

De mi patria y de mí mismo salgo

Daniel Migueláñez

Aurelio Vargas Díaz-Toledo (eds.)



De mi patria y de mí mismo salgo

Actas del X Congreso Internacional
de la Asociación de Cervantistas
(Madrid, 3-7 de septiembre de 2018)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Imagen de cubierta: © Ilustración de Jaime Pahissa Laporta (1846-1928)

Editorial Universidad de Alcalá
Plaza de San Diego, s/n • 28801, Alcalá de Henares (España).
Página web: www.uah.es

© De los textos: sus autores
© Editorial Universidad de Alcalá, 2022
Instituto Universitario de Investigación “Miguel de Cervantes”

I.S.B.N.: 978-84-18979-67-5

Daniel Migueláñez
Aurelio Vargas Díaz-Toledo
(eds.)

De mi patria y de mí mismo salgo

Actas del X Congreso Internacional
de la Asociación de Cervantistas
(Madrid, 3-7 de septiembre de 2018)

Editorial Universidad de Alcalá
Instituto Universitario de Investigación “Miguel de Cervantes”

∞ 2022 ∞

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	13
INTRODUCCIÓN	17
CONFERENCIAS PLENARIAS	21
De la sífilis a la noción de contagio en <i>El casamiento engañoso</i> de Cervantes ...	23
Mercedes Alcalá Galán	
El <i>Quijote</i> en el cine: una perspectiva diferente	39
Carlos Alvar	
Espacios de sociabilidad y prácticas de representación en el <i>Quijote</i> y en el <i>Persiles</i>	61
Maria Augusta da Costa Vieira	
El nacimiento del cervantismo en Hispanoamérica: retazos de una historia de asimilación, hibridación y apropiación.....	77
Francisco Cuevas Cervera	
El lugar de la Mancha. ¿ <i>Real o imaginado?</i>	113
Manuel Fernández Nieto	
La conversión y sus especularidades en el universo literario cervantino	131
Ruth Fine	
Todo lo que se debe saber sobre el no reconocimiento de un hijo. El caso de Feliciano de la Voz (<i>Persiles</i> , III. 2-5)	151
Aldo Ruffinatto	
COMUNICACIONES	185
<i>Quijote</i>	
Teatro y fiesta en tres episodios del <i>Quijote</i> de 1615 a la luz de <i>El Cortesano</i> , de Lluís del Milà	189
Maria Cecília Barreto de Toledo	
Retórica de la cordura: el último capítulo del <i>Quijote</i>	203
Gonzalo Díaz Migoyo	
Leones, palomas y gatos furiosos. Recorridos animales de un <i>Quijote</i> a otro	211
Julia D'Onofrio	
Acerca de la teatralidad en el <i>Quijote</i>	225
Alfredo Eduardo Fredericksen Neira	

El personaje anónimo en el <i>Quijote</i>	239
José Manuel Martín Morán	
El revés burlesco de la mujer y el amor en el <i>Quijote</i> : algunos retratos femeninos grotescos.....	255
Carlos Mata Induráin	
Reclusiones, jaulas y manicomios: unas suturas entre los <i>Quijotes</i> de Cervantes y Avellaneda.....	275
Aude Plozner	
Tradicón oral y creaci3n cervantina: el tema de “la princesa mona” en dos episodios del <i>Quijote</i> (I, 29-30 y II, 38-39).....	283
Augustin Redondo	
Las horas de la luz y la oscuridad (<i>Quijote</i> I, 1-9).....	295
María Stoopen Galán	
Don Quijote en la intimidad del aposento	305
Bénédicte Torres	
Teatralidades en el <i>Quijote</i> y los juegos de representaci3n en la corte de los duques.....	321
Miguel Ángel Zamorano Heras	
Los lectores en la segunda parte del <i>Quijote</i>	337
Yunning Zhang	
 <i>Persiles</i>	
El concepto de lo admirable y la unidad mimética del <i>Persiles</i>	347
Hanan Amouyal	
Auristela, espejo oscuro de su otro yo	355
Lola Esteva de Llobet	
De asesinatos y asesinadas: mujeres que mueren o matan en el <i>Persiles</i>	367
Daniela Furnier	
Ficciones apasionadas en el <i>Persiles</i> y <i>Sigismunda</i> : el caso de Claricia y Domicio, la dama voladora y su esposo hechizado	381
Paula Irupé Salmoiraghi	
“Morisco soy, señores... pero no por esto dejo de ser cristiano”. De cristianos viejos y moriscos en el <i>Persiles</i> cervantino: una reconsideraci3n.....	393
Sue Landesman	
Los trabajos de Sigismunda	403
Randi Lise Davenport	
El <i>Persiles</i> y la risa	417
Fernando Romo Feito	

Espejularidad y pluralidad interpretativa: en torno al capítulo 18 del tercer libro de <i>Persiles</i>	427
Yael Shrem	
Las historias intercaladas de Antonio el bárbaro, Rutilio y Sosa Coitiño en el <i>Persiles</i> : tres ejemplos de amadores hiperbólicos o una alegoría de la peregrinación ideal	437
Pascual Uceda Piqueras	
El <i>ars necandi</i> del <i>Persiles</i> en la secuencia meridional	451
Juan Diego Vila	
Teatro	
La maestría de los <i>Entremeses</i> cervantinos: mucho más allá de los personajes tipo	467
F. Javier Bravo Ramón	
La dicotomía identidad-disfraz y su relación con el metateatro en <i>El rufián viudo</i>	479
Giselle Macedo	
La importancia de la écfrasis en <i>La gran sultana</i>	487
Ana Aparecida Teixeira de Souza	
Novelas ejemplares	
A vueltas con la belleza, en las <i>Novelas ejemplares</i>	501
Manuel Canga Sosa	
<i>Rinconete y Cortadillo</i> y el juego de máscaras	517
Itay Green Baruj	
Caso y prueba judicial en <i>La fuerza de la sangre</i>	529
Isabel Lozano-Renieblas	
Aspectos del cronotopo español en las <i>Novelas Ejemplares</i>	543
Wolfgang Matzat	
A vueltas con el paje poeta de <i>La Gitanilla</i>	553
Sara Santa-Aguilar	
Labrar, estudiar y papagayos	563
María Rosa Palazón Mayoral	
Recepción	
“Contro giganti e altri mulini”: La lengua italiana de don Quijote en las traducciones de sus aventuras	573
Nancy De Benedetto	

Las referencias apócrifas en Borges y Cervantes	583
Shani Davidovich	
El <i>Quijote</i> y la parodia a los ideales revolucionarios en la narrativa latinoamericana del siglo XXI	591
Clea Gerber	
“Aspectos del cielo, icónicos misterios”: Cecilio Peña y el mundo del <i>Persiles</i> .	603
María de los Ángeles González Briz	
Lectura e interpretación del <i>Quijote</i> y su reflejo en la <i>Niebla</i> de Unamuno.....	617
Áriel Lago García	
La recreación de Cervantes y el <i>Quijote</i> en la novela de código (2006-2016).....	629
Santiago López Navia	
Realismo cervantino y novela moderna.....	645
Emilio Martínez Mata	
Comentarios a la película <i>Cervantes contra Lope</i> (2016), de Manuel Huerga.....	663
Alfonso Martín Jiménez	
Cervantes bajo la mirada de Nieva: la puesta en escena de <i>Los baños de Argel</i> (1979-80).....	677
Daniel Migueláñez	
De cuando don Quijote llegó también a los pliegos de cordel en Brasil	699
Marta Pérez Rodríguez	
Reescrituras operísticas de <i>La fuerza de la sangre: Léocadie, drame lyrique</i> de D. F. E. Auber (1824)	713
Adela Presas	
Imágenes del <i>Quijote</i> en la literatura de cordel brasileña: Jô de Oliveira, “pintor” de J. Borges.....	727
Erivelto da Rocha Carvalho	
<i>Matar a Cervantes</i> , gestación y escritura de una zarzuela y libreto sobre las últimas horas del autor del <i>Quijote</i>	743
Alejandro Román	
Vladimir Zhedrinskiy y el <i>Quijote</i>	763
Jasna Stojanović	
<i>Don Quijote en Chile</i> de Ronquillo: el caballero andante y sus aventuras en Santiago de Chile en 1905	779
Raquel Villalobos Lara	
El <i>Persiles</i> en la zarzuela.....	789
Alicia Villar Lecumberri	
De continuaciones e imitaciones: El <i>Quijote</i> en las obras de Andrés Trapiello ...	799
Vijaya Venkataraman	

Varia

Giuseppe Malatesta, Cervantes y la teoría sobre la “novela”	815
Anna Bognolo	
El distanciamiento humanista y las fuentes de la ironía cervantina	829
Ricardo J. Castro García	
Don Quijote y el carnaval: adaptaciones intersemióticas brasileñas	841
Silvia Cobelo	
Teorías cervantinas madariaguescas en la actualidad digital o de cómo la ciencia humanística no se percibe como útil (2008-2018).....	855
Alexia Dotras Bravo	
“Y era la verdad que por él caminaba”: las dimensiones cambiantes de Campo de Montiel y el lugar de la Mancha	867
José Manuel González Mujeriego	
H. D. Inglis y el concepto de veracidad en la ruta de don Quijote	887
Jorge Fco. Jiménez Jiménez	
Cervantes y Cristóbal Suárez de Figueroa	901
Jacques Joset	
La fortuna de las <i>Novelas ejemplares</i> en China.....	909
Xinjie Ma	
Catalina de Salazar, personaje de ficción.....	919
Howard Mancing	
Ejercicios retóricos y sofística literaria.....	935
José Luis Martínez Amaro	
El soplo del Carnaval: Don Quijote frente a poderes y contrapoderes.....	943
Cristina Múgica	
Visiones y espectáculos alegóricos en el mundo cervantino	955
Ana Suárez Miramón	

Teatralidades en el *Quijote* y los juegos de representación en la corte de los duques

Miguel Ángel Zamorano Heras
Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMEN: La idea de teatralidad en el *Quijote* es difusa porque sus evocaciones mezclan la teatralidad inherente a lo cotidiano con diversas experiencias festivas, siendo el teatro solo una de ellas y tal vez ni la principal ni la más importante. Al folclore popular, con su comicidad característica, y al carnaval, con su parodia de los ritos de la cultura oficial y religiosa, se le suponen conexiones ancestrales y generativas con el teatro. De mezclarse estos ámbitos surge esta sensación de teatralidad. Los efectos asociados al espectáculo ocurren en un espacio con dueño, el palacio de los duques, y las aparatosas escenificaciones del bosque intensifican los procesos burlescos propios del carnaval, apresándolos en un marco de representación donde la energía potencialmente subversiva de la fiesta y de su risa ambivalente y regeneradora se orienta con el propósito del consumo privado y hedonista. Aunque la base de todo esto parece proporcionarla el protagonista del libro desde el capítulo primero con su voluntad de ser otro para desempeñar el papel que desea en el escenario de la vida.

PALABRAS CLAVE: Teatralidad; Carnavalización; *Quijote*; Identidad; Movilidad.

Múltiples estudios han puesto de relieve las relaciones entre el *Quijote* y el teatro (Rubiera, 2006: 521). Toda la novela, se ha dicho, está impregnada de un aire de teatralidad. Sin embargo, esta impresión de conjunto se problematiza al advertir que los momentos que suscitan esta conexión son muy diferentes entre sí, lo que lleva a pensar que o el corpus es equívoco, contiene más elementos divergentes que homogéneos, o que lo es el concepto bajo el cual se agrupa, la teatralidad. Una serie de situaciones que evocan efectos teatrales lo origina el empleo del disfraz, con el cambio de identidad y el fingimiento de personajes, tan abundante en la obra. La conversión de Dorotea en princesa Micomicona recuerda el juego de la improvisación actoral (I, 29: 291); de

actuaciones va también toda la serie de histriones que asumen otras personalidades, como Sansón Carrasco, travestido de caballero, combatiendo en dos ocasiones a don Quijote (II, 14, 65), o Altisidora, en su papel de acosadora de la firmeza, rondando al cuaresmal hidalgo (II, 46). Otra serie, muy extensa también, puede agruparse en torno al efecto escénico, por ejemplo, el sobreactuado desenlace de las bodas de Camacho (II, 21: 712), o el momento en que Cardenio espía el enlace de Fernando con Luscinda (I, 27: 269-270), asemejándose a tantas situaciones del teatro áureo donde unos personajes asisten ocultos a las conversaciones de otros (escenas espiadas). Teatrales también resultan las anagnórisis del encuentro en la venta (I, 36: 377). Con todo, lo que puede haber de teatral en estas situaciones parece diferente a lo encontrado en otras, que también son o parecen teatrales, como la situación del pleito por el baciuelmo y la albarda (I, 44-45), el encuentro con la carreta de los representantes (II, 11), el retablo de Maese Pedro (II, 25-26) o las variadas burlas en la corte de los duques (II, 30-56). Al margen de esta enumeración pueden identificarse decisiones de composición que impactarían estructuralmente en la obra, como adoptar el diálogo para extensas partes de la novela; y, tal vez la más relevante, la decisión de que el personaje principal posea y realice la voluntad de ser otro, motivo que estructura la acción desde el primer capítulo causando la disonancia de su mundo y condicionando todas las relaciones. El histrionismo de don Quijote constituye a la vez que un rasgo básico de la ficción, un elemento responsable de una permanente sensación de teatralidad. Esta característica ya la notó Mark Van Doren, para quien don Quijote antes que nada “era un actor hábil y consciente que iba escribiendo su propia obra a medida que la actuaba, ocupando el centro del escenario” (1963: 19). Torrente Ballester también se hizo eco de este crucial asunto: “por estas o aquellas causas, Alonso Quijano quiso ser otro (algo que aparentemente no podía ser), y, si no podía serlo, quiso parecerlo, y de ahí su caso y su novela” ([1984] 2004: 50).

Ciertamente, este universal deseo de ser otro se asemeja a la profesión de actor, cuyo trabajo consiste en dividir su identidad verdadera, la atribuida por la naturaleza y la sociedad, con la ficticia creada por su voluntad artística, de modo que mediante la actuación solo se vislumbre la personalidad construida: don Quijote, lo creado, encubriría a su creador, Alonso Quijano. Sin embargo, los intervalos de cordura y el saber enciclopédico exhibido por la creación estarían mostrando un paso reversible entre uno y otro ser. Parece, por tanto, más plausible ver la síntesis de dos seres, sobrepuestos y cruzados en una unidad integrada, que una segregación tajante en segmentos temporales discontinuos, con un pasado ocupado por Alonso Quijano anulado, y un presente con don Quijote proactivo, comprometido con los contenidos y principios que lo definen (aunque los “otros” lo perciban enajenado, el que vive fuera de sí). Al

permanecer facultades como la del raciocinio lógico y la capacidad para articular discretos y ponderados discursos, el personaje creado, al absorber restos del verdadero, haría fracasar parcialmente la estrategia actoral de ocultación hasta el reconocimiento final, cuando Alonso Quijano, ante la cercanía de la muerte, abandona su *dramatis personae* y retorna al espíritu que le dio vida, no sin antes fantasear con el esbozo de un utópico proyecto pastoril, donde una prometedor creación futura contendría propiedades de la antigua, de manera que el imaginado pastor, bautizado Quijotiz, arrastraría también elementos de su anterior prototipo, aplicando a su adlátere, el pastor Pancino, idéntico *modus operandi*.

Este aspecto de la novela evidencia los efectos potenciales de jugar a alterar los códigos que definen la identidad de los individuos y que, según se prefiera, son otorgados por Dios, o por la naturaleza junto con la interacción social, con el dudoso fin de preservar la esencia de uno mismo y el más claro de evitarla, si este es el deseo del yo, como sucede en el caso de la interacción Alonso Quijano-don Quijote. También evidencia, este mismo aspecto, que los códigos de base emitidos para la definición de la identidad de Alonso Quijano entrarían en tensión con los elementos agregados por su voluntad caprichosa y fantaseadora, con el resultado de que los rasgos agregados no anularían los heredados ni desaparecerían por completo, causando reflejos e interferencias constantes en la personalidad y comportamiento del nuevo ser. Lo que parece establecerse en la novela es que este proceso literario motiva un caso de identidad problematizada, donde los códigos heredados y los deseados se amalgaman en un ente superior, desbaratando el principio de que un ser humano se estructura en una unidad de conciencia que refleja orgánica y coherentemente una única personalidad. Este tipo de identidad problematizada no se origina en un deseo de movilidad social ascendente ni en la necesidad de restaurar la honra, tan habituales en la literatura y el teatro de la época, sino en uno de los más infrecuentes, como es el deseo de movilidad ontológica. El proyecto de vida andantesco no trata de transformar una identidad social, sino de alterar el propio ser a secas, sustituyendo integralmente su naturaleza. Como la apuesta parece osada y difícil de novelarse en clave seria y realista, por ser el asunto principal controvertido desde un punto de vista teológico, se vuelve necesario recurrir a la enajenación del personaje principal para cuestionar la validez de su voluntad autónoma, léase cordura, y justificar la introducción de este motivo que, entre burlas y veras, acaba estableciéndose como eje central del libro, subordinando por completo el explícito propósito de la diatriba contra los libros de caballerías.

El enfático “yo sé quién soy” (I, 5: 58), que alude tanto al ser cuanto al saber, es decir, a la conciencia manifiesta sobre lo que uno es, y que le espeta a su vecino Pedro Alonso, después de pasar de sosegado hidalgo a caballero andante, profundiza esta

enigmática proclamación asertiva, pues la posición de sujeto de este enunciado (el que dice saber la verdad sobre su propia naturaleza) ya está problematizada por la fuente que autentifica los hechos del mundo novelado, apuntando a este agente como un sujeto poco confiable. El enigma textual se debe a que la identidad aludida por el deíctico de persona ya se ha dividido, existiendo dos posibles referentes para el signo “yo”: don Quijote y Alonso Quijano. En un proceso comunicativo, si un destinatario no puede identificar con claridad el referente de un signo lingüístico o de una de las partes del enunciado, tampoco puede atribuirle un sentido inequívoco. Este se recupera cuando se desambigua la referencia del deíctico de persona, que en este caso se inviabiliza por la posibilidad de dos identidades. Martín Morán sostuvo que, debido a la ofuscación que sufre, “en la situación actual don Quijote no sabe quién es, dado que acaba de vivir una experiencia de desdoblamiento, cuyos efectos aún perviven en esta múltiple proyección de su personalidad” y que, en realidad, lo que don Quijote expresa con ese enfático enunciado es un acto de voluntad equivalente a “yo sé quién quiero ser” (2006b: 86). De continuar con la hipótesis del actor encubierto que resultó fértil para Van Doren, la proclamación “yo sé quién soy” podría contener una paráfrasis explicativa: ese “yo” que afirma saber quién es, sabe, en el fondo, que no es don Quijote, aunque su intenso deseo de serlo, unido a su necesaria condición de actor para acometer su proyecto, le obliga al secreto respetando los límites impuestos por su papel. Se trata, pese a todo, de una situación enunciativa problematizada en la novela, de un “punto de indeterminación”, como diría Roman Ingarden, “donde es imposible, con base en las oraciones de la obra, afirmar si un cierto objeto, o una situación dada, tiene cierto atributo, o no ([1968] 2005: 71), pues el sujeto del enunciado que dice saber quién es (el personaje tras ser apaleado por un mozo de mulas), es de quien se afirma (el narrador) que ha perdido el juicio a causa de un deseo disparatado y anacrónico: querer ser un caballero andante y restaurar el mundo dorado de las novelas de caballería. Tampoco resulta un lugar seguro para el lector apelar a la prevalencia de la autoridad del narrador, ya que como cree también Martín Morán, esta sería otra fuente poco confiable: “El *Quijote* nace como parodia de la autoridad de los narradores de los libros de caballerías; desde el prólogo el autor sitúa su texto en el cauce del antiautoritarismo” (2009: 415)

¿Pero qué significado agregaría a los variados efectos de teatralidad esparcidos por el *Quijote* los episodios de la corte ducal y, especialmente, los que contienen las fastuosas escenificaciones en el bosque?

El marco de acciones de la venta se ha comparado a los episodios de la corte de los duques en un sentido fundamental: en ambos, tiene razón James Iffland, don Quijote y Sancho interrumpen su itinerancia y detienen su nomadismo, que es elemento central

de profesión tan exigente, propiciando, con este transitorio reposo, un hecho excepcional. Iffland emplea el concepto “desterritorialización” (1999: 186-230) para apuntar la latente tensión entre la autoridad política, con su fijación por controlar las migraciones, y el derecho de los individuos a moverse libremente por el territorio, como reclama y se arroga don Quijote, poniendo nervioso a más de uno y divirtiendo a casi todos. Un sujeto desplazado y en continua itinerancia se inclina con mayor facilidad a cuestionar las normas que un poder fáctico estableció sobre el uso de lugares y sobre el espectro del comportamiento inherente que se le supone. Escribe Michel Maffesoli al reflexionar sobre el sueño de la aventura:

al trastornar el orden establecido de las cosas y de las personas, el nomadismo se vuelve expresión de un sueño inmemorial que el embrutecimiento de lo instituido, el cinismo económico, la reificación social o el inconformismo intelectual no llegan jamás a ocultar totalmente (2005: 41).

La política de seguridad sobre un territorio comienza con la exigencia a sus habitantes de fijar un domicilio. Renunciar a este y abrazar el mundo, como hace don Quijote, identificándolo con un pequeño hogar-mundo por descubrir, implica iniciar un proceso de desterritorialización. De ahí que este se vincule al compromiso andante de don Quijote, y su envés, el proceso de reterritorialización, a la fuerza que trata de reconducir, cercar y detener este emancipado impulso de movilidad. Como se sabe, sus allegados y vecinos reúnen recursos y energías para abortar el proyecto de vida andantesco. La explicación antropológica a este impulso de la vida errante podría encontrarse en lo que Gilbert Durant llamó “hastío de la prisión dichosa” (cit. en Maffesoli, 2005: 85). Estado en el cual el individuo de la incipiente modernidad se complace con un encierro egoísta, una especie de regresión, según Maffesoli:

Que después llegó a servir de fundamento para los encierros institucionales (familiares, carcelarios, educativos, hospitalarios, psiquiátricos, sociales o disciplinarios) que fueron el sello distintivo de la modernidad. [...] Se trata, primero, de encerrar al hombre errante, al descarriado, al marginal, al extranjero, y luego domesticar, confinar en un domicilio al hombre común, para privarlo de la aventura (2005: 85).

También Maffesoli usa la noción de territorio en un sentido figurado. Dirá que el espacio es un territorio *stricto sensu*, pero también que puede convertirse en el espacio cerrado de un individuo ensimismado:

El individuo y su extensión la familia son una especie de prisión moral, de pequeña institución protectora, una fortaleza en la que por medio de la educación, del desarrollo profesional, de una identidad tipificada, uno se encierra por mucho tiempo, desperdiçando así las múltiples potencialidades inherentes a la realización total del ser (2005: 84).

Estas descripciones encajan con la circunstancia del hidalgo aventurero (en significativo contraste con el sedentarismo de Alonso Quijano) y ayudan a interpretar sus ansias de movilidad como medio para lograr su objetivo de ser otro. Este proyecto individual también difícilmente puede coronarse sin una ruptura con el medio ambiente, donde el ser originario echó raíces. El binomio identidad – territorio se implica como condición necesaria de todo proyecto generativo de una verdadera transformación. Desvincularse del lugar de origen, desenraizarse, conlleva desligarse de ese otro territorio donde el yo, ensimismado o no, fue cultivando el imaginario de sus señas de identidad. A partir de esta doble negación es más plausible preparar el encuentro con la alteridad y refundarse: la ruptura con el hogar primigenio será simultánea a la ensoñación de un nuevo ser que necesita ir al encuentro de un vasto mundo, lugar al que, por cierto, en el caso de don Quijote, le será imposible adaptarse. Es congruente que si el proyecto radical comienza con la refundación de uno mismo tenga que continuar transformando la naturaleza de todas las objetivaciones externas. Como sugiere Thomas Pavel: “las dificultades para orientarse por las complejidades de los ordenamientos ontológicos modernos conducen al debilitamiento de la adaptación, cuya primera víctima fue don Quijote” (1995: 171). Argumento que le permite distinguir en las ficciones a una familia de héroes por un rasgo definidor, la de ser fundadores de mundos:

Como todo héroe, surgen en mundos desgarrados por los conflictos; pero en tanto que las figuras menores se contentan con resolver los desacuerdos y establecer un nuevo contrato social según los lineamientos del viejo contrato roto, los fundadores ontológicos luchan por modificar las propias bases del universo; rechazan radicalmente el marco de referencia en el que nacieron y traen consigo un proyecto mundial drásticamente diferente del mundo actual (1995: 134).

Este impulso de movilizad azarosa tiene dos grandes interrupciones en la novela. Tanto en la venta cuanto en el palacio de los duques, caballero y escudero se encuentran confinados provisionalmente, se ha detenido su movilidad y con esto su proyecto. Pero, a diferencia de lo que ocurre en la venta, en la corte ducal el fin no es devolver a caballero y escudero a su estado anterior sino usarlos como hombres de placer. Agustín

Redondo (1978, 1987, 1998, 2007) y James Iffland (1999) mostraron, entre otros, que tanto los episodios de la venta como los de la corte ducal, reúnen características carnavalescas. Típico de las bromas y juegos de carnaval son las coronaciones burlescas, el ascenso social de personas de condición inferior en rituales explícitamente paródicos. A las coronaciones le siguen sus correspondientes derrocamientos para revertir la inversión simbólica y desmontar la jocosa ilusión que produce el siempre provisional mundo al revés. Iffland propuso que signos evidentes de carnavalización se inician en el *Quijote* con el temprano “gesto de Alonso Quijano de colocarse el don y de autodenominarse caballero andante” (1999: 62-63), también Agustín Redondo recuerda que “a pesar de proclamarse caballero, a resultas de una significativa usurpación social, no es más que un escudero” (1998: 51). Las inversiones simbólicas continuarían con encumbramientos bufos como los de labradoras a princesas, los de venteras-prostitutas a damas, el de escudero a gobernador, etc. Este expediente sancionador de nombramientos con, obviamente, nulo efecto pragmático, se refuerza con otra característica carnavalesca, el mecanismo de reversibilidad, que Maurice Molho habría extendido a Sancho:

La diferencia entre Sancho Panza y los bobos sus congéneres está en que un bobo se caracteriza por su credulidad radical, absoluta, infinita. Sancho, en cambio se rige por un principio contradictorio y reversible de credulidad + incredulidad, operante en todo el *Quijote* (Molho, 1976: 238).

Y, más adelante, el autor extraería del análisis particular un principio general: “la reversibilidad no es más que la transformación simultánea de cada una de las dos fuerzas en presencia de la fuerza contraria” (Molho, 1976: 272), circunstancia que permite deducir un potente principio generativo, el de activo + pasivo, con la alternancia constante entre cualidades: tonto / listo, verdadero / fingido; estados y propiedades: real / aparente, locura / cordura, etc. Si las transformaciones de estas fuerzas contrarias en un sistema de oposiciones binario son tan fluidas y dinámicas como el *Quijote* nos las presenta, se estarían poniendo en solfa las fijas dicotomías con que se categoriza y ordena la realidad para construir la impresión de que está lejos de ser firme, consistente y estática, e incluso, más aún, de que pueda ser, en alguna hipótesis, inmóvil o eterna.

Sobre la venta, escribe Iffland:

Es un espacio en el que suceden cosas que trastruecan el orden usual, [...] Es un mundo en que las identidades de los individuos están en flujo, mutándose a base de disfraces

que a veces se convierten en realidad. [...] Esta desterritorialización de las identidades de los individuos y de las cosas es lo más característico del Carnaval (1999: 101).

Los efectos de teatralidad aparecen aquí imbuidos de una atmósfera carnavalesca. Remiten a un fondo más amplio y complejo de experiencias que los suscitados en un corral de comedias. La teatralidad en el *Quijote* transborda los modos operativos del teatro, convertido aquí en lenguaje novelístico que codifica el mundo subordinando este proceso de semiosis a las más inviolables convenciones del género, como el hecho enunciativo de ser obligatoriamente un discurso indirecto “regido por la voz del narrador” (García Barrientos, 2012: 52). Para Bajtín, lo esencial de la comicidad festiva popular no coincide con la forma puramente artística del espectáculo teatral, “no pertenece al dominio del arte” sino que se sitúa “en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad, es la vida misma presentada con los elementos característicos del juego” (1995: 12). Rodríguez Adrados, al estudiar las conexiones entre el teatro de la antigüedad y la fiesta, recordaba que esta es un tiempo fuera del tiempo, en que el hombre se pone en comunicación con lo divino:

Es el tiempo mítico, concebido a la vez como caos y como felicidad, del cual emerge el otro. El futuro es concebido como un pasado feliz, toda idea de reformismo, utopismo, rotura de límites, se abre paso. [...] Los gritos, sarcasmos, bromas obscenas están a la orden del día. Pero, sobre todo, al romperse los límites del tiempo pueden volver a este mundo las almas de los muertos, los muertos mismos (Rodríguez Adrados, 1983: 372).

Don Quijote, al querer realizarse en el presente histórico del tiempo novelado con las propiedades de un ser de la caballería andante, introduce cruces de tiempos y personas imaginados por historias fingidas, emborronando los límites que la novela convencional establece entre lo imaginado y lo factual. Esta mezcla agresiva disuelve la concepción lineal del tiempo y confunde su frontera que, fuera de la novela, en la vida, solo se suspende en una época del calendario oficial, el carnaval, más allá del cual la permisividad de estos juegos irreverentes, donde todo se trastrueca, no se admite. Bajtín también atribuye un valor especial al tiempo de carnaval, como un tiempo que instaura un reino utópico, libre, igualitario y abundante, fundamental para abolir las relaciones jerárquicas que en las fiestas oficiales consagraban la desigualdad (1995: 14-15), y que remite también al mito de la Edad de Oro, evocado por don Quijote ante los cabreros, donde la naturaleza abastecía a todos sin necesidad de hacer valer “estas dos palabras de tuyo y mío” (I, 11: 97). El constante efecto de teatralidad que desprende don Quijote le viene, por tanto, más que de emular a un actor profesional, de haberse

convertido en un ente carnavalesco en estado puro y sin interrupciones. Disfrazado todo el año, porque este hallazgo de la voluntad generativa le resulta la más congruente forma de ser, expande la fiesta en el espacio ordinario y el tiempo productivo del trabajo amenazando con su fértil caos germinativo el orden del mundo.

Este maridaje de poesía carnavalesca con vida prosaica redefine el espacio mundano como un grandioso escenario y se intensifica en el palacio de los duques, cuando los espacios internos y externos se habilitan como lugares de juego y representación. Se da aquí un salto en el orden de lo representable para combinar en la ficción grados y niveles posibles de realidad. Habrá un espacio delimitado, si bien no de forma precisa, al que se alude como “bosque” o como “jardín”. En la novela servirán como lugar para interactuar medialmente, y no de manera separada y jerarquizada sino, de nuevo, amalgamada, evocando desde la forma novela las posibilidades del teatro y del espectáculo, aunque siempre superadas por el marco de la vida, que los contiene. Prueba de ello son las equívocas didascalias que preceden el cortejo de encantadores (II, 34: 818), que recuerdan instrucciones para el texto espectacular, aunque sin dejar de fungir como recursos de novela. Así, los verbos de percepción, “cegaron y atronaron los ojos y oídos”, “se oyeron infinitos lelilies”, o de descripción de acciones físicas, “pasmose el duque, supendiose la duquesa, admirese don Quijote, tembló Sancho”. En estas cuasi didascalias los tiempos verbales se conjugan en pretérito indefinido, de forma congruente con el modo narrativo. Las acotaciones del texto teatral normalmente se formulan en presente de indicativo: sale, entra, toca. La fuerza ilocutiva de estos enunciados exige realizar, como un mandato, lo no acontecido: que salga, que entre, que toque; de ahí que esta voz en el texto teatral preceda inmediatamente al acontecimiento. Su rasgo de performatividad característico estriba en que realiza lo que dice en el momento de decirlo. Las funciones que en el teatro se suponen convencionales y claramente delimitadas, sometidas a las previsiones de un rigorismo estético, en este teatralizado espacio de la novela presentan distorsiones clamorosas y mal se avienen con aquellas, en realidad emana una sensación de improvisación y de aleatoria provisionalidad propia de la vida: pseudoactores de dudosa ética, espectadores que ignoran actuar en la farsa donde son protagonistas, cuarta pared inestable y porosa, *dramatis personae* vinculados a la experiencia de los dos pseudo espectadores, y un cronotopo de relatos dramatizados que no termina de diferenciarse del espacio-tiempo presencial actualizado en la novela y compartido por los personajes. De haber aquí efectos de teatralidad se subsumen plenamente en una modalidad narrativa consciente de su juego y experimentación, y probablemente también de su superioridad con respecto al teatro, de ahí el sentido con que García Barrientos afirma, refiriéndose a estos episodios, que

“lo que llaman algunos estudiosos ‘teatro dentro de la novela’ sea una entelequia [...], una ocurrencia que afecta solo al contenido” (2008: 509).

La interacción entre lo representado con el espacio teatralizado establece una relación entre medios y este contacto exige una activación de saberes de uso de esos medios integrados. El lector en estos episodios imagina las situaciones con ayuda de su memoria de espectador, pero con dificultad para ubicarse en el espacio proyectado y crear una única perspectiva de la visión (como le ocurre al espectador al estar condicionado por el lugar que ocupa en la sala). Se le invita a que se crea un espectador, pero se le condiciona a percibir los efectos del discurso regente del narrador. Si la cuarta pared intradieгética¹ no divide con claridad el espacio que separa lo real de la novela, autenticado por el narrador, de lo fingido teatralizado por los personajes, fuera de este plano ficcional, en el proceso comunicativo novela-lector, el punto de recepción y el rol para el lector tampoco están definidos ni son estables, con que además de afectar solo al contenido, como sugiere el profesor García Barrientos (2008), esta teatralidad inherente y difusa, afectaría también a los modos de recepción de la novela, lo que demandaría un estudio más sosegado de los procedimientos entre modos (narrativo-dramático) y entre medios (novela-teatro). Explorar estas posibilidades y analizarlas considerando algunos de los efectos pragmáticos del acto enunciativo parecen evidenciar una problematización de la actividad receptora porque en las estrategias promovidas por dicho acto se presupone un destinatario reversible y cooperativo, competente tanto en letras como en espectáculos, un lector líquido que pueda moverse entre convenciones mediales y alternar festivamente de la forma novela a la forma teatro y viceversa.

En el marco de acciones del palacio ducal habrá una deliberada producción de puestas en escena, “burlas que lleven vislumbre y apariencias de aventuras” (II, 34: 814). No así en el marco de la venta, donde la diferencia de un lugar separado del ordinario y con funciones espectaculares, que divide lo real de lo imaginado, organiza la dirección de la mirada, la cognición en planos y prepara la aparición de la alteridad, no existe por falta de voluntad en los personajes. Nadie, en sentido estricto, pretende hacer teatro en la venta, aunque las situaciones rebosen teatralidad, fingimiento, burla, y más de uno, a su manera, actúe. Parece comprobado que cuando unos personajes en la venta participan de este juego de complicidades y otros en el palacio ducal actúan en carros y procesionan en un desfile encarnando papeles, ambos por separado suscitan en el lector sensaciones de teatralidad. Esta constatación confirma que la teatralidad no pertenece exclusivamente al teatro sino, como sugiere Josette Féral, es “inherente a lo

¹ Entiendo por “cuarta pared intradieгética” el intento en el espacio representado de la novela de separar a personajes convertidos en espectadores (don Quijote, Sancho, el duque y la duquesa), de personajes transformados provisionalmente en actores de una farsa procesional.

cotidiano” (2004: 89). Remite a complejos comportamientos de interacciones humanas que se intensifican en estados alterados de lo cotidiano sin segregar funcionalmente un espacio con sujetos que miran y otro con sujetos que actúan, todo lo cual antecede históricamente a los efectos encontrados en los espectáculos modernos. En la venta, la teatralidad se desprende de un proceso de infiltración carnavalesca en espacios ordinarios y comunes, que conduce a una redefinición de este espacio; en la corte de los duques, la teatralidad se asocia a otro proceso análogo de infiltración carnavalesca, esta vez dentro de un espacio privado con el propósito de divertirse con hombres de placer, que ignoran serlo. La fiesta expandida en los episodios de la venta, como resultado de un personaje “fuera de lugar”, en la corte ducal se confina originando una apropiación de la comicidad festiva popular por un dueño que diseña eventos conforme a su gusto e imaginación (la risa aquí ya no es patrimonio de una colectividad más o menos igualitaria, por eso ya no es libre sino dirigida, ni universal sino privada, ni democratizadora sino aristocrática).

Como propuso Alfredo Hermenegildo, al comparar el público de los corrales con el de las representaciones palaciegas: “este es cautivo y carece de libertad, pues es parte del mecanismo que promueve la representación” (1998: 11). El proceso de carnavalización también es constante en la corte ducal: la caída de don Quijote al bajar de Rocinante en su encuentro con la duquesa, la humillación del lavatorio de barbas, la desvirilización del caballero por una criada transmutada en doncella, el ataque gatuno, la severa dieta alimenticia del Gobernador de la ínsula, todos son procedimientos de inversión y degradación, como estudiaron profusamente Agustín Redondo y James Iffland, y por ello también generadores de efectos de teatralidad; ahora bien, con la diferencia de que en el palacio estos efectos se vinculan directamente a la producción de espectáculo y se consagran al disfrute del duque y la duquesa. Existe, por parte de los duques, la voluntad de convertir lugares domésticos en espacios de representación, con representantes, vestuario, máscaras, música, texto y espectadores. La carnavalización no florece de encuentros con el fin de reterritorializar a don Quijote y volverlo a su antigua identidad, como en la venta, sino del deseo de los duques de transformar la vida cotidiana en un inacabable espectáculo, con sus comandados lacayos, como Tosilos, que por encargo trabajan para el placer y la diversión de su señor y señora. La consecuencia de este exceso, suplemento que para los duques no supone más que un inofensivo pasatiempo, es lo que Iffland denomina “la fiesta confiscada”, un programa de actividades mediante el cual miembros destacados de un poderoso estamento social se adueñan de una práctica popular para moldearla a sus intereses y ajustarla a su visión del mundo. Este estado de cosas limita transitoriamente el impulso expansivo y generador de don Quijote y Sancho, pero no deriva hacia la cura institucional y represora

de la casa de locos de Toledo y la pareja vuelve a desterritorializarse contestando el destino dado por el “fingido y tordesillesco autor” en la continuación apócrifa. De ahí que Iffland (1999) compare los diferentes sentidos que adquiere la “fiesta confiscada” en la continuación apócrifa y se pregunte si sería apropiado darle este nombre a lo que ocurre en el Quijote de 1615.

Es evidente que los “caballeros de buen gusto” de Avellaneda interfieren en el impulso regenerador de la fiesta expandida para ir contornando, como pensaba Bajtín, sus aspectos más subversivos y reconducir su energía hasta disolver todo el potencial de su risa ambivalente y utópica. Pero es mucho menos claro ver en el “programa cultural” de los duques algún tipo de agenda con motivación política. El confinamiento de la itinerante pareja es transitorio y recuperan su libertad sin mayores impedimentos. Los dueños del castillo-palacio solo quieren jugar, lo consideran un derecho, y aunque se muestran despreocupados y un tanto indiferentes a la acción política, no podrán permanecer, sin embargo, ajenos al trabajo velado de la ideología, como sus prácticas y costumbres reflejan. En la venta falta, además, lo que aportan los duques en su casa de placer: la figura análoga a un autor de compañía, que toma como referencia para su improvisada dramaturgia burlesca un libro que no todos han leído aunque sí todos parecen conocer de oídas, y una memoria difusa, además, tomada del “mundo paraliterario de la imaginación: el de don Quijote, el de otros personajes y el de los libros de caballerías” (Riley, 2004: 152), que funciona como archivo y constituye un asimilado contexto de referencia al que se podrá aludir permanentemente para crear el sentido y justificar el propósito de las acciones y ocurrencias.

El significado de lo risible en la casa ducal tendrá un propósito diferente al de otros episodios cuyo fin no era, como en el palacio, producir eventos de consumo para selectos miembros de un estamento social. Cuando vemos lo que hacen los duques en su propiedad y con su patrimonio, imaginamos lo que no hacen pero podrían hacer, y la oposición casa de placer / casa de trabajo cobra tanto sentido cuanto la oposición *ethos* de la antigua nobleza guerrera / *ethos* de la actual nobleza ociosa. Producir diversión privada, con un dispendio de recursos materiales y humanos como el que vemos en esta corte, genera una actividad desvinculada de la lógica productivista y despreciativa de un ya pujante capitalismo internacional, en un contexto de crisis económica. Y aunque sabemos, porque lo dice el cura al ventero (como justificación de la utilidad de los libros de caballerías), que algunos “ni tienen, ni deben, ni pueden trabajar” (I, 32: 325), dicho comentario no equivale necesariamente a suscribir que no hagan más que aquello que les da gusto.

Por último, aunque no menos importante, como rasgo de teatralidad en el Quijote se puede recordar lo que el profesor Rodríguez Adrados destacaba como el poder

catártico de la fiesta auténticamente popular, el recurso a la *parresía* o libertad de palabra: “a la obscenidad y el turpiloquio, al éxtasis o vértigo que sumerge al hombre en la colectividad y en un mundo atemporal, y que están todos presentes en el teatro” (1982: 372).

En resumen, la idea de teatralidad en el *Quijote* es difusa y está dispersa porque sus evocaciones mezclan la teatralidad inherente a lo cotidiano con diversas experiencias y prácticas festivas, siendo el teatro solo una de ellas, pero tal vez no la más importante. Al folclore popular, con su comicidad característica, y al carnaval, con su parodia de los ritos oficiales y sacros, se le suponen conexiones ancestrales y generativas que dan origen, en un largo proceso evolutivo de asimilaciones y cambios, al teatro como espectáculo. De mezclarse estos ámbitos por la pluma de Cervantes probablemente surja en la novela el rebrote constante de esta sensación de teatralidad diseminada, que al ser inherente a lo cotidiano es por ello también inseparable de la vida. Los efectos específicamente asociados al espectáculo ocurren en un espacio con dueño, el palacio de los duques, y las aparatosas escenificaciones del bosque intensifican los procesos burlescos propios del carnaval, pero apresándolos en un marco de representación donde la energía potencialmente subversiva de la fiesta y de su risa ambivalente y regeneradora se orienta con el propósito del consumo privado y hedonista. Aunque la base para que esto ocurra convincentemente parece proporcionarla el protagonista del libro desde el capítulo primero con su intransigente voluntad de transformarse en otro para desempeñar el papel que desea en el escenario de la vida.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, Mijaíl (1995), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rebeláis*, Madrid, Alianza.
- CERVANTES, Miguel de (2015), *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (ed.), Madrid, Alfaguara-Real Academia Española.
- FERAL, Josette (2004), *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, Buenos Aires, Galerna.
- GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis (2008), “Las teatralidades del Quijote” en *El Quijote y el pensamiento teórico literario*, Miguel Ángel Garrido Gallardo y Luis Alburquerque García (coord.), Madrid, CSIC: 495-514.
- (2012), *Cómo se comenta una obra de teatro*, México DF, Paso de Gato.
- HERMENEGILDO, Alfredo (1998), *Teatro Español del Siglo XVI. Del palacio al corral*, Madrid, Biblioteca Nueva.

- INGARDEN, Roman (2005), *La comprensión de la obra de arte literaria*, México DF, Universidad Iberoamericana.
- IFFLAND, James (1999), *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.
- MAFFESOLI, Michel (2005), *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*, México, FCE.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (1986), “Los escenarios teatrales del Quijote”, *Anales Cervantinos*, 24: 27-46.
- (2006a), “Autocreación de don Quijote. Tres modelos narrativos para un protagonista” en *El “Quijote” en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Alicia Parodi, Julia D’Onofrio, y Juan Diego Vila (eds.), Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso: 187-198. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_2006/cg_2006_15.pdf [09/02/2019].
- (2006b), “‘Yo sé quién soy’. La autoconciencia de don Quijote”, *Crítica del texto*, IX, I, 1-2: 1000-1023.
- (2009), *Cervantes y el Quijote hacia la novela moderna*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- MOLHO, Mauricio (1976), *Cervantes, raíces folclóricas*, Madrid, Gredos.
- PAVEL, Thomas (1995), *Mundos de ficción*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- REDONDO, Agustín (1978), “Tradición carnavalesca y creación literaria del personaje de Sancho Panza al episodio de la insula Barataria en el *Quijote*”, *Bulletin Hispanique*, 1-2: 39-70;
- (1980), “El personaje de don Quijote: tradiciones folklórico-literarias, contexto histórico y elaboración cervantina”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 29.1: 36-59.
- (1989), “La tradición carnavalesca en el *Quijote*” en *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Javier Huerta Calvo (ed.), Madrid, Serbal.
- (1998), “Fiestas burlescas en el palacio ducal: el episodio de Altisidora”, en *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Antonio Pablo Bernat (coord.), Universitat de les Illes Balears, Servei de Publicacions i Intercanvi Científic: 49-62.
- (2007), “Los amores burlescos en el Quijote. Una cala en la parodia cervantina”, *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 27: 227-248.
- RILEY, Edward (2004), *Introducción al “Quijote”*, Crítica, Barcelona.
- RODRÍGUEZ ADRADOS (1983), *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid, Alianza.
- RUBIERA, Javier (2006), “Novela, drama y vida: la teatralidad del *Quijote*”, *Edad de Oro*, 25: 519-544.

- RUTA, Maria Caterina (1989), “La escena del *Quijote*. Apuntes para un lector-espectador”, en *Actas del X Congreso de la AIH*, Antonio Vilanova (ed.) Barcelona, PPU. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/aih_x.htm [07/04/2020].
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (2004), *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*, Barcelona, Destino.
- VAN DOREN, Mark (1962), *La profesión de don Quijote*. Buenos Aires, FCE.

De mi patria y de mí mismo salgo

**Actas del X Congreso Internacional
de la Asociación de Cervantistas**
(Madrid, 3-7 de septiembre de 2015)

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Filología

Comité Local Organizador

Presidente

José Manuel Lucía Megías

Secretario-Tesorero

Aurelio Vargas Díaz-Toledo

Miembros del Comité Local Organizador

Esther Borrego Gutiérrez

Álvaro Bustos

Isabel Colón

José Ignacio Díez

Manuel Fernández Nieto

Antonio Garrido

Javier Huerta

Julio Vélez

Comité Científico

Alexia Dotras

Ruth Fine

Steven Hutchinson

Kenji Inamoto

Isabel Lozano-Renieblas

José Manuel Martín Morán

Carlos Mata

Vibha Maurya

José Montero Reguera

Jasna Stojanović

María Stoppen

Bénédicte Torres

Juan Diego Vila

Alicia Villar Lecumberri



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID



ASOCIACIÓN DE
CERVANTISTAS



ISBN 978-84-18979-67-5



Universidad
de Alcalá

INSTITUTO UNIVERSITARIO
DE INVESTIGACIÓN
MIGUEL DE CERVANTES