo en el *Quijote* (I): tres distancias deícticas». *Actas del VI Congreso Internacional Silgo de Oro*. M. L. Lobato y E. Domínguez Matito (Eds.). Madrid/Frankfurt am Main. Iberoamericana/Vervuert. 1255-1266.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel. (2014) «El diálogo en el *Quijote*. Conflictos de competencia entre el narrador y los personajes». Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro (Eds.). *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Oviedo, 11-15 de junio de 2012*. Asturias. Asociación de Cervantistas/Fundación María Cristina Masaveu Peterson. 65-103.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix. (1972) *El Quijote y la poética de la novela*. Santiago de Chile. Universitaria. 2ª ed.

- POZUELO YVANCOS, José María. (1988) *Teoría del lenguaje literario*. Madrid. Cátedra.
- REY HAZAS, Antonio. (2006) *El nacimiento del Quijote. Edición y estudio del Entremés de los romances*. Guanajuato. Museo Iconográfico del *Quijote* / Gobierno del Estado de Guanajuato / Fundación Cervantina de México.
- RUTA, Maria Caterina. (1992) «La escena del *Quijote*: apuntes de un lector-espectador». Antonio Vilanova (Ed.). *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona, PPU. 703-712.
- SANCHIS SINISTERRA, José. (2012) *Narraturgia. Dramaturgia de textos narrativos*. México. Paso de Gato.
- SALAZAR QUINTANA, Luis Carlos. (2014) «La anatomía imaginaria de los personajes en el *Quijote* de Cervantes». Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro (Eds.). *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Oviedo, 11-15 de junio de 2012*. Asturias. Asociación de Cervantistas/Fundación María Cristina Masaveu Peterson. 536-545.
- SALAZAR QUINTANA, Luis Carlos. (2015) *La estructura simbólico-imaginaria del Quijote. Sistema expresivo y valor poético*. Visor, Madrid.
- SALAZAR QUINTANA, Luis Carlos. (en prensa) «De la retórica del sonido a la retórica del sentido: patrones rítmicos y armónicos en el *Quijote* de Cervantes». *IX Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Sao Paulo, julio de 2015*.
- SALAZAR QUINTANA, Luis Carlos. (2016) «La risa y la concepción del tiempo en *Quijote*». *El Quijote de 1615. XXV Coloquio Cervantino Internacional*. Guanajuato. Centro de Estudios Cervantino/Estado de Guanajuato/Museo Iconográfico del Quijote. 41-55.
- SITO ALBA, Manuel. (1983) «La *Commedia dell'Arte*, clave esencial de la gestación del *Quijote*». *Arbor*. CXVI. 7-30.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor. (2007) «La quijotización del teatro. La teatralidad de *Don Quijote*». *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglo de Oro: actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Almagro, julio de 2005*. Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha. 469-480.