

UC Riverside

UC Riverside Electronic Theses and Dissertations

Title

Cervantes and Don Quixote, two Literary Heroes who Transcend into Music

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/4c6810nf>

Author

Velasco de Landeros, Luz María

Publication Date

2013

Peer reviewed|Thesis/dissertation

UNIVERSITY OF CALIFORNIA
RIVERSIDE

Cervantes and Don Quixote, two Literary Heroes who Transcend into Music

A Dissertation submitted in partial satisfaction
of the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

in

Spanish

by

Luz María Landeros

June 2013

Dissertation Committee:

Dr. James A. Parr, Chairperson

Dr. Walter Clark

Dr. Raymond L. Williams

Copyright
Luz María Landeros
2013

The Dissertation of Luz María Landeros is approved:

Committee Chairperson

University of California, Riverside

AGRADECIMIENTOS

En el proceso de elaboración de mi tesis la cercanía de mis maestros, familia y amigos convirtió el arduo afán en una experiencia placentera e intelectualmente valiosa. El doctor Parr con su erudición, caballerosidad y profesionalismo, aumentó mi arrobamiento por el Siglo de Oro. Con el doctor Raymond Williams descubrí todo un panorama en la literatura de Latinoamérica. El doctor Walter Clark me condujo hacia el encanto de unir la música y las diferentes ramas del arte. Las clases del doctor Herzberger fueron una motivación para fusionar el saber con la pedagogía. Mis hermanos Cuquita y Rodolfo, siempre dispuestos a estimular mis planes, impiden mis posibles tropiezos. Mi hijo Fernando y mis sobrinos Maribel, Rodolfo y Carla, verdaderos artistas, siempre alegres y cariñosos, aumentan mi entusiasmo por la belleza. Los integrantes de mi comunidad de vida cristiana, los sacerdotes jesuitas y oblatos me brindan afecto, impulso y ayuda. Mis amigas de la infancia continúan otorgándome su apoyo incondicional. La estimación que mis compañeros me demuestran escuchando pacientemente mis ideas tanto sobre *El Quijote* como acerca de temas diversos ha sido gratificante. A todos, infinitas gracias y mi eterno aprecio.

A mi madre: con su entusiasmo por la vida me enseñó a ser feliz

A mi familia: ejemplo de fuerza de voluntad

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Cervantes and Don Quixote, Two Literary Heroes Who Transcend into Music

by

Luz María Landeros

Doctor of Philosophy, Graduate Program in Spanish

University of California, Riverside, June 2013

Dr. James A. Parr, Chairperson

The central character of *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha* is a literary metaphor: he is not only a character but also an author, a reader, and a theorist. Through these various facets Don Quixote illustrates the *mentalité* of Cervantes's time period; he offers a lesson in history, morality, religion, classical culture, and literary criticism. He provides readers with an extensive overview of human society and its qualities, such as the coexistence of wise actions with imprudence, sanity with madness, and reality with fantasy, as well as alternation of hope and disillusionment. At the same time, he masterfully combines knowledge with comedy pretending to be a strong knight-errant when in fact he is weak; moreover, he does not belong to the proper social class nor does he live in the era of romance. His anachronism engenders irony resulting in humorous entertainment. Through dissection of the character, this study will demonstrate how Don Quixote represents Horace's didactic principle which is to teach through

enjoyment. In addition, Cervantes's genius will be exposed by reflecting on his work, which includes narrative, poetry, drama, and literary criticism, aside from being rich in rhythm, sounds, and silences, providing the work with ideal elements for musical creation. Moreover, the unusually rich imagery in this work has inspired a number of great musical talents to create a vast array of significant compositions; representative works from that vast list will be analyzed. The foundation of this analysis comprises diverse literary theories and principles of semiology which establish the relationship between music and literature. The musical pieces studied illustrate how Don Quixote and Cervantes have transcended music along time and space through music.

Índice

Introducción	1
Capítulo 1: La semiología en los aspectos literarios y musicales de <i>El Quijote</i>	5
Capítulo 2: Don Quijote en su faceta de lector muestra un enlace con la obra de Asenjo Barbieri.....	34
Capítulo 3: Don Quijote, autor de sí mismo, proyecta su personalidad a través de la oratoria y la narrativa.....	67
Capítulo 4: Don Quijote, “autor” y sus protagonistas inspiran a Telemann, Ravel y Rodrigo.....	97
Capítulo 5: Don Quijote, personaje plástico e inagotable, se introduce en la obra de Jacques Ibert.....	148
Capítulo 6: Don Quijote, espectador que invade el escenario y la ópera de Falla...	185
Capítulo 7: Don Quijote, crítico que manifiesta errores y aciertos en sus comentarios sobre literatura y música.....	215
Capítulo 8: Miguel de Cervantes, verdadero héroe de <i>El Quijote</i> y su protagonismo en la ópera de Halffter y en <i>Man of la Mancha</i>	242
Conclusión	286
Obras citadas	298

Introducción

El libretista más prolífico del mundo es Miguel de Cervantes, aunque póstumo. Theodore S. Beardsley, Jr. (cit. en Santiago Alfonso López Navia 177)

“Los espejos simbolizan la realidad, el sol, la Tierra y sus cuatro direcciones, la superficie y la hondura terrenales, y todos los hombres y mujeres que la habitamos,” menciona Carlos Fuentes en su obra *El espejo enterrado* (17). Además, afirma que el hombre actual, tanto de España como de América Latina, debe buscar su identidad a través de las diversas culturas que estuvieron presentes en la península ibérica y a su vez en las precolombinas del nuevo continente; esas civilizaciones enterradas en el pasado constituyen un espejo que es preciso desenterrar para que el español y el hispanoamericano vean su imagen y se conozcan. “Un espejo que mira de las Américas al Mediterráneo, y del Mediterráneo a las Américas” (16). Esta metáfora del espejo se puede trasladar a la figura del personaje central de *El Quijote* (1605, 1615), ya que el “caballero de la triste figura” refleja múltiples características de la sociedad humana tales como la convivencia de aciertos y errores, locura y cordura, confusión de la fantasía con la realidad, alternancia de ilusión y desengaño. Más aún, dicho cristal extiende su reflejo a los seres que rodean a don Quijote quienes son personas representativas de la sociedad de la época de Miguel de Cervantes, entre las cuales se observan clérigos, nobles, ladrones, moros y demás habitantes de la España del siglo XVII. El desenterrar el espejo equivale

a producir un análisis de don Quijote, el cual conduce a observar el mundo que lo rodea. Cervantes propicia el desarrollo de la metáfora mencionada al crear al caballero de los espejos quien da batalla a don Quijote. La referencia que Fuentes realiza acerca de tal invención nos guía a percatarnos del efecto de espejo que se encuentra en el transcurso del episodio donde aparece el contrincante de nuestro caballero. Así, el de los espejos es en realidad Sansón Carrasco disfrazado quien aparece con un supuesto escudero el cual resulta ser Tomé Cecial, un compadre de Sancho. Juntos forman una imagen de éste y su amo. Además, la siguiente descripción que el Caballero hace de don Quijote puede verse como una imagen de éste reflejada en el espejo: “Don Quijote... es un hombre alto de cuerpo, seco de rostro, estirado y avellanado de miembros, entrecano, la nariz aguileña y algo corva, de bigotes grandes, negros y caídos” (II, 14: 538). De forma semejante, Tomé Cecial es una refracción de Sancho, ya que el primero es “hombre... de lucios cascos” (15: 546) mientras que el segundo tiene “muy poca sal en la mollera” (I, 7: 54). De igual forma, el caballo del de los espejos “no era más ligero ni de mejor parecer que Rocinante” (543). Sobre todo, la pregunta que Tomé dirige a su amo: “¿cuál es más loco: el que lo es por no poder menos, o el que lo es por su voluntad?” (546) muestra un efecto de espejo de la cordura y la locura en los cuatro personajes descritos.

Por lo tanto, el carácter de espejo de la humanidad que posee don Quijote hace posible la realización del ideal didáctico y estético de Horacio el cual consiste, como menciona James Parr en su artículo “Tragedy as Concept and

Vélez de Guevara as Tragedian,” en “deleitar enseñando” (71). Esto se lleva a cabo debido a que don Quijote es una metáfora de lo literario, al incluir su totalidad, ya que nuestro caballero es lector, autor, personaje, espectador y teórico. Al ejercer cada una de estas funciones, don Quijote muestra diversas facetas del pensamiento y de la forma de actuar del hombre de su tiempo; por consiguiente, ofrece una cátedra acerca de moral, religión, historia, cultura clásica y crítica literaria. A su vez, integra dichos conocimientos con la belleza que se produce mediante la comicidad de un hombre que pretende ser físicamente fuerte cuando es débil, caballero andante sin pertenecer a la clase social adecuada ni vivir en la época propia de la caballería. Su anacronismo es fuente de una perfecta ironía que provoca el esparcimiento. El lector externo siente el mismo placer que experimentan algunos de los personajes que rodean a don Quijote; uno de ellos es don Antonio, el anfitrión de nuestro caballero en Barcelona, quien menciona que los desvaríos de éste dan gran gusto, además de propiciar las gracias de Sancho, su escudero, con las cuales “puede volver alegre a la misma melancolía” (II, 65: 866). Por lo tanto, los valores de la obra y del personaje central de Cervantes pueden ilustrarse con las siguientes palabras de Santiago Alfonso López Navia: “*El Quijote* y don Quijote son la obra y el personaje por excelencia de toda la literatura escrita en castellano y acaso de toda la literatura universal” (11). Un aspecto que justifica esta afirmación es la facultad que poseen ambos elementos literarios de enseñar deleitando. Por consiguiente, se probará que don Quijote, al ser la esencia de la literatura y un

espejo de la humanidad, deleita enseñando; se realizará mediante un análisis de las facetas que lo integran a la literatura. Asimismo, se expondrá el ingenio de su autor al reflexionar acerca de su obra que incluye la narración, la poesía, el teatro y la teoría literaria, y está plena de ritmos, sonidos y silencios que proporcionan los elementos idóneos para la creación musical. Esto se demostrará con la exposición de las siguientes piezas musicales: *Don Quijote* (1861) de Francisco Asenjo Barbieri (1823- 1894), *Don Quichotte a Dulcinée* (1934) de Maurice Ravel (1875-1937), *Quatre chansons de Don Quichotte* (1933) de Jacques Ibert (1890-1962), *Ausencias de Dulcinea* (1948) de Joaquín Rodrigo (1901-1999), *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho* (1761) de Georg Philipp Telemann (1681-1767), *El retablo de maese Pedro* (1923) de Manuel de Falla (1876-1946), *Man of la Mancha* (1965) de Dale Wasserman (1914-2008), Joe Darion (1917-2001) y Mitch Leigh (1928) y *Don Quijote* (2000) de Cristóbal Halffter (1930). En la conclusión se mencionará la influencia de *El Quijote* en la España de los siglos XX y XXI; al mismo tiempo se considerará como una faceta del espejo enterrado que guarda una parte de la esencia del mundo latinoamericano.

Capítulo 1

La semiología en los aspectos literario y musical de *El Quijote*

Yo he dado en don Quijote pasatiempo
al pecho melancólico y mohíno,
en cualquier sazón, en cualquier tiempo.

...

Yo soy aquel que en la invención excede
a muchos, y al que falta en esta parte,
es fuerza que la fama falta quede.
(Cervantes)

El héroe literario don Quijote “está hecho de palabras... vive por y para la literatura,” afirma Rafael Herrera Espinosa (“Don Quijote en música” 146); es el producto de su lectura e interpretación de obras caballerescas, así como de su creatividad. Esto da por resultado que la obra maestra de Cervantes sea “un libro que habla sobre libros,” (139) ya que Alonso Quijano se inspira en ellos para envolverse en un mundo centrado en Dulcinea de quien se enamora de oídas; así, el “caballero de la triste figura” exclama ante Sancho: “...Ven acá, hereje; ¿no te he dicho mil veces que en todos los días de mi vida no he visto a la sin par Dulcinea, ni jamás atravesé los umbrales de su palacio, y que sólo estoy enamorado de oídas y de la gran fama que tiene de hermosa y discreta?” (II, 9: 508). El concepto de enamorarse de oídas, afirma Juan José Pastor Comín, es una manifestación del neoplatonismo presente en las obras de la edad media. Se refiere al amor de entendimiento relacionado con la belleza que

se capta a través del oído el cual es considerado uno de los sentidos superiores; tal forma contrasta con el amor del cuerpo que se relaciona con los sentidos más bajos. Tal razonamiento establece un vínculo entre las artes acústicas, literatura y música. Muestra de ello es la obra trovadoresca de Jaufre Rudel, príncipe de Blaye,¹ que tiene por tema el enamoramiento que experimenta el poeta por una mujer cuya fama de belleza sólo conoce a través del oído; la voz poética denomina a su sentimiento “amor de lejos” y asevera que si su dama le pide hospitalidad en su alma, permanecerá ahí, aunque sea de lejos. Según Hendrick van der Werf, los seis poemas de Jaufre Rudel forman parte de las escasas canciones medievales que se conservan. Además, dicho “testimonio poético-musical explica a la perfección la característica más singular del amor de don Quijote de la Mancha por Dulcinea del Toboso, tan única que ni se halla en la vida de su modelo, *Amadís de Gaula*. Don Quijote se proclama así enamorado de Dulcinea sin haberla visto en su vida” (Pastor Comín 321). Más aún, lo expuesto en este párrafo nos permite introducir la relación de la obra cervantina con las piezas musicales inspiradas en ella.

El Quijote es una obra difícil de convertir en música debido a los tres factores expuestos por Herrera Espinosa: su carácter novelesco (ofrece una complicación mayor para convertirla en libreto, en comparación a los dramas), su extensión y sus diferentes niveles narrativos. Sin embargo, cuenta con elementos propicios para trascender a la música, tales como la alternancia de

¹ Poeta aquitano del siglo XII. Se cree que murió en la segunda cruzada (1147-1149).

sonidos y silencios, los poemas y canciones que la integran y sobre todo, la plasticidad y dinamismo del personaje central que lo capacitan para convertirse en protagonista de obras musicales, por lo que se le considera “hijo de la palabra, pero ahijado de otras artes” (López Navia 198). La fascinación que el caballero de la Mancha y sus aventuras han ejercido en numerosos compositores, desde su nacimiento hasta el siglo XXI, se manifiesta a través de las ochocientas piezas que incluyen canciones, óperas, ballets, poemas sinfónicos y obras de teatro musical. Sus autores se han aproximado a *El Quijote* de maneras diversas; López Navia clasifica estas formas en tres grupos: el que describe un episodio de la novela, *Don Quichotte* (ballet en tres actos, 1869) de Aloysius Fyodorovich Minkus, por ejemplo, trata acerca de las bodas de Camacho; el que se relaciona con varios episodios de *El Quijote*, como es el caso del poema sinfónico, *Don Quixote op.35. (Fantastische Variationen ubre ein Thema ritterlichen Charakters)* (1898) de Richard Strauss; y el tercer grupo que abarca las piezas que ofrecen una temática referente a la novela en general o a una combinación de ésta con la personalidad de su autor; entre ellas se encuentran *Don Quixote. Musikalisches Charakterbild* (1992) de Anton Rubinstein y *Don Quijote* (2000) de Cristóbal Halffter, respectivamente. A esta gama pertenecen las obras que analizaremos a continuación; advertiremos que ellas enlazan las palabras y los sonidos para ilustrar las proezas literarias de don Quijote y de Cervantes quien otorgó a su personaje y al mundo que lo rodea, la

capacidad para deleitar enseñando a los humanos que, al aproximarse a su obra, observan su propia imagen reflejada como si estuvieran frente a un espejo.

Por lo tanto en *El Quijote*, así como en sus recreaciones musicales, se perciben unidades de significación que definen diversas características humanas. Es posible esclarecer tal afirmación por medio de la semiología, disciplina que permite analizar no sólo ambos sistemas, el lingüístico, base de la literatura, y el musical, sino también la relación de ellos entre sí, lo cual se realiza debido a que la semiología es la ciencia general de signos; según Ferdinand de Saussure, enseña en qué consisten y qué leyes los rigen. Asimismo, la semiología incluye sistemas de signos relacionados sea con imágenes, gestos, sonidos musicales o con asociaciones complejas de todos ellos, según lo expresa Roland Barthes en *Elements of Semiology*. A su vez, Louis Hjelmslev enuncia la posibilidad de considerar elementos comunes a diversas materias en las que se incluyen la música y la literatura. Como existen, de acuerdo con Algirdas Julien Greimas, varias aproximaciones para vincular las obras literarias con las musicales por medio de la semiología, comenzaremos con el análisis de las primeras, proseguiremos con el de las musicales, y así relacionaremos ambas. Con tal propósito, expondremos algunas características de la semiótica (sinónimo de semiología). Ésta comprende todas las formas y las manifestaciones de la significación. Para explicar la naturaleza de ella, Roman Jakobson propone la fórmula: *aliquid stat pro aliquo* (algo guarda un significado distinto al que ostenta). Comenta que dicha fórmula es la base de la definición

de la semiología. Es factible aplicar tal aseveración a los personajes de obras literarias. Así, en el caso de Alonso Quijano vemos que su personalidad es de un loco, al aplicar los hechos descritos en sus lecturas a su vida real e imaginarse caballero andante; éste es el significado que ostenta; sin embargo, el que guarda puede ser el mencionado por Juan David García Bacca quien lo considera un reflejo de los hidalgos pobres y ociosos que existían en la España del siglo XVII. Se refiere a una disemia, es decir, a un concepto que posee dos significados. Sin embargo, don Quijote se manifiesta como una polisemia, pluralidad de significados (Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética* 454), respecto a su personalidad integrada por diversos elementos de lo literario y por distintas características del hombre.

Por consiguiente, el personaje cervantino desempeña la doble función de metáfora y metonimia que constituyen, de acuerdo con Jakobson, dos planos del pensamiento. En relación a la primera, las ideas y las acciones de don Quijote, así como las consecuencias de ellas, simbolizan los aciertos, errores, ilusiones y decepciones de la humanidad, la que resulta suplantada por nuestro héroe. Así, en términos de Jakobson, existe una asociación por sustitución, lo que da lugar a la metáfora. En cuanto a la metonimia, relacionada con el orden sintagmático (combinación de signos), se muestra por medio del epíteto de “caballero de la triste figura” que asigna Sancho a su amo ante quien exclama:

“...verdaderamente tiene vuestra merced la más mala figura, de poco acá, que jamás he visto; y débelo de haber causado, o ya el cansancio de este combate o

la falta de las muelas y dientes” (I, 19: 137). Ésta es una imagen de los fracasos que puede sufrir cualquier persona a causa de actuar, como don Quijote, en base a un juicio erróneo. Dicho juicio se manifiesta cuando nuestro héroe ataca a un rebaño al que toma por un ejército y pierde los dientes al ser apedreado por los pastores que defienden a sus ovejas. Así, don Quijote integra el plano metafórico y el sintagmático en cuya frontera, afirma Barthes, la creación tiene lugar.

Otro componente literario de don Quijote susceptible de analizarse por medio de la semiología, consiste en tomar en cuenta los elementos que nuestro héroe posee para considerarse un signo lingüístico, mismo que enlaza un concepto con una imagen acústica. Afirma Saussure que la imagen de un objeto, adquirida mediante la experiencia sensitiva, permanece en la mente; así, no es necesario emitir ningún sonido para evocarla; posee un carácter psíquico; es un concepto al que Saussure asigna el nombre de significado, mientras que llama significante a la imagen acústica. La combinación de ambos, significado y significante, constituye el signo. Jakobson se refiere a ellos con los vocablos, sentido y sonido; menciona que se respaldan recíprocamente; por lo tanto, una cadena de sonidos funciona como apoyo al sentido, el cual es explorado a través de aquéllos. Por consiguiente, menciona que es necesario tomar en consideración los fenómenos acústicos, ya que uno habla para ser escuchado por uno mismo o por los demás; de igual modo, con el fin de interpretar y clasificar los variados sonidos del lenguaje, se han de examinar los sentidos de

los que ellos están cargados, debido a que uno es escuchado con la finalidad de ser comprendido. Al aplicar estas ideas al nombre que se otorga Alonso Quijano, observamos que el conjunto de sonidos que forman la frase don Quijote de la Mancha, proporciona un sentido irónico a esta imagen acústica. Los quijotes, explica James Parr, “son las partes del arnés, o armadura, que cubren los muslos. A diferencia de Lanzarote, cuyo nombre incorpora una de las herramientas ofensivas por excelencia, la lanza, “Quijote” se asocia con una postura más pasiva y... con las partes inferiores del cuerpo” (Introducción a *El Quijote de la Mancha*, XV). El “don” también denota ironía debido a que Alonso Quijano, por ser hidalgo pobre, no tiene derecho a portar dicho título; además, éste debe anteceder a un apellido verdadero, no al sustantivo “quijote” que designa un objeto. Más aún, “de la Mancha,” continúa aclarando Parr, puede implicar una mancha en el escudo debido a algún antepasado moro o judío. También, presenta un contraste con “los lugares de origen remotos y exóticos de los caballeros andantes de los libros que leía nuestro hidalgo (por ej., *Amadís de Gaula*, *Belianís de Grecia*...) La Mancha es una región próxima y prosaica” (XVI). Los sonidos del apelativo de don Quijote, conducen a comprender su sentido el cual es la ironía de un hombre que pretende ser caballero andante. Esta afirmación muestra que don Quijote es un signo lingüístico formado por el significante, las palabras de su nombre, y el significado, una parodia de héroe caballeresco. Así, Michel Foucault afirma que la apariencia física de don Quijote posee “la semejanza de los signos. Largo grafismo flaco como una letra” (*Las*

palabras y las cosas 53). El signo es el producto del proceso denominado significación; consiste en unir el significado con el significante, según Barthes. Dicho proceso se lleva a cabo mediante un análisis de nuestro personaje, ya que, de acuerdo con Foucault, la constitución del signo es inseparable del análisis, mediante el cual se aísla el objeto de los elementos con los que está ligado. Por lo tanto, se retira a don Quijote del grupo de los caballeros andantes para considerarlo como parodia de los mismos. Este procedimiento favorece la reflexión acerca de la lingüística.

A su vez, Saussure asevera que la función de la lengua es “servir de intermediaria entre el pensamiento y el sonido, en condiciones tales que su unión desemboca en unidades delimitadas...” (156). Don Quijote es una de estas unidades; cuando escuchamos su nombre, su imagen paródica de caballero aparece en nuestra mente. La aproximación a este personaje permite unir sus descabellados discursos con su apariencia física, opuesta a la gallarda, propia de los héroes novelescos. Así, la creativa delineación que, de su personaje realizó don Miguel, conduce a reflexionar acerca de la lingüística por lo cual, enseña; al mismo tiempo, la parodia provoca el humor; consecuentemente, deleita. Debido a su carácter novelesco, don Quijote forma parte de la literatura, considerada por Tzvetan Todorov una rama de la semiótica, o sea, un subsistema de signos (*Introduction to Poetics* xii).

Al proseguir con los argumentos que permiten ilustrar la concepción de don Quijote como representante de la literatura, se establece un contraste entre

la literalidad representada por nuestro caballero y la oralidad que Sancho personifica, lo que propicia la reflexión acerca de si el lenguaje escrito tiene preponderancia sobre el oral. Mientras don Quijote es una prolongación de sus lecturas, Sancho es analfabeto. En términos de Saussure, el primero encarna la lengua del libro y el segundo la lengua corriente. Prueba de ello es el siguiente diálogo entre el héroe de La Mancha y su escudero; don Quijote exclama:

Pero dime por tu vida: ¿has visto más valeroso caballero que yo en todo lo descubierto de la tierra? ¿Has leído en historias otro que tenga ni haya tenido más brío en acometer, más aliento en el perseverar, más destreza en el herir, ni más maña en el derribar? -La verdad sea –respondió Sancho- que yo no he leído ninguna historia jamás, porque ni sé leer ni escribir.... (I, 10: 70)

En el mismo pasaje, se percibe que Sancho no comprende el lenguaje de su amo y lo malinterpreta. Don Quijote habla de “homicidios” y Sancho responde que él no sabe nada de “omecillos” (rencores, según la nota explicativa de la edición de Fajardo y Parr 70). También, la lengua del libro, propia de don Quijote, se manifiesta con la carta que escribe a Dulcinea, ya que utiliza el lenguaje literario característico de las obras caballerescas; además, dicha carta es un medio para resaltar la oralidad de Sancho quien relata su contenido ante el cura y el barbero (vecinos de Alonso Quijano). Sin embargo, una vez más, equivoca el mensaje de su amo. La voz narrativa menciona que cuando ellos le piden que repita el contenido de la carta, “tornóla a decir Sancho otras tres veces, y otras tantas volvió a decir otros tres mil disparates” (I, 26: 208). La trayectoria de la carta permite considerar la interacción del lenguaje oral con el escrito. No obstante, existe la creencia, rebatida por Saussure, de que la

escritura tiene preponderancia sobre la oralidad, el rol de Sancho le otorga valor a ésta. Así, se observa que la carta de don Quijote nunca llega a su destino; por lo tanto, no cumple su propósito; sin embargo, el esfuerzo de Sancho para darla a conocer, produce placer al cura y al barbero. Prueba de ello es el comentario de la voz narrativa: “No poco gustaron los dos de ver la buena memoria de Sancho Panza y alabáronsele mucho, y le pidieron que dijese la carta otras dos veces...” (I, 26: 208). Este comentario está cargado de ironía; Sancho se halla muy lejos de proporcionar el contenido de la carta; sólo expresa ideas vagas como se percibe con sus frases: “Si mal no me acuerdo... si mal no me acuerdo: ‘El llegeo y falto de sueño, y el ferido besa a vuestra merced las manos, ingrata y muy desconocida hermosa,’ y no sé qué decía de salud y de enfermedad que le enviaba, y por aquí iba escurriendo, hasta acababa en ‘Vuestro hasta la muerte, el Caballero de la Triste Figura’” (I, 9: 508). La comicidad ocurre porque la mayoría de las palabras de Sancho no coinciden con las escritas por su amo, y otras están empleadas erróneamente. De los términos expresados por Sancho, sólo aparecen “ferido” y el apelativo de don Quijote en la carta de éste. Sancho dice “llegeo” en lugar de lego; y “escurriendo,” en vez de discurriendo. Esto es motivo de regocijo para el lector. También lo es cuando Sancho pretende que su rucio sea atendido como él sabía que eran tratados los caballos de los héroes. Así, al pedir a doña Rodríguez (empleada de los duques que hospedan a don Quijote y a su escudero) que ponga a su jumento en la caballeriza usa las siguientes palabras: “_Pues en verdad... que he oído yo decir a mi señor, que es

zahorí de las historias, contando aquella de Lanzarote, 'cuando de Bretaña vino, / que damas curaban dél, / y dueñas del su rocino' y que en el particular de mi asno, que no le trocara yo con el rocín del señor Lanzarote." La oralidad de Sancho es influida por la imaginación libresca de don Quijote. Otra muestra de ello es la frase que Sancho dirige a la duquesa: "... aquel caballero [don Quijote]... envía por mí a decir a vuestra grandeza sea servida de darle licencia para que...él venga a poner en obra su deseo... de servir a vuestra encumbrada altanería y fermosura..." (II, 53: 783). Los pasajes citados en este párrafo demuestran la idea de Saussure referente a la influencia que la letra tiene en la oralidad. Además, se percibe la fluctuación que sufren diversos componentes de una lengua del ámbito oral al escrito y viceversa. Una prueba de ello es el uso de la "fabla" (consiste en utilizar "f" en algunos vocablos que actualmente se escriben con "h" muda, "fermoso," en lugar de "hermoso, por ejemplo"); su práctica empezó, de acuerdo al Dr. James Parr, en forma oral; se transfiere luego a la escritura en obras literarias, de las cuales, don Quijote la toma y transmite oralmente a Sancho quien, de igual manera la da a conocer. Como ilustración de ello, la voz narrativa expone la siguiente frase que Sancho pronuncia: "[don Quijote está] determinado a no parecer ante su fermosura fasta que hubiese fecho fazañas que le ficiesen digno de su gracia" (I, 29: 239). Por lo tanto, al constituir un medio para estudiar el proceso de ambos elementos lingüísticos, el oral y el escrito, don Quijote y Sancho instruyen.

Asimismo, la interacción de Sancho y don Quijote con otros personajes de la obra ilustran la existencia de diferentes grupos semióticos los que, de acuerdo con A. J. Greimas, se caracterizan por comunicarse con una forma específica de discurso. El mismo individuo, afirma el mencionado crítico, puede participar en varios conjuntos semióticos. Don Quijote, en el momento de sentirse frente a una “aventura,” adopta la forma arcaica del discurso propio de los personajes novelescos; se integra a la sociedad caballerescas. Muestra de ello son las palabras que expresa ante unos hombres vestidos de negro que él encuentra sospechosos: “_Deteneos, caballeros, o quienquiera que seáis, y dadme cuenta de quién sois... según las muestras, o vosotros habéis fecho, o vos han fecho algún desaguisado, y... es menester que yo lo sepa... para castigaros del mal que ficistes, o bien para vengaros del tuerto que vos ficieron” (I, 19: 134). De forma distinta, en situaciones que, según él, no requieren de su “profesión,” don Quijote adopta la lengua propia de la comunidad que lo rodea. La voz narrativa declara que nuestro héroe invita a Sansón a “hacer penitencia con él” (II, 3: 480). Ésta es una frase de cortesía utilizada para invitar a comer (nota explicativa en la edición de Fajardo y Parr). Don Quijote oscila de una comunidad semiótica a otra. Más aún, su naturaleza de personaje literario arrastra a los seres que lo rodean, al ámbito de la ficción, y por lo tanto, participan de su ilusión libresca, ingresan a su mundo y adoptan el discurso literario. Al respecto, Carlos Fuentes asevera que el Caballero de La Mancha los obliga a “entrar, disfrazados, al universo de la lectura...” (*Cervantes o la crítica de la lectura* 80). Tal es el caso

de Dorotea² quien se disfraza de la princesa Micomicona para rogar al caballero de la Mancha que le ayude a recuperar el reino que le han usurpado. Así, la voz narrativa señala que pronunció el siguiente discurso “con ademán señorial y acomodado al estilo de don Quijote..._Yo os agradezco, señor caballero, el deseo que mostráis tener de favorecerme en mi gran cuita, bien así como caballero a quien es anejo y concerniente favorecer los huérfanos... y quiera el cielo que el vuestro y mi deseo se cumplan...” (I, 46: 384). También Sancho se considera incorporado en la literatura, tal como lo manifiesta ante la duquesa al exclamar que es “el mismo Sancho Panza, el que anda ya en libros por ese mundo adelante” (II, 33: 665). Sin embargo, su discurso, pleno de refranes, lo sitúa en el grupo semiótico de la cultura popular. La alternancia de ésta con el universo literario que rodea a don Quijote, gira en torno de la parodia, lo que produce el esparcimiento del lector moderno, al mismo tiempo que lo induce al estudio del fenómeno lingüístico por medio de la semiología.

Más aún, don Quijote, como ente literario, brinda la oportunidad para realizar un estudio histórico de la lengua. Como una ilustración de ello, Foucault declara que todo el ser de nuestro héroe “no es otra cosa que lenguaje, texto, hojas impresas, historia ya transcrita” (53). Además, Sancho colabora con dicha misión al permanecer inmerso en el contexto de su amo. Respecto a la relación de la literatura con la historia, A. J. Greimas asevera que “ambas disciplinas tienen mucho en común... comparten la responsabilidad... de transmitir la

² Dorotea es la joven que don Quijote encuentra en la Sierra Morena y luego en la venta.

experiencia cultural... y de capacitar a los futuros académicos” (204). Asimismo, afirma que el aprendizaje de la historia presenta mayor dificultad que el de literatura y que ambas ofrecen significaciones humanas. En relación a esto, don Quijote y Sancho constituyen un medio para el estudio diacrónico y sincrónico del lenguaje. El primero de tales aspectos, explica Saussure, trata acerca de la evolución histórica de éste. Así, don Quijote adopta la forma de expresión de la edad media y con ello, da a conocer una parte de la evolución de la lengua castellana. A su vez, cuando Sancho habla, se pone de manifiesto el uso común de la palabra, propio del siglo XVII. En su momento, representa el aspecto sincrónico del lenguaje, mismo que, según Saussure, muestra la perspectiva de los sujetos hablantes. Al mismo tiempo, remite al lector moderno al estudio diacrónico; por lo tanto, le es posible reflexionar acerca de la historia del castellano y así, comprender el carácter de una zona de España, ya que, según Saussure, el lenguaje configura la nación.

De igual forma, don Quijote y Sancho representan la lengua y la palabra respectivamente. En cuanto a la lengua, Saussure expone que es la parte social del lenguaje; por lo tanto, resulta de un acuerdo de la comunidad; el individuo no la puede crear ni modificar y se necesita tiempo para aprenderla. El caballero de la mancha, por consiguiente, al ser producto de los libros ya publicados y leídos por Alonso Quijano, ha sido autorizado por el ámbito social. Más aún, en el contexto interno de la novela, necesita ser estudiado para lograr su comprensión. Saussure expone que ésta es también una característica de la

lengua. En oposición a ella, la palabra es un acto individual que se realiza mediante el habla; mientras que la lengua queda grabada en la escritura, la palabra, al ser una combinación personal de vocablos, no permanece fija en el momento que se produce. Sancho, incapacitado para leer y escribir, representa la palabra. Al respecto, Fuentes asegura que “don Quijote habla el lenguaje de los universales, y Sancho el de los particulares” (69). Michel Foucault también expone argumentos relacionados con el lenguaje oral y el escrito. Sin embargo, a diferencia de Saussure, considera mayor trascendencia al segundo. Al respecto, afirma que “el lenguaje tiene... la naturaleza de ser escrito. Los sonidos de la voz sólo son su traducción transitoria y precaria... La verdadera palabra hay que encontrarla en un libro” (46). Una manifestación de la palabra es don Quijote; los personajes que interactúan con él, enfatizan su naturaleza dentro de la obra. Hacia el exterior, igualmente, integran un libro. Por lo tanto, a través de la ficción cervantina es posible introducirse en la historia del lenguaje, y así, apreciar diversas facetas de la expresión humana.

El análisis de don Quijote en relación a la semiología y a la lingüística elaborado en los párrafos anteriores, lo acredita como ente literario. Su estudio equivale a obtener un conocimiento de literatura; éste se logra, según Todorov, mediante un constante escrutinio del sistema de significado que la literatura usa y crea, como parte “del vasto proyecto de los sistemas de signos establecidos para la comunicación humana” (xix). Una perspectiva para explorar a don Quijote es el concepto de mediación. David Lidov lo considera un fundamento de

la semiótica y del pensamiento; lo desarrolla en base a las ideas de Claude Lévi-Strauss, de la siguiente manera: cuando el hombre se aproxima a la realidad que le circunda y la evalúa, sufre una decepción que puede ocasionarle una ruptura, es decir, una falta de continuidad entre lo que existe y lo que desearía. No obstante, como una compensación, la cultura ofrece mediaciones las cuales articulan el mundo anhelado con el vivido. Así, Alonso Quijano es consciente de que vive en una sociedad conflictiva, se desdobra en “el caballero de la triste figura” y lucha con el fin de restaurar la pasada “edad de oro.” Don Quijote, al llevar a cabo sus aventuras se convierte en una mediación entre el universo ilusorio de los libros y el prosaico mundo de La Mancha. Es una expresión, que en términos de Lidov, presiona hacia afuera (éste es el significado de ex) para conectarse directamente con los demás. Así, las acciones, discursos y sueños de don Quijote vinculan la creación artística absorbida por medio de sus lecturas, con la vida cotidiana. Una muestra de ello se encuentra en la “aventura de los rebaños.” Don Quijote, al imaginar que las ovejas son un ejército, pronuncia un extenso y ampuloso discurso en el que nombra a numerosos personajes novelísticos, antes combatir contra ellas. La voz narrativa lo explica de la manera siguiente:

[Don Quijote] fue nombrando muchos caballeros del uno y del otro escuadrón, que él se imaginaba, y a todos les dio sus armas, colores, empresas y mote...llevado de su imaginación... ¡Válame Dios, y cuántas provincias dijo, cuántas naciones nombró, dándole a cada una con maravillosa presteza, los atributos que le pertenecían, todo absorto y empapado de lo que había leído en sus libros mentirosos. (I, 18: 127).

Ante el lector moderno se presentan el ámbito de la edad media y el del siglo XVII, así como el imaginativo don Quijote y el realista Sancho quien intenta disuadir a su amo de pelear contra las ovejas, haciéndole ver que no son caballeros ni gigantes los que va a embestir; se aprecia un sistema de signos los cuales indican que don Quijote vive la alucinación novelesca; esto lo convierte en un signo característico de la literatura.

Sin embargo, nuestro héroe también es un exponente de la música; en el palacio de los duques canta al son de una vihuela que él mismo toca. La voz narrativa describe que don Quijote afinó dicho instrumento y “con una voz ronquilla, aunque entonada, cantó un *romance* que él mismo aquel día había compuesto” (II, 46: 734). En su melodía, expresa fidelidad a su dama, Dulcinea. Es la respuesta que da a Altisidora, doncella de la duquesa, que finge estar enamorada de él. La joven ofrece una especie de serenata con el fin de burlarse de nuestro caballero; la ironía se produce porque es una mujer la que se encuentra al pie de la ventana de un hombre cuando, tradicionalmente, sucede lo contrario; asimismo, la iniciativa de la declaración amorosa corresponde al varón; no obstante, es Altisidora quien manifiesta embelesamiento por don Quijote. A pesar de esto, él evoca las escenas similares que ocurren en las obras literarias. Se produce una mediación, ya que la pieza musical une la melancolía que la soledad causa al caballero de La Mancha, con el sueño de sentirse amado. También, anhela distraer la tristeza que experimenta porque se le ha roto una de sus medias y al carecer de otra, se ve obligado a ponerse

botas de camino para disimular que la ha cosido con seda de diferente color. Se siente avergonzado, ya que tal hecho indica su pobreza, según explica la voz narrativa. La canción de don Quijote ilustra el planteamiento de Lévi-Strauss: las mediaciones denotan la presencia de heridas emocionales que experimenta el hombre cuando aprehende su realidad. Por consiguiente, se comprueba que las mediaciones se producen tanto a través de la literatura como de la música, según Lidov. Ambas piezas musicales, la entonada por Altisidora y la que ejecuta don Quijote, se realizan en el nivel de la parodia. En la primera, se subvierten los convencionalismos sociales relacionados con el hombre y la mujer. En la segunda, se manifiestan los prejuicios de clase social con el hecho de que don Quijote, al estar en la corte de los duques y sentirse integrado en su mundo, pide un laúd para acompañar su canto a Altisidora. Tal instrumento, Adolfo Salazar informa, era el propio de la esfera cortesana en la época de Cervantes. Pero, sólo le proporcionan una vihuela; esto sitúa a nuestro héroe fuera del ámbito de la nobleza. La intervención de la música favorece la parodia, de igual forma que sucede con la literatura. Lo señalado en este párrafo introduce la discusión acerca de la música en don Quijote y en *El Quijote*. Asimismo, muestra que es posible analizar elementos musicales por medio de la semiología, ya que ambas expresiones denotan signos que se entrelazan. Al respecto, Lidov afirma que “la música y el discurso no están aislados entre sí, ni psicológica ni socialmente. La parte musical del discurso se desvanece en

canción” (13). No obstante don Quijote entona su *romance*, la forma de éste carece de musicalidad. Esto enfatiza la ironía y produce el efecto cómico.

El pasaje citado en el párrafo anterior, ilustra cómo en *El Quijote*, la música se integra a los acontecimientos y significados (imaginación de nuestro caballero, burla, ironía) que constituyen las aventuras del héroe manchego. Al respecto, Salazar expone que la música procede en forma natural del argumento y colabora con éste. A su vez, Francisco Rico afirma: “[en *El Quijote*] la música es siempre un ingrediente, no un decorado postizo” (13). Nada menos que el personaje central de la obra cervantina conoce la manera de tocar los instrumentos de cuerdas; justamente, Salazar menciona: “una guitarra se tocaba unas veces punteado y otras veces por rasgueo ‘a lo rasgado’ como decía don Quijote, buen cantor y tañedor de esos instrumentos” (238). También, a través de las andanzas de nuestro caballero, aparece una gama de situaciones, acontecimientos y personajes que giran alrededor de formas musicales; así, uno de los elementos significativos de la obra, la oralidad, se presenta mediante una canción. Así, don Quijote, Sancho y el primo (un acompañante de ellos), se topan por el camino, con un joven que entona seguidillas (formas de verso que se usaban en las canciones folclóricas españolas); el primo, después de escuchar una de éstas, intenta memorizarla; no obstante, la voz narrativa pone en relieve la inexactitud que se produce cuando sólo existe la transmisión oral. Utiliza las siguientes palabras: “Cuando llegaron a él acababa de cantar una, que el primo la tomó de memoria, que dicen que decía: ‘A la guerra, me lleva /

mi necesidad; / si tuviera dineros, / no fuera, en verdad” (II, 24: 607). Más aún, en la *Enciclopedia Británica* se afirma que la seguidilla consta de cuatro versos con la métrica, 7-5-7-5 y presenta una rima asonante en el segundo y en el cuarto versos.³ Sin embargo, la composición descrita por “los que dicen que decía” muestra el esquema 7-6-7-6 y una rima consonante en el segundo y cuarto versos (necesidad / verdad). Por lo tanto, se puede argüir que las diferencias mencionadas se deben a la imprecisa transmisión oral. De esta manera, es posible reflexionar acerca de la expresión oral mediante alusiones musicales, de forma semejante a como se hizo por medio de la literatura, en párrafos anteriores. Asimismo, se presentan los instrumentos y las canciones propios de la época y de las diferentes clases sociales. Don Quijote oye tocar el rabel (“pequeño instrumento que consiste de un arco y tres cuerdas,” según la nota explicativa en la edición de Fajardo y Parr 76) a los pastores Antonio y Anselmo. También, la voz narrativa describe la serie de instrumentos tales como flautas, tamborinos, salterios, albogues, panderos y sonajas, que amenizan las bodas de Camacho (un campesino rico). Don Quijote y Sancho asisten y se enteran de que Basilio, antiguo pretendiente de la futura desposada, Quiteria, “canta como una calandria y toca una guitarra, que la hace hablar” (II, 19: 572). De forma semejante, Dorotea relata que ella toca el harpa. Igualmente, mientras se encuentran en la corte de los duques, don Quijote y Sancho escuchan “el son tristísimo de un pífar” (pequeña flauta militar, según la nota explicativa de la

³ *Enciclopedia Británica*.

edición de Fajardo y Parr 681). La mención de todos estos instrumentos proporciona al lector un conocimiento histórico, por lo tanto lo instruye.

Al proseguir con los elementos musicales que se entrelazan con la trama de *El Quijote*, se pondrá de manifiesto cómo utilizan música los personajes que participan en el mundo literario de nuestro héroe. Así, cuando Sansón Carrasco personifica al caballero de los espejos, canta acompañado por un instrumento, que según don Quijote, es un laúd o una vihuela. De manera similar, en la farsa que organizan los duques para burlarse de don Quijote, algunos sirvientes actúan como personajes relacionados con las novelas caballerescas; uno de ellos es Alquife, quien aparece en *Amadís de Gaula*. Durante la representación, a un ruido aterrador sigue “un son de una suave y concertada música formado, con lo que Sancho se alegró, y lo tuvo a buena señal; y así dijo a la duquesa... _Señora, donde haya música no puede haber cosa mala... la música siempre es indicio de regocijos y de fiestas” (II, 34: 672). Estos comentarios son altamente irónicos; los duques se divierten causando miedo y malestar a nuestro héroe y a su escudero; por lo tanto, hay maldad en las intenciones de los duques; más aún, las palabras de Sancho anteceden a la noticia de la obligación que tiene de azotarse para desencantar a Dulcinea. Este episodio muestra una estrecha relación entre la naturaleza literaria de don Quijote que arrastra a los duques a participar de su mundo ilusorio, y la música que integra la representación ficticia organizada por ellos.

De manera similar que en las piezas musicales, en algunos pasajes de *El Quijote* se alternan los sonidos con los silencios. Parr afirma que, no obstante, don Quijote y Sancho se caracterizan por su verbosidad, están rodeados de silencio porque “no se nos dice todo lo que nos gustaría saber de ellos” (69). Asimismo, expone que los sonidos del silencio se encuentran retratados en la entrada al Toboso, ya que, en medio de un “sosegado silencio,” [se oye] una cacofonía producida por sonidos caninos, felinos, porcinos y asnales” (70). A esto se une la conversación de nuestro héroe y su escudero; a la escena se agrega el componente musical: el canto de un labrador quien al disponerse a comenzar su labor, interpreta “aquel *romance* que dicen: _Mala la hubieses, franceses, / en esa de Roncesvalles” (II, 9: 508). A manera de silencio como en las piezas de música, la canción es interrumpida por la pregunta que don Quijote dirige al campesino. Así, en este pasaje, se manifiesta una gama de sonidos que se combinan e interrumpen unos a otros. Las palabras de don Quijote dirigidas al campesino, pueden considerarse como un silencio en el canto que éste interpreta. De forma similar, la voz narrativa expone la combinación de silencios y sonidos lanzados por la naturaleza y algunos instrumentos musicales, en las afueras de Barcelona. Es el amanecer, don Quijote y Sancho, antes de introducirse en la ciudad contemplan el paisaje descrito así:

...comenzó a descubrirse por los balcones del Oriente la faz de la blanca aurora, alegrando las yerbas y las flores, en lugar de alegrar el oído, aunque al mismo instante alegraron también el oído el son de muchas chirimías y atabales, ruido de cascabeles...Vieron las galeras...Dentro sonaban clarines, trompetas y chirimías que cerca y lejos llevaban el aire de suaves y belicosos acentos. (II, 61: 839-40)

Se observa que la música rompe el silencio de la aurora. A su vez, se discontinúa el sonido melódico debido a la broma de unos jóvenes quienes ponen espinas en las colas de Rocinante y el rucio, éstos derriban a sus amos; cuando Sancho y don Quijote suben a sus animales, se reanuda la música la cual se sigue hasta que llegan a la ciudad. La burla posee el marco formado por los instrumentos musicales. Asimismo, los sonidos melódicos se alternan con silencios durante la farsa que organizan los duques para representar la muerte de Altisidora. Ella se encuentra tendida sobre un montículo, debajo del cual “comenzó... a salir... un son sumiso y agradable de flautas, que de no ser impedido de alguna humana voz, porque en aquel sitio el mismo silencio guardaba silencio a sí mismo, se mostraba blando y amoroso. Luego... un mancebo... al son de una arpa, que él mismo tocaba, cantó con suavísima y clara voz...” (II, 69: 886). El efecto de burla se produce debido al contraste que forman la música y sus silencios con la chanza cruel que organizan contra Sancho; lo convencen del poder mágico que los golpes y pellizcos en su cara tienen para resucitar a Altisidora; así el inocente escudero acepta la penitencia. Además de la función de acompañante de la mofa, Cervantes confiere a la música y sus silencios el don para suscitar placer a los que oyen; es el caso de nuestros héroes al escuchar la canción que interpreta Cardenio, el joven que ellos encuentran en Sierra Morena. Al respecto, la voz narrativa expone:

Estando los dos allí sosegados... llegó a sus oídos una voz que... dulce y regaladamente sonaba... La hora, el tiempo, la soledad, la voz y la destreza del que cantaba, causó admiración y contento en los dos oyentes, los cuales estuvieron quedos, esperando si otra alguna cosa

oían; pero viendo que duraba algún tanto el silencio, determinaron de salir a buscar el músico que con tan buena voz cantaba. Y queriéndolo poner en efeto, hizo la misma voz que no se moviesen, la cual llegó de nuevo a sus oídos, cantando este soneto.... (I, 27: 281)

Al concebirse tal poema convertido en canción, así como la presencia de la música señalada en los párrafos anteriores, ilustra cómo los elementos literario y musical convergen para realizar la misión de enseñar deleitando. Propician la reflexión acerca de la necesidad del silencio para captar el sonido y viceversa, como lo expone Parr. Con ello, el lector aprende. Además, los aspectos irónicos descritos, causan placer debido a la comicidad que presentan.

Precisamente, en don Quijote confluyen lo literario y lo musical; después de su derrota ante el caballero de la blanca luna, nuestro héroe refleja su tristeza por medio del canto de un poema (según la nota explicativa de Fajardo y Parr, se trata de la traducción de un madrigal italiano de Pietro Bembo 1470-1547). La voz narrativa lo expone de la siguiente forma: “Don Quijote, arrimado a un tronco de una haya o de un alcornoque... al son de sus mismos suspiros, cantó... Cada verso... acompañaba de muchos suspiros y no pocas lágrimas, bien como aquél cuyo corazón tenía traspasado con el dolor del vencimiento y con la ausencia de Dulcinea” (II, 58: 882). Asimismo, ante su escudero, el héroe de La Mancha presenta una relación de los instrumentos musicales característicos de la época; menciona churumbelas, gaitas zamoranas, tamborines, sonajas, rabeles y albugues. Más aún, a través de su personaje Dorotea, Cervantes expresa que “la música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu” (I, 28: 228-9). Por consiguiente, en *El Quijote*, se induce

a los lectores modernos al estudio histórico de los instrumentos musicales y a reflexionar acerca y de la importancia que la música posee en la vida del hombre. La siguiente frase de Francisco Rico sintetiza la trascendencia de ella en la obra maestra de Cervantes: “[la música] implica a los personajes, sirve a la intriga y tiende puentes entre la poesía de la ficción y la prosa de la realidad” (13). Los elementos musicales se integran al mundo imaginario, libresco de don Quijote y a la gente que penetra en su universo, al mismo tiempo que acompaña a eventos “reales” como las bodas de Camacho.

Corresponde ahora mencionar los elementos de la semiología que se emplearán en el análisis de las obras musicales citadas en la página cuatro de esta presentación. Se adoptará el método tripartito propuesto por Jean-Jacques Nattiez. Consta de los aspectos que él designa *poietic*, *neutral* y *esthetic*, términos que este musicólogo considera neologismos. El primero se refiere “al eslabón entre las intenciones del compositor, sus procedimientos creacionales, sus esquemas mentales y el resultado del conjunto de estrategias; es decir, los componentes materiales que integran la obra” (92). La descripción *poiética* incluye una forma especial de escuchar que posee el compositor cuando imagina el resultado sonoro que tendrá su obra terminada. Es un proceso cuyo producto es la partitura. El aspecto *neutral* tiene por objeto la observación de los elementos inmanentes de la pieza musical; es decir, de la obra después de concebida y puesta en la partitura, antes de ser interpretada. “Es el signo gráfico, sustituto del hecho sonoro” (72). Ahora bien, por *esthésica*, se entiende,

no sólo la forma de escuchar del musicólogo, sino también la descripción de las reacciones perceptivas de un determinado grupo de oyentes; o sea, de cómo los distintos aspectos de la realidad sonora son captados por sus estrategias auditivas. Nattiez menciona que, al interpretar una obra, cada artista le imprime su emotividad, por lo que existen diferencias entre una ejecución y otra de las piezas musicales; además, la percepción de una obra grabada es distinta de la que se presencia en vivo. Así, los tres niveles, *poietic*, *neutral* y *esthetic*, se complementan. Mediante la semiología, se reconocen, elaboran y articulan dichos aspectos, lo que facilita el conocimiento del proceso de la obra musical, desde su concepción, su fase de escritura, hasta culminar con su interpretación. La semiología permite aproximarse al fenómeno musical en su totalidad. Proseguiremos con la exposición de la forma en que los tres niveles mencionados se emplearán en el análisis de las obras musicales propuestas. Respecto al *poietic*, se ilustrará la forma de aproximarse de cada compositor a los diferentes rasgos literarios de don Quijote, así como al poder creativo de Cervantes. En relación con el *neutral*, se observará la relación de las obras con las características de la música española tanto de la época de Cervantes, como de otras etapas, aunque no se estudiará la partitura en sí misma. El análisis referente a la *esthética* se llevará a cabo escuchando grabaciones y con la participación de una oyente quien expondrá cómo las piezas musicales ilustran la esencia literaria de don Quijote. Los tres niveles se relacionarán con algunos aspectos históricos, sociales y artísticos del siglo de oro español, ya que

“ninguna semiología de la música es posible sin tomar en cuenta el ambiente cultural que rodea al fenómeno estudiado” (Nattiez 67). El centro de tal fenómeno es *El Quijote*.

Además, en el análisis de las obras musicales, se tomará en cuenta otro elemento de la semiología, la teoría del tópico, según la desarrolla Raymond Monelle. Afirma que los tópicos representan temas e imágenes por medio de sonidos característicos, los cuales son reconocidos en forma universal; es el caso del corno y la gaita que se emplean para expresar un mundo pastoril.

Explica su concepto de la siguiente forma:

Los tópicos pueden semejarse a términos lingüísticos; pueden ser simples signos que unen significantes unitarios a significaciones definidas, aunque, ambos, significante y significado, generalmente, tienen asociaciones complejas. Pueden ser rasgos estilísticos, con significaciones generalizadas. Pueden ser como géneros literarios; con un grupo de significantes pueden abarcar un mundo complejo de fantasía y mito. (7)

También menciona que los tópicos unen a la música con la historia y la cultura y por lo tanto, con la crítica literaria. Forman un código de signos y como tal, guardan una estrecha relación con el lenguaje. Asevera Monelle que el sistema musical de significaciones se encuentra unido a los modelos sintácticos y fonológicos como si aparecieran en una misma hoja de papel impresa por ambos lados; en relación a ello ofrece la siguiente cita de Saussure: “no se puede cortar el frente sin cortar la plana posterior” (22). Monelle considera que el mundo está interconectado por medio de signos; entre ellos se encuentran los musicales, constituidos, como los lingüísticos, por significantes y significados.

Así, la música expresa ideas, de forma semejante a como lo hace la literatura; la función del semiólogo, respecto a ambas manifestaciones artísticas, es elucidar los conceptos que se encuentran en ellas. La música presenta una secuencia susceptible del análisis semántico evento por evento, fase por fase, como se analiza la prosa escrita o el poema narrativo. Esto permite su vínculo con la literatura, el lenguaje y otras artes. Por medio de los tópicos musicales, se percibe un mapa cultural que muestra, o esconde realidades sociales.

Precisamente, Monelle alude a las piezas que exaltan, por medio de trompetas, el espíritu militar presente en diversos momentos históricos; asimismo, señala el idílico mundo pastoril retratado en el arte posterior al renacimiento, en el que se encuentran ingenuos pastores inexistentes en la realidad campestre.

Justamente, se ilustrará la afinidad entre *El Quijote* y las piezas musicales propuestas; se elucidarán los tópicos musicales que se conectan con la cultura española tanto de la época de Cervantes, como de las etapas posteriores. Más aún, se exhibirá la forma en la que aparecen los tres tópicos que Monelle considera géneros que han estado presentes a través de la historia del arte: la caza, lo pastoril y lo militar. Con ello, se muestra la universalidad de *El Quijote*, reflejada en las piezas musicales inspiradas en la obra maestra de Cervantes. También, mediante las ideas de Nattiez y Monelle, se pondrán en relieve los significantes musicales que producen como significado, la personalidad literaria de nuestro héroe y de su autor. Las obras musicales que se eligieron para el presente estudio, son representativas del ámbito que rodea a don Quijote y a los

personajes que se relacionan con él. Aún más, aparte de exhibir formas características de su época, incluyen estilos de otros periodos, entre ellos, el barroco y el siglo XX. Al ser piezas con texto, poseen una relación más estrecha con la obra literaria que las obras puramente instrumentales; presentan, menciona Carolyn Abbate, “un momento único de actuación narrada” (19). Al respecto, Wagner afirma que el lenguaje verbal se renueva y expresa su completo significado; Abbate ofrece la siguiente paráfrasis de varios compositores; de Wagner: “la música trasciende los límites de su forma absoluta como una multiplicación sonora de la retórica del lenguaje” (16). Aunque esta idea se opone a la postura de Nietzsche quien, según Abbate, afirma que el lenguaje incapacita a la música para dar su mensaje sublime, nos inclinamos al pensamiento de Wagner. Asimismo, se puede sustentar la conveniencia de las piezas cantadas (para nuestro propósito) con la siguiente opinión de Rousseau: “la música es superior porque actúa como signo de la presencia humana” (15). Así, los compositores de las obras que analizaremos proyectan, en forma paródica, las características humanas encarnadas en don Quijote. Por lo tanto, a través de la semiología se analizarán las formas literaria y musical, con el fin de probar que, en ambas, el héroe de La Mancha se manifiesta como espejo de la humanidad y deleita educando.

Capítulo 2

Don Quijote en su faceta de lector muestra un enlace con la obra de Asenjo

Barbieri

... don Quijote, el hechizado, termina por hechizar al mundo. Mientras leyó, imitó al héroe épico. Al ser leído, el mundo le imita a él (Carlos Fuentes).

El arte que es, y el que está por venir deben permanecer tan sólidamente como una demostración, ser tan sorprendente como una emboscada nocturna y tan elevado como una estrella (Alain Badiou, cit. en Rancièrè 87).

Un efecto de espejo con reflexiones múltiples se produce al considerar la función de Alonso Quijano, don Quijote como lector, ya que su proceder en este ámbito, se puede considerar en dos vertientes: hacia el interior de la obra, por medio de la lectura que el señor Alonso lleva a cabo; y hacia el exterior, a través de la apreciación diversa que el lector moderno realiza del impacto producido por don Quijote como lector. Tal faceta nos induce, como afirma Parr, al conocimiento de nosotros mismos. A la vez, Fuentes afirma que don Quijote crea una “nueva manera de leer el mundo” (15). Con el fin de probar lo expuesto en este párrafo, se presentarán ideas que, referentes al concepto de lector, han desarrollado algunos teóricos y se relacionarán con diversos episodios de *El Quijote*. Así, demostraremos que Cervantes, por medio de las acciones de su personaje, deleita enseñando. Además, se analizará la primera sección de la zarzuela *Don Quijote*, compuesta por Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)

para ilustrar los conocimientos que nuestro caballero ha adquirido por medio de sus lecturas, así como para señalar el vínculo entre la obra literaria y la musical.

En su libro *Aesthetics and its Discontents*, Jacques Rancière pone de manifiesto la importancia del espectador ante el proceso de elaboración-recepción de la obra artística; utiliza las siguientes palabras: “Para que el arte exista, lo que se requiere es una específica y profunda mirada unida a una actividad del pensamiento que identifique la obra de arte” (6). Es necesario, afirma, definir un régimen para identificar el arte, o sea “una relación específica entre las prácticas, formas de visibilidad y modos de inteligibilidad que nos permitan identificar las obras de arte como tales” (28). Así, Rancière designa régimen del arte al proceso que especifica cómo se consideran ciertas obras y de qué manera se comprenden tanto ellas, como la forma de captarlas. Precisamente, Alonso Quijano se puede considerar, frente a las narraciones caballerescas que lee, poseedor de la mirada capaz de identificarlas como obras de arte; ellas cumplen con las condiciones propuestas por Rancière: poseen una forma (un tema) en una materia específica (palabra) y son el producto de una representación: el heroísmo. La habilidad de los autores al utilizar la palabra coincide con la manera de estructurar la creación del héroe. Alonso Quijano es consciente de ello y las admira. Por lo tanto, se lleva a cabo el régimen representativo de las artes, (uno de los tres regímenes que Rancière propone; los otros son el ético y el estético). Una prueba de las lecturas que realiza el señor Quijano, se observa en el escrutinio que de la biblioteca de nuestro

hidalgo realizan el cura y el barbero; éste, se refiere a *Los cuatro libros* de *Amadís de Gaula* como “el mejor de todos los libros que de [su] género se han compuesto... y único en su arte” (I, 6: 45). Asimismo, el cura elogia el libro *Tirante el Blanco* al designarlo “el mejor libro del mundo,” y describir el placer que experimenta el lector ante las hazañas del protagonista y de los caballeros de Montalbán. Además, don Quijote exhibe sus conocimientos de las narraciones caballerescas en diversos pasajes de la obra; así, ante el cura y el barbero, cita a una serie de protagonistas de esos relatos con las cualidades que distinguen a cada uno de ellos; menciona al famoso Amadís de Gaula, al discreto Palmerín de Inglaterra, al invencible Roldán, entre otros. Más aún, dice al canónigo de Toledo: “cualquiera parte que se lea de cualquiera historia de caballero andante ha de causar gusto y maravilla a cualquiera que la leyere, lea estos libros, y verá cómo le destierran la melancolía que tuviere...” (I, 50: 523). Por consiguiente, el señor Quijano se aproxima a las narraciones caballerescas en la calidad de arte que éstas poseen.

También, el hidalgo manchego realiza la forma de abordar los *romances* de caballería perteneciente al régimen ético de las imágenes. Según Rancière, consiste en juzgar las obras “en términos de su verdad intrínseca” (28). Así, don Quijote afirma que los hechos que se describen en las narraciones caballerescas son verdaderos; apoya su argumento al establecer un paralelismo entre ellas y *La Biblia*; menciona que los gigantes aparecen tanto en ésta como en aquéllas; toma como referencia al *Morgante* de Luigi Pulci y a Goliat y efectúa el siguiente

razonamiento: “En esto de gigantes... hay diferentes opiniones, si los ha habido o no en el mundo, pero la Santa Escritura, que no puede faltar un átomo en la verdad, nos muestra que los hubo, contándonos la historia de aquel filisteazo de Golías, que tenía siete codos y medio de altura...” (II, 1: 467). De manera semejante, el caballero de la triste figura aboga por la veracidad de las obras caballerescas al exclamar frente al canónigo, que los libros de caballería están impresos con licencia de los reyes y presentan precisos detalles acerca del perfil de los protagonistas; la forma de interrogación que utiliza, imprime un tono de vehemencia a su comentario: “... ¿Habían de ser mentira, y más llevando tanta apariencia de verdad, pues nos cuentan el padre, la madre, la patria, los parientes, la edad, el lugar y las hazañas, punto por punto y día por día, que el tal caballero hizo o caballeros hicieron?... léalos y verá el gusto que recibe de su leyenda ” (I, 50: 411). Justamente, se puede afirmar que la aproximación de don Quijote a las obras caballerescas ocurre tanto dentro del régimen representativo como del ético de las imágenes.

Sin embargo, don Quijote no sólo ha leído *romances* caballerescos, sino también obras acerca de temas diversos: literatura pastoril, épica, poesía, religión y mitología. Prueba de ello son los libros que el cura y el barbero encuentran en la biblioteca del señor Quijano. Mencionan *La Galatea* del propio Cervantes, *La Diana* de Jorge de Montemayor, *La Araucana* de Alonso de Ercilla, *Los diez libros de Fortuna de Amor* de Antonio de Lofraso, *Tesoro de varias poesías* de Pedro de Padilla, entre otros. Además, don Quijote hace

alusión a *La Eneida* en la forma siguiente: “Si mal no me acuerdo, yo he leído en Virgilio aquello del Paladión de Troya, que fue un caballo de madera que los griegos presentaron a la diosa Palas, el cual iba preñado de caballeros armados, que después fueron la total ruina de Troya” (II, 41: 702). Más aún, el señor Quijano demuestra ser un erudito, un conocedor de las reglas de caballería, así como de innumerables temas acerca de *La Biblia*, la cultura clásica y la española. En relación a las leyes de la caballería que don Quijote conoce gracias sus lecturas, la voz narrativa describe la ansiedad que asalta al hidalgo manchego cuando al haber emprendido la búsqueda de aventuras, se percata de que su condición no cumple con lo dictado por dichas leyes. Está convencido de que son indispensables para llevar a cabo sus actividades de caballero andante. La explicación se realiza con las siguientes palabras:

Mas apenas se vio en el campo, cuando le asaltó un pensamiento terrible... y fue que le vino a la memoria que no era armado caballero, y que, conforme a ley de caballería, ni podía ni debía tomar armas con ningún caballero; puesto que lo fuera, había de llevar armas blancas, como novel caballero, sin empresa en el escudo, hasta que por su esfuerzo la ganase. (I, 2: 24)

En cuanto a su conocimiento de *La Biblia*, podemos considerar la cita del “Libro de Job” que don Quijote menciona para expresar que, después de un año de permanecer en su casa, reanudará sus actividades caballerescas. Las palabras son las siguientes: “...”*yo post tenebras spero lucem,*” (880) las cuales, se traducen como “después de las tinieblas espero la luz.” Asimismo, hace alusión a hombres ilustres de Grecia y Roma, tales como Demóstenes y Cicerón cuando

afirma ante la duquesa⁴ que ellos fueron “los dos mayores retóricos del mundo” (II, 32: 655); también, frente a ella, cita a los artistas griegos Parrasio y Apeles (pintores del siglo IV a. C.); así como a Lisipo (escultor del mismo siglo). Se muestra conocedor de la mitología griega cuando menciona a Scila y Caribdis, a Hércules, y de igual forma a Venus y Marte. De manera semejante, el caballero de la triste figura prueba que ha estado en contacto con poetas españoles, como Garcilaso de la Vega cuyos versos 202- 204, pertenecientes a la “Elegía, I” recita de memoria ante su sobrina: “Por estas asperezas se camina / de la inmortalidad al alto asiento, / do nunca arriba quien de allí declina” (II, 6: 494); igualmente, declama dos versos del mismo autor cuando llega a la casa de don Diego de Miranda: “¡Oh dulces prendas, por mí mal halladas, / dulces y alegres cuando Dios quería” (II, 18: 563). Al tomar en consideración esa gama de lecturas que el personaje cervantino realiza, se puede apreciar uno de los aspectos que su autor le otorgó: el de un ser de ficción que nos conecta con el arte por medio de su profunda mirada capaz de reconocer las obras de arte como tales.

Sin embargo, don Miguel también imprimió en “su caballero,” la característica de un lector que se engaña al interpretar equivocadamente las obras literarias; no advierte el componente ficticio de las narraciones caballerescas; no se percata de que en ellas conviven lo real objetivo y lo real imaginario. Mario Vargas Llosa emplea estos términos para explicar que obras como el *Amadís de Gaula* reúnen ambos elementos “en una indivisible totalidad

⁴ La duquesa es la anfitriona de don Quijote.

en la que conviven... personajes históricos y criaturas del mito, la razón y la sinrazón, lo posible y lo imposible. Es decir, la realidad que los hombres viven objetivamente (sus actos, sus pensamientos, sus pasiones), y la que viven subjetivamente, la que existe con independencia de ellos y la que es un exclusivo producto de... su imaginación” (360-361). Precisamente, la falla de Alonso Quijano estriba en insertar lo real imaginario en su vida cotidiana. Más aún, la equivocación de este personaje, también se puede mostrar contrastando su actitud con la siguiente idea de Rancière: “El arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio de los comunes” (22). Nuestro hidalgo no considera las obras que lee símbolos, sino la realidad misma. La voz narrativa lo explica de la siguiente forma: “Llenóse [al señor Quijano] la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas... soñadas invenciones que leía” (I, 1: 21). A su vez, la lectura que realiza Quijano se opone a la forma que José Paz Gago recomienda para acercarse a los libros de temas variados:

La recepción adecuada de una [obra] debe hacerse de acuerdo con la regla semiótica conocida como convención de ficcionalidad narrativa, la cual exige la desactivación del criterio de verificabilidad en todo lo tocante a las referencias reales y a la conexión referencial con el universo de la ficción en el que las unidades y estructuras lingüísticas y narrativas encuentran su correlato. (15)

Para ilustrar la veracidad que nuestro hidalgo encuentra en las aventuras caballerescas, consideremos los argumentos que ofrece con el fin de probar la existencia de los héroes ficticios. Ante el cura y el barbero, afirma que ha sacado del error a varias personas que no creían que fueran reales los caballeros.

Asegura que ha sustentado su idea

sobre los hombros de la verdad; la cual verdad es tan cierta, que estoy por decir que con mis propios ojos vi a Amadís de Gaula, que era un hombre alto de cuerpo, blanco de rostro, bien puesto de barba, aunque negra, de vista entre blanda y rigurosa... tardo en airarse... y del modo que he delineado a Amadís pudiera, a mi parecer, pintar y describir todos cuantos caballeros andantes andan en las historias en el orbe, que por la aprehensión que tengo que fueron como sus historias cuentan... y por las hazañas que hicieron y las condiciones que tuvieron, se pueden sacar por buena filosofía sus facciones, sus colores y estaturas. (II, 1: 467)

La confusión de don Quijote se extiende a embrollar personajes ficticios con históricos; intenta convencer al canónigo de que el Cid, Carlomagno, así como los caballeros andantes españoles⁵ (don Fernando de Guevara, don Gonzalo de Guzmán) pertenecen al mismo nivel de veracidad que los héroes literarios. No obstante, don Quijote es delineado como un lector que se aproxima equivocadamente a las obras literarias, su patente erudición induce a otros personajes, como el canónigo, a reflexionar acerca de la exactitud de los hechos históricos. Así, el mencionado religioso expresa que quiere “conceder que hubo doce Pares de Francia” (I, 49: 410); pero que no cree que hayan realizado las hazañas que el arzobispo Turpín les atribuye. Estas frases reflejan duda. Por medio de la interacción de ambos, el canónigo y don Quijote, Cervantes expone

⁵ Estos caballeros forman parte de la *Crónica del Rey Juan II*; por lo tanto son históricos, según la nota explicativa de Fajardo y Parr.

la relatividad de los juicios acerca de instituciones tanto del pasado como de su tiempo. Prueba de ello es la comparación que establece el canónigo entre los doce Pares de Francia y los caballeros de Santiago o Calatrava; acerca de los primeros aclara que

fueron caballeros escogidos por los reyes de Francia a quien llamaron pares por ser todos iguales en valor, en calidad y en valentía; a lo menos, si no lo eran, era razón que lo fuesen, y era como una religión de las que ahora se usan de Santiago o Calatrava, que se presupone que los que la profesan han de ser, o deben ser, caballeros valerosos, valientes y bien nacidos; y como ahora dicen caballero de San Juan o de Alcántara, decían en aquel tiempo caballero de los doce Pares... ílos que para esta religión militar se escogieron. (I, 49: 410)

Las expresiones “a lo menos, si no lo eran,” “era razón que lo fuesen” imprimen un carácter irónico a la confianza que se tenía en las asociaciones citadas. Más aún, la proximidad en la que se encuentran la silla de Babieca y la clavija del caballo de Pierres, según asegura don Quijote, puede simbolizar la tenue línea que separa la certeza histórica de la duda; a su vez, una doble proyección de la personalidad de don Quijote como lector confundido y erudito. Con ello, Cervantes incita al lector moderno a considerar su ideología acerca de la historia y las instituciones actuales. Además, como afirma Parr, le enseña a distinguir la historia de la poesía, con el fin de que se convierta en un apreciador competente de la literatura.

“Hoy se pone mayor énfasis en el lector que en el texto,” afirma Parr; asimismo, asegura que el texto se percibe en relación activa con el lector competente, “el que participa en el proceso creativo” (Confrontaciones calladas: el crítico frente al clásico, 100). También describe cómo Norman Holland,

después de conocer el perfil psicológico de cinco lectores y de exponerlos a tres obras, encuentra que cada uno de ellos interpreta los textos de acuerdo a sus manías, temores, mecanismos de defensa y frustraciones; estos elementos forman un patrón de identidad que se repite de obra en obra y coincide con la personalidad de los lectores. Por lo tanto, el análisis de Alonso Quijano como lector bajo la propuesta de Holland, contribuye a la apreciación de tan complejo ser literario. Holland afirma que existe “un inefable efecto de personalidad en la percepción [de una obra de arte]” (4). Más aún, este académico menciona que el lector realiza el proceso de transformar la fantasía de la obra literaria en elementos significativos. Así, el patrón que se repite en la lectura que realiza el señor Quijano consiste en considerar reales los hechos ficticios de las obras caballerescas, principalmente el Amadís. En efecto, don Quijote imita las acciones de este caballero como si las hubiese ejecutado fuera del mundo de la ficción. Prueba de ello es su penitencia en la Sierra Morena. Al explicarle a Sancho su propósito, menciona que cuando un pintor desea fama, imita a los más innovadores en el arte, y por ello, él imita a Amadís. Precisamente, asevera que no firmará la carta de Dulcinea porque “nunca las cartas de Amadís se firman” (I, 25: 198). Justifica su intento al describir al famoso Amadís de Gaula quien “fue uno de los más perfectos caballeros andantes. No he dicho bien fue uno; fue el solo, el primero, el único, el señor de todos cuantos hubo en su tiempo en el mundo... fue el norte, el lucero, el sol de los valientes y enamorados caballeros, a quien debemos imitar todos aquellos que debajo de la

bandera de amor y de la caballería militamos” (I, 25: 192). Más aún, don Quijote guía a Sancho para que se comporte de la misma forma que los escuderos descritos en la mencionada obra. Así, ante Sancho, pondera la discreción y cortesía de Gasabal, escudero de don Galaor (hermano de Amadís), con el fin de que Sancho se abstenga de hablar y de tratar a su amo con la familiaridad que le caracteriza.

Precisamente, la convicción que posee don Quijote de la veracidad de los hechos ficticios es tal, que invoca a los personajes para que lo auxilien en el momento de necesidad. Cuando Maritornes y la hija de la ventera le atan las manos en la reja de la ventana, se dirige, según la voz narrativa, a Lirgandeo, Alquiye y Urganda, quienes forman parte del *Amadís*. También, Alonso Quijano juzga a Amadís como si hubiera sido capaz, realmente, de escuchar. Así, reprende a su sobrina en el momento en que ella afirma que las historias de caballeros andantes son mentiras. Nuestro hidalgo exclama: “¿Qué dijera el señor Amadís si lo tal oyera? Pero a buen seguro que él te perdonara, porque fue el más humilde y cortés caballero de su tiempo, y demás, grande amparador de las doncellas” (II, 6: 492). Una muestra más del gran influjo de Amadís en Alonso Quijano es el comentario de la voz narrativa en relación a cómo don Quijote tiene “siempre puesta en la imaginación la bondad de Amadís, flor y espejo de los andantes caballeros” (II, 44: 722). Por consiguiente, la actitud de nuestro héroe frente a la lectura ilustra la idea de Holland, ya que don Quijote

presenta un patrón constante: considera a Amadís un personaje no ficticio y lo imita.

Asimismo, su lectura, continuamente, oscila entre la certeza en la veracidad de las obras caballerescas y la duda de que algunos acontecimientos descritos en ellas sean fidedignos. Lo expresa la voz narrativa cuando señala tanto la obsesión del señor Quijano por los libros como su creencia de que éstos encierran sólo verdades; de igual forma, menciona el recelo de nuestro hidalgo respecto a algunos sucesos descritos en los *romances*; utiliza las siguientes palabras: “[Alonso Quijano] no estaba muy bien con las heridas que don Belianís daba y recibía porque se imaginaba que, por grandes maestros que le hubiesen curado, no dejaría de tener el rostro y todo el cuerpo lleno de cicatrices y señales” (I, 1: 20). Además, don Quijote utiliza los términos “caballería” y “caballerías” para designar conceptos diferentes; con el primero se refiere a la institución; en diversos pasajes habla de la orden de la caballería que profesa. Ante Sancho, exclama: “todo cuanto he hecho... va muy puesto en razón y muy conforme a las reglas de caballería, que las sé mejor que cuantos caballeros las profesaron en el mundo” (I, 25: 191). Cuando menciona caballerías, alude a las obras literarias. Prueba de ello es la declaración de que ha “leído... infinitos libros de caballerías” (I, 25: 192). Sin embargo, también usa “caballerías” cuando trata de sus propias acciones; en presencia de la duquesa dice: “los encantadores me persiguen y me perseguirán hasta dar conmigo y mis altas caballerías...” (II, 32: 656). Esto puede interpretarse como una forma de mezclar

la literatura con su propia vida. Más aún, se puede observar en la lectura que el hidalgo manchego realiza del *Amadís* una oscilación entre lo literario y lo histórico. Se manifiesta por medio del presente y el pretérito que utiliza en su discurso. Mientras que el primero es el apropiado para referirse a las acciones de personajes ficticios, el segundo es para lo histórico; no obstante, el caballero de la triste figura construye frases en ambos tiempos para referirse a la ficción y habla de las acciones de personajes caballerescos en pretérito como si pertenecieran a la historia. Una ilustración del primer aspecto se encuentra el siguiente comentario: "... Ulises, en cuya persona y trabajos nos pinta Homero un retrato vivo de prudencia... como también nos mostró Virgilio, en persona de Eneas, el valor de un hijo piadoso..." (I, 25: 191). En cuanto al pretérito en una obra literaria, don Quijote expresa que Amadís "hizo a su escudero conde de la Ínsula Firme" (I, 50: 414). De igual manera, dice que "don Roldán, cuando halló en una fuente las señales de que Angélica... había cometido vileza con Medoro... se volvió loco" (I, 25: 192). A través de la obra que protagoniza, Alonso Quijano proyecta una actitud constante: confundir ficción y realidad; por consiguiente ilustra la teoría de Holland.

Al proseguir con el análisis de don Quijote en relación con las ideas de Holland, es posible hacer el siguiente razonamiento. Dicho crítico expone que mediante la obra literaria, el lector produce en sí mismo, "un dinámico proceso psicológico que transforma el material fantástico en un significado consciente" (16); es decir, convierte las fantasías que integran su imaginación en ideas

sociales, morales e intelectuales mismas que se vuelven conscientes al interpretar la obra. Existe una concordancia entre “las fantasías” que menciona Holland y la frase que utiliza la voz narrativa para referirse al efecto de las obras caballerescas en Alonso Quijano: “Llénosele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pependencias... y disparates imposibles” (I, 1: 21). Además, la resolución de convertirse en caballero andante después de leer obras caballerescas, prueba que ellas despertaron el anhelo de tener aventuras y fama situado en la imaginación del señor Quijano. Precisamente, en diversos pasajes de la obra, la voz narrativa y el propio hidalgo manchego aseveran que uno de los propósitos de convertirse en caballero andante es alcanzar la fama. Así lo expresa la voz narrativa: “[al señor Alonso] le pareció conveniente y necesario... para el aumento de su honra... hacerse caballero andante, y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo lo que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban y... acabando los peligros, cobrase eterno nombre y fama” (I, 1: 22). También, don Quijote dice a Sancho: “... es menester andar por el mundo... buscando las aventuras, para que, acabando algunas, se cobre nombre y fama...” (I, 21: 155). Tal forma de vida que pretende Alonso Quijano contrasta con la que lleva en el mundo real, ya que su existencia es rutinaria y monótona, y él carece de fama. La voz narrativa describe sus costumbres así: “Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, algún palomino de añadidura los

domingos...” (I, 1: 19). También afirma que el señor Alonso está ocioso la mayor parte del año. Más aún, su existencia es tan desconocida que se ignora su verdadero nombre. El narrador menciona que es Quijada, Quesada o Quejana. Por consiguiente, se puede argüir que la transformación que el hidalgo de la Mancha realiza, consiste en adaptar el contenido de las obras caballerescas a su realidad; trae al nivel racional lo que guarda en la imaginación y decide vivir las fantasías descritas en dichas obras. A pesar de que Alonso Quijano es ficticio, puede considerarse como una representación de los lectores que formaron parte del estudio de Holland. Por lo tanto, nuestro personaje ilustra su teoría; con ello ofrece al lector moderno la oportunidad de analizarse y descubrir su patrón de identidad.

También es posible explorar la lectura que don Quijote realiza, a través de algunas ideas de Todorov. Una de ellas se refiere a lo fantástico. Lo define “como una percepción particular de acontecimientos extraños” (*Introducción a la literatura fantástica* 75). Se produce cuando el lector encuentra en el texto un hecho sobrenatural y duda que sea factible; no subsiste más que el tiempo de una vacilación acerca de creer que el suceso es real o no. Es por consiguiente un género efímero. En cuanto el lector deja la incertidumbre y decide en uno u otro sentido, se abandona lo fantástico. Tal resolución tiene lugar después de que el lector considera “el mundo de los personajes como un mundo de personas reales... [Sin embargo] en el caso de una lectura ingenua, el lector se identifica con los personajes” (30). Precisamente, Alonso Quijano se enfrenta

con hechos sobrenaturales en la lectura de obras que presentan gigantes, hechiceros, encantadores y héroes con fuerza descomunal; éstos, después de sortear obstáculos imposibles, alcanzan, como recompensa, una vida paradisiaca. Es el caso de la aventura del “Caballero del lago” que don Quijote relata ante el canónigo. El héroe salta, describe don Quijote, a “un lago de pez hirviendo... y que andan nadando y cruzando por él muchas serpientes, culebras y lagartos y otros muchos géneros de animales feroces y espantables... [y de pronto] se halla entre unos floridos campos, con quien los Elíseos no tienen que ver en ninguna cosa...” (I, 50: 411). Aunque se encuentran elementos irreales en el *romance*, no se produce lo fantástico debido a que nuestro héroe carece de la duda; él cree que tanto el contenido de este relato, como de los demás que lee, son reales; sólo en contadas ocasiones, muestra incertidumbre respecto a los hechos descritos en las obras caballerescas.⁶ Estos momentos acercan a don Quijote a lo fantástico; de tal forma, denota su carácter ambiguo y así, muestra su complejidad. Además, el hecho de que imita a los personajes literarios demuestra que se identifica con ellos. Por lo tanto, se puede considerar a don Quijote un lector ingenuo.

Asimismo, José Ortega y Gasset compara a nuestro héroe con un bisel. Es posible aplicar esta idea a la naturaleza de lector que posee Alonso Quijano, ya que de él emana un doble reflejo que inunda al lector moderno: cuando éste mira hacia el interior de la obra encuentra al hidalgo manchego aproximándose

⁶ En la página 45 de este escrito, se mencionó la duda que expresa don Quijote acerca de la veracidad del relato de Belianís.

equivocadamente a los *romances* caballerescos; al exterior recibe el impacto de un lector ficticio que impulsa la reflexión. Precisamente, con la forma de acercarse al arte representado por las obras de caballerías, el señor Quijano se aleja del ideal que propone Ortega y Gasset bajo la frase “deshumanización del arte;” tal concepto incluye tanto a los que producen como a los que perciben los valores artísticos. Se refiere, según lo explica Manuel Durán, a tratar de “evitar las formas vivas, de hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte, de considerar al arte como juego y nada más...” (40-41). Aunque Ortega y Gasset se refiere al arte pictórico de su tiempo, especialmente al cubismo, es posible realizar un paralelo entre este género de pintura y la naturaleza polifacética de don Quijote. El análisis de Alonso Quijano en relación al pensamiento del mencionado crítico, muestra que don Quijote actúa de manera opuesta al ideal estético de Ortega; lo hace porque imprime vida a los personajes y situaciones que forman parte de sus lecturas al convertirse en caballero andante y al realizar hazañas. Mientras Ortega y Gasset propone que el artista se “vaya contra la realidad” (*La deshumanización del arte* 19), el señor Quijano trata de convertir en realidad las obras artísticas. Además, en vez de convertir las ideas en arte, o sea, “realizar las ideas” (28), Alonso transforma las creaciones artísticas en hechos reales. Por consiguiente, humaniza el arte. Como lector interno contradice la idea estética de Ortega y Gasset.

Al tratar de imprimir en su persona la naturaleza de los caballeros ficticios, Alonso Quijano ilustra la metáfora del espejismo que desarrolla Ortega y Gasset:

“En verano vuelca el sol torrentes de fuego sobre la Mancha, y a menudo la tierra ardiente produce el fenómeno del espejismo. El agua que vemos no es agua real” (*Meditaciones del Quijote* 175). Ortega compara la ilusión óptica con una lectura “ingenua y rectilínea” (176). Es la que realiza nuestro hidalgo ya que vive “las cosas imaginarias.” Asimismo, dicho crítico menciona que existe otra dirección de percibir el espejismo, la oblicua; permite vislumbrar el fenómeno como tal; ocurre “cuando a través de la frescura del agua vemos la sequedad de la tierra que la finge.” Se relaciona con la aptitud que posee el lector externo para captar la actuación de don Quijote en su papel de lector.

Así, el lector externo advierte que Cervantes creó una serie de situaciones que muestran las consecuencias negativas de la lectura equivocada que efectúa su personaje. Precisamente, el señor Quijano considera unas armas “que habían sido de sus bisabuelo tomadas de orín y llenas de moho” (I, 1: 23) como las apropiadas para su nueva personalidad de caballero andante. Sin embargo, como observa Martín de Riquer, si las armas pertenecían a los bisabuelos, tienen más de un siglo de antigüedad; por lo tanto, imprimen una apariencia ridícula al hidalgo Alonso. También da la impresión de un ser absurdo cuando confunde ventas y criadas con castillos y princesas. No obstante, el resultado más serio de su alucinación consiste en el hecho de que, a pesar de la bondad de su intento de ir por el mundo ayudando a los necesitados y quitando las injusticias, en vez de solucionar los problemas de las personas que lo rodean, las perjudica. Esto se observa en varios pasajes de la obra. Uno de ellos

es cuando defiende a Andrés, un niño que es azotado por su patrón, Juan Haldudo, a quien don Quijote hace jurar que cesará de golpear al chico y además le pagará el sueldo que le corresponde. En el momento que el caballero de la triste figura se retira, Haldudo castiga a Andrés con mayor intensidad. Otro caso ocurre con el bachiller Alonso López quien va acompañado de otras personas, escoltando a un muerto; don Quijote confunde al cadáver con un herido o difunto al que tiene obligación de vengar; por ello, derriba del caballo al bachiller y como consecuencia, éste se fractura una pierna. Se pone de manifiesto el daño que nuestro héroe le causa cuando Alonso López expresa que no entiende cómo don Quijote va por el mundo enderezando tuertos y deshaciendo agravios si a él lo ha perjudicado. Las palabras de Alonso López son las siguientes:

No sé cómo pueda ser eso de enderezar tuertos... pues a mí de derecho me habéis vuelto tuerto, dejándome una pierna quebrada, la cual no se verá derecha en todos los días de su vida; y el agravio que en mí habéis deshecho ha sido dejarme agraviado de manera que me quedaré agraviado para siempre y harta desventura ha sido topar con vos que vais buscando aventuras. (I, 19: 136)

Más aún, el espejismo que experimenta el caballero de la Mancha causa sufrimiento al propio Sancho, a pesar de que don Quijote lo estima. Nuestro héroe se niega a retribuir por el hospedaje que él y Sancho reciben, alegando que la venta es un castillo donde existe la obligación de albergar a caballeros y escuderos sin costo alguno; como consecuencia, el ventero decide mantear a Sancho. A través de la convivencia con su amo, Panza recuerda el dolor que ese tormento le ha producido.

Sin embargo, la aproximación errónea a las lecturas no sólo trae resultados adversos a quienes rodean a don Quijote, sino también a él mismo, tal como se manifiesta en diversos episodios; así, el héroe de la Mancha, al oír el son de una trompeta, imagina que se le presenta una aventura; cree que un grupo de aldeanos vestidos con extraños trajes son los secuestradores de una doncella, cuando en realidad se trata de unos disciplinantes que en procesión llevan una imagen de cubierta de luto. Don Quijote arremete contra ellos quienes a su vez atacan y dejan mal herido a nuestro caballero. Además, durante la aventura de los rebaños, el de la triste figura pierde varios dientes y queda bañado con el bálsamo de Fierabrás que su estómago y el de Sancho vuelven cuando nuestro héroe toma el mencionado elixir con el fin de curarse las heridas causadas por los pastores. No obstante le ocurren desgracias, don Quijote persiste afirmando que sus enemigos imaginarios forman parte del mundo real. Acerca de esto, Carlos Fuentes refiere cómo Sancho intenta desengañar a su amo utilizando la palabra “mire;” así lo hace en el momento en que don Quijote está a punto de atacar a las ovejas; las palabras del escudero son: “Mire que no hay gigante ni caballero alguno... ni armas, ni escudos partidos ni enteros... ni endiablados...” (I, 18: 128). Fuentes aclara que “don Quijote no mira: don Quijote lee y su lectura dice que aquellos son gigantes,” (Cervantes o la crítica de la lectura 77). Precisamente, nuestro héroe-lector se caracteriza por esa ambigüedad entre lo real y lo ficticio. Ahí se interpone la actitud que forma el bisel hacia el interior de la obra.

El lado opuesto del mencionado bisel ofrece la visión de un personaje lector que propicia la instrucción y el deleite. La naturaleza poliédrica de don Quijote promueve su análisis en base a diversos conceptos teóricos. Justamente, nuestro caballero puede considerarse un modelo de *La deshumanización del arte*. Para la creación de la obra artística es necesario, según Ortega y Gasset, ir en contra de la realidad, deformarla con el fin de producir “actos inéditos... de pintar un hombre que se parezca lo menos posible a un hombre, una casa que conserve de tal lo estrictamente necesario para que asistamos a su metamorfosis... El arte [explica] no es sólo inhumano por no contener cosas humanas, sino que consiste activamente en esa operación de deshumanizar...” (*La deshumanización del arte* 20). Cervantes creó a un caballero andante que se parece lo menos posible a un caballero andante. Los héroes de los *romances* son jóvenes de veinticinco años aproximadamente; además, son fuertes y gallardos. Opuestamente, informa la voz narrativa, “frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años; era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro” (I, 1: 19). Más aún, mientras los genuinos caballeros andantes causan admiración positiva, la apariencia de don Quijote provoca sorpresa y risa burlona. La voz narrativa describe la reacción que ante nuestro héroe, tienen el ventero y las sirvientas: “El lenguaje no entendido de las señoras, y el mal talle de nuestro caballero acrecentaba en ellas la risa... el ventero viendo aquella figura contrahecha, armada de armas tan desiguales como eran la brida, lanza, adarga y coselete, no estuvo en nada

en acompañar a las doncellas en las muestras de su contento” (I, 2: 27). Precisamente, el héroe de la Mancha se aleja de la esencia de los caballeros andantes; sin embargo, se comporta como ellos en su intento de ayudar a los necesitados; no obstante sus fracasos, continúa firme en su propósito. Al respecto, Ortega y Gasset afirma que al héroe de la Mancha “podrían quitarle la ventura, pero el esfuerzo y el ánimo es imposible. Serán las aventuras vahos de un cerebro en fermentación, pero la voluntad de la aventura es real y verdadera” (*Meditaciones del Quijote* 186). Como guarda lazos con el comportamiento de los personajes caballerescos, al mismo tiempo que su edad y presencia física lo aleja de ellos, el héroe de la Mancha es un caballero andante distorsionado, deshumanizado.

A su vez, don Quijote es un lector que se parece lo menos posible a un lector. No se conforma con analizar sus lecturas con sus amigos (el cura y el barbero), ni se detiene a conservar su conocimiento de las obras caballerescas en su mente, sino que pretende convertirlas en acciones reales. No permanece siendo lector. Además, como ha leído acerca de la ciencia sabe quién es Ptolomeo; sin embargo, no obtiene beneficios de sus conocimientos porque interpreta sus lecturas en forma equivocada. Esto se observa cuando en el episodio del “Barco encantado,” van don Quijote y Sancho en un bajel de pescadores y nuestro caballero le explica a Sancho que, según Ptolomeo quien “fue el mayor cosmógrafo que se sabe” (II, 29: 635) la tierra tiene trescientos sesenta grados, de acuerdo a lo cual, ya han llegado a la parte equinoccial de la

Tierra. Sancho se da cuenta de que han recorrido una distancia mínima, ya que pueden ver la orilla donde se embarcaron. El trastorno que sufre don Quijote lo lleva a concebir el absurdo de que habían recorrido una gran distancia. Por lo tanto, al considerar a don Quijote como caballero y como lector, es posible afirmar que Cervantes deshumaniza a su creación artística, a su lector ficticio. Éste representa la idea de ser mal lector. Precisamente, esta idea se convierte en don Quijote quien existe como personaje literario. Así, aparece una relación con el concepto de Ortega y Gasset: “si nos proponemos realizar ideas, habremos deshumanizado, desrealizado éstas. Porque ellas son, en efecto, irrealidad. Tomarlas como realidad es idealizar, falsificar ingenuamente. Hacerlas vivir en su irrealidad misma... es realizar lo irreal en cuanto a irreal” (28). Con la creación de su personaje, Cervantes ofrece una lección: la transcendencia de ser un buen lector, “un discreto lector.” La deshumanización propicia el distanciamiento del lector externo y facilita que éste considere a Alonso Quijano “un modelo negativo [quien] no es para imitarse sino todo lo contrario” (Parr, *Confrontaciones calladas: el crítico frente al clásico* 92). Enseña, como expone Parr, la manera adecuada de leer una obra de ficción.

Así, don Quijote se presenta como un anticipo de la postura de Ortega y Gasset en relación al arte de su tiempo que él llama nuevo. La deshumanización de éste quita a las obras el patetismo, y a diferencia del arte serio, “casi hierático” pleno de humanidad, propio de épocas anteriores, el arte es cómico. “Y no es que el contenido de la obra sea cómico... sino que el arte mismo se

hace broma... se va al arte... porque se le reconoce como farsa... [Y en ella radica] la misión del arte y su benéfico menester... el artista nos invita a que contemplemos un arte que es una broma..." (33). Así, don Quijote, creación artística cervantina, es la farsa de un lector que al exponer conceptos científicos, cae en errores plenos de humorismo. Uno de ellos aparece en el barco encantado; nuestro héroe comenta que los piojos se mueren cuando la gente se encuentra en la línea equinoccial. Como Sancho expresa duda acerca de que hayan avanzado a ese lugar, don Quijote lo incita a que haga la prueba palpándose la pierna. Una vez que Sancho lo hace, tiene lugar el siguiente diálogo, empezando con las palabras del escudero: "O la experiencia es falsa, o no hemos llegado adonde vuesa merced dice, ni con muchas leguas. _Pues ¿qué? _preguntó don Quijote_. ¿Has topado con algo? _ ¡Y aun algos! _respondió Sancho" (II, 29: 637). A esto agrega la voz narrativa que Sancho tuvo que sacudirse y lavarse la mano. Asimismo, la farsa de ser caballero andante que vive don Quijote, produce acontecimientos humorísticos. Durante una de tantas noches que don Quijote pasa en vela recordando el contenido de los "libros autores de su desgracia" (I, 6: 111) como los llama la voz narrativa, tiene lugar un alboroto. Hospedado en una venta, nuestro caballero toma a Maritornes⁷ por una princesa enamorada de él y la abraza en el momento en el que ella va a reunirse con su novio; cuando éste ve el atrevimiento de don Quijote, lo golpea y de esa forma se inicia una confusión que sólo termina

⁷ Maritornes es una mujer que sirve en la venta.

cuando aparecen unos oficiales de la Santa Hermandad. Se observa una ridiculización de don Quijote como lector y caballero que despierta enamoramiento. Sin embargo, para Ortega y Gasset el personaje manchego representa una burla más profunda y enigmática; al respecto, menciona: “*El Quijote* es un equívoco... ¿Se burla Cervantes? ¿Y de qué se burla? De lejos, solo en la abierta llanada manchega, la larga figura de don Quijote se encorva como un signo de interrogación...” (*Meditaciones del Quijote* 127). Se puede establecer un paralelo entre la naturaleza de farsa que don Quijote representa y la característica del arte nuevo. Ortega y Gasset considera que el arte nuevo es de “índole equívoca” (*La deshumanización del arte* 33) ya que muestra la contradicción de causar al mismo tiempo entusiasmo y desdén; además, asevera que la misión del arte “es suscitar un irreal horizonte... [donde] el rencor va al arte como seriedad; el amor al arte victorioso como farsa... que triunfa de todo... a la manera que en un sistema de espejos reflejándose indefinidamente los unos en los otros ninguna forma es la última, todas quedan burladas y hechas pura imagen” (34). Es posible relacionar este aspecto con la figura de “signo de interrogación” que Ortega atribuye a don Quijote, ya que ante dicho signo el número de respuestas es ilimitado, la personalidad es inacabada. De igual manera, encuentra burla en la obra cervantina y en el arte nuevo. Más aún, el teórico mencionado califica con el término “equívoco” tanto a don Quijote como al arte nuevo. Tales argumentos inducen a concluir que así como *La*

deshumanización del arte, el triunfo sobre lo humano irradia placer estético, el lector don Quijote deleita al ser contemplado.

El carácter polifacético de nuestro caballero permite al lector moderno realizar un análisis bajo el régimen estético del arte propuesto por Rancière; aunque tal crítico al desarrollar su idea, utiliza obras pertenecientes, en su mayoría, a los últimos doscientos años, don Quijote se puede considerar una creación artística propicia para incursionar en dicho concepto de Rancière, debido a que diversos autores consideran *El Quijote* obra precursora de la novela moderna. Se refiere a una sensación específica percibida por el espectador ante una obra de arte cuya “propiedad de ser arte no se otorga mediante los criterios de perfección técnica sino que se le atribuye a una forma determinada de aprehensión sensorial” (*Aesthetics and its Discontents* 29). En ella se suspenden las conexiones de apariencia y realidad, forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad. Las funciones cognitivas y sensibles no se realizan, por lo que se produce un estado de ociosidad tanto en la obra como en su espectador; con esto se lleva a cabo “‘el juego libre’ de las facultades... [o sea] una actividad que no tiene otro fin que él mismo, no intenta obtener ningún poder efectivo sobre ninguna persona o cosa” (30). Por lo tanto, es una actividad sin meta y una actividad igual a inactividad. La obra contemplada no muestra un objetivo fuera de sí misma, por lo que permanece en un círculo de actividad inactiva; Rancière designa a esto “apariencia libre.” Desaparece la supremacía de la forma respecto a la materia (dicha supremacía

se ha relacionado con la preminencia de una clase social sobre otra) y se produce en el espectador un sensorio diferente al de la dominación. El juego proporciona libertad en contraste con la servidumbre del trabajo. “Apariencia, juego y trabajo son las categorías propias de la distribución de lo sensible” (31). A ello se refiere el régimen estético del arte. Don Quijote, creación literaria, se presenta al lector moderno como un loco-cuerdo, conocedor de arte y ciencia pero mal comunicante de su erudición y caballero desprovisto de las características necesarias. Aún sus lecturas lo llevan a una ambigüedad respecto a su clase social; es un hidalgo pobre del siglo XVII que pretende formar parte de la nobleza de las épocas anteriores. El concepto de su naturaleza “real” queda suspendido cuando efectúa sus hazañas es caballero andante sin serlo; no obstante, en esos momentos tampoco es el hidalgo pobre, aunque lo es. Así, don Quijote con su atavío, forma de hablar y actuar de caballero andante, ilustra el concepto de Rancière de la apariencia libre misma que se opone a la “restricción impuesta por la apariencia vinculada a una realidad” (31). Su triste figura lo separa de un héroe verdadero; por lo tanto, puede contemplarse bajo varios ángulos. A su vez, el espectador-lector moderno al ser capaz de aprehender a don Quijote de perspectivas diferentes, lleva a cabo el juego libre que lo exime del trabajo de comprobar una determinada concepción en el personaje cervantino.

Asimismo, don Quijote puede ilustrar la siguiente afirmación de Rancière:

Lo que la estética basada en la apariencia libre y el juego libre reta es la distribución de lo sensible... la suspensión estética de la supremacía de la

actividad sobre la pasividad y de la forma sobre la materia, le permite a la estética entrar en una revolución... [la] de la existencia sensible... y es el germen de una nueva humanidad, de una nueva forma de vida individual y colectiva. (32)

Al aproximarse a don Quijote, el lector moderno capta una encarnación del arte por el arte, ya que en forma explícita, no presenta una finalidad fuera de sí mismo. Dicho lector no advierte claramente si personifica sólo la burla a las obras caballerescas, o al lector crédulo que no evalúa la veracidad de las obras históricas y doctrinales; o encierra una protesta contra la diferencia de clases que prevalecía en su tiempo o hace el ridículo con la única finalidad de producir esparcimiento. Esta serie de interrogantes lleva al lector a reflexionar acerca del mundo que rodea a nuestro caballero, y de forma semejante a evaluar el suyo propio. Así, el lector se hace consciente, como dice Rancière en *Politics of Literature*, de los objetos que los individuos comparten en una comunidad, se capacita para opinar acerca de esos objetos, adquiere voz y de esta manera se convierte en un ser político. Tal proceso es factible debido a que en su plasticidad nuestro héroe encierra las paradojas de la sociedad humana y es un escrito que “no responde a ningún deseo de significado pero expresa la verdad de las cosas de la misma forma que los fósiles y las estrías de las rocas llevan su historia escrita” (14). Alonso Quijano se niega a permanecer desconocido, sin voz, en un pueblo apartado del movimiento de la Corte; toma sus lecturas como inspiración o pretexto para emprender una existencia activa en la sociedad, para hablar y ser oído. Permite al lector moderno reflexionar acerca de la historia del hombre en su lucha por convertirse en sujeto político. Por consiguiente, ofrece a

dicho lector la nueva manera de leer el mundo a la que se refiere Carlos Fuentes. De esa forma, le es factible valorar la importancia del sensorio que promueve una obra literaria.

Entre los innumerables lectores de la obra maestra cervantina se encuentra el músico español Francisco Asenjo Barbieri quien compuso una pieza musical para cada acto de la obra *Don Quijote de la Mancha* de Ventura de la Vega (1807-1865). Se trata de una zarzuela, “obra de teatro musical en la que se alternan canciones y bailes con diálogos hablados” (Richard Traubner, “¿Qué pasa? ¡Zarzuela!” 1); se inició en España alrededor de 1657. La pieza de Vega y Barbieri se estrenó el 23 de abril de 1861, con el fin de conmemorar el ciento cincuenta aniversario de la muerte de Miguel de Cervantes. Consta de tres actos: En el primero, se encuentra “Ovillejo”; está formado por el poema que don Quijote y Sancho escuchan cantar a Cardenio en Sierra Morena; en el segundo hay una jota orquestada con ritmo animado y “claro sabor español” (Jorge Fernández Guerra, portada del disco *Spanish Classics 2*); y el final, en tempo de marcha para tenor y orquesta, es una alabanza a Cervantes. Sólo se analizará “Ovillejo” ya que es la pieza susceptible de relacionarse con la faceta de lector de don Quijote; esto se debe a que en el episodio cervantino, el lector moderno aprehende el asunto y las características del poema por medio de la imagen que el narrador proporciona al describir a don Quijote cuando éste escucha cantar a Cardenio. De manera semejante, la pieza de Barbieri es interpretada por un solista que personifica a Cardenio; don Quijote sólo escucha;

no actúa. Además, la composición está hecha para tenor;⁸ tradicionalmente, en la ópera o la zarzuela, es la voz del enamorado, del héroe.

Precisamente, el título, “Ovillejo,” se refiere al estilo de composición que este personaje entona. De acuerdo al *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*, el ovillejo es una “combinación métrica que consta de tres versos octosílabos, seguidos cada uno de ellos de un pie quebrado que con él forma consonancia, y de una redondilla cuyo último verso se compone de los tres pies quebrados.” No obstante en la obra de Cervantes el ovillejo consta de tres estrofas, en la de Barbieri está formado sólo por una, la primera:

¿Quién menoscaba mis bienes?
Desdenes.
Y ¿quién aumenta mis duelos?
Los celos.
Y ¿quién prueba mi paciencia?
Ausencia.
De este modo, en mi dolencia
ningún remedio se alcanza,
pues me matan la esperanza
desdenes, celos y ausencia. (I, 27: 213)

En esta sección Barbieri reproduce, musicalmente, el sentimiento del poema que un solista interpreta acompañado de la orquesta. El vínculo entre el pasaje literario y la escena musical se advierte a través de la forma que Barbieri imprime a su obra la cual proyecta la personalidad de nuestro héroe. Éste aparece en el vértice de un ángulo que irradia su carácter de lector hacia la obra y en dirección a los espectadores modernos de ambas composiciones. Don

⁸ Tenor es una clasificación de voz; se refiere a la voz natural más aguda del hombre (www.credoreference.com.ccl.idm.oclc.org/search.do?query=tenor&scope=subject&subject=all&title=292&view=facet).

Quijote, una vez más demuestra ser un lector culto, conocedor de la música propia de los pastores y de los intérpretes de la corte; la voz narrativa menciona que en el momento de escuchar el canto de Cardenio, don Quijote se admira porque “aquél no era lugar donde pudiese haber quien tan bien cantase... versos no de rústicos ganaderos, sino de discretos cortesanos” (I, 27: 213). En efecto, debido a su fracaso amoroso el cortesano Cardenio se encuentra aislado en el campo. En la interpretación de Barbieri se observa el rasgo de elegancia que menciona el narrador de *El Quijote*; así, “Ovillejo” presenta una forma semejante a la de “Casta diva,” aria de la ópera *Norma* (1831) compuesta por el *belcantista* Vincenzo Bellini (1801-1835).⁹ Se escucha una similitud con un *cantabile* operístico.¹⁰ Esto se relaciona con la elegancia de la música de la corte. Además, “Casta Diva” es una plegaria a la diosa luna interpretada por la protagonista Norma, una sacerdotisa y por lo tanto, representante de la clase alta como lo es Cardenio. El texto refleja angustia causada por una pasión relacionada con el amor, igual que en el ovillejo cervantino (“desdenes, celos y ausencia me matan la esperanza”). Referente a la forma, “Casta Diva” y “Ovillejo” muestran progresiones similares.¹¹ Además, en ambas piezas, el

⁹ El *Bel canto* es un estilo vocal propio de la ópera italiana de la primera parte del siglo XIX. Bellini se asocia con dicho estilo (*Harvard Concise Dictionary of Music*).

¹⁰ *Cantabile* significa cantable; posee varios significados en diferentes contextos; uno de ellos se refiere a la ópera; significa la primera parte de una doble aria seguida por la cavaletta. El *cantabile* es lento y libre de forma contrastando con la estructurada y más rápida *cavaletta* (*Enciclopedia Británica*).

¹¹ Progresión es el avance de un tono a otro o de un acorde a otro; el primero es una progresión melódica y el segundo, una progresión armónica (*The Oxford Concise Dictionary*)

tempo, *andante cantabile*¹² y el acompañamiento, *sostenuto*¹³ propician el tono meditativo y la melodía expresiva. En la época de Barbieri, la ópera italiana gozaba de gran popularidad en España, según lo expone Traubner; asimismo, Rafael Lamas, en su artículo “Zarzuela and The Anti-Musical Prejudice of The Spanish Enlightenment,” menciona que en España “la ópera seria italiana era considerada un espectáculo culto y universal” (2). Por ello, Barbieri aplicó formas italianas para revitalizar la zarzuela que había perdido fuerza durante el siglo XVIII y principio del XIX. Así, existe un paralelismo entre la naturaleza noble del canto que interpretan los Cardenios de Cervantes y Barbieri con la pieza de Bellini. Justamente, la lectura del poema de Cardenio que realiza Barbieri, es semejante a la de don Quijote, ya que el tono triste de la melodía en el “Ovillejo” muestra el sufrimiento que don Quijote y Sancho descubrieron en Cardenio. Al respecto, la voz narrativa menciona que ambos “viendo que la música se había vuelto en sollozos y en lastimeros ayes, acordaron de saber quién era el triste, tan estremado en la voz como doloroso en los gemidos” (I, 27: 214). Más aún, el lector moderno percibe al mismo tiempo, la lectura de don Quijote, la de Barbieri y la de una característica social de la España del siglo XIX, ya que según Lamas, el gusto por la ópera italiana sería “sintetizaba el ideal político absolutista de los borbones” (2). Por consiguiente, don Quijote-lector es el punto de enlace de dos géneros, literatura y música, dos estilos musicales, ópera italiana y

¹² *Andante* significa al paso y *cantabile* cantando (*The Oxford Concise Dictionary*)

¹³ *Sostenuto* es una palabra de origen italiano que significa sostenido; implica un *tempo* lento y frecuentemente se refiere a un estilo *legato* en donde a las notas musicales se les da un valor mayor a su valor normal (*The Oxford Concise Dictionary*).

Zarzuela y dos épocas, siglo XVII y siglo XIX; todo ello conectado con el lector moderno que desde fuera de la obra cervantina contempla la perspectiva que a semejanza de un espejo, ofrece el héroe de la Mancha. ¡Qué gran contribución al saber!

Lo expuesto acerca de don Quijote como creación literaria en su faceta de lector ilustra la idea que expone Holland: “la obra literaria inanimada no es una obra en sí misma, sino la ocasión para la obra de otra persona” (17). Para nuestro héroe, las narrativas caballerescas cobran vida a través de las acciones que él realiza; el lector moderno las evalúa y produce obras ficticias o críticas. Como base de inspiración se encuentra la dualidad irónica de la personalidad de don Quijote. En teoría, emite juicios adecuados acerca de las obras literarias, pero en la práctica, su aproximación a ellas es errónea. El siguiente comentario que hace a don Diego de Miranda y la reacción de éste lo demuestran: “si el poeta fuere casto en sus costumbres, lo será también en sus versos... la pluma es la lengua del alma” (II, 16: 554). Inmediatamente después, la voz narrativa declara: “Admirado quedó el del Verde Gabán [don Diego] del razonamiento de don Quijote, y tanto, que fue perdiendo de la opinión que con él tenía, de ser mentecato” (II, 16: 554). Asimismo, don Diego le comenta a su hijo que ha visto a don Quijote “hacer cosas del mayor loco del mundo, y decir razones tan discretas, que borran y deshacen sus hechos” (II, 18: 564). Por lo tanto, ¿Es nuestro caballero un lector culto, loco cuerdo o una combinación? Las posibles respuestas continuarán inspirando recreaciones.

Capítulo 3

Don Quijote, autor de sí mismo, proyecta su personalidad, a través la oratoria y la narrativa

“¡Dios os perdone el agravio que habéis hecho a todo el mundo en querer volver cuerdo al más gracioso loco que hay en él! ¿No veis, señor, que no podrá llegar el provecho que cause la cordura de don Quijote a lo que llega el gusto que da con sus desvaríos?”
(Cervantes II, 65: 866).

De todas las historias [*El Quijote*] es la más triste porque nos hace sonreír
(Russell 212).

Don Quijote, “un poliedro de inagotables caras” (Herrera Espinoza 142), no permanece con la tarea de la lectura; debido a su plasticidad, se convierte de lector en autor. Al realizar esta función, de manera semejante a lo que ocurre con la anterior, don Quijote confunde la realidad con la fantasía. Con ello, también Cervantes ofrece una enseñanza impregnada con el placer que proporciona la comicidad. Los autores literarios corren peligro de perder el control de su creación cuando la confunden con la realidad; les puede ocasionar locura, depresión y la misma muerte, como le ocurre al señor Quijano. Se convierte en el signo del autor que falla al integrarse y vivir en su propia obra ficticia; por consiguiente, Cervantes, como menciona Umberto Eco “emite una imagen... que más allá de sus funciones físicas, está destinada a comunicar algo” (*Tratado de semiótica general* 257). Así, don Quijote se considera autor porque amplía su ámbito de existencia y acción, ya que según Ortega y Gasset, “autor viene de ‘auctor’, el que aumenta” (*La deshumanización del arte* 24). De

las obras caballerescas se inspira y crea su propio universo. Con esto, lleva a cabo la idea de Eco referente a que una obra de ficción se realiza cuando “se construye un mundo y se amuebla” (cit. en Paz Gago 176). Precisamente, Alonso Quijano, debido a su obsesión por las narraciones de caballería, decide vivir de acuerdo a las circunstancias del *romance*; se crea a sí mismo, toma el apelativo de don Quijote de la Mancha y nace nuestro caballero andante. En fundamento al medio que le rodea, erige el ambiente adecuado para desarrollar las actividades propias de su nueva identidad, de tal manera que las ventas se convierten en castillos, los molinos de viento y los cueros de vino en gigantes a quienes vencer y con ello alcanzar fama. Adereza su entorno imprimiendo a su viejo corcel la gallardía digna de un caballero al asignarle como nombre, el de Rocinante, con lo cual se refiere a que, antes de transformarse, era simplemente, un rocín o sea un caballo viejo (paráfrasis del Dr. James Parr). Además, convierte al campesino Sancho Panza en su escudero y concibe a su dama, Dulcinea del Toboso, idealizando a la campesina Aldonza Lorenzo. Al respecto, afirma Erich Auerbach que don Quijote capta y transfigura “a través del prisma de la novela caballerescas las realidades de la vida diaria con las que topa a cada paso” (316). Asimismo, para probar que la creatividad que posee don Quijote se origina en su previo conocimiento literario, se puede utilizar la siguiente idea de Northrop Frye: “La literatura se crea a partir de la literatura, y no a partir de la realidad... ‘Sólo pueden hacerse... novelas, a partir de otras novelas... El deseo de escribir, propio del escritor, no puede provenir más que

de una experiencia previa de la literatura...” (cit. en Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* 12). Justamente, como se mencionó en la página 11 de este escrito, el nombre de nuestro héroe se relaciona con el de Lanzarote¹⁴ ya que ambos riman. De igual forma, sucede con el apelativo Camilote quien, según Carroll B. Johnson, es un caballero andante cómico que hace el ridículo; aparece en obras que al señor Quijano le gusta leer. Además, de la Mancha es una imitación de Amadís de Gaula. Por lo tanto, su apego a la lectura y su creación de un mundo ficticio constituyen elementos que integran a don Quijote como ente literario.

Más aún, la lectura de las obras caballerescas induce a don Quijote a experimentar el impulso de convertirse en autor. En relación a ello, cuando el hidalgo manchego ve que un libro termina con el anuncio de que se realizará la continuación de las aventuras narradas, no sólo disfruta con esta idea, sino que también desea culminar la obra. La voz narrativa expone esto con las siguientes palabras: “[don Quijote] alababa en su autor aquel acabar su libro con la promesa de aquella inacabable aventura, y muchas veces le vino deseo de tomar la pluma, y dalle fin al pie de la letra, como allí se promete...” (I, 1: 20). Sin embargo, no escribe una obra literaria, sino traslada su anhelo a la creación de su propio estilo de vida. Como todo invento, el de nuestro héroe comienza en su mente; así, una de sus actividades de autor se lleva a cabo cuando construye un cuadro imaginario de su futuro como caballero andante; el narrador lo describe

¹⁴ Lanzarote es un famoso caballero andante que pertenece a las obras del Rey Arturo.

en esta forma: “Imaginábase el pobre ya coronado por el valor de su brazo, por lo menos, del imperio de Trapisonda” (I, 1: 22). También, mientras cabalga por el campo, don Quijote elabora la siguiente secuencia en la que describe cómo pueden ser narradas sus futuras actividades como caballero andante:

-¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a la luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no... ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta... manera?: ‘-Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y... espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus arpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora, que dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte se mostraba, cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha... subió sobre su famoso caballo Rocinante y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel. (I, 2: 25)

Don Quijote es autor de una composición en la que imita la forma ampulosa que usan algunos escritores.

Precisamente, como el caballero de la Mancha imita el universo literario para crear el mundo que desea a partir de su ambiente “real,” su composición es una mimesis. Paz Gago considera que ésta es un “proceso dinámico y activo de representación... de acciones verosímiles” (35). Menciona que para Alonso López Pinciano (1547-1627) quien fue teórico literario “la poesía es imitación por medio de lenguaje, pero no... una reproducción servil de la naturaleza real, sino... una representación enriquecedora que la aventaja e incluso la mejora” (36). Así, don Quijote ajusta su entorno a las necesidades de su “profesión,” lo distorsiona y lo embellece. En base a una Maritornes de cabellos que parecen crines, con aliento de ensalada de fiambre y adornada con cuentas de vidrio,

nuestro héroe inventa a una princesa de cabellos semejantes a “lucidísimo oro de Arabia, cuyo resplandor al del mismo sol escurecía... [con un] olor suave y aromático [en su boca y aderezada] con piedras orientales” (I, 16: 112). Es una adaptación de sus lecturas; la voz narrativa lo confirma: “...él la pintó en su imaginación de la misma traza y modo que lo había leído en sus libros de la otra princesa que vino a ver el mal ferido caballero, vencida de sus amores, con todos los adornos que aquí van puestos” (I, 16: 112). Más aún, es posible encontrar en la faceta de autor de don Quijote el concepto de mimesis que tenía Cervantes: “el arte añade a la realidad lo que le falta en perfección, originalidad u ornamento” (Paz Gago 37). Dicha idea, según Paz Gago era compartida por Alonso López Pinciano. Existe una coincidencia entre el nombre de este autor y el que ostenta el bachiller que don Quijote derriba del caballo durante el episodio del cuerpo muerto. En el diálogo que sostiene don Quijote con Alonso López puede observarse cómo el bachiller imita el léxico de nuestro héroe; así, cuando éste se presenta, exclama:

... yo soy un caballero de la Mancha, llamado don Quijote, y es mi oficio y ejercicio andar por el mundo enderezando tuertos y desfaciendo agravios,” [a lo que Alonso López responde] “-No sé cómo pueda ser eso de enderezar tuertos... pues a mí de derecho me habéis vuelto tuerto, dejándome una pierna quebrada, la cual no se verá derecha en todos los días de su vida; y el agravio que de mí habéis deshecho ha sido dejarme agraviado de manera que me quedaré agraviado para siempre, y harta desventura ha sido topar con vos que vais buscando aventuras... señor caballero andante (que tan mala andanza me ha dado)... (I, 19: 136)

Don Quijote manifiesta la creación de sí mismo al presentarse como caballero andante; de igual forma, es el autor de un discurso para dar a conocer su misión;

el bachiller López realiza una mimesis del artificio de nuestro héroe; con ello, ilustra la propuesta de su homónimo referente a imitar la obra literaria por medio del lenguaje añadiéndole creatividad. Ésta se logra ya que por medio de la ironía, las palabras de López proporcionan al pasaje un carácter cómico.

Cervantes, a través de don Quijote, un autor que imita a las obras caballerescas y es imitado por otro personaje, ofrece una lección acerca de la mimesis. El lector moderno la capta y a la vez experimenta placer, según Paz Gago.

Además, este crítico afirma que “el rasgo y el objeto de la imitación es la verosimilitud. Cervantes se encarga de mostrar que su personaje imprime dicha cualidad a la invención que éste realiza. Don Quijote adopta el lenguaje arcaico de los caballeros y la vivencia del amor cortés propio de ellos. Se dirige a Maritornes así: “-Quisiera hallarme en términos, fermosa y alta señora, de poder pagar tamaña merced como la que con la vista de vuestra gran ferrosura me habedes fecho ...” (I, 16: 112-113). Le manifiesta que no puede corresponder a su amor debido a la fidelidad que profesa a su señora Dulcinea; si no existiera tal impedimento, no sería tan simple como para desperdiciar la oportunidad que ella le ofrece. Además, Cervantes hace pronunciar a su caballero una idea referente a la verosimilitud en las obras literarias; con ello, le otorga la personalidad propia de un autor que posee bases teóricas para escribir obras literarias; así, don Quijote menciona lo siguiente en presencia del editor de Barcelona: “... las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables cuanto se llegan a la verdad o la semejanza della, y las verdaderas, tanto son

mejores cuanto son más verdaderas” (II, 62: 852). Don Quijote realiza una creación verosímil en cuanto a los elementos representativos de las obras caballerescas; configura un mundo con seres y objetos apropiados para ellas con lo cual efectúa la propuesta de Eco. Sin embargo, no se limita a producir una obra literaria, comete el error de vivirla. Así lo hace notar la voz narrativa cuando menciona que nuestro caballero habla consigo mismo “ensartando ... disparates, todos al modo de los que sus libros le habían enseñado, imitando en cuanto podía su lenguaje. Con esto caminaba tan despacio, y el sol entraba tan aprisa y con tanto ardor, que fuera bastante a derretirle los sesos, si algunos tuviera” (I, 2: 25). Don Quijote coexiste con su propia obra en su deseo de crear; esto le causa, como afirma Paz Gago, una demencia parcial.

Un elemento del mundo ficcional que don Quijote construye lo forman sus discursos que dirige a diversos personajes. Representan su personalidad ambigua de autor culto e insensato a la vez. Un análisis basado en algunos conceptos de Eco ilustra tal afirmación. Este crítico asevera que la semiología es el estudio de todos los fenómenos culturales tratados como sistemas de signos que se relacionan con la comunicación; en otras palabras, “la semiología trata acerca de las convenciones comunicativas como un fenómeno de la cultura” (cit. en Michael Caesar 60). Según Eco, signo es la relación entre el plano de la expresión, o sea el plano del significante y el plano del contenido, es decir, el del significado; el signo se conoce en su forma de significar; es más adecuado referirse a la función de los signos. Para que se realice una actividad semiótica

es necesario construir un código; éste “asocia un conjunto de marcas semánticas con un conjunto de marcas sintácticas” (Eco 173). Según Caesar, Eco define código como “una estructura elaborada en forma de un modelo que es postulado como una regla en la que se basan una serie de concretos mensajes individuales que se conforman con dicho modelo y son comunicativos sólo en relación con él” (62). Todos los hablantes de una lengua conocen el significado denotativo de las palabras, pero no todos los integrantes de un grupo conocen el connotativo. Cuando el emisor y el receptor no se comunican en base al mismo código, el mensaje resulta ambiguo. La semiología establece según la existencia de un código, que el significado es un fenómeno cultural descrito por el sistema de relaciones que el código dicta que son aceptadas por un cierto grupo en un determinado momento. Así, en el discurso que don Quijote formula ante los cabreros, se observa un sistema de signos con los que nuestro héroe compara la pasada edad de oro con la actual de hierro; realiza una alabanza de aquella en cuanto a la equitativa distribución de los productos naturales, la vestimenta, la literatura, los valores como la honestidad en las mujeres, el respeto a ellas y la justicia; sobre todo, explica el beneficio que representa la caballería, así como la misión que posee como integrante de tal orden. En cuanto al plano de la expresión, la abundancia de adjetivos que utiliza don Quijote, produce un rebuscamiento:

Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes. Las claras fuentes y corrientes ríos, en magnífica abundancia, transparentes aguas les ofrecían. En las quiebras de las peñas... formaban su república las solícitas y discretas abejas... todo era concordia; aún no se había

atrevido la pesada reja del corvo arado abrir ni visitar las entrañas piadosas de nuestra primera madre, que ella, sin ser forzada, ofrecía, por todas las partes de su fértil y espacioso seno, lo que pudiese hartar, sustentar y deleitar a los hijos que entonces la poseían. (I, 11: 75)

Respecto al plano del contenido, la exposición de don Quijote resulta difícil de captar e interesar a los cabreros debido a que incluye mitología (menciona el laberinto de Creta), ideas relacionadas con la vida humana en su estado natural (la gente se vestía con “hojas verdes de lampazos y yedra entretejida,” en vez de la seda que usan en su actualidad) y conceptos relacionados con los caballeros andantes (la obligación que por ley natural tienen todos de atenderlos). La connotación de sus términos se relaciona, como asevera Martín de Riquer, con temas clásicos y renacentistas; éstos son ajenos al conocimiento de los cabreros. La voz narrativa exclama que la arenga de don Quijote “se pudiera muy bien escusar,” ya que los cabreros oyeron “aquel inútil razonamiento... sin respondelle palabra, embobados y suspensos, le estuvieron escuchando;” (I, 11: 76) esto muestra la apatía de los cabreros ante el discurso de don Quijote. Se debe a que desconocen el código de nuestro “autor” y por lo tanto no se realiza la función semiótica; además, la comunicación es nula, ellos no contestan porque se encuentran distantes de la cultura que ofrece don Quijote. Además, la función de los signos es ambigua ya que no se manifiesta una correlación mutua entre la expresión y el contenido del discurso; el exceso de palabras empleadas no aclara el propósito del mensaje; el discurso comienza con una alabanza a la naturaleza y termina con la institución de los caballeros andantes. La voz narrativa pone al lector moderno en antecedentes cuando a

punto de pronunciar su exposición, don Quijote invita a Sancho sentarse y cenar a su lado; lo hace de una manera tal ampulosa que los cabreros no comprenden sus palabras. La forma es la siguiente: “No entendían los cabreros aquella jeringonza de escuderos y caballeros andantes, y no hacían otra cosa que comer y callar...” (I, 11: 74). Don Quijote pretende imponer la cultura de su mundo imaginario en un escenario real.

En forma paralela, Cervantes induce a su personaje central a elaborar el “discurso de las armas y las letras”; el narrador menciona que don Quijote lo hace “movido de otro semejante espíritu que el que le movió a hablar tanto como habló cuando cenó con los cabreros” (I, 37: 318). También pronuncia su pieza oratoria durante la cena. Sin embargo, la audiencia formada por las personas hospedadas en una venta, realiza una ligera participación en el discurso, a diferencia de los cabreros; precisamente, la voz narrativa menciona que dichos huéspedes, entre los que se encuentran el cura, el barbero, Dorotea y otros conocedores de la literatura caballeresca, sintieron placer cuando el de la triste figura comenzó a hablar. En transcurso de la plática, la misma voz exclama que todos “le escuchaban de muy buena gana” (319). Esto se explica por medio del siguiente aspecto que acerca de semiología desarrolla Eco; una circunstancia contribuye a la comunicación de igual forma que el léxico connotativo apropiado a la cultura de los receptores. Nuestro héroe ya ha dado a conocer su personalidad excéntrica a sus oyentes. Además, como explica el narrador, se trata de “caballeros, a quien son anejas las armas” (319). No obstante, don

Quijote se introduce completamente en su mundo; desvía sus comentarios del tema central de su discurso, cuando se percata de ello exclama: “Pero dejemos esto aparte, que es laberinto de muy dificultosa salida, sino volvamos a la preminencia de las armas contra las letras” (321); no considera la reacción de su auditorio; su pieza oratoria se aleja de la propuesta de Eco referente a un texto, “[El autor] debe enfocar... su atención en las posibles reacciones de sus destinatarios, para que su obra establezca una red de actos comunicativos que provoquen respuestas altamente originales” (Caesar 94). Las únicas reacciones son las que menciona la voz narrativa:

... ninguno de los que escuchándole estaban le tuviesen por loco... En los que escuchado le habían sobrevino nueva lástima de ver que hombre que, al parecer, tenía buen entendimiento y buen discurso en todas las cosas que trataba, le hubiese perdido tan rematadamente en tratándose de su negra y pizmienda caballería. El cura le dijo que tenía mucha razón en todo cuanto había dicho en favor de las armas, y que él, aunque letrado y graduado, estaba en su mismo parecer. (I, 38: 319)

No se observa, en los oyentes, una interpretación profunda y concreta de las ideas del héroe manchego que produzca un nuevo conocimiento del mundo como debe ocurrir ante una obra, según Eco. Sin embargo, existe una respuesta a diferencia del caso de los cabreros cuya reacción es nula. Cervantes ofrece al lector moderno la oportunidad de reflexionar acerca del riesgo de no proporcionar una pieza oratoria con mensaje significativo cuando su autor se enajena en su entorno ficticio.

Sin embargo, el discurso acerca de las armas y las letras es un ejemplo del estilo literario que don Quijote emplea para exponer sus ideas, así como una

justificación que de sus acciones realiza ante él mismo y ante los que le rodean. No se conforma con haber leído las obras caballerescas, sino que toma las armas. Por lo tanto afirma que las letras no son más importantes que las armas; lo expresa de esta forma: “Quítense delante los que dijeren que las letras hacen ventaja a las armas” (318). Con el fin de apoyar tal idea, don Quijote expone una serie de razonamientos acerca del valor de ambas disciplinas; menciona que las letras son la base de la ley que asegura el orden social y que las armas necesitan del trabajo intelectual para planear las estrategias guerreras; sin embargo, llega a la conclusión de que el objeto de las letras no es tan alto como el de las armas, ya que éstas conducen a la paz. Nuestro caballero enfatiza tal idea repitiéndola, como se muestra en seguida: “...las armas tienen por objeto y fin la paz que es el mayor bien que los hombres pueden desear en esta vida... Esta paz es el verdadero fin de la guerra... que lo mismo es decir armas que guerra... el fin de la guerra es la paz... a esto hace ventaja el fin de las letras” (319). Además, don Quijote argumenta a favor de las letras; realiza esto al mencionar que las leyes, las cuales pertenecen al ámbito de las letras, son necesarias porque la guerra también tiene sus leyes y está sujeta a ellas. No obstante, las leyes no se pueden sostener sin las armas; al respecto, nuestro héroe expone esta sección de su pieza oratoria:

...las leyes no se podrán sustentar sin ellas [las armas], porque con las armas se defienden las repúblicas, se conservan los reinos, se guardan las ciudades, se aseguran los caminos, se despejan los mares de corsarios, y, finalmente, si por ellas no fuese, las repúblicas, los reinos, las monarquías, las ciudades, los caminos de mar y tierra estarían sujetos

al rigor y a la confusión que trae consigo la guerra el tiempo que dura y tiene licencia de usar de sus privilegios y de sus fuerzas. (321)

Con este párrafo, se aprecia el estilo ampuloso con el que se expresa “nuestro autor.”

Aparte de ponderar las acciones relacionadas con las armas y las letras, don Quijote describe su propia experiencia como lector y explica la razón que lo condujo a convertirse en caballero andante, lo que significa ser autor de sí mismo. En cuanto a los esfuerzos que un lector necesita para destacar como intelectual, don Quijote afirma que “alcanzar alguno a ser eminente en letras le cuesta tiempo, vigilia, hambre, desnudez...” (322). Tal aseveración está de acuerdo con lo descrito por la voz narrativa cuando menciona que Alonso Quijano pasaba los días y las noches leyendo sin comer y sin dormir; además, dicha voz informa que el señor Quijano vendió parte de sus tierras para comprar libros de caballería, lo cual se relaciona con la desnudez. Más aún, el tener menos tierras lo disminuye como hidalgo, ya que este vocablo significa “hijo de algo” (paráfrasis del Dr. Parr). Por otra parte, ser soldado implica, según “el caballero de la triste figura,” llevar a cabo los mismos afanes del intelectual más el poner la vida en peligro, sobre todo, en sus tiempos con el uso de las armas de fuego que no existían en la era de los héroes de sus lecturas. Sin embargo, él está seguro de que, al correr un mayor riesgo que el de sus antecesores, su mérito es superior al de ellos. Don Quijote utiliza las siguientes palabras con el fin de expresar esta idea: “...seré más estimado, si salgo con lo que pretendo, cuanto a mayores peligros me he puesto que se pusieron los caballeros

andantes de los pasados siglos” (323). Al mencionar el tema de la estimación, don Quijote nos recuerda una de las facetas de su proyecto de caballero el cual consiste en alcanzar “el aumento de su honra” (I, 1: 22). Lo expuesto en los dos últimos párrafos, muestra cómo se unen sus ideas acerca de las armas y de las letras con él mismo. Por lo tanto, el discurso de las armas y las letras es fundamental para ilustrar el aspecto de autor que integra la personalidad de don Quijote, ya que no sólo es el compositor de su pieza oratoria, sino que ella representa la totalidad de su propia creación, debido a que él, de las páginas de las obras caballerescas (letras), pasa a caballero (armas).

En sintonía con su personalidad de autor interesado en exhibir su erudición a la vez que su entusiasmo por el ejercicio de las armas, don Quijote elabora un discurso inspirado en cuatro imágenes de santos. Éstas se encuentran custodiadas por unos labradores quienes las llevan a su aldea. Ante ellos y Sancho, “el caballero de la triste figura” describe con admiración las acciones de los santos mencionados porque los considera caballeros andantes, guerreros a favor de la fe y construye su pieza oratoria delineando la personalidad de cada uno. Así, al acercarse a la imagen de San Jorge menciona que “fue uno de los mejores andantes que tuvo la milicia divina... y fue además defensor de doncellas” (II, 58: 813). Enseguida, descubre la imagen de San Martín y afirma que fue uno de los aventureros cristianos. Luego, don Quijote muestra gran entusiasmo ante la representación de Santiago, a quien llama don Diego de Matamoros y así lo describe: “Éste sí que es caballero, y de las

escuadras de Cristo; éste se llama don San Diego de Matamoros, uno de los más valientes santos y caballeros que tuvo el mundo y tiene agora el cielo” (814). Por último, mientras observa la imagen de San Pablo, don Quijote dice: “Éste... fue el mayor enemigo que tuvo la Iglesia de Dios Nuestro Señor en su tiempo y el mayor defensor suyo que tendrá jamás, caballero andante por la vida, y santo a pie quedo por la muerte, trabajador incansable en la viña del Señor...” (814). La exposición de don Quijote revela sus conocimientos históricos, su afán de incluirse en el ámbito de los caballeros y de adaptar a éste, su entorno real. Precisamente, se compara con los santos descritos: “... estos santos y caballeros profesaron lo que yo profeso, que es el ejercicio de las armas; sino que la diferencia que hay entre mí y ellos es que ellos fueron santos y pelearon a lo divino, y yo soy pecador y peleo a lo humano” (814). Su comentario: “Ellos conquistaron el cielo a fuerza de brazos” (814), implica su familiaridad con *La Biblia*, ya que proviene del “Evangelio, según San Mateo,” 11.12, de acuerdo a la nota explicativa de Fajardo y Parr. El entusiasmo de don Quijote hacia los santos es una idealización, producto de su creatividad, ya que sus palabras contrastan con la actitud práctica de los labradores que llevan las imágenes, ya que ellos aseveran que las cuidan con esmero debido al valor monetario que representan; al respecto, dicen que cada una cuesta más de cincuenta ducados; en ningún momento manifiestan una devoción basada en la fe hacia las imágenes. Más aún, la voz narrativa describe las imágenes con un tono de ironía, tal como se palpa con la siguiente descripción de la figura de San

Jorge: "...puesto a caballo, con una serpiente enroscada a los pies y la lanza atravesada por la boca, con la fiereza que suele pintarse. Toda la imagen parecía una ascua de oro como suele decirse" (813). De manera semejante, la voz editorial describe al "Patrón de las Españas," Santiago, con la espada ensangrentada en la mano, pisando las cabezas de los moros, lo cual transmite una sensación grotesca, no digna de veneración. Don Quijote intenta impregnar las circunstancias cotidianas con el valor de las armas y la recreación literaria para envolverse en su mundo ideal.

Su faceta de autor alcanza verosimilitud cuando exhibe su conocimiento de la estructura de las obras caballerescas y construye una, situándose como protagonista. Se aproxima al concepto de verosimilitud que menciona Paz Gago: "es la verdad poética de los hechos tal como deberían haber sucedido" (39). Así cuando Sancho le sugiere que vaya a servir a algún príncipe con el objeto de alcanzar fama, don Quijote responde con una recreación de obra caballeresca. Precisamente, Riquer hace referencia a ella; opina que es "un perfecto esquema de la trama más común en los libros de caballerías" (79). Don Quijote comienza a construir su relato exponiendo el objetivo del caballero de "ser conocido por sus obras" (I, 22: 155); menciona la fama del caballero que llega a un reino y la gente lo festeja porque lo considera "la flor de la caballería."¹⁵ En seguida, narra cómo es hospedado por un rey; inmediatamente, la hija de éste y el caballero se enamoran, lo que da lugar a que se desarrolle el tema del amor cortés. "Nuestro

¹⁵ "Flor de la caballería" es una expresión que se encuentra repetidas veces en *Amadís de Gaula*.

autor” y héroe cuenta que al verse el caballero y la infanta, se enamoran. Utiliza esta forma: “Sucederá... que ella ponga los ojos en el caballero, y él en los della, y cada uno parezca a otro cosa más divina que humana, y sin saber cómo ni cómo no, han de quedar presos en la intricable red amorosa” (157). Entonces, él realizará grandes hazañas para merecer el amor de ella; se casarán y cuando el padre de ésta muera, el caballero heredará el reino. Dará a su escudero, por esposa, a una duquesa. Por lo tanto, podemos considerar a don Quijote como autor, quien recrea sus lecturas, las cuales lo han conducido al deseo de alcanzar fama, vivir el amor cortés y hacer que su escudero se beneficie. Teóricamente, existe una relación entre su creación narrativa y su personalidad de caballero; su error consiste en vivirla.

En forma paralela a sus creaciones basadas en la palabra, don Quijote realiza actos que representan su anhelo de amueblar su universo ficticio; la voz narrativa lo expresa de la siguiente forma: “todas las cosas que veía con mucha facilidad las acomodaba a sus desvariadas caballerías y malandantes pensamientos” (I, 21: 152). Uno de tales actos consiste en apoderarse del supuesto yelmo que había pertenecido al moro Mambrino, personaje de la obra *Orlando innamorato* de Mateo María Boiardo,¹⁶ que sin duda nuestro caballero ha leído. Sucede cuando se encuentran don Quijote y Sacho con un barbero quien para protegerse la cabeza de la lluvia, se ha puesto su bacía. El héroe manchego la confunde con el célebre casco y se la arrebató. Desde que ve

¹⁶ El Yelmo de Mambrino es conquistado por Reinaldos de Montalbán (Martín de Riquer 79)

aproximarse al barbero le dice a Sancho: “verás cuán sin hablar palabra, por ahorrar del tiempo, concluyo esta aventura, y queda por mío el yelmo que tanto he deseado” (I, 21: 151). Efectivamente, don Quijote adquiere el objeto que anhela y con él complementa su atavío de caballero; “no dejará de cubrirse con él la cabeza, lo que produce la risa o la estupefacción de cuantos lo encuentran” (Riquer 78). Más aún, logra introducir en su mundo literario a personas “reales.” Así, el despojado barbero, al llegar a la venta donde nuestro héroe, Sancho, y amigos de éstos se hospedan, exige la devolución de su bacía. Don Quijote insiste que se trata del yelmo de Mambrino. El barbero maese Nicolás apoya al caballero manchego con el fin de “llevar adelante la burla para que todos riesen” (I, 45: 377). Los enterados del “humor” de don Quijote secundan la broma. No obstante, algunos de los presentes (unos cuadrilleros de la Santa Hermandad) que no conocen a nuestro caballero califican de absurdo su alegato; los iniciadores de la burla proponen que se vote a favor o en contra; la situación se vuelve “materia de grandísima risa” (378) para los familiarizados con don Quijote. Sin embargo, el desacuerdo crece y en medio de un disturbio se gritan y golpean unos a otros. Sólo cesa cuando nuestro caballero hace alusión al pasaje del “campo de Agramante.”¹⁷ Asigna los papeles de los reyes Agramante y Sobrino al cura y al oidor, respectivamente.¹⁸ Dota de naturaleza literaria a dos personas “reales.” Este hecho y todo lo ocurrido en el pasaje muestran que

¹⁷ El pasaje del “campo de Agramante” pertenece a la obra *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto (1474-1533 (Manuel Durán, *La ambigüedad en El Quijote* 174).

¹⁸ El oidor es uno de los huéspedes de la venta.

“triunfa la imaginación creadora de don Quijote” (Durán, *La ambigüedad en El Quijote* 175). En la mente de nuestro caballero “la bacía queda por yelmo hasta el día del juicio” (I, 45: 380), y la discusión termina mediante un *romance* caballeresco. Su mundo inventado trasciende de su fantasía al ámbito cotidiano. Las consecuencias de su acción son ambiguas como toda su personalidad; provoca diversión, pero al mismo tiempo daño en los golpeados: “Don Quijote puso mano a su espada y arremetió a los cuadrilleros... El barbero aporreaba a Sancho, Sancho molía al barbero... [Éste] en la pendencia, tenía deshechas las barbas” (380). El tono de la voz narrativa al describir la confusión, es humorístico: “El cura daba voces, la ventera gritaba, su hija se afligía, Maritornes lloraba... don Fernando tenía debajo de sus pies a un cuadrillero, midiéndole el cuerpo con ellos muy a su sabor... toda la venta era llantos, voces, gritos, confusiones... mojicones... coces y efusión de sangre... caos, máquina y laberinto de cosas” (379). El lector moderno capta el perjuicio que resulta de la obstinación de don Quijote, pero al mismo tiempo, experimenta el placer resultante de contemplar una escena cómica.

Al continuar explorando la función creativa de “nuestro autor” se observa que don Quijote realiza obras de géneros diversos: sus discursos pertenecen a la oratoria; Sancho personaje al que mueve a actuar se relaciona con el teatro; su etérea dama le inspira la poesía; corresponde tratar acerca de la obra narrativa: el relato que construye acerca de su visita a la cueva de Montesinos y

que da a conocer a Sancho y al primo.¹⁹ Diana de Armas Wilson se refiere a este episodio como “una ficción dentro de la ficción” (77). La voz narrativa apoya el papel de autor del caballero manchego al mencionar que éste decía sus palabras “como si con dolor inmenso las sacara de sus entrañas” (II: 22, 595). Se relaciona con dar a luz, en este caso, una obra. Más aún, el propio Cide Hamete Benengeli transfiere su cargo de autor a don Quijote; escribe una nota para explicar que la historia contada por don Quijote no pudo haber ocurrido, pero que tampoco nuestro digno caballero fue capaz de mentir; además afirma que éste reconoce, al final de su vida, que inventó su aventura. Por lo tanto, afirma Cide que él sólo la escribe. Al respecto, Riley asevera que Benengeli “se lava las manos y hace responsable de la historia a don Quijote” (290). Existe una especie de marco a la creación de don Quijote; lo forman las alusiones que hace ante don Diego de Miranda y ante Basilio acerca de su deseo de visitar la cueva de Montesinos. Ambos personajes se relacionan con la creatividad; el primero tiene un hijo poeta y el segundo logra su matrimonio gracias a su inventiva. Además, el Primo es autor. Resulta difícil considerar tales hechos como simples coincidencias. Aparte, después de escuchar la historia de su amo, Sancho comenta: “Creo... que aquel Merlín o aquellos encantadores que encantaron a toda la chusma que vuestra merced dice que ha visto... allá bajo, le encajaron en el magín o memoria toda esa máquina que nos ha contado...” (II, 23: 601). Sancho reconoce que los acontecimientos que su amo describe son producto de

¹⁹ El primo es quien guía a don Quijote a la Cueva de Montesinos.

su invención. En efecto, el relato de don Quijote está basado en lo que sus lecturas le metieron en la cabeza. En él aparecen Durandarte personaje del ciclo carolingio y Merlín del bretón. Asimismo, se encuentran reminiscencias de *La Odisea* y de *La Eneida*,²⁰ obras conocidas por don Quijote. Según él, Montesinos su protagonista, relata que Merlín convirtió a Guadiana, escudero de Durandarte, en el río del mismo nombre y a la dueña Ruidera junto con sus hijas y sobrinas en lagunas. Tal narración tiene como antecedente a la *Metamorfosis* de Ovidio. No obstante, el caballero de la triste figura insiste que los hechos que describe son reales; los argumentos mencionados en este párrafo prueban su carácter ficticio.

Precisamente, la obra narrativa de “nuestro autor” es una mimesis con tonos fantásticos y realistas. Se advierte una similitud entre el suntuoso palacio donde habita Montesinos y los descritos en obras caballerescas y en algunas pastoriles como la *Diana* de Montemayor. Asimismo, aparece una mezcla de personajes de *romance* con los inventados por don Quijote; se encuentran Durandarte y su dama Belerma; aquí imita las obras caballerescas. Luego menciona la presencia de Dulcinea quien lleva el traje de campesina que portaba cuando la vieron su enamorado y Sancho; por consiguiente, prolonga la creación de Sancho. Más aún, se hace participar en su propia historia con la misión que se ha construido. Montesinos le comunica a su primo Durandarte que el gran caballero don Quijote de la Mancha ha venido a desencantar a todos los

²⁰Durán establece un paralelismo entre la visita de Odiseo y la de Eneas al infierno con la penetración de don Quijote en la Cueva de Montesinos.

que ahí se encuentran. También, los personajes de “nuestro autor” emulan el lenguaje solemne representativo de la nobleza al mismo tiempo que el cotidiano; esto ocurre en el diálogo entre Montesinos y Durandarte. En su parlamento, Montesinos declara:

Sabed que tenéis aquí en vuestra presencia, y abrid los ojos y veréislo, aquel gran caballero de quien tantas cosas tiene profetizadas... el sabio Merlín: aquel don Quijote de la Mancha... que con mayores ventajas que en los pasados siglos ha resucitado en los presentes la ya olvidada caballería, por cuyo medio y favor podría ser que nosotros fuésemos desencantados; que las grandes hazañas para los grandes hombres están guardadas. (II: 23, 599)

A tan ampuloso discurso Durandarte responde: “Y cuando así no sea... ¡Oh primo!, digo, paciencia y barajar” (599), expresión coloquial que usan los jugadores de naipes que van perdiendo y las personas que sufren.²¹ De manera semejante, en los acontecimientos que don Quijote narra se entretienen el realismo y el idealismo. Madariaga menciona que existe un equilibrio entre ellos; se manifiesta con los seis reales que una doncella le pide a don Quijote en nombre y en presencia de Dulcinea; el dinero (valor práctico) y Dulcinea (ilusión), aunque son elementos contrarios, se encuentran en el mismo plano. En forma similar, como expone López Navia, se observa que “la mágica figura de Belerma es presentada en clave paródica con una referencia tan aparentemente simple como es la exclusión del ‘mal mensil’ como causa de su semblante demacrado... (35). La imitación de elementos ideales representativos de las

²¹ La explicación del significado de *paciencia* y *barajar* se encuentra en la nota de Fajardo y Parr (599).

obras caballerescas y mitológicas entreverados con situaciones prosaicas imprime un carácter absurdo a la obra narrativa de don Quijote.

Según García Bacca, se trata de una alucinación consciente, de una aventura de don Quijote despierto; así lo declara nuestro héroe: "...vi que no dormía, sino que realmente estaba despierto..." (II, 23: 596). En seguida, menciona que "hacía discursos concertados," pero no aclara en qué consisten. ¿Estaría fraguando su invención con el fin de recuperar la parte de su mundo que le había arrebatado Sancho al crear a una Dulcinea encantada? Es posible; dentro de la cueva sin luz no puede ver a su alrededor; sólo posee las imágenes que se forman en su interior. Antes de que el humano perciba los objetos en su posición correcta, se forman al revés detrás del ojo; se requiere de luz para completar la función óptica y ver las cosas en forma adecuada. Don Quijote carece de luz y sus imágenes permanecen al revés. Esto se relaciona con el mundo absurdo, carnavalesco descrito por Bajtín. Al respecto, Paz Gago afirma que por medio de su relato, don Quijote ofrece una versión invertida de la realidad. Así, afirma que ha estado en la Cueva por tres días cuando sólo permanece durante poco más de una hora. Sobre todo, asegura que todos los acontecimientos que describe son verdaderos. La reacción de Sancho ante el relato enfatiza el carácter absurdo de éste: "En mala coyuntura y en peor sazón y en aciago día bajó vuestra merced... al otro mundo, y en mal punto se encontró con el señor Montesinos, que tal nos le ha vuelto... contando los mayores disparates que pueden imaginarse" (II, 23: 602). Asimismo, Cide

Hamete se manifiesta confuso, no cree que don Quijote haya mentido, pero no entiende cómo pudo “fabricar en tan breve espacio tan gran máquina de disparates” (II, 24: 604-5). Sancho, destinatario de la pieza narrativa, la encuentra inverosímil y Benengeli escritor de las aventuras de don Quijote, transcribe la ocurrida en la cueva aclarando que no la considera cierta ni falsa cuando en los demás episodios la voz narrativa insiste que Cide Hamete cuenta una historia verdadera. Es un mundo al revés producido por don Quijote.

Sin embargo, en este episodio su imaginación es menos intensa que en otros momentos y hace un esfuerzo, pone su voluntad más que su fantasía para fabricar una realidad que vaya de acuerdo a sus necesidades y deseos. Además de afirmar lo anterior, Madariaga explica que no obstante que el alma de nuestro héroe “es un campo en el que la imaginación creadora de quimeras, lucha contra el sentido común que las devora” (161). Cuando se presenta un suceso contrario a su fantasía, lo explica por medio de la intervención de encantadores y en la persona de don Quijote triunfa la ficción. En cambio, en la Cueva de Montesinos la actividad creativa y el control de ésta actúan en mutua colaboración. No obstante que Belerma debe ser hermosa, como corresponde a una dama de caballero andante, nuestro héroe la delinea con características poco agraciadas: “algo chata, con dientes ralos y no bien puestos” y sobre todo sus manos sujetan un corazón de carne momia. Este realismo grotesco desentona con el sitio que don Quijote crea para ubicar los acontecimientos de su relato. Describe un palacio de cristal rodeado por el “más deleitoso prado que puede crear la

naturaleza” (II, 23: 596). Tal contraste implica una lucha entre la imaginación creadora y la realidad que amenaza con disolverla. Según Madariaga, en don Quijote se ha debilitado la fuerza creativa a causa de la tristeza de ver a la princesa del Toboso en el cuerpo de aldeana.

Más aún, la historia que fabrica en la Cueva de Montesinos denota que la fe del caballero manchego en sí mismo ha disminuido. En su relato, inventa que Durandarte concibe la duda de que el proyecto de don Quijote para desencantar a los habitantes de la Cueva de Montesinos tenga éxito. Al respecto, Durandarte expresa que tendrá paciencia si don Quijote no logra su propósito. También, “nuestro autor” atribuye a Dulcinea una actitud mercenaria cuando por medio de su doncella, pretende otorgar una pieza de su indumentaria en prenda por los seis reales que solicita a don Quijote. El mismo Sancho menciona que no comprende cómo don Quijote no ataca a Montesinos cuando éste compara a Dulcinea con Belerma sino que se conforma sólo con una disculpa de Montesinos y su comentario de que a Dulcinea se le debe comparar con “el mismo cielo” (II, 23: 600). Madariaga afirma que en el caballero de la triste figura la creencia en la integridad de su dama y su brío por defenderla se ha debilitado a causa de que Dulcinea ha salido de su mente, de su idealización y se ha trocado en una labradora.

Para evadirse de su melancolía, don Quijote construye un conjunto de hechos ilógicos y asegura son acontecimientos que ha vivido en el interior de la cueva. La voz narrativa expone que el propio Cide Hamete juzga de inverosímil

lo descrito por don Quijote y menciona que éste confiesa, antes de morir, que ha inventado los sucesos de la cueva “por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias” (605). Por lo tanto, con la creación de su historia, don Quijote se constituye como autor independiente de Cide Hamete quien en su nota al margen de la obra, expresa:”... si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa. Tú, lector, pues eres prudente juzga lo que te pareciere, que yo no puedo ni debo más” (605). Cide permite que don Quijote asuma el papel de autor independiente del “verdadero autor.” Como su creación de Dulcinea y de Sancho le ha fallado, realiza una obra producto de sus lecturas y su fantasía con el afán de conservar su mundo imaginario. Es una pieza literaria que tiene el defecto de la falta de verosimilitud. Así, el narrador afirma que ante la descripción de cómo don Quijote había visto a Dulcinea encantada, el escudero “pensó perder el juicio, o morir de risa; que como él había sido el encantador y el levantador de tal testimonio, acabó de conocer que su señor estaba fuera de juicio y loco de todo punto...” (II, 23: 602). Reacciones como ésta resultan cuando un autor confunde la realidad con la ficción y pierde el dominio de su obra. Otras interpretaciones de esta compleja aventura se dejan al “juicioso lector.”

No obstante su defecto, la pieza narrativa de nuestro héroe presenta cualidades estéticas. Lleva a cabo la recomendación de Eco: “Para estimular la atención del oyente y convencerlo de que saque las conclusiones que se desprenden de las premisas propuestas o presupuestas, hay que presentar el

discurso propio de forma inédita, cargándolo de embellecimientos y ‘sorpresas’, para ofrecer, por lo menos en el plano expresivo, cierta cantidad de expresión fresca” (*Tratado de semiótica* 440). El interior de la cueva se embellece con la descripción del palacio de cristal y la sala de alabastro donde se encuentra Durandarte en un sepulcro de mármol construido artísticamente. El asombro se palpa en los destinatarios ficticios, el primo y Sancho. Aquél afirma que lo escucha con “el mayor gusto del mundo” (II, 23: 597). Sancho interrumpe el relato con expresiones de sorpresa: “¡Oh, santo Dios!... ¿Es posible que tal hay en el mundo, y que tengan en él tanta fuerza los encantadores y encantamientos, que hayan trocado el buen juicio de mi señor en una tan disparatada locura?” (604). Además, existe información fresca en la manera de adaptar leyendas clásicas a las transformaciones de personajes en el río Guadiana y en las lagunas de Ruidera. Paz Gago afirma que esto es “una novedad creativa muy eficaz” (262). De nuevo, aparece don Quijote con su actividad ambigua, con una obra narrativa que muestra aciertos unidos a disparates.

Provecho de ello obtiene el lector moderno, ya que capta la visión de conjunto que ofrecen el relato y su acogida por los oyentes ficticios. Así, experimenta cómo la ironía constituye una fuente de placer. La duda de Sancho sobre si los acontecimientos narrados son o no ciertos, se trasluce en comentarios plenos de humorismo. Al mostrarse admirado por la reacción pasiva de su amo cuando Montesinos compara a Dulcinea con Belerma, expresa: “me

maravillo... de cómo vuestra merced no subió sobre el vejote... y le peló las barbas, sin dejarle pelo en ellas” (II, 23: 600). La ironía tiene lugar porque Sancho se refiere a Montesinos como “vejote” mientras que nuestro héroe lo ha mencionado como el “venerable Montesinos.” Más aún, profanar las barbas era una acción considerada gran ofensa que se intensificaba cuando al tratarse de una persona digna de respeto como es el caso de Montesinos. Igualmente, la credulidad del primo en el cuento de don Quijote y las razones que expresa al respecto, denotan ironía. Afirmo que gracias a la expresión “paciencia y barajar” aprendió que la existencia de las cartas se remonta a la época de Carlomagno ya que Durandarte conoció la frase antes de su encantamiento, al lado del emperador; tal argumento se relaciona con la burla no con instrucción seria. Sobre todo, el primo menciona que incluirá secciones del relato de don Quijote en los dos libros que piensa imprimir. Es tan grande el absurdo, que el propio don Quijote duda que le sea posible realizar este proyecto. Así, el relato de don Quijote propicia que el lector moderno reflexione acerca de la influencia negativa que una obra ficticia puede ejercer cuando un literato asegura que su creación pertenece a una realidad vivida. El primo hace comentarios insensatos y Sancho muestra el atrevimiento de señalarle que su amo tiene “menguado y descabalado el sentido” lo cual es una falta de respeto. Sin embargo, ante la ironía que resulta del comportamiento de ambos destinatarios, el lector moderno siente placer.

De manera semejante a cómo Sancho por la influencia de don Quijote se adueña de su creación, los duques también lo hacen. Pero, a diferencia del escudero, su finalidad es divertirse mediante la burla dirigida hacia el caballero de la Mancha. Construyen ambientes y situaciones relacionados con las historias de caballerías y las aventuras de don Quijote que ellos conocen porque han leído su publicación. La cortesía y las burlas de los duques propician que don Quijote se vuelva pasivo y por consecuencia experimente insatisfacción y remordimiento por no cumplir con sus compromisos de caballero andante. Le da a conocer a Sancho su sentir en la carta que le envía a Barataria: “Un negocio se me ha ofrecido, que creo que me ha de poner en desgracia destes señores. Pero aunque se me da mucho, no se me da nada, pues tengo de cumplir antes con mi profesión que con mi gusto...” (II, 51: 774). También la voz narrativa pone de manifiesto el estado de ánimo de nuestro héroe: “Cuenta Cide Hamete que... [a] don Quijote... le pareció que la vida que en aquel castillo tenía era contra toda la orden de caballería que profesaba...” (II, 51: 777). Más aún, cuando se encuentra en Barcelona, don Antonio Moreno también se apodera de la invención que don Quijote ha hecho de sí mismo, y lo trata como verdadero caballero andante. Así, la voz narrativa menciona que don Antonio y sus amigos honran a Don Quijote. La respuesta de éste fue un comportamiento lleno de vanidad, se vuelve “hueco y pomposo” (II: 62, 842). Nuestro héroe no se da cuenta de que las intenciones de don Antonio son divertirse con él, aunque no es cruel como los duques. Sin embargo, propicia que don Quijote permanezca

en el balcón que da a una calle transitada con el fin de que la gente y los muchachos lo miren como si fuera mona. Como los duques y don Antonio se apoderan de la obra de don Quijote la cual ha salido de su control, “nuestro autor” hace el ridículo.

Asimismo, el cura, el barbero y Sansón Carrasco se apropian del universo del caballero de la Mancha. Los dos primeros utilizan la invención de los encantadores para convencerlo de que se encuentra bajo el influjo de éstos y llevarlo a su casa en una jaula en forma humillante. De igual manera, el bachiller Carrasco aprovecha la creencia de don Quijote en los personajes de *romance* y se presenta como “caballero de la blanca luna” para obligar a don Quijote a desistir de su identidad caballeresca. El plan de los mencionados usurpadores tiene éxito porque don Quijote comete errores al apreciar sus lecturas y al edificar su propia obra. Durán ofrece el siguiente comentario que ilustra el comportamiento de don Quijote: “...la aceptación poco crítica por parte del caballero de la literatura como fuente de verdad y de vida lo exponía precisamente a enfrentarse con lo absurdo literario y aceptarlo como parte de lo absurdo vivido” (222). Qué advertencia tan valiosa reciben los autores para no permitir que su ficción escape de su control.

Capítulo 4

Don Quijote “autor” y sus protagonistas inspiran a Telemann, Rodrigo y

Ravel

Don Quijote mantiene contra viento y marea el proyecto de un hombre libre cuyo drama es el de servir de bisagra entre el mundo prosaico donde arraiga y el mundo ideal hacia el que se proyecta incasablemente (Jean Canavaggio).

Nuestro “autor,” don Quijote concibe, en su escenario ficticio, a dos protagonistas: Sancho Panza y Dulcinea del Toboso. Aquél actúa como escudero y destinatario. Su introducción en el ámbito de las caballerías es obra del héroe manchego ya que Sancho carece del conocimiento referente al *romance*. La voz narrativa expone que don Quijote lo convence al presentarle la perspectiva de una existencia afortunada: “... tanto le dijo, tanto le persuadió y prometió que el pobre villano se determinó... de servirle de escudero... decíale... don Quijote que se dispusiese a ir con él...porque le podía suceder una aventura que... ganase alguna ínsula y le dejase a él por gobernador della. [así] asentó como escudero” (I. 7: 54). Tal esperanza se convierte en “el mayor sueño y la suprema ambición de Sancho” (Riquer 126), aunque ignora el significado de ínsula debido a que es una palabra arcaica que significa isla. Durante las andanzas con su amo, Sancho frecuentemente le recuerda su ofrecimiento y menciona que al ser buen escudero, posee la capacidad para gobernar. Más aún, su interés por los bienes materiales reluce en diversos episodios como el que describe las bodas de Camacho, un campesino adinerado. Panza manifiesta su acuerdo con la decisión del padre de Quiteria de

casarla con el rico, a pesar de que su pretendiente Basilio que es pobre, tiene habilidades artísticas y deportivas. En relación a esto, el escudero afirma que sería un error de Quiteria preferir las destrezas de Basilio que el dinero de Camacho, lo expresa así:

Sobre un buen tiro de barra o sobre una gentil treta de espada no dan un cuartillo de vino en la taberna. Habilidades y gracias que no son vendibles, mas que las tenga el conde Dirlos; pero cuando las tales gracias caen sobre un buen cimiento se puede levantar un buen edificio, y el mejor cimiento y zanja del mundo es el dinero... El rey es mi gallo: a Camacho me atengo... nunca de ollas de Basilio sacaré yo tan elegante espuma como es esta que he sacado de las de Camacho. (II, 20: 577-82)

No obstante que la voz narrativa describe a Sancho como “un hombre de bien... con muy poca sal en la mollera” (I, 7: 54), la opinión de don Quijote respecto a su escudero varía en los distintos momentos de su convivencia; ya le dice: “Tú... para mí... eres un porro” (II, 42:710) ya exclama: “Cada día, Sancho... te vas haciendo menos simple y más discreto” (II, 12: 525), y aún llega a proponer “en su corazón [dice la voz narrativa] de armalle caballero en la primera ocasión que se le ofreciese, por parecerle que sería en él bien empleada la orden de la caballería” (I, 44: 375). Además, en forma indirecta posibilita el escenario donde Sancho realiza su papel de gobernador. Aunque materialmente los duques elaboran la farsa de la isla Barataria, la idea parte de la mente creadora de don Quijote, quien influye a su personaje escudero-gobernador para que actúe de acuerdo a lo que ha asimilado de la relación, los consejos, y la atmósfera imaginativa de su amo. Sancho menciona por medio de una metáfora, el aprendizaje que ha recibido de nuestro caballero; compara las enseñanzas de

don Quijote con el abono que ha nutrido la tierra de su ingenio seco y exclama: “espero... dar frutos de mí que sean de bendición, tales que no desdigan ni deslicen de los senderos de la buena crianza que vuesa merced ha hecho en el agostado entendimiento mío” (II, 12: 525). El lenguaje de Sancho se ha vuelto ampuloso como lo expresa la voz narrativa al mencionar que don Quijote se rio del rebuscado léxico de su escudero. Asimismo, en la carta de Sancho a su señor le comunica que visita las plazas de Barataria tal y como le ha aconsejado. Precisamente, don Quijote induce a Sancho a penetrar en la existencia ficticia del lenguaje caballeresco y de su gobierno que considera real.

Sancho constituye un elemento fundamental en la faceta de autor de don Quijote porque es el destinatario más cercano de los fragmentos que el héroe manchego crea para configurar su mundo. Es el testigo asiduo de la invención de las situaciones y personajes ficticios como las batallas contra ejércitos y gigantes; de las princesas y castellanos que los hospedan; de los encantadores que entorpecen su misión de caballero andante; de sus juicios y conocimientos y sobre todo de su enamoramiento de la señora Dulcinea quien es el móvil de nuestro héroe. En diversos pasajes don Quijote sostiene pláticas con su escudero; tratan desde usanzas, aventuras de héroes caballerescos y encantamientos, hasta cuestiones morales, sociales y de costumbres; también de temas históricos, literarios y religiosos; asimismo, incluyen reprimendas al escudero por sus errores en la expresión y la cantidad de refranes que pronuncia; sobre todo, exponen el propósito y la misión de don Quijote como

caballero andante. Más aún, Sancho es el destinatario de la carta de don Quijote a Dulcinea ya que se la lee a Sancho. Como receptor, éste reacciona con su opinión: “Por vida de mi padre... es la más alta cosa que jamás he oído ¡Pesia a mí” (I 25: 201); además, realiza un comentario crítico: “...qué bien que encaja en la firma El Caballero de la Triste Figura... es vuestra merced el mismo diablo... no hay cosa que no sepa” (201). Aparte de recibir los discursos, presencia las acciones de su amo; principalmente una especie de montaje teatral que don Quijote organiza en Sierra Morena; le pide a Sancho que observe cómo hace penitencia para demostrar el amor por Dulcinea; se quita la ropa y ejecuta acciones que escandalizan a Sancho; la voz narrativa lo describe: “... desnudándose... quedó en carnes y en pañales, y luego, sin más ni más, dio dos zapatetas en el aire y dos tumbas la cabeza abajo y los pies en alto, descubriendo cosas que, por no verlas otra vez volvió Sancho la rienda a Rocinante...” (203). Por lo tanto, nuestro escudero realiza la función de autor de don Quijote ya que como todo literato, el hidalgo manchego necesita quien reciba el mensaje de su obra; más aún, Sancho es el medio que utiliza Cervantes para mostrar a los lectores externos el escenario elaborado por su personaje central.

Precisamente, Cervantes delinea a Sancho para que perciba y dé a conocer las características de don Quijote, autor ficticio de su escudero. Al respecto, Erich Auerbach afirma que Sancho es quien capta en forma completa la personalidad del caballero de la Mancha y que para él son “creadoras la

locura y la prudencia quijotesca...” (333). Las siguientes palabras de Sancho ilustran la imagen que posee de su amo; es la consecuencia de las acciones y pláticas que ha presenciado a través de su convivencia con él:

Mi señor don Quijote de la Mancha, que un tiempo se llamó el Caballero de la Triste Figura y ahora se llama el Caballero de los Leones, es un hidalgo muy atentado, que sabe latín y *romance* como un bachiller, y en todo cuanto trata y aconseja procede como muy buen soldado, y tiene todas las leyes y ordenanzas de los que llaman el duelo en la uña. (II, 27: 628)

También expresa ante el escudero del bosque (su compadre Tomé Cecial disfrazado) que admira la bondad de su amo y por eso no lo dejará por más disparates que haga. Sancho opina de esa forma porque ha penetrado en la intimidad ideológica y sentimental de don Quijote; lo hacen posible las conversaciones que acerca de sus creencias y sentimientos sostiene el caballero con Sancho. De acuerdo con Julián Marías, don Quijote habla con Sancho desde sí mismo, desde el “fondo insobornable.”²² Sin él, don Quijote sería “un solitario... no sería más que una triste figura vista desde afuera... pero habla con Sancho, le abre su alma” (172). Marías explica que ello se debe a que Sancho es rudo y bueno. Lo compara con la naturaleza y ésta “nos descansa mucho porque no tiene opinión en nosotros” (173). De esta forma, según Auerbach Sancho es incapaz de elaborar un juicio sintético de don Quijote; no obstante, el mencionado crítico también afirma que Sancho es quien nos hace conocer a nuestro héroe. Por lo tanto, Marías y Auerbach coinciden al exponer que don Quijote manifiesta su figura a través de Sancho.

²² “Fondo insobornable” es un término de Ortega y Gasset a quien Marías cita (172).

Una vez que don Quijote ha logrado que Sancho penetre en la intimidad de su amo, los dos se conducen en líneas paralelas; van en pos de un deseo aunque éste es distinto para cada uno; no obstante, el de Sancho es material, se ve obligado a peregrinar contigo a su señor. En efecto, el aldeano desconoce la ficción en la que don Quijote lo introduce y eso permite al héroe manchego moldearlo dentro de su universo; así, después de unos meses en compañía de don Quijote, el escudero se adapta a sus fantasías; antes de ese tiempo “nada sospechaba de todo esto... [su amo]lo contagia... de pronto, lo encontramos viviendo a su manera en el mundo de las aventuras caballerescas... Sancho acaba por enamorarse de la locura del caballero y del propio papel que él desempeña a su lado” (Auerbach 332). Madariaga ofrece una idea semejante al mencionar que a “nuestro sesudo aldeano... su amo lo obliga a bogar en el mar de la fantasía” (139). Lo atrae de tal forma que el campesino desarrolla la esperanza de que las hazañas del caballero se realicen ya que es el medio para obtener el gobierno anhelado. Al respecto, Madariaga afirma que ambos están dominados por una ilusión. En don Quijote es abstracta: alcanzar la gloria para ofrecérsela a Dulcinea. La de Sancho es concreta: el poder materializado en el gobierno de la ínsula. Precisamente, el caballero planea vencer al enemigo de Micomicona con el fin de honrar a Dulcinea con su hazaña, mientras que Sancho desea que tal victoria le permita a su amo casarse con la princesa Micomicona ya que al convertirse en rey, otorgará a su escudero lo prometido. La aspiración concreta de Sancho es medrar mientras que la de don Quijote permanece en lo

abstracto del amor cortés. Sin embargo, persiguen juntos un espejismo con igual afán. Al escudero lo impulsa a desarrollar habilidades y posturas semejantes a las de don Quijote. Una de ellas se observa en la conversación que Sancho tiene con Teresa su mujer. Madariaga describe el diálogo y lo califica de “primoroso” (137). Sancho utiliza, ante su esposa, argumentos con matices de ficción y realismo; habla de luchar contra gigantes, endriagos y encantadores para obtener el beneficio concreto de gobernar; además, propicia un debate acerca de con quién se debe casar Mari Sancha como si ya existiera la posibilidad de elegir un marido noble para ella. Sancho introduce a Teresa en el ámbito ilusorio de manera semejante a como don Quijote lo hace con él. Sancho aprovecha el comentario de su esposa acerca del interés que tiene Sanchica en el matrimonio igual que don Quijote se vale del deseo de gobernar que Sancho demuestra. Nuestro escudero también imita a su amo cuando alude a personajes de *romances* tales como doña Urraca. Más aún, Sancho corrige a Teresa; ella exclama: “Y si estás revuelto en hacer lo que decís...” Sancho responde: “*Resuelto* has de decir, mujer... y no *revuelto*” (II, 5: 490). El ejemplo que sigue Sancho se observa cuando él declara: “Y ¡montas que no sabría yo autorizar el litado!” y don Quijote reacciona: “*Dictado* has de decir que no *litado*” (I, 21: 160). En la charla con su mujer, Sancho muestra una forma de expresión diferente a la que tenía antes de aliarse con Don Quijote o sea, “hacerse miembro de caballero andante,” como dice Teresa. Cervantes señala esto por medio de la voz narrativa la cual menciona que el traductor ha considerado

apócrifa a la escena porque Sancho “habla con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio y dice cosas tan sutiles, que no tiene por posible que él las supiese” (II, 5: 485). Al relacionar este comentario con la última frase de Sancho: quedamos de acuerdo... que ha de ser condesa nuestra hija,” (490) se percibe una actitud ilusoria, fantasiosa, impropia de nuestro aldeano pero semejante a la de don Quijote. Sancho se encuentra tan lejos de casar a su hija con un noble como don Quijote de conquistar fama con sus hazañas de caballero andante. Sancho sigue los pasos de su señor; es la criatura de don Quijote, como señala Auerbach.

Justamente, en el camino paralelo a su amo, Sancho demuestra, como él, capacidad para construir situaciones ficticias. Así, en vez de confesarle a don Quijote que no se entrevistó con Dulcinea, inventa la escena que se ha realizado en la presencia de ella. Le imprime verosimilitud al describir características propias de Aldonza Lorenzo, ya que su amo le ha confesado que ésta es Dulcinea. Así, le cuenta que la halló trabajando con trigo; que es muy alta y que tiene un “olorcillo algo hombruno” (I, 31: 256). Aunque, don Quijote dirige sus preguntas y comentarios en su línea de atribuir cualidades de princesa a la campesina Aldonza, Sancho le hace creer que su visita a Dulcinea es real. La inventiva de Sancho llega a su culmen con la creación de una Dulcinea encantada. Convence a don Quijote que una de tres campesinas que se topan con ellos por el camino es Dulcinea, víctima de un hechizo. Elabora una escena imitando a los caballeros andantes. Se hinca ante la supuesta dama y le dirige

un discurso representativo de los *romances*. Auerbach expone las características de las palabras y actuación de Sancho así:

...salta de su asno, se postra reverente a los pies de las damas y habla como si en toda su vida no hubiese hecho otra cosa que expresarse en la jerga de los libros de caballería: la elocuencia y la sintaxis, las metáforas y los adjetivos, la descripción de los sentimientos de su señor y, por último, las súplicas para impetrar la gracia de las damas, todo sale de sus labios cortado a las mil maravillas, y nadie podría hacerlo mejor... como todo un personaje de novela. (317)

Ejecuta su rol después de haber caminado junto a don Quijote de quien aprende a construir situaciones ficticias y a nutrirse con la ilusión de que sus deseos se realicen, el abstracto, la gloria para don Quijote y el concreto, el beneficio material para Sancho. Éste se contagia de las visiones de su amo ya que su anhelo, supeditado al del caballero manchego, se llevará a cabo gracias a las hazañas de don Quijote. Así, considera que está a punto de recibir su gobierno al ver la sangre de un gigante que don Quijote ha derribado; pero, tal enemigo de su amo son unos cueros de vino que nuestro héroe rompe. Sancho atribuye a un encantamiento la desaparición de la cabeza del supuesto gigante y exclama: "...no parece por aquí esta cabeza que vi cortar por mis mismísimos ojos, y la sangre corría del cuerpo como de una fuente... vendré a ser tan desdichado, que por no hallar esta cabeza, se me ha de deshacer mi condado, como la sal en el agua" (I, 35: 299). Escenas como ésta muestran cómo Sancho se ha sumergido en la creencia de gigantes, proezas y encantamientos; así, obtiene paso a paso la habilidad creadora.

Consecuentemente, al dirigir sus pasos con los de don Quijote, Sancho sufre porque reclina la ficción en situaciones reales. Así, cuando se niega a pagar su hospedaje en la venta alegando que debe ser gratis para los caballeros y sus criados, es manteado. Más aún, su atrevimiento al encantar a Dulcinea le ocasiona que el supuesto mago Merlín anuncie que sólo si el propio Sancho se da tres mil trescientos azotes, la dama recuperará su figura original de princesa. Don Quijote insiste en que Sancho lo haga y le promete una buena paga. Aunque, Sancho engaña de nuevo a su amo al propinar más azotes a los árboles que a su cuerpo, sufre el dolor de siete u ocho, que según la voz narrativa, se da. Por lo tanto, el desarrollo de su creatividad mediante su apego a don Quijote le cuesta dolor físico. También tal situación va en línea paralela a lo que don Quijote padece al enfrentarse a sus enemigos ficticios.

A pesar de la cercanía de amo y escudero, sus naturalezas permanecen paralelas, nunca llegan a juntarse. Las separan la literalidad y la oralidad. Sancho adquiere conocimientos acerca de temas diversos especialmente de caballerías, a través de la palabra de don Quijote. Su condición de analfabeto le impide adquirir información directa de los libros y de las cartas. Está obligado a confiar en los juicios de su amo y la lectura que otros realizan por él. Es el caso de la carta que don Quijote le envía a Barataria. Sancho le pide a su secretario que la lea para sí antes de hacerlo en voz alta. Desea asegurarse de que no contiene algún secreto. No tiene otra alternativa que fiarse de su lector. Asimismo, Sancho tiene que dictar la respuesta para su amo. Le advierte al

secretario “que, sin añadir ni quitar cosa alguna, fuese escribiendo lo que él dijese...” (II, 51: 775). La voz narrativa menciona que así lo hizo, pero no existe la forma de que Sancho esté seguro de ello. Tal circunstancia obstaculiza la directa comunicación entre el caballero y su escudero cuando se encuentran separados. Más aún, la falta de la misiva para Dulcinea impide a Sancho entrevistarse con ella y lo conduce a engañar a don Quijote con la farsa del encantamiento. Se establece una relación desigual; mientras don Quijote le muestra a Sancho su completo pensar y sentir, éste encubre una parte de la realidad a su amo.

Así, al apoderarse de la invención de Dulcinea, Sancho, criatura de don Quijote se sale del control de su amo; la mentira de Sancho conduce a don Quijote a una profunda tristeza. Como don Quijote confía en su escudero, desencantar a Dulcinea se convierte en la misión más importante de nuestro héroe. Ante la imposibilidad de llevarla a cabo don Quijote se deprime y ello le trae la muerte. Una manifestación de su dolor relacionado con la muerte ocurre cuando despierta a Sancho para que se azote, él se niega a complacer a su amo. Esto unido al ataque de unos cerdos que ambos sufren, lleva a don Quijote al tema de la muerte por medio de una canción que interpreta “al son de sus mismos suspiros... Amor, cuando yo pienso / en el mal que me das, terrible y fuerte / voy corriendo a la muerte /... / Así el vivir me mata, / que la muerte me torna a dar la vida. / ¡Oh condición no oída/ la que con muerte y vida trata!”. La voz editorial describe que “cada verso déstos acompañaba con muchos suspiros

y no pocas lágrimas, bien como aquel cuyo corazón tenía traspasado con el dolor del vencimiento y con la ausencia de Dulcinea” (II, 68: 882). Tal angustia es la consecuencia de haber confundido la realidad con la ficción; de crear a un personaje, Sancho, hacerlo actuar en su escenario y creer que es en verdad un escudero. La enseñanza que Cervantes ofrece al lector moderno consiste en inducirlo a reflexionar acerca del peligro que enfrenta un autor cuando no palpa los límites de su creación y la considera real.

Sin embargo, el aprendizaje se produce acompañado del placer de la comicidad. Nuestro caballero exhibe la oralidad de Sancho; cuando le dice que no entiende el término “soy tan fócil” que usa el escudero; éste contesta que significa “soy tan así”; a lo que don Quijote responde: “menos te entiendo”; Sancho replica: “Pues si no me puede entender... no sé cómo lo diga; no sé más, y Dios sea conmigo.” Al momento, don Quijote menciona que ha captado que su escudero se refiere a que es “tan dócil”. Sancho comprende la intención de su amo y dice: “Apostaré yo... que desde el emprincipio... me entendió; sino que quiso turbarme, por oírme decir otras doscientas patochadas” (II, 7: 496). El lector moderno experimenta placer mediante la burla que don Quijote hace de su escudero. A pesar de que don Quijote palpa la simplicidad de Sancho, confía en que es real la escena de Dulcinea con figura de aldeana que el escudero desarrolla al hincarse ante ella y sus dos compañeras. Auerbach se refiere a tal escena como “una farsa del más puro sabor cómico” (316). Resulta de las palabras de Sancho que al estilo caballeresco les dirige a las jóvenes y con las

que pronuncia en contra de los encantadores: “¡Oh canalla! ¡Oh encantadores aciagos y mal intencionados, y quien os viera a todos ensartados por las agallas, como sardinas en lercha!” (II, 10: 516); su maldición es hacia sí mismo ya que el encantador es él. La comicidad se enfatiza con la crédula reacción de don Quijote que se postra ante “Dulcinea”, aunque sólo ve la figura de una campesina. La voz narrativa menciona que Sancho hace esfuerzo para no reírse ante la sandia actitud de su amo. Más aún, se produce un impacto carnavalesco cuando Sancho se da cuenta del éxito de su invención. De acuerdo con Mijaíl Bajtín, una de las situaciones propias del carnaval es la pérdida de la jerarquía; esto es lo que ocurre cuando Sancho se iguala a su señor al usar “el plural colectivo;”²³ se observa en el siguiente fragmento citado por Madariaga:

“...nosotros por acá nos avendremos y lo pasaremos lo mejor que pudiéramos, buscando nuestras aventuras...” (155). Con ello se manifiesta que “Ya no es él [Sancho] quien se nutre del espíritu de su amo, sino don Quijote quien se apoya en su espíritu...” (Madariaga 155). Por consiguiente, la ironía resulta del poder que adquiere el personaje creado por don Quijote; él introduce a Sancho en su escenario ficticio, lo moldea, le enseña y lo hace su confidente; sin embargo, es el escudero quien desata los acontecimientos que culminan con la depresión de don Quijote. Pero, la interacción de “autor” y personaje separados por “los planos de sus respectivas filosofías: la idealista consciente del amo, la realista

²³ “Plural colectivo” es una frase que Madariaga expone (155).

instintiva del criado” que construye Cervantes, es un abismo de aprendizaje y regocijo.

Su entusiasmo por lo abstracto induce a “nuestro autor” a colocar en su escenario a Dulcinea del Toboso. Es el personaje intangible y sin voz que toma parte protagónica en el universo ficticio del Caballero de la Triste Figura. Ella brota de los libros para introducirse en la mente imaginativa de don Quijote, de donde sale convertida en palabra para actuar idealmente, como dama, móvil e inspiración del héroe manchego. Más aún, se convierte en metáfora y metonimia de la esencia de don Quijote. Tal como aparece en las obras caballerescas, nuestro héroe pretende la existencia de “una dama de quien enamorarse; porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma” (I, 1: 23). Concibe que sus proezas sean apreciadas por su amada y pronuncia un ampuloso discurso acerca de cómo un gigante derrotado por él se hincará ante su dama y le dirá: “Yo, señora, soy el gigante Caraculiambro, señor de la ínsula Malindrania, a quien venció... el jamás como se debe alabado caballero don Quijote de la Mancha, el cual me mandó que me presentase ante vuestra merced... para que disponga de mí a su talante...” (23). Enseguida, se pregunta quién puede ser ella; elige a la campesina Alsonza Lorenzo a quien transforma ilusoriamente en Dulcinea del Toboso. Se aprecia el carácter ideal, abstracto que adquiere esta criatura de don Quijote en la oposición del nombre real con el imaginario. El primero es considerado tan vulgar, menciona Riquer, que hasta corría el proverbio “A falta de moza, buena es Aldonza,” mientras que

Dulcinea le pareció a don Quijote “peregrino” que significa “raro,” según la nota explicativa de Fajardo y Parr. Además, la voz narrativa menciona que Alonso Quijano estuvo un tiempo enamorado de Aldonza a quien le da el título de “señora de sus pensamientos” (24). Tal apelativo imprime idealismo a la creación de don Quijote y permite al lector moderno percatarse del nivel abstracto que envuelve a esta criatura de don Quijote. Dulcinea nace y va creciendo como un ente espiritual. Marías explica que nuestro caballero pasa la vida pensando en ella, “la va inventando, y a fuerza de pensar en ella se enamora” (181). De manera semejante, Jorge Echavarría C. nota que en diversos pasajes de la obra cervantina don Quijote por pensar en su dama no duerme; dicho crítico cita a la voz narrativa: “‘Toda aquella noche no durmió don Quijote, pensando en su señora Dulcinea por acomodarse a lo que había leído en sus libros, cuando los caballeros pasaban sin dormir muchas noches en las florestas y despoblados, entretenidos con las memorias de sus señoras’” (63); también menciona que esta actitud es similar a la de varios caballeros literarios a quienes su amada los mantiene en vela como es el caso de la Beatrice de Dante o la Laura de Petrarca. A su vez, Riquer afirma que no obstante haber encontrado inspiración en las obras caballerescas, don Quijote ofrece un cambio respecto de ellas; mientras que el protagonista de *Orlando furioso* se vuelve loco por amor, a nuestro héroe la locura lo lleva al amor. Además, Riquer pone de manifiesto la vinculación de Dulcinea con la novela pastoril mencionado cómo nuestro héroe explica a Sancho que de la misma forma en que “las Dianas,

Galateas, Filis... son la sublimación de damas de carne y hueso, así Aldonza Lorenzo ha sido sublimada e idealizada por su imaginación poética” (89). A través de ésta don Quijote proporciona tanto a los personajes que lo rodean como al lector moderno, una figura sintetizadora de los valores literarios medievales y renacentistas.

Así, Dulcinea brota gracias al “poder demiúrgico del discurso literaturizado” (López Navia 51) que Cervantes imprimió en nuestro “autor.” Éste la concibe perfecta ya que de acuerdo con Madariaga, la reconoce como producto de su cerebro y suma de las virtudes. Tal aseveración se ilustra con las siguientes palabras de don Quijote: “¡Oh mi señora Dulcinea del Toboso, extremo de toda hermosura, fin y remate de la discreción, archivo del mejor donaire, depósito de la honestidad... idea de todo lo provechoso, honesto y deleitable que hay en el mundo!” (I, 43: 365-6). Más aún, él como otros autores, pretende que los que le rodean, que todo el mundo conozca y aprecie su obra; sin embargo, don Quijote los supera, intenta que su dama sea proclamada la más bella del universo. Precisamente, exclama al toparse con los mercaderes toledanos: “Todo el mundo se tenga, si todo el mundo no confiesa que no hay en el mundo todo doncella más hermosa que la emperatriz de la Mancha la sin par Dulcinea del Toboso” (I, 4: 39). El caballero de la Mancha se indigna cuando le piden un retrato de ella con el fin de comprobar su belleza; don Quijote arguye que no habría mérito en confesar lo obvio al ver una imagen, lo importante es creer en su perfección sin palparla. Así, la envuelve en un halo de fe otorgándole

una esencia de perfección independiente de su existencia, como afirma Jean Canavaggio. Justamente, Dulcinea sintetiza la “forma” y el “sentido” en la existencia de don Quijote; Parr explica ambos conceptos en base a Joaquín Casalduero: “La forma es primordial y el sentido surge de ella... de la organización o la estructuración de los elementos constructivos”

(*Confrontaciones calladas: el crítico frente al clásico* 90). Así, de la naturaleza de Dulcinea o sea la forma se desprende el sentido que se palpa a través de las declaraciones y obras del enamorado caballero. Lo manifiesta en diversos pasajes como el de su encuentro con el labrador Pedro Alonso: “...es... la linda Dulcinea del Toboso, por quien yo he hecho, hago y haré los más famosos hechos de caballerías que se han visto, vean ni verán en el mundo” (I, 5: 43). En otro momento, don Quijote exclama: “¡Oh señora de mi alma, Dulcinea, flor de la hermosura, socorred a este vuestro caballero, que por satisfacer a vuestra mucha bondad, en este riguroso trance se halla!” (I, 8: 63). La forma en Dulcinea es la representación del amor cortés.²⁴ El sentido lo reconocen los personajes que escuchan y ven a don Quijote actuar. Además, la forma que adquiere Dulcinea en el pensamiento de nuestro caballero es la base de un don, un regalo que él ofrece a su dama. García Bacca afirma que tal don es él mismo, sus propias vivencias de caballero andante; no se conforma con ser “animal racional” sino pretende una superioridad que lo haga digno de una mujer “...estremo de toda hermosura, fin y remate de la discreción, archivo del mejor

²⁴ El amor cortés es el “amor rendido y obediente, del amor sin recompensa, gozoso del sufrimiento” (Ramón Menéndez Pidal, *España como eslabón entre la cristiandad y el Islam* 17).

donaire, depósito de la honestidad, y, ultimadamente, *idea* de todo lo provechoso, honesto y deleitable que hay en el mundo” (García Bacca 71). Primero crea la forma y luego le confiere sentido con su propia existencia. Así, expresa su amor y el sufrimiento glorioso que éste le causa cuando imagina que Dulcinea piensa en él: “...Dulcinea está considerando cómo... ha de amansar las torturas que por ella este mi cuitado corazón padece, qué gloria ha de ser a mis penas, qué sosiego a mi cuidado y finalmente, qué vida a mi muerte y qué premio a mis servicios” (I, 43: 366). Don Quijote habla de pena, servicio y gloria, elementos que forman parte del amor cortés. Más aún, de acuerdo con Parr, don Quijote permanece casto como los héroes del *romance*; con ello pretende situarse en el plano ideal que le ha conferido a su dama y probar que es digno de ella. Parr ilustra su idea con las siguientes palabras de nuestro caballero: “¿Y ¿quién sabe si esta soledad, esta ocasión y este silencio despertará mis deseos que duermen, y harán que al cabo de mis años venga a caer donde nunca he tropezado?” (cit. en *Don Quixote: A Touchstone for Literary Criticism* 96). La actitud de don Quijote es coherente con el idealismo y el sentido abstracto que le ha otorgado a su dama y contribuye a la delineación de su personaje literario Dulcinea.

Representativa de éste es la inspiración poética propia de los trovadores, modelos de nuestro “autor.” Así como ellos cantan a sus damas, don Quijote realiza composiciones para Dulcinea que muestran cómo la forma (Dulcinea idealizada) se vuelve sentido (es palpada) por los destinatarios dentro de la obra

y los lectores externos. Comprenden tanto piezas orales como escritas.

Auerbach analiza el discurso que don Quijote recita ante Dulcinea encantada; lo califica “de una belleza maravillosa” (318); menciona que existe una transición plena de ritmos musicales, entre las palabras finales de la *invocatio*: ““corazón que te adora”” y las siguientes que incluyen la *supplicatio*: ““no dejes de mirarme”” (319); después del esplendor dramático aparece el tema central y último del discurso: “la humildad con la que mi alma te adora”” (319); éstas encierran la esencia de las acciones de don Quijote. A su vez, Carlos asevera que don Quijote conoce las características de Aldonza y que la ha transformado en algo incomparable porque la ama; el discurso de don Quijote es:

Yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo. Porque has de saber, Sancho... que dos cosas solas incitan a amar más que otras; que son la mucha hermosura y la buena fama, y estas dos cosas se hallan consumadas en Dulcinea, porque en ser hermosa ninguna le iguala, y en la buena fama pocas le llegan... Yo imagino que todo lo que te digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad, y ni la llega Elena, ni la alcanza Lucrecia, ni otra alguna de las famosas mujeres de las edades pretéritas, griega, bárbara o latina. (I, 25: 200)

Don Quijote realiza también composiciones escritas a favor de su dama. Alberto Sánchez, en su artículo “Don Quijote, rapsoda del *romancero* viejo,” menciona que el caballero manchego era diestro en la versificación. Muestra de ello son los poemas que para honrar a Dulcinea, escribe en la corteza de los árboles de Sierra Morena. En ellos expresa el dolor que la ausencia de su dama le causa: “Árboles, yerbas y plantas /... / Mi dolor no os alborote, / pues, por pagaros escote, / aquí lloró don Quijote / ausencias de Dulcinea / del Toboso” (I, 26: 205).

Esto se debe al interés que posee don Quijote de alcanzar “la inmortalidad por medio de la letra impresa” (Edward C. Riley 313). La voz narrativa explica que don Quijote ha añadido “del Toboso” para que los lectores de sus versos sepan que se refieren a su Dulcinea. Además, la existencia de ambas formas, oral y escrita ilustra el comentario de Parr acerca de la importancia del lenguaje oral en la obra con lo que se pretende recapturar la eficacia del discurso directo de mostrar en vez de contar, de “revitalizar lo escrito recurriendo a lo oral, de hacer que lo escrito hable...” (“Plato, Cervantes, Derrida: Framing Speaking and Writing in Don Quixote” 179). La carta para Dulcinea que don Quijote lee a Sancho denota ambas formas de expresión ya que su forma original es escrita pero se da a conocer en forma oral. Dulcinea es el punto de enlace de las dos formas del discurso; sucede porque ella es la inspiradora de las composiciones poéticas de “nuestro autor.”

Asimismo, Dulcinea es el vértice del ángulo que integra a don Quijote. Resume la naturaleza de lector, poeta y héroe (letras y armas) de nuestro caballero. Los discursos que realiza antes de un combate son reminiscencia de sus lecturas; una forma de apreciarlo es observando el lenguaje arcaico que utiliza. En el momento de comenzar el duelo con el Caballero de los Espejos quien afirma que ya ha vencido a don Quijote, nuestro caballero exclama: “Eso me basta a mí... para que crea vuestro engaño, empero, para sacaros dél de todo punto, vengan nuestros caballos; que en menos tiempo que el que tardárades en alzaros la visera, si Dios, si mi señora y mi brazo me valen, veré

yo vuestro rostro, y vos veréis que no soy yo el vencido don Quijote que pensáis” (II, 14: 542). En este episodio se observa a Dulcinea en una posición elevada ya que se nombra junto a Dios. La unión del brazo de don Quijote como símbolo de su persona con Dios y Dulcinea imprime una especie de misticismo a la naturaleza de caballero (armas) y su criatura literaria Dulcinea (letras). De igual forma, la contienda se relaciona con la identidad de don Quijote y la demostración de que Dulcinea es más bella que Casildea de Vandalia, supuesta dama del Caballero de los Espejos, es decir, la esencia de don Quijote y la de su criatura.

Precisamente, Dulcinea es una metáfora del amor de don Quijote y una metonimia de su esencia. Ante la duquesa, él menciona que Dulcinea está retratada en su corazón, si fuera posible sacárselo todos la vieran y los mejores artistas reproducirían su perfecta figura. Sin embargo, aclara que la materialización de su dama no es necesaria, ni aún su existencia, lo significativo es lo que representa:

Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no; y éstas no son las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo... la contemplo como conviene que sea una dama que contenga en sí las partes que puedan hacerla famosa en todas las del mundo, como son: hermosura sin tacha, grave sin soberbia, amorosa con honestidad, agradecida por cortés, cortés por bien criada y, finalmente, alta por linaje, a causa que la buena sangre resplandece y campea la hermosura con más grados de perfección que en las hermosas humildemente nacidas. (II, 32: 656)

Dulcinea posee valores universales a los que aspiraban los caballeros andantes.

No obstante el héroe manchego sabe que su dama es en realidad una

campesina, el amor que le profesa la convierte en la metáfora del amor ideal. Aldonza existe y la voz narrativa informa que Alonso Quijano se enamora de ella. Él se crea como don Quijote, la inventa y la hace representativa de su ideal, la personificación del amor. Además, ella lo impulsa a realizar sus hazañas. La hace digna de ellas. Es una metonimia ya que actúa como una parte integral de su misión de caballero andante. Así, el valor que otorga al linaje y la buena sangre se relaciona con su meta de acrecentar su honra por medio de sus acciones gloriosas. Más aún, don Quijote refleja lo ambiguo de su propio carácter en el siguiente discurso con el que describe a Dulcinea: "...en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas..." (I, 13: 90). La contradicción de verdadero y quimérico ilustra lo absurdo de un personaje que sin existir motiva las acciones de don Quijote; por lo tanto, Dulcinea al representar la esencia de loco-cuerdo de nuestro caballero, es una metonimia.

Además, existe un vínculo con el concepto platónico de lo bello y del amor; la imagen sublime de Dulcinea induce a su caballero al pensamiento y a los actos. Es "el prototipo de la belleza, el sentido y la razón de ser de su vida" (Auerbach 317). Además, Ortega y Gasset afirma que "Platón ve en el 'eros' un ímpetu que lleva a enlazar las cosas entre sí... es una fuerza unitiva... por esto... la filosofía que busca el sentido de las cosas, va inducida por el 'eros'. La meditación es ejercicio erótico. El concepto rito amoroso" (*Meditaciones del Quijote* 111). El acercamiento de don Quijote con Dulcinea lo conduce a meditar

sobre la justicia, la integridad, el heroísmo y a perseguir estos valores para ser digno de ella. Fuentes encuentra en tal suceso un contenido social, ético y político. Don Quijote habla de poner en práctica dichos valores por medio del amor cortés. Con ello induce al lector moderno a la reflexión. He aquí la enseñanza.

Sin embargo, el anacronismo de la práctica de don Quijote y su confusión de la fantasía con la realidad presentan a un autor que pierde el dominio en su mundo ficticio; se cree vencido por el Caballero de la Blanca Luna (Sansón Carrasco disfrazado) quien le exige que reconozca la superioridad de su dama sobre Dulcinea; nuestro héroe prefiere la muerte. Así lo expresa: “Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo, y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad, aprieta caballero la lanza, y quítame la vida, pues me has quitado la honra” (II, 64: 864). Cuando su enemigo lo obliga a suspender sus acciones caballerescas durante un año y por consiguiente queda imposibilitado para desencantar a Dulcinea, tal fracaso se une a la cadena que culmina con el atropello de los cerdos del que son víctimas don Quijote, Sancho, Rocinante y el rucio. Nuestro héroe tiene una actitud pasiva; Sancho pide a su amo la espada para atacar a los cerdos y su amo le responde: “Déjalos estar, amigo; que esta afrenta es pena de mi pecado y justo castigo del cielo es que a un caballero andante vencido... le hollen puercos” (II, 68: 881). Existe un contraste con su proceder ante los borregos que ataca unos meses antes. Su cambio se relaciona con los humores que

componen el cuerpo humano ya que según la ciencia en la época de Cervantes, influyen en la conducta de los individuos. Al principio de la transformación de Alonso Quijano en don Quijote, predomina en su persona la bilis amarilla la cual se relaciona con la cólera y la creatividad. Al paso del tiempo la creencia de que sus aventuras y desventuras son reales se une al desarrollo de la bilis negra la cual es causa de la pasividad; lo embarga un desánimo que lo conduce a desvanecer el escenario que ha edificado y a renunciar a la vida. Esto equivale para el lector moderno, a sufrir una depresión la cual puede ocasionar la muerte. De cualquier forma, el vivir envuelto en su propia fantasía promueve el fin del ser humano. Es otra enseñanza que se adquiere por medio del demiurgo creado por Cervantes.

La conversión de una campesina que “tiene mucho de cortesana”²⁵ en una criatura perfecta, es calificada por Parr de melodramática. Los parlamentos exagerados que produce un seudo-caballero con el fin de mostrar a los que le rodean la imaginaria exquisitez de su dama, adquieren un tinte cómico, un matiz entre serio y bufo. Así habla de Dulcinea en la casa de los duques:

Si yo pudiera sacar mi corazón y ponerle ante los ojos de vuestra grandeza, aquí sobre esta mesa y en un plato, quitara el trabajo a mi lengua de decir lo que apenas se puede pensar, porque Vuestra Excelencia la viera en él toda retratada; pero ¿para qué es ponerme yo ahora a delinear y describir punto por punto y parte por parte la hermosura de la sin par Dulcinea, siendo carga digna de otros hombros que los míos, empresa en la que se debían ocupar los pinceles de Parrasio, de Timantes y de Apeles, y los buriles de Lisipo, para pintarla y

²⁵ “Tiene mucho de cortesana” es un comentario de Sancho que forma parte de la descripción que de Aldonza Lorenzo hace (I, 25: 198).

grabarla en tablas, en mármoles y en bronces, y la retórica ciceroniana y demostina para alabarla? (II, 32: 654)

La acción violenta de sacarse el corazón es propia de un melodrama. Además, existe una frontera muy sutil entre un elemento platónico y uno grotesco. La palabra plato se relaciona con Platón (seudónimo de Aristocles); Asimismo, “decir lo que apenas se puede pensar,” remite al idealismo de este filósofo. Sin embargo, una víscera (el corazón) en un plato ofrece una imagen grotesca. Más aún, la pregunta de la duquesa sobre el significado de la palabra demostina proporciona un tono burlesco; en vez de valorar la descripción que realiza don Quijote muestra interés por un término; con ello señala lo ampuloso del vocabulario que utiliza nuestro héroe. Él crea un melodrama que al ser transmitido proporciona diversión a sus destinatarios. Igualmente ocurre en la escena de don Quijote y Sancho ante las tres aldeanas. Auerbach afirma que se trata de “una farsa del más puro sabor cómico” (316) producido por el contraste del emocional discurso propio del amor cortés que pronuncia nuestro caballero con las acciones poco femeninas de la supuesta Dulcinea. El sufrimiento de don Quijote al decir: “yo nací para ejemplo de desdichados...” (II, 10: 516) se opone al regocijo de Sancho: ¡Vive Roque, que... nuestra ama es más ligera que un acotán!” (516). La conmoción que resulta del enfrentamiento de lo serio del papel de don Quijote con lo cómico del de Sancho cuando se dirige a la campesina como si fuera Dulcinea, produce una atmósfera divertida para el lector quien percibe cómo Sancho se alegra de haberse apoderado de la

creación de don Quijote. La enseñanza acerca de los resultados negativos de vivir una fantasía como lo hace don Quijote va acompañada por el placer.

Cervantes, con su ingenio, es quien otorga el carácter de autor ambiguo, plástico a su protagonista; con ello le permite instruir y deleitar. Don Miguel crea un mundo “real” amueblado con personajes representativos de su época, y en el centro coloca al “caballero de la triste figura” manipulándolo para que introduzca el universo fantasioso que ha construido, en el “real.” Además, Cervantes, al incorporar en ambos universos descripciones de melodías propias de su época, ha propiciado la recreación de su obra en el arte de la música. Las acciones de don Quijote y Sancho inspiran géneros relacionados con el teatro como el ballet y la ópera; mientras que Dulcinea, personaje abstracto, favorece la producción poética a la que pertenece la canción de arte. Por lo tanto, se ilustrará lo mencionado con la ópera *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho* de Georg Philipp Telemann, y con las canciones de arte La ausencia de Dulcinea de Joaquín Rodrigo y *Don Quichotte a Dulcinée* de Maurice Ravel. El talento de Cervantes se ha immortalizado no sólo por su obra maestra sino también a través de las numerosas composiciones inspiradas en *El Quijote*.

Justamente, *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho* cuyo libreto fue escrito por Daniel Schiebeler (1741-1771), está basada en el episodio cervantino de “Las bodas de Camacho.” En él se presenta un cuadro costumbrista de la sociedad campesina del tiempo de Cervantes. La voz narrativa menciona que “el aparato de la boda era rústico” (II, 20: 578). Surge la

decoración: una “enramada llena de luminarias” (II, 19: 575); asimismo, se describe la comida en detalle: “[en] un asador de un olmo entero, [había] un entero novillo; y en el fuego donde se había de asar ardía un mediano monte de leña, y seis ollas que alrededor de la hoguera estaban... eran seis medias tinajas, que cada una cabía un rastro de carne: así embebían y encerraban en sí carneros enteros...” (578). Sobre todo, se presentan danzas y cantos acompañados de instrumentos musicales: flautas, tamborinos, salterios, albugues, panderos y sonajas propios del ambiente rural. En medio de estas imágenes realistas, aparecen don Quijote, con su función imaginaria de caballero andante, y Sancho con la de escudero que su amo ha creado para él. Justamente, la voz narrativa presenta el escenario de las bodas focalizado por los dos personajes. Por medio de Sancho, el lector moderno conoce lo relacionado al banquete. Así introduce el narrador las descripciones de los alimentos: “Lo primero que se le ofreció a la vista de Sancho fue un entero novillo... Contó Sancho más de sesenta zaques... llenos de generosos vinos... Todo lo miraba Sancho Panza, y todo lo contemplaba...” (578). Mientras tanto, la música y las danzas se perciben porque don Quijote centra su atención en ellas. El narrador observa:

... estaba don Quijote mirando cómo... por diversas partes de la enramada... muchas y diferentes danzas... comenzaron a entrar... una de espadas de hasta veinte y cuatro zagales de gallardo parecer y brío... los guiaba un ligero mancebo... comenzó a enredarse con los demás compañeros, con tantas vueltas y con tanta destreza, que aunque don Quijote estaba hecho a ver semejantes danzas, ninguna le había parecido tan bien como aquélla... También le pareció bien otra que entró de doncellas hermosísimas... Hacíales el son una gaita zamorana... y ellas,

llevando... en los pies a la ligereza, se mostraban las mejores bailarinas del mundo. (579-80)

Además, el protagonismo de don Quijote y Sancho se manifiesta con su intervención en el episodio; el escudero es quien sospecha que el suicidio de Basilio es farsa; cuando lo ve herido, exclama: “Para estar herido este mancebo mucho habla; háganle que se deje de requiebros y que atienda a su alma, que, a mi parecer, más la tiene en la lengua que en los dientes” (II, 21: 587). A su vez, don Quijote interviene con sus palabras y su lanza para evitar el enfrentamiento de los amigos de Camacho y los de Basilio. La voz narrativa menciona que los amigos de éste “lo tuvieron por un Cid en las armas y por un Cicerón en la elocuencia” (II, 21: 589). Así, los personajes creados por don Quijote, él, héroe caballeresco y Sancho, escudero, penetran en el mundo “real.” Telemann en su ópera, expone todo este cuadro además de las personalidades características de ambos.

Prosigamos con el análisis de *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho*. Es una Serenata en un acto. De acuerdo con Christian Friedrich Hunold, el término serenata se aplica a “los poemas teatrales que no son excesivamente largos y se pueden presentar sin escenario teatral” (cit. en Richard Petzoldt 163). Precisamente, el estreno de *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho* se realizó sin escenario. No obstante, en la actualidad, una serenata es similar a una ópera corta que se actúa en escenario; Telemann diseñó su obra para ser presentada de esta manera y así se ha producido a partir de 1967. Pertenece a la ópera cómica, ya que el desenlace lo constituye

un matrimonio, el de Basilio y Quiteria, de igual forma que ocurre en el episodio cervantino. Además, el musicólogo Bernd Baselt coloca a *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho* al inicio del *Singspiel* alemán.²⁶ Según Telemann, su obra era de estilo *galant*, término que él aplicaba a una composición libre de la complejidad del contrapunto. Además de las características mencionadas en este párrafo, se analizarán la trama y la música, así como su relación con el episodio cervantino.

La trama de la ópera está formada por acontecimientos similares a los del pasaje creado por Cervantes. Sólo incluye en la primera escena, un diálogo entre don Quijote y Sancho formado por una sucesión de arias²⁷ y recitativos;²⁸ en la primera aria, don Quijote manifiesta la naturaleza del héroe que sale victorioso en la lucha contra gigantes y dragones. En seguida, Sancho se queja, por medio de un recitativo, de lo que sufrió con la aventura de los molinos de viento, con los golpes de las piedras lanzadas por los galeotes liberados y sobre todo, con el manto del que fue objeto. Luego, don Quijote acusa a Sancho de cobardía por no tener en cuenta que las acciones gloriosas conducen a la fama inmortal. El escudero responde que él prefiere su bienestar actual a un prestigio póstumo. Por medio de esta plática, Telemann pone de manifiesto la naturaleza

²⁶ El *Singspiel* es un término que se ha usado en Alemania para designar una representación dramática con música. Se alternan los diálogos cantados con los hablados. En algunas ocasiones los recitativos suplen a dichos diálogos (*The Grove Dictionary of Music and Musicians*). Tal es el caso de *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho*.

²⁷ El aria es una composición completa en sí misma que interpreta un solista acompañado por instrumentos musicales. Se ejecuta dentro del contexto de una ópera (*The Harvard Dictionary of Music*).

²⁸ El recitativo es un tipo de composición vocal, normalmente para una sola voz, con la intención de imitar el discurso dramático en canción (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*).

de ambos personajes: la tendencia al heroísmo de don Quijote y el materialismo de Sancho. Más aún, cuando aparece un grupo de campesinos, don Quijote cree que se aproxima una aventura, pero Sancho reconoce que se trata de una celebración. Una vez más, estos comentarios demuestran que mientras don Quijote interpreta los acontecimientos según lo que imagina, Sancho los observa de acuerdo a la realidad. Efectivamente, el coro celebra la boda de Camacho y Quiteria. Dos pastores, Pedrillo y Grisóstomo se refieren a los futuros desposados como Quiteria la bella y Camacho el rico. Don Quijote responde que ninguna mujer es más hermosa que Dulcinea y quien afirme lo contrario se topará con su espada. Los pastores se asombran con la figura, atavío y vocabulario de nuestro caballero; Pedrillo exclama: “¿Qué dice su señoría? La verdad, no entendemos una sola palabra. Nos sorprende el verlo armado en tiempos de paz” (Escena 2). Don Quijote se identifica, y Sancho lo interrumpe con el fin de presentarse como escudero. Tal escena expone la actuación de los personajes creados por nuestro “autor”: él mismo y Sancho, en medio del ambiente pastoril. Por lo tanto, en la ópera se exhibe de la misma forma que en la obra literaria, la intromisión del mundo ficticio en el “real.”

Al término de estos diálogos, Pedrillo y Grisóstomo narran los hechos ocurridos a Basilio y Quiteria los cuales coinciden con los del episodio cervantino; de igual manera, se llevan a cabo el supuesto suicidio de Basilio, la expresión de su última voluntad que es casarse con Quiteria y el matrimonio de ambos. También aparecen los manjares, la música y los bailes. Sancho se

encuentra feliz al estar en contacto con el olor de las viandas, mientras su amo disfruta con el sonido del tambor y de las majestuosas trompetas ya que lo relaciona con la caballería. Con ello, Telemann pone de manifiesto una vez más la naturaleza de los dos personajes: el apego a lo material de Sancho y el interés en lo heroico de don Quijote.

Asimismo, en la ópera, ambos desempeñan un papel protagónico ya que sus intervenciones son significativas para el desarrollo de la trama. Precisamente, Sancho menciona que mientras no se realice el matrimonio, puede ocurrir algo que lo impida. Tal comentario es un antecedente del desenlace. Además, cuando entran los novios, Quiteria se encuentra llorando y Grisóstomo lo atribuye a la emoción que todas las novias experimentan; Sancho interviene de nuevo para afirmar que su esposa en vez de llorar le causó llanto a él. Esto imprime un carácter cómico a la escena. También, como en *El Quijote*, al escuchar el discurso de Basilio, Sancho exclama: “Para alguien que tiene un pie en la tumba, este hombre habla mucho.” Tal comentario introduce la sospecha en el espectador de que el suicidio de Basilio es una farsa. Más aún, Sancho influye para convencer a Camacho que permita el matrimonio de Quiteria y Basilio. Las palabras que el escudero dirige a Camacho son: “¿Quién puede ser tan cruel? Usted puede prestarle su novia a Basilio sin consecuencias; puede usted ver que él se está muriendo” (Escena 4). La intercesión surte efecto; Camacho accede. En forma similar, la influencia de don Quijote se manifiesta cuando impide el enfrentamiento entre los amigos de

Camacho y los de Basilio; al interponerse entre los dos bandos, exclama: “¡Deteneos! Por los ojos de Dulcinea, al primero que empuñe la espada lo tajaré en mil pedazos...” (Escena 4,). De esta forma, don Quijote realiza el papel que se otorgó a sí mismo; actúa como caballero andante al tomar partido por lo que él cree que es justo: el matrimonio de Basilio y Quiteria. La conducta de Sancho oscila entre la tendencia a buscar su comodidad y el cumplimiento de su función como escudero. Se queja de la suerte que ha corrido al lado de su amo; luego, se preocupa por el sufrimiento de Basilio y en seguida, proyecta su interés en el placer que le proporciona la comida, no en cumplir su obligación de apoyar a don Quijote; así, intenta disuadirlo de evitar el pleito de los campesinos: “Su señoría, le suplico, manténgase fuera de este altercado o no participaremos del banquete” (Escena 4,). La actitud de Sancho permite cuestionar la tarea que como autor realiza don Quijote al constituirlo escudero. En la ópera de Telemann, por consiguiente, se recrean los hechos del episodio y la personalidad característica de don Quijote y Sancho.

Más aún, la ironía y lo cómico de la obra cervantina se extienden hacia *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho*. El primer aspecto se observa cuando, ante la alabanza que realiza Don Quijote del heroísmo, Sancho responde con tono de burla:

¡Espléndido, su señoría! Usted no parece recordar la recompensa que vuestra galanura obtuvo cuando valientemente arremetió contra aquellos molinos de viento, ¡Oh no! que diga, gigantes... [ni cómo] nos premiaron con una lluvia de piedras los galeotes que liberamos... todavía puedo ver la aterradora manta en la que volé ahora bajo, ahora alto, y no precisamente con alas... aún tengo el sabor del bálsamo que su señoría

me compartió... [y recuerdo] el enjambre de encantadores que decoraron todo mi cuerpo con magulladuras. (Escena 1)

La ironía se despliega en una aguda crítica del orden social; de acuerdo al *New Dictionary of Music and Musicians* se realiza al ubicar en situaciones de poder a personajes de estrato inferior; a pesar de que Basilio es pobre, logra engañar a Camacho, el rico. A su vez, Sancho menciona cómo la suerte puede elevar al humilde o hacer que un palacio se derrumbe en un abrir y cerrar de ojos. Existe una implicación social en este comentario y en el que se refiere a que su esposa no acepta el matrimonio de su hija con un conde. Tal argumento enlaza lo social con lo cómico, ya que nuestro escudero afirma que quiere más su burro que a su mujer. Arguye que ella vierte veneno y hiel mientras que su Rucio le brinda el más alegre de los rebuznos; por ello considera a su esposa como la peor del mundo y a su Rucio la mejor de todas las bestias. Telemann imprimió comicidad a su ópera por medio de Sancho. De acuerdo a Romain Rolland, Telemann “poseía el espíritu cómico... y fue extremadamente hábil para delinear a los personajes cómicos” (131). Al respecto, Brian Douglas Stewart menciona que la mayor importancia de Telemann como autor de óperas radica en el desarrollo de los elementos cómicos que tienen lugar en ellas. Éstos formaban parte del gusto de la sociedad alemana de su época lo cual se debió al crecimiento de la sociedad burguesa. Con su ingenio para el humorismo, Telemann integró la ironía a su ópera. Lo hizo por medio de la participación de un caballero andante anacrónico en un medio pastoril; asimismo, a través de las acciones de Sancho quien pretende secundar a su amo al presentarse como su escudero y al

exponer ideas acerca de la sociedad; pero que su materialismo y simplicidad lo apartan de la misión seria que le confirió don Quijote.

La música al fundirse con el drama le proporciona los elementos idóneos para reproducir el ambiente campesino, caracterizar a los personajes y exponer formas que propician la ironía y la comicidad. Predomina el tono musical festivo, ya que el tema central es una celebración. La atmósfera rural se establece por medio de los coros; son interpretados por los pastores y muestran la melodía de las canciones folclóricas alemanas. Su estilo pertenece a uno de los movimientos de la suite barroca conocido como *gigue*; es una danza que se ejecuta en *allegro*: tempo rápido moderado, lo que le imprime vivacidad. El acompañamiento lo realizan instrumentos vigorosos tales como tambores y flautas; éstos son propios del ámbito al aire libre donde se realiza la escena; también intervienen instrumentos de cuerdas y teclado. En la sección del coro que trata acerca de la fiesta y alegría por la boda, se observa pintura textual,²⁹ las palabras “la dicha ríe por todas partes que uno mira” se cantan con tres notas ascendentes. La ópera termina con la participación del coro que ejecuta una *gigue* en tono mayor el cual contribuye a establecer un aire alegre que celebra el final feliz del drama.

La caracterización de los personajes se lleva a cabo mediante los recitativos, las arias y los ensambles. De acuerdo a Charles Hamm, en el recitativo el texto se desarrolla sin la interferencia de la música, ya que el texto

²⁹ La pintura textual se realiza cuando la música imita el significado de las palabras. Es la relación entre forma y fondo.

es lo más importante. Precisamente, durante el siglo XVIII, “el recitativo era el principal vehículo para el diálogo y la acción dramática de la ópera... el más frecuente era el llamado *recitativo secco*... [en él] la voz es acompañada por un instrumento continuo”³⁰ (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*).

Sancho, con el laúd como base, ofrece una síntesis de los acontecimientos vividos como escudero; expresa su malestar y al mismo tiempo su deseo de verse en situaciones favorables como en la casa de don Diego. No obstante, afirma que han sido más las situaciones penosas. Al referirse a las piedras que lanzaron los galeotes, utiliza la frase “-nos recompensaron-”; Sancho aumenta el volumen de su canto y acentúa esas palabras con lo que imprime ironía a su recitativo. Telemann utilizó también el recitativo para expresar momentos de tensión dramática. Don Quijote y Sancho exhiben su conflicto mediante un recitativo. Nuestro caballero dice a Sancho: “Qué vergüenza que te preocupes por las magulladuras en vez de pensar en la ínsula que te daré;” Sancho muestra su enojo subiendo el volumen e interrumpiendo a su amo en forma irónica: “¡Sí, sí!; la misma historia de siempre. Por más de doscientas semanas he puesto mi esperanza en ello...si algún día la obtengo, me costará un ojo de la cara” (Escena 1). En esta última frase Sancho disminuye el volumen; con ello imprime un tono meditativo y de frustración. Así, Telemann logra, de acuerdo a

³⁰ En el *recitativo secco* las notas cantadas siguen los acentos prosódicos (verbal) acompañados sólo por acordes que suceden ocasionalmente con un bajo (*The Harvard Dictionary of Music*).

Richard Petzoldt, expresar los afectos, es decir, el estado de ánimo, los sentimientos y las pasiones humanas.

De igual forma, Telemann por medio de las arias, muestra las características de los personajes. A diferencia del recitativo, en las arias “el interés musical es igual o mayor que el interés dramático...” (Hamm 41). Generalmente, constituye una pieza musical completa en sí misma, similar a las formas compuestas para música instrumental. En la primera, don Quijote compara la vida en almohadones de pluma que llevan los débiles con la de los héroes que retan a leones, luchan contra gigantes y nunca son vencidos; el tono es solemne; hay un acento en la palabra “débiles” lo que produce un contraste con la fuerza del hombre valiente. En otra aria, don Quijote muestra su temperamento colérico al responder a las quejas de Sancho. El tempo es rápido y agitado lo cual señala indignación y rabia; el tono menor enfatiza la actitud de don Quijote. Asimismo, nuestro caballero, con ritmo acelerado, exhibe su coraje en el aria que interpreta para declarar que si alguien contradice su afirmación de que Dulcinea es la más bella del mundo, se topará con su espada. En cambio, con una de las arias que interpreta Sancho muestra la simpleza de su carácter por medio del ritmo que pertenece al metro doble e indica una forma lenta de andar. Otra de sus arias es una *gigue* en la que describe su manteo. Sancho comienza a cantarla con alegría, en tono mayor para demostrar que los manteadores se burlan de él y se divierten haciéndolo volar “sin alas.” Sin embargo, el tono cambia a menor cuando Sancho expresa el miedo y el

sufrimiento que le ha causado la tortura. Asimismo, se conserva este tono cuando expresa el daño que le hicieron unos encantadores en otro de los episodios; el ritmo sugiere los golpes propinados por ellos. Además, en esta aria existe pintura textual ya que para explicar que volaba “ahora bajo,” “ahora alto” Sancho utiliza una nota alta y una baja respectivamente. A través del aria, se repite el texto con variaciones musicales; se agregan ornamentos que enfatizan lo que Sancho siente. De esta manera, se ilustra la idea de Martin Ruhnke: “Telemann desarrolla “varios elementos del estilo *buffo*, tales como rápidos balbuceos en una nota, la repetición de breves *motifs* y la caracterización por medio del acompañamiento de la orquesta” (306). Con ello, demuestra ser, según Ruhnke, un pionero en la ópera alemana.

Además, en las óperas existen duetos. Obviamente, dos personajes intervienen para constituir una escena, ya sea que canten de manera simultánea o consecutiva. Interpretan el mismo texto o uno similar acompañado por elementos musicales análogos. En *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho*, don Quijote y Sancho al aceptar la invitación a la boda ejecutan un dueto en el que explayan sus ideales. Don Quijote se emociona con el sonido de las trompetas y los tambores. Sancho experimenta felicidad ante el olor de los manjares. Comienza don Quijote: “siempre que escucho el ritmo de los tambores,” continúa Sancho: “siempre que escucho el chirrido del asador,” en seguida ambos cantan: “mi corazón se agita y la presión de mi sangre se eleva;” luego don Quijote exclama: “la sonora llamada de las resonantes trompetas,”

Sancho prorrumpo: “el suave olor de los pasteles de crema y de las empanadas de carne,” juntos concluyen el dueto con las palabras: “impulsan mi resolución” (Escena 2). El repique de tambores acompaña el canto de nuestro caballero. El melisma³¹ que cantan ambos personajes en las palabras “la presión de mi sangre se eleva,” intensifica su júbilo. Por medio del texto y los sonidos se palpa el motivo que produce dicha a cada personaje y con ello se manifiesta su naturaleza. Asimismo, la tendencia de don Quijote al heroísmo y la ambición materialista de Sancho se exhiben durante la escena final de la ópera en la que participan nuestros protagonistas en una alabanza a la astucia. Don Quijote afirma que por medio de la astucia un enano es capaz de vencer al gigante más grande y un héroe puede recorrer la Tierra en toda su extensión. Por su parte, Sancho exclama que un día, con la astucia vencerá a todos los encantadores y adquirirá la más hermosa ínsula. Así, nuestro “autor” moldea a su personaje y lo hace concebir la existencia de encantadores y la esperanza de adquirir un bien material. Por lo tanto, con *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho* Telemann recrea la esencia del pasaje cervantino así como de don Quijote y Sancho; ofrece deleite a través de la comicidad de una “aventura” feliz para nuestro héroe y su escudero; además, conserva la ironía que posee la obra de Cervantes al exponer que un pobre, Basilio, y una mujer, Quiteria, triunfan sobre el poderoso Camacho el rico. Más aún, existe un paralelismo entre el literato y el músico; ambos fueron precursores, Cervantes de la novela moderna y Telemann

³¹ Melisma es un grupo mayor de cinco o seis notas cantada una sola sílaba (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*).

de la ópera nacional alemana. Captaron el espíritu de su época y el alma universal del hombre. Sin embargo, el ingenio de Cervantes precedió, inspiró a su recreador Telemann.

Don Quijote enamorado crea versos a su dama y los escribe en las cortezas de los árboles de la Sierra Morena. Aunque la voz narrativa menciona que provocaron risa a los lectores internos, han sido una fuente de inspiración para Joaquín Rodrigo. De un autor ficticio, el caballero de la triste figura, pasaron a un músico amante de la poesía española quien los toma para componer “Ausencias de Dulcinea” que es una canción de arte; tal género, en francés recibe el nombre de “mélodie” mientras que en alemán se conoce como “lied” y en italiano como “canzona.” Es “un poema con música, usualmente cantado por un solista con acompañamiento del piano” (Montemayor 31), aunque a veces, la orquesta supe al piano y pueden intervenir varias voces. Es la combinación de un poema con una pieza musical. Se integran ambas composiciones de tal manera que constituyen una simbiosis. Montemayor afirma que una canción de arte “se esfuerza por ser la combinación perfecta de música y poesía” (31); conjunta al poeta, al compositor, a las voces y al pianista o a la orquesta para producir una nueva forma de arte. La música pinta por medio de sonidos, ritmos, silencios y armonías el tema del poema con el que forma su unidad. Se interpreta sin escenario (a diferencia de la ópera y del teatro musical) en un recital. Una canción puede ser independiente o formar parte de un ciclo en el que se incluye un número variable de canciones con un tema común. “Ausencias

de Dulcinea” es independiente. Se produjo para conmemorar el cuarto centenario del natalicio de Cervantes.

En cuanto a la estructura de la mencionada canción, se analizarán el poema y la música que la forman. El primero está constituido por los versos creados por nuestro caballero; se encuentran en el capítulo 26 de *El Quijote* (1605). La voz narrativa afirma que están “acomodados a su tristeza y en alabanza a Dulcinea” (I, 26: 205). Rodrigo utiliza las tres estrofas que exhibe el episodio cervantino; cada una de ellas termina con el estrambote:³² “Aquí lloró don Quijote / ausencias de Dulcinea / del Toboso.” La música es interpretada por la orquesta; el canto lo ejecutan un bajo³³ que personifica a don Quijote y cuatro sopranos³⁴ quienes simbolizan el carácter abstracto de Dulcinea. Acerca de la presencia de las voces femeninas, Rodrigo expone su intención: “El hecho extraordinario de utilizar no menos de cuatro sopranos en la obra se explica porque ni al Norte, ni al Sur, ni al Este, ni al Oeste encontrará don Quijote ese fantasma que es su Dulcinea” (Lolo, 9). Además, Rodrigo afirma que le fue difícil imprimir en la música la esencia de la creación de Cervantes debido a que alterna la grandeza con la ironía. Precisamente, aparece “nuestro poeta” con su anhelo de reflejar el sufrimiento del amor cortés; así, exclama: “Es aquí el lugar

³² Estrambote es un conjunto de versos que por gracejo o bizarría suele añadirse al fin de una combinación métrica (RAE).

³³ Bajo es la voz masculina la voz masculina que posee el registro más bajo en la escala musical (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*).

³⁴ Soprano es Soprano es el término que designa el registro más alto en la escala musical tanto para instrumentos como para voz. Generalmente se refiere a la voz femenina, pero también describe la voz tiple de niño; en los siglos XVII y XVIII se usaba para referirse al registro de la voz de los varones castrados (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*)

adonde / el amador más leal / de su señora se esconde / y ha venido a tanto mal...” (205); sin embargo, luego utiliza palabras que se oponen a la belleza poética, “pipote,” “cogote” con el fin de establecer la rima con don Quijote. Su función de autor oscila entre lo heroico y lo grotesco. No obstante, Rodrigo compuso la música de tal forma que refleja la esencia de don Quijote como “loco-cuerdo” y creador de Dulcinea, un ser abstracto.

La fusión de palabras y música genera la imagen de los elementos cervantinos. En el inicio, se escuchan con alto volumen las trompetas que reflejan el sonido de las fanfarrias propias del ambiente heroico. El volumen disminuye y las cuerdas imitan el sonido de la naturaleza cuando el bajo entona las palabras: “Árboles, yerbas y plantas / que en aqueste sitio estáis.” En relación a este efecto, Vicente Vayá Pla menciona que “refleja la grandeza de la Sierra, con sus árboles, sus plantas, sus hierbas, a las que don Quijote confía su dolor...” (177). En varias secciones el sonido de los instrumentos de metal imprimen una atmósfera militar y de nobleza. El tono del canto de don Quijote es serio, transcurre de solemne a lírico; en el verso “escuchad mis quejas santas” se aprecia el estilo del canto gregoriano; el acompañamiento de los instrumentos es mínimo. En los versos que transmiten sufrimiento, explica Begoña Lolo, la voz del bajo es acompañada por oboes, violoncelos y arpas. Sin embargo, en varias secciones, mientras don Quijote canta, la orquesta ejecuta ritmos disonantes los cuales son elementos irónicos que sugieren la locura de nuestro héroe. Asimismo, con el sufrimiento de las palabras del bajo “Mi dolor no os alborote /

aunque más terrible sea” se alternan los alientos que producen un tono burlesco. De manera semejante, se combinan lo serio y lo irónico en los versos “...hasta henchir un pipote, / aquí lloró don Quijote / ausencias de Dulcinea...” el nombre del héroe se relaciona con lo elevado de la caballería, mientras que la palabra “pipote” con la que rima, es de uso común; su carácter grotesco aumenta con la pintura textual que se realiza con el melisma que entona la voz del bajo ya que produce la imagen de un barril voluminoso. En contraste, al intervenir las sopranos la música se torna suave, ofrece una atmósfera relacionada con lo etéreo. A través de la pieza cantan las palabras “Dulcinea del Toboso” en contrapunto, y así ofrecen la figura de los cuatro puntos cardinales. La combinación del poema con la música permite evocar a don Quijote con lo sublime y lo ridículo de su personalidad, actuando en el mundo que se ha creado. El placer que se experimenta al escuchar la pieza de Rodrigo tiene su raíz en la obra cervantina.

Esta obra de Rodrigo realiza el propósito de la canción de arte el cual es “unir la emotividad musical y la expresión literaria en un estilo muy íntimo” (Montemayor 32). “Ausencias de Dulcinea” exhibe el móvil de “nuestro autor,” una dama imaginada por él, a quien compone versos en los que denota sufrimiento de estar lejos de ella. A su vez, muestra su desequilibrio mental. Esta esencia de don Quijote y la obra que la incluye han trascendido a la pieza de Rodrigo como un elemento valioso de la cultura española. El compositor infunde en “Ausencias de Dulcinea” el aprecio que él experimenta por las tradiciones

españolas. El estilo abarca de la música medieval a la neoclásica. Al respecto, Rodrigo afirma: “Trato de capturar el espíritu de los siglos XVI, XVII y XVIII en España e introducirlo en la música, no en la música tradicional española, sino que la modernizo y la intelectualizo” (cit. en Rhodes Draayer 6). Más aún, cuando se estrenó su pieza España atravesaba momentos económicos y políticos difíciles; por lo tanto, era importante revivir las obras del siglo de oro como símbolo de la grandeza de España para mostrar que la verdadera España sobrevivía a través de la música antigua; pero a su vez, que avanzaba por medio de la influencia neoclásica. Precisamente, acerca de “Ausencias de Dulcinea” la hija de Rodrigo comenta: “Las palabras son de Cervantes y es importante para mi padre componerle música a la literatura de España. Al introducir esta poesía en la música contemporánea, él es un enlace entre el pasado y el presente” (cit. en Rhodes Draayer 7). Así, lo trascendental que persigue la canción de arte, que es la expresión del sentimiento y de las ideas, se lleva a cabo en la pieza de Rodrigo ya que por medio del “texto, las armonías y la instrumentación se cultiva y enseña la historia de España” (Rhodes Draayer, 7). Sin embargo, Cervantes por medio “del poeta” don Quijote vive para inspirar obras que deleitan enseñando. Su talento y el de Rodrigo se relacionan con la frase que el mismo compositor expresa: “Creando influimos sobre la inmortalidad, colaboramos con ella” (cit. en Vayá Pla 178).

Una obra que denota la permanencia de *El Quijote* a través del tiempo y del espacio es el ciclo de canciones de arte *Don Quichotte a Dulcinée*. La

música fue compuesta por Maurice Ravel y los poemas por Paul Morand. El centro de esta obra es Dulcinea, por lo tanto se relaciona con don Quijote como autor. Con el fin de realizar el análisis de *Don Quichotte a Dulcinée* se tomará la versión para orquesta de cámara y voz. La primera canción del ciclo, “Chanson Romanesque,” crea, desde el título, el ambiente del “romance” adecuado para situar a don Quijote como caballero andante. Nuestro héroe se presenta como autor, ya que la voz poética, en primera persona, es el propio don Quijote. Él entona un himno con los elementos del amor cortés a favor de su dama; asimismo, muestra la confianza que tiene puesta en la eficacia de Sancho como escudero. El estilo del poema refleja el lenguaje ampuloso característico del héroe de la Mancha; prueba de ello son los siguientes versos dirigidos a Dulcinea: “Si vos me dijerais que el enfado / os viene del cielo demasiado florido de astros, / destruyendo las divinas constelaciones, / haría brotar de un golpe la noche.” Igualmente, podemos observar el servicio que caracteriza al amor cortés en la sección del poema que expresa: “Si vos me dijerais que el espacio, / tan vacío no os place, / caballero-dios, la lanza en ristre / poblaría de estrellas el viento que sopla.” Más aún, la voz poética manifiesta el sufrimiento al implicar que la muerte de don Quijote vendrá si Dulcinea afirma que la sangre de su caballero pertenece más a él que a ella. Don Quijote asume la culpa de que su dama piense de esa manera. Esto se palpa en la siguiente forma: “... si vos me dijerais que mi sangre / es más mía que tuya, mi Dama, / yo, exangüe bajo mi culpa / moriría, bendiciéndote. / ¡Oh Dulcinea!” La palabra “bendiciéndote” es

muy significativa, ya que prueba la total sumisión a la dama; no obstante, muere por ella, aún la alaba. La idealización de Dulcinea se realiza por medio de las imágenes pertenecientes a elementos grandiosos como son las constelaciones, la tierra y el viento. Asimismo, se observa la exagerada importancia que se otorga don Quijote cuando se autonombra “caballero-dios” y se considera capaz de manipular las fuerzas de la naturaleza. Además, don Quijote afirma que Sancho, con una orden suya detendrá el movimiento de la Tierra. En relación a esto, consideremos los siguientes versos: “Si vos [Dulcinea] me dijerais que la tierra / de tanto girar os ofende, / yo, de prisa, despacharía a Panza: / tú la verías fija y silenciosa.” De forma semejante a la obra de Cervantes, Morand muestra el estilo ampuloso representativo del caballero de la Mancha, aparte de su imaginación, así como la ironía de sentirse poderoso. Por lo tanto, el poema retrata el don Quijote autor, que evade el mundo real; es la esencia del caballero creado por Cervantes.

En cuanto a la música que integra la “Chanson romanesque,” de acuerdo a Norman Demuth, Ravel “se basó en temas vascos y españoles, en los cuales posee maestría” (104); por lo tanto se observan elementos que establecen la atmósfera española. Entre ellos, podemos mencionar la instrumentación al estilo de la guitarra, la alternancia de los compases 6/8 y 3/4 y la descendente progresión tetracordal. El ambiente caballeresco se logra por medio de la trompeta. El sonido del violín proporciona el sentido romántico y apasionado. La canción ofrece una pintura textual. Así, cuando la voz hace alusión a la muerte,

el tono desciende para indicar tristeza. Por el contrario, al inicio de la exclamación final, “¡Oh Dulcinea!” el tono asciende, lo cual muestra la imagen elevada que de ella tiene su héroe. Asimismo, existe un interludio al término de cada grupo de cuatro versos, los cuales integran una idea; dicho interludio, interpretado por quince instrumentos, posee una disonancia. Ésta sugiere la locura de don Quijote, su falta de conexión con el mundo real. Las notas de la trompeta enfatizan tal efecto. Ravel expresa con la música de “Chanson romanesque,” la naturaleza desequilibrada del caballero de la Mancha. Según Stephen Zank, “la ‘suave ironía’ de Ravel se filtra en su música, haciendo esa ironía más punzante a través de excepcionales yuxtaposiciones de tristezas y sonrisas” (9). Esto se observa en las últimas palabras de la canción al mencionar la muerte (tristeza) y enseguida, el nombre Dulcinea (sonrisa). Por consiguiente, Morand y Ravel ilustran con su canción de arte la faceta de autor de don Quijote. De la misma forma que Cervantes, ambos, poeta y compositor, nos deleitan al enseñarnos lo ridículo que puede ser un hombre exagerado que pretende el poder de un dios y a su vez un ser tierno capaz de profesar el amor cortés. La combinación de estos elementos produce placer a los que escuchan la “Chanson romanesque.”

En la segunda pieza del ciclo, “Chanson épique,” la voz poética también personifica a don Quijote; además, incluye aspectos relacionados con la caballería, tales como la religiosidad y las armas; pero, sobre todo, aparece en relieve la figura de Dulcinea. En cuanto al elemento religioso, se percibe una

atmósfera de oración que dirige la voz poética a san Miguel, a san Jorge y a la Virgen María. El primero se relaciona con la milicia porque, según la fe católica, él fue quien venció a los ángeles que se rebelaron contra Dios. San Jorge es admirado por nuestro héroe quien lo considera caballero andante, según se observa en *El Quijote*.³⁵ En la plegaria, la voz poética atribuye a San Miguel el beneficio de ver, escuchar y servir a Dulcinea; lo realiza de la siguiente manera: “Buen San Miguel que me dais licencia / de ver a mi Dama y de escucharla, / buen San Miguel que me permitís elegir / complacerla y defenderla....” La oración continúa con la súplica a ambos santos de que bendigan su espada. En seguida, visualiza a Dulcinea velando junto con él, y ruega a los santos que la bendigan, ya que es semejante a la Virgen María en su piedad, pudor y pureza. Luego se dirige a la Virgen al afirmar que su dama se parece a Ella. Utiliza estas palabras: “...el ángel que vela en mi vigilia, / mi dulce Dama tan semejante / a vos, Madona del manto azul.” La canción termina con la típica palabra que da fin a las oraciones: amén. Como se puede observar, en esta pieza don Quijote es el autor de su plegaria la cual contiene los elementos que forman la personalidad de caballero que él mismo construyó.

Respecto a la música, Ravel compone temas musicales relacionados con el estilo sagrado antiguo el cual se produce mediante los acordes que se mueven de acuerdo a un patrón paralelo. El compás es 5/4 el cual implica el misticismo español. Además, el ritmo es, en parte, libre, tiene elasticidad; se

³⁵ Como se mencionó anteriormente, don Quijote y la voz narrativa describen a san Jorge en *El Quijote* (II: 58).

asemeja al Canto Gregoriano. En cuanto a la pintura textual, se observa un crescendo en el verso: “Con un rayo del cielo bendecid mi espada;” el que culmina con la mención de la espada; esta palabra posee el mayor volumen de toda la canción, lo cual puede interpretarse como la importancia de la espada en la existencia del caballero andante. Lo expresado en los dos últimos párrafos ilustra cómo Ravel y Morand expresan los elementos que don Quijote crea para sí mismo, los cuales le permiten ejercer su función de caballero andante.

La tercera canción del ciclo, “Chanson à boire,” también posee como centro a la creación de don Quijote, su dama, a quien se dirige la voz poética; ésta, de igual manera que en las dos primeras piezas, puede identificarse con don Quijote; sin embargo, en “Chanson à boire,” el caballero de la Mancha se presenta alegre, expresa que su meta es el gozo. Tal actitud no es la usual con la que aparece don Quijote en la obra de Cervantes; no obstante, podemos relacionar el proceder de nuestro héroe en dicha canción con el comportamiento que manifiesta durante un tiempo de su estancia con los duques, así como en Barcelona con don Antonio quien lo induce a sentirse caballero andante de verdad. En la mencionada canción, don Quijote construye una pieza festiva cuyo contenido es opuesto al amor cortés, ya que representa al amor como felicidad, equiparándolo con el vino (símbolo de alegría). Expresa esto con las siguientes palabras: “¡Una maldición a ese desgraciado, ilustre Dama, / quien... / dice que el amor y el vino añejo / ponen en duelo a mi corazón, a mi alma!” La música que integra la pieza denota la atmósfera de regocijo por medio del ritmo de una

Jota; este género, típico de España, se caracteriza por su vivacidad, la cual se realza con las castañuelas. La canción posee una estructura musical estrófica.³⁶ Consta de cuatro estrofas; la melodía de la primera y de la tercera coincide; de igual forma ocurre con la segunda y la cuarta. Estas dos tienen melisma en la primera palabra del verso: “¡Ah! ¡Yo bebo por la alegría!” lo cual le imprime un carácter que se relaciona con el “Cante Hondo;” en el segundo verso comienza la jota con su característico ritmo octosilábico y con los acordes de la guitarra los cuales son propios de la acción de beber vino; las palabras contribuyen al regocijo y vigor propios de la Jota, como se puede observar: “El gozo es el único fin / al que yo me dirijo... / ¡cuando ya he bebido! ¡Ah, ah, ah, la dicha! /... / ¡La la la la la la yo bebo por el gozo!” La primera y la tercera estrofas se interpretan con el ritmo y las armonías sincopadas propias del flamenco de las tabernas y los bailes. El sonido del violín que transcurre en toda la pieza, se asocia con Dulcinea. Se percibe una yuxtaposición de los elementos mencionados, lo cual produce una falta de autenticidad. Con ella, Ravel propicia lo que Norman Demuth llama un espíritu irónico” (104). Además, Ravel produce la imagen de Dulcinea por medio de la suave orquestación. Al respecto, Demuth afirma que el mencionado compositor hace gala de su ternura y de su sentimiento apasionado. Podemos afirmar que la ironía se integra a don Quijote, autor de su propio universo imaginario que oscila del amor cortés al amor relacionado con el gozo y el vino; firme, no obstante, respecto a su máxima

³⁶ Se refiere a la forma de la canción de arte en la que la música se repite en las estrofas del poema.

creación, Dulcinea. En relación a la atmósfera española que posee el ciclo *Don Quichotte à Dulcinée*, José Bruyr afirma que Ravel se muestra como “el más encantador de los magos ibéricos” (cit. en Orestein 480). Él y Morand pintaron, no sólo dicha atmósfera, sino también, la naturaleza del imaginativo don Quijote y sus intereses de caballero. Mostraron la ironía de un “autor” que no distingue la realidad de la ficción. Al llevar esto a cabo, compusieron el grupo de piezas que producen deleite a quien las escucha. Ravel, según Roland, tenía por meta el “arreglar los sonidos en tal forma que proporcionaran placer al oído” (138). Por consiguiente, *Don Quichotte à Dulcinée* cumple con el ideal horaciano de deleitar enseñando como lo hizo el “autor” que saltó de la prosa cervantina a la simbiosis poesía-sonido de la canción de arte.

La plasticidad de don Quijote ha producido una contradicción. En el ámbito interno de la obra, el mundo construido por el señor Quijano es un absurdo; sus discursos, inapropiados para sus destinatarios; su narrativa que representa la visión en la Cueva de Montesinos, inverosímil; sus personajes, él mismo y Sancho con características opuestas a un caballero andante y a un escudero; Dulcinea, inexistente y a su vez encantada. Y, sin embargo, ese mundo que el señor Quijano desvanece al final de la obra, ha despertado una serie de interrogantes acerca de la naturaleza de un aldeano aburrido a quien la estructura social le impide tomar parte activa en ella; también cabe la pregunta si los amigos del hidalgo manchego intentan privarlo de la cultura quemándole sus libros o sólo impedir que continúe inspirándose en sus lecturas para hacer el

ridículo. Sobre todo, cómo un universo creado con tantas deficiencias causa placer a sus lectores modernos. La reflexión que propician tales cuestiones ha provocado la recreación de ese mundo ficticio en piezas musicales que, en forma semejante a su obra inspiradora, promueven al lector moderno a amar y reír con “el autor” don Quijote.

Capítulo 5

Don Quijote, personaje plástico e inagotable, se introduce en la obra de Ibert

Don Quijote... es neciamente sabio, sabiamente necio; es absurdamente angelical, angelicalmente absurdo; grotescamente sublime, sublimemente grotesco. Y este choque, que ante todo provoca nuestra ternura por el héroe, lo que crea también el humor en la literatura novelesca..." (Dámaso Alonso, prólogo a Aproximación al Quijote de Martín de Riquer 14).

"Don Quijote está hecho de palabras entrecruzadas; pertenece a la escritura errante por el mundo entre la semejanza de las cosas," afirma Foucault; de ello se deduce que la constitución de nuestro héroe es la palabra escrita. Aunque, según Foucault, sólo en las obras de ficción puede basar su esencia de personaje ya que al ser hidalgo pobre, la Ley (documento escrito) no le permite ostentar el título de caballero. Por lo tanto, se remite continuamente a sus lecturas para crearse y fundamentar sus acciones con las que imita a los personajes caballerescos. De esta forma, se enlazan sus facetas de lector, autor y personaje. Precisamente, Foucault menciona que don Quijote consulta el libro "sin cesar a fin de saber qué hacer y qué decir y qué signos darse a sí mismo y a los otros para demostrar que tiene la misma naturaleza que el texto del que ha surgido. Las novelas de caballería escribieron de una vez por todas la prescripción de su aventura" (53). Como en los capítulos precedentes las facetas de lector y autor fueron exploradas, en éste se analizará a don Quijote como personaje. De igual manera, se mostrará que ofrece una lección provechosa unida a una experiencia placentera. Con tal propósito, se considerarán algunos

aspectos de las teorías de Foucault, Eco, Ignacio Arellano Ayuso, Jesús Menéndez Peláez, Luis Rosales, Jill Syverson-Stork y Rancière. Asimismo, se relacionará la función de don Quijote como personaje con *Quatre chansons de Don Quichotte* de Jacques Ibert.

El rol de personaje que don Quijote adopta como caballero andante lo convierte en un signo de los héroes del *romance*. Al respecto, Foucault menciona que “cada episodio, cada decisión, cada hazaña serán signos de que don Quijote es, en efecto, semejante a todos los signos que ha calcado” (53). Un pasaje crucial para ilustrar esto ocurre cuando nuestro héroe manifiesta su deseo de ser armado caballero, vela sus armas y recibe la investidura. Actúa como si en realidad se encontrara en un castillo, en presencia de un miembro de la nobleza, no obstante está en una venta con el dueño de la misma; además, se expresa ante él con el lenguaje propio de los caballeros:

...el don que os he pedido y de vuestra liberalidad me ha sido otorgado, es que mañana... me habéis de armar caballero, y esta noche en la capilla deste vuestro castillo velaré las armas... y se cumplirá lo que tanto deseo, para poder, como se debe, ir por todas las cuatro partes del mundo buscando las aventuras, en pro de los menesterosos, como está a cargo de la caballería y de los caballeros andantes, como yo soy, cuyo deseo a semejantes fazañas es inclinado. (I, 3: 30-31)

A partir del momento que sale de la venta, participa en supuestos combates contra gigantes, ejércitos, fantasmas, por citar algunos; también defiende a los débiles como es el caso del joven Andrés. Más aún, el héroe manchego se adjudica las cualidades propias de los caballeros; lo muestran las palabras que dirige al canónigo de Toledo: “De mí sé decir que después que soy caballero

andante soy valiente, comedido, liberal, biencriado, generoso, cortés, atrevido, blando, paciente, sufridor de trabajos, de prisiones, de encantos...” (I, 50: 413). Sin embargo, lo vivido y expresado por don Quijote es un desdoblamiento de sus lecturas; sólo ocurre en su imaginación. Su investidura es una farsa; sus enemigos una alucinación de molinos, rebaños y hombres enlutados; por lo tanto, las cualidades que se otorga son una parodia, ya que no es caballero andante y sus enfrentamientos son un absurdo. Sobre todo, afirma ser paciente cuando en diversas ocasiones exhibe su carácter colérico. Precisamente, se exalta porque Sancho ríe al darse cuenta de que él y su amo habían pasado la noche atemorizados por un ruido misterioso que en realidad es producido por unos batanes. La voz narrativa describe la ira de don Quijote de la siguiente manera: “Viendo, pues, don Quijote que Sancho hacía burla dél, se corrió y enojó de tanta manera, que alzó el lanzón y le asentó dos palos, tales, que si, como los recibió en las espaldas, los recibiera en la cabeza, quedara libre de pagarle el salario, si no fuera a sus herederos” (I, 20: 127). Así, sus acciones como personaje le confieren la esencia de signo literario debido a que realiza las vivencias de seres de ficción.

En la segunda parte de *El Quijote* (1615), nuestro personaje continúa siendo un signo literario ya que vive una ficción. Pero, existe un cambio; ahora él es signo de sí mismo ya que se han publicado sus aventuras y se convierten en su móvil para ejercer acciones gloriosas; como Foucault menciona, sus aventuras escritas y publicadas realizan el cometido que las obras caballerescas

tienen en la primera parte (1605). Sancho es el primer emisario que da a conocer a su amo que ambos son ya personajes famosos y lo pone al tanto de la forma cómo don Quijote es descrito: "... el vulgo tiene a su merced por grandísimo loco.... En lo que toca... a la valentía, cortesía y hazañas y asunto de vuestra merced, hay diferentes opiniones: unos dicen: 'loco, pero gracioso'; otros, 'cortés, pero impertinente'..." (II, 2: 472). Además, los lectores de don Quijote lo critican porque se ha otorgado el título de *don* inapropiadamente ya que es un hidalgo pobre de los que remiendan sus medias negras con hilo verde. Nuestro caballero reacciona a este comentario diciendo que se viste bien, jamás con remiendos. Sin embargo, en la casa de los duques, se ve obligado a coser una de sus medias negras con hilo verde. Tal ironía pone de manifiesto que no es como pretende ser, sino un personaje imaginario como los protagonistas de las obras leídas por Alonso Quijano en la primera parte de la obra cervantina. Más aún, este carácter se enfatiza con el razonamiento de don Quijote acerca de quien ha escrito "*El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*" (título que ostenta su historia); es Cide Hamete "Berenjena" (como lo llama Sancho); nuestro héroe siente angustia al "pensar que su autor era moro, según aquel nombre de Cide; y de los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas" (II, 3: 474). Así, nuestro caballero teme que la historia de sus aventuras no sea verdadera, con lo que se intensifica su condición de personaje ficticio. Sin embargo, don Quijote muestra un gran interés en conocer su historia; afirma que no comerá bocado

que bien le sepa hasta conocerla en su totalidad. De forma semejante, en la primera parte de *El Quijote*, el narrador asegura que la obsesión de Alonso Quijano por leer las obras caballerescas es tal que duerme poco. En ambas partes, nuestro personaje da más importancia al conocimiento de la literatura que a sus funciones básicas, dormir y comer. Por lo tanto, el comportamiento del protagonista cervantino es constante en ambas partes de la obra; encuentra la motivación en la literatura para ejercer su papel de personaje, de signo literario. Promueve la reflexión acerca del poder que ejerce el lenguaje por medio de la obra literaria, para que alguien como Alonso Quijano-don Quijote viva la ficción, se convierta en signo.

Don Quijote como personaje es el signo de los ideales que persigue el héroe caballeresco: alcanzar fama por medio de acciones en favor de los necesitados. En la primera parte, concibe su deseo y pone los medios para lograrlo. En la segunda parte, se entera de que su historia es leída; aparte de Sancho, el bachiller Sansón Carrasco afirma que: "... el día de hoy están impresos más de doce mil libros de la tal historia: si no, dígalo Portugal, Barcelona y Valencia, donde se han impreso; y aun hay fama que se está imprimiendo en Amberes, y a mí se me trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzga" (II, 3: 475). La respuesta de nuestro héroe a tal noticia es de alegría, pues afirma que la mayor felicidad para una persona es ver que su nombre está impreso con buena fama. Su interés en acrecentar su prestigio es tal que pregunta al bachiller si habrá una segunda parte de su

historia. Inmediatamente después, decide realizar su tercera salida. En el transcurso de ésta, encuentra a varias personas que han leído su historia. Esto ocasiona, según Salvador J. Fajardo que don Quijote se sienta “acosado por la fama que ya ha alcanzado y la necesidad de actuar a su altura” (Prólogo a la edición de *El Quijote* 443). A consecuencia de ello, adopta un comportamiento ridículo. Se observa en la casa de don Antonio Moreno; la voz narrativa describe que don Quijote al ser tratado como verdadero caballero andante “hueco y pomposo no cabía de contento” (II, 62: 842). Don Antonio y sus amigos aprovechan la actitud de don Quijote para burlarse de él. Esto prueba que nuestro héroe sólo es caballero andante en su imaginación. Es un signo de la importancia que la fama tiene para ellos.

El carácter de signo que posee don Quijote denota una relación con la imagen que se capta a través de espejos deformantes. Éstos, de acuerdo con Eco, tienen “funciones alucinatorias... no se refieren a la imagen sino a la virtud del espejo deformante” (35). Don Quijote es el espejo capaz de reflejar una imagen deformada de los caballerescos andantes. La voz narrativa describe a don Quijote como una “figura contrahecha, armada con armas tan desiguales como eran la brida, lanza, adarga y coselete” (I, 2: 27). La palabra “contrahecha” ilustra la distorsión que produce un espejo deformante la cual es una imagen opuesta a la figura gallarda propia de los “verdaderos” héroes caballerescos. Asimismo, la imagen de su amo que percibe Sancho por la noche a la luz de unas antorchas pone de manifiesto la capacidad que posee don Quijote para

reflejar una distorsión del vigoroso caballero andante “real.” Sancho le explica a don Quijote que le llama “caballero de la triste figura” porque tiene... la más mala figura, de poco acá, que jamás he visto; y débelo de haber causado, o ya el cansancio deste combate, o ya la falta de muelas y dientes” (I, 19: 137).

Mientras que el héroe de las obras caballerescas es fuerte, la falta de dientes de don Quijote denota vejez y decadencia. La “virtud” de reflejar a éstos se encuentra tanto en la apariencia de don Quijote como el atavío que porta. En la siguiente descripción se observa un efecto similar al que ofrecen los espejos deformantes que se localizan, como menciona Eco, en los parques de atracciones: “Salió, en esto, don Quijote, armado de todos sus pertrechos, con el yelmo, aunque abollado, de Mambrino en la cabeza, embrazado de su rodela y arrimado a su tronco o lanzón... su rostro de media legua de andadura, seco y amarillo...” (I, 37: 313). Su faz larga y demacrada contrasta con la lozanía que caracteriza a los héroes de *romance*. Asimismo, los objetos que lleva don Quijote son un remedo de los que usaban los caballeros; el lanzón es un tronco, el yelmo una bacía y aún más abollada, parece un casco deformado. Don Quijote pretende ser un héroe; sin embargo, la impresión que ofrece es similar a la que percibe de sí misma una persona que está frente a un espejo deformante;³⁷ dicha persona se ve su con tres ojos, o piernas cortas; se produce un juego complejo. Ese individuo sabe que al verse en un espejo, percibe su

³⁷ Este proceso de reflexión por medio de espejos deformantes que producen signos es explicado por Umberto Eco en *De los espejos y otros ensayos* (Colombia: Editora Géminis Ltda, 2012), p. 35.

imagen real; pero el deformante le devuelve una irreal; su impresión oscila entre la imagen real que de sí misma conoce y la irreal que le presenta el espejo deformante. Tal experimento, afirma Eco, produce un placer de tipo estético. También lleva a la persona a reflexionar en que hay otra forma de percibirse a sí misma, “Hay ‘un saber más’ sobre lo que soy o podría ser” (Eco 37). Don Quijote es el espejo deformante en el que se ve la que produce una imagen irreal del caballero. El lector moderno lo contempla y experimenta placer debido a la comicidad que el contraste entre la ilusión de don Quijote y la “realidad” de su apariencia produce. Además, nuestro héroe es un signo en relación con la semiosis porque simboliza la búsqueda, por medio de los ideales caballerescos, de un mundo mejor del mundo en que vive. Por eso, afirma que nació “en... la edad de hierro, para resucitar en ella... la de oro” (I, 20: 148). No obstante, es incapaz de lograr su propósito; ello está simbolizado por la imagen distorsionada, ridícula de caballero andante. Por lo tanto, don Quijote como espejo deformante, conduce a la reflexión acerca de la búsqueda de otras posibilidades en la percepción del orden del mundo.

Un objeto que se relaciona con un espejo es el yelmo de Mambrino, por ser, en realidad una bacía de latón que refleja la luz. Por lo tanto, el pasaje que describe cómo don Quijote lo adquiere, ilustra el proceso tratado en el párrafo anterior. Así, la voz narrativa expresa que “descubrió don Quijote un hombre a caballo, que traía en la cabeza una cosa que relumbraba como si fuera de oro” (I, 21: 150); don Quijote dice a su criado que se acerca alguien que porta el

yelmo de Mambrino; a su vez, Sancho exclama que él ve a un hombre que “trae sobre la cabeza una cosa que relumbra” (I, 21: 151); el desarrollo de la escena ofrece una visión semejante a la producida por un espejismo o por espejos deformantes que hacen parecer un objeto como algo diferente de lo que es; la advertencia de Sancho enfatiza el efecto: “Mire vuestra merced bien lo que dice, y mejor lo que hace... no querría que fuesen [alucinaciones]... que nos acabasen de... aporrear el sentido” (I, 21: 151). El comentario del narrador aclara la experiencia imaginativa mencionando que en realidad, ante don Quijote y Sancho se presenta un barbero que se ha puesto la bacía para protegerse de la lluvia. Don Quijote portando el supuesto yelmo ofrece al lector moderno un doble signo; la bacía como la aproximación al mundo caballeresco que concibe don Quijote al poseer un objeto perteneciente a un héroe; y don Quijote con la bacía en la cabeza, el símbolo de su irrealidad como caballero. Según los términos de Eco, es el canal anómalo que presenta un mundo al que se aspira, pero que no se posee. Conduce al lector a reflexionar acerca del carácter de los anhelos humanos; al mismo tiempo, le ofrece la diversión que proporciona una caricatura.

Al reparar en la naturaleza de lector, autor, personaje que ostenta el protagonista de *El Quijote*, se aprecia que ocurre un desdoblamiento en la personalidad de Alonso Quijano. Inspirado en sus lecturas, sueña que es caballero andante, se crea a sí mismo y como afirma Luis Rosales “da por cierto lo soñado” y lo vive. Se convierte en espejo deformante, en don Quijote. Él

mismo explica su esencia cuando exclama: “Yo sé quién soy... y sé que puedo ser... todos los doce Pares de Francia, y aún todos los nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que todos juntos y cada uno por sí hicieron, se aventajarán las mías” (I, 5: 43). Esta frase sintetiza el carácter de Alonso Quijano-don Quijote. Alude a su “verdadera” identidad (“yo sé quién soy), a sus lecturas (menciona a personajes extraídos de ellas) y al rol que ha decidido actuar (sé que puedo ser [quien quisiera]). A causa de ese desdoblamiento, su personalidad oscila entre la cordura y la locura. Ambos elementos integran a nuestro personaje en sus dos componentes a los que Rosales nombra quijanismo y qui jotismo. Aquél se refiere a su “verdadera” identidad y éste a la de caballero andante.

Exploremos tales aspectos de su esencia comenzando con el quijanismo; se manifiesta por la elaboración de un proyecto de vida al que el hidalgo manchego es fiel en todo momento. Una vez que se propone dedicar su existencia a defender a los desvalidos y quitar las injusticias, dirige sus acciones a dichos fines; da a conocer la creencia en su misión por medio de frases como ésta: “El Cielo me arrojó al mundo, y me hizo profesar en él la orden de caballería que profeso, y el voto que en ella hice [fue] de favorecer a los menesterosos y opresos de los mayores” (I, 22: 168). Piensa que está cumpliendo con su deber en diversas ocasiones; entre ellas, defiende al joven Andrés del mal trato que le da Juan Haldudo y libera a los galeotes. Aún más, soporta la humillación de volver a su casa en una jaula con tal de cumplir la

promesa de no tomar las armas antes de auxiliar a la supuesta princesa Micomicona. Además, no sólo es fiel a sus modelos, los héroes caballerescos, sino también a sí mismo y a su autor. Muestra su lealtad a los personajes de *romance* imitándolos con precisión. En la segunda parte de la obra cervantina nuestro hidalgo defiende, principalmente, su propia identidad ya que él mismo es su modelo. Ante don Álvaro Tarfe, demuestra que él es el verdadero don Quijote, no el que Tarfe ha conocido en el libro de Avellaneda. Cuando lo comprueba, induce a Tarfe a que firme un documento legal donde éste reconoce y afirma que el verdadero don Quijote es el que tiene enfrente y no el otro. La constancia y fidelidad en su proyecto caracterizan el quijanismo, la faceta más próxima a la cordura de nuestro personaje. Según Rosales, “al quijanismo corresponde, como carácter dominante, la moral de perfección” (266). Una prueba de ello es la honradez y el sentido del honor que nuestro personaje se ha comprometido hacer vida. Así, cuando es vencido por el “caballero de la blanca luna” y no puede vivir su sueño de caballero andante sin faltar a su juramento de suspender sus actividades caballerescas por un año, sufre una gran melancolía. Soporta ese dolor aunque le causa la muerte. Jill Syverson-Stork afirma que debido a sus ideales y propósito, nuestro personaje no puede ser considerado personaje ridículo sino digno de la compasión y la simpatía del lector. A su vez, Foucault, asevera que nuestro manchego no es el “hombre extravagante, sino más bien el peregrino meticuloso que se detiene en todas las marcas de la

similitud. Es el héroe de lo Mismo.”³⁸ De tal afirmación se desprende que Alonso Quijano vive el intento de enlazar lo que lee con las experiencias que le permiten descifrar el orden interno del mundo. Así, a través del personaje cervantino el lector moderno se pone en contacto con diversas teorías y por ello Alonso Quijano es una fuente de conocimiento.

De manera similar, en su faceta de quijotismo, el caballero de la triste figura también propicia la reflexión. Es el carácter que lo hace dinámico; le otorga la plasticidad que le permite desplazarse a través de la cordura, la locura, la ridiculez y la comicidad. Lo conduce a vivir sus aventuras caballerescas incluyendo el amor cortés. La realización de sus acciones gloriosas le proporciona su existencia. Rosales afirma que “existir es obrar” (231). Por ello, don Quijote es un personaje conocido en la segunda parte de la obra. Sin embargo, “las hazañas” que lo han hecho famoso, resultan de la alucinación de creerse joven y fuerte cuando es lo opuesto; por eso, la mayoría de ellas ha dañado a sí mismo, a Sancho y a quienes pretende ayudar. Así, pierde algunos dientes en la aventura de las ovejas, es apedreado por los galeotes que libera, provoca el manteamiento de Sancho y la pierna rota de Alonso López. Además, su atavío, sus acciones y discursos dan por resultado que sus lectores internos, y por consiguiente, los modernos, lo consideren loco. Ilustración de esto es la escena que ocurre en medio de una venta cuando nuestro caballero “subió

³⁸ Foucault afirma que la historia de lo Mismo es “la historia del orden de las cosas, de aquello que para una cultura, es a la vez disperso y aparente y debe, por ello, distinguirse mediante señales y recogerse en las identidades” (*Las palabras y las cosas* (México : Siglo XXI Editores, 2007) p. 9, 53.

sobre Rocinante, embrazó su adarga, enristró su lanzón, y tomando buena parte del campo, volvió a medio galope, diciendo: -Cualquiera que dijere que yo he sido con justo título encantado... le rieta y desafío a singular batalla” (I, 44: 370). Ante la estupefacción que causa a los huéspedes, el ventero les comenta que no deben hacer caso porque don Quijote está “fuera de juicio.” Esta impresión se repite con el caballero del verde gabán quien al ver que don Quijote se empeña en luchar contra los leones, decide no tratar de impedirselo. La voz narrativa lo describe: “Quisiera el del verde gabán oponérsele pero viose desigual en las armas, y no le pareció cordura tomarse con un loco que ya se lo había parecido de todo punto don Quijote...” (II, 17: 558). Además, uno de tantos lectores modernos *El Quijote*, Américo Castro, menciona que nuestro personaje “comienza engañándose sobre sí mismo, sigue equivocándose hasta el final con intervalos de maravilloso acierto” (cit. en Rosales 535). Uno de éstos ocurre en presencia de Lorenzo, hijo de don Diego de Miranda quien después de escuchar las ideas de don Quijote acerca de los poetas, dice entre sí que hasta ese momento no lo puede juzgar loco. No obstante, momentos después, cuando escucha la defensa que don Quijote hace de la existencia de los caballeros andantes, Lorenzo comunica a su padre: “-No le sacarán de su locura cuantos médicos y buenos escribanos tiene el mundo; él es un entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos” (II, 18: 566). Esto se palpa a través del discurso que ofrece ante don Lorenzo, acerca de la ciencia que deben poseer los caballeros andantes. Abarca el derecho, la medicina, la religión, la biología; en fin, todo un

saber humanístico. Por lo tanto, como caballero andante, su quijotismo es un signo de todo individuo que debe poseer una gama completa de conocimientos. He aquí la lección de nuestro loco-cuerdo ofrece al lector moderno.

Además, el quijotismo también comprende lo ridículo y lo cómico de nuestro personaje. Su afán de imitar a los héroes de sus lecturas lo hace alucinar que se encuentra en situaciones similares a las descritas en los libros, y actúa conforme a ellas. Imita el amor cortés de Amadís. De manera similar a este héroe, don Quijote hace penitencia por Dulcinea para demostrar su amor a través del sacrificio. Como se ha mencionado en los capítulos anteriores de este trabajo, don Quijote permanece en la Sierra Morena rezando y tomando sólo el alimento indispensable para continuar vivo. Más aún, ataca a unos mercaderes porque se niegan a confesar que Dulcinea es la más hermosa del mundo sin ver su retrato. La descripción de nuestro caballero derrotado por sus supuestos enemigos e insultándolos al mismo tiempo, es altamente irónica. La voz narrativa menciona que uno de ellos lo golpea porque no soporta oír “al pobre caído decir tantas arrogancias” (I, 4: 41); contrasta “caído” con “arrogancias” ya que la primera palabra sugiere lo bajo, inferior, mientras que “arrogancia” se relaciona con altanería, elevado. Ambos elementos proporcionan una imagen ridícula de don Quijote. De forma similar a este enfrentamiento con los mercaderes, las demás acciones basadas en su alucinación, son absurdas y como Auerbach menciona, plenas de comicidad. Tal efecto resulta al oponerse los sucesos cotidianos con los que don Quijote imagina. Se dirige a las criadas

de la venta con el término “doncellas” y el narrador describe la risa que esto les provoca debido a que tal apelativo contradice la “profesión” de esas mujeres. A su vez, la risa enoja a don Quijote, lo que aumenta la risa y con ello la rabia de nuestro caballero. Ante la ironía de la escena, el lector moderno experimenta placer. Don Quijote es signo de la ridiculez que se encuentra en el hombre e induce a la reflexión sobre ello como lo hacen los espejos deformantes.

El quijanismo y el quijotismo están unidos formando la esencia de nuestro personaje. No obstante, aquél representa la constancia para realizar su proyecto y éste la fuerza que lo hace llevar a cabo su propósito; ambas facetas se manifiestan e interactúan en todo momento. Se observa en su aspecto, su forma de hablar y sus acciones. El narrador describe la percepción que de nuestro manchego obtiene el caballero del verde gabán cuando lo ve por primera vez: “Lo que juzgó de don Quijote de la Mancha el de lo verde fue que semejante manera ni parecer de hombre no le había visto jamás: admiróle la longura de su caballo, la grandeza de su cuerpo, la flaqueza y amarillez de su rostro, sus armas, ademán y compostura...” (II, 16: 549). La flaqueza del rostro alude al quijanismo ya que existe una relación con Alonso Quijano quien “era seco de carnes, enjuto de rostro” (I, 1: 20). Pero, sus armas corresponden al quijotismo. También, al llegar a la casa de don Diego, don Quijote es desarmado por Sancho y su apariencia sugiere el quijotismo porque conserva “su buena espada”; sin embargo, se acerca al quijanismo debido a que la trae colgada de un tahalí de lobos marinos debido a su padecimiento de los riñones. Según la

nota explicativa de la edición de Fajardo y Parr, “era superstición que los cintos de cuero de lobo marino eran benéficos a los males renales” (564). Este hecho contrasta con la lozanía propia de los héroes caballerescos. Además, nuestro personaje narra cómo dejó su vida anterior para convertirse en caballero andante; es su biografía, la cual corresponde al quijanismo; pero al decir que existen treinta mil copias de su “historia,” se observa la exageración imaginativa del quijotismo. Aún más, la influencia del quijanismo alterna con lo poético del amor cortés. Don Quijote escribe poemas para Dulcinea. Sin embargo, en su relato acerca de su experiencia en la cueva de Montesinos, se asoma lo grotesco del hidalgo manchego cuando concibe a Dulcinea pidiéndole seis reales prestados a cambio de un faldellín como prenda. Precisamente, Gerald Brenan expone la presencia de la “romántica fantasía del héroe...” unida a toques realistas” (189). Junto a la descripción de un castillo de cristal con hálito de magia, se encuentran comentarios prosaicos referentes al proceso mensual de Belerma, al peso del corazón de Durandarte y al hecho de que Montesinos sacó el corazón de su primo con un puñal y no con una daga. Brenan considera estas alusiones “murmillos que provienen de una tenue voz interior de don Quijote” (189). De esta afirmación se desprende la presencia simultánea del quijotismo y del quijanismo en nuestro personaje.

En el vínculo del quijanismo con el quijotismo se mezclan la cordura y la locura. El cuerdo Alonso Quijano concibe la locura de convertirse en caballero andante; don Quijote, falto de juicio actúa como tal; es fiel a su honor al aceptar

su derrota ante el caballero de la blanca luna; vuelve a la cordura de ser Alonso Quijano; pero, esto lo conduce a la muerte que es, de acuerdo con Sancho, “la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida dejarse morir sin más ni más, sin que nadie le mate, ni otras manos le acaben que las de la melancolía no sea perezoso...” (II, 74: 913). Esta yuxtaposición de quijanismo-quijotismo revestida con locura y cordura coexisten. De acuerdo con Arellano Ayuso y Menéndez Peláez “en esta multiplicidad radica una de las grandezas literarias de *El Quijote*” (168). Además, don Quijote al ser un personaje tan polifacético, se convierte en signo complejo de los múltiples elementos que forman al hombre.

El desdoblamiento de la personalidad de Alonso Quijano en don Quijote produce un efecto similar al que sucede en el teatro, y el caballero de la triste figura funciona como personaje teatral. El hidalgo manchego concibe un rol para representarlo en el mundo que lo rodea y lo hace vida a través de las acciones de don Quijote. Unida a ellas está, como Syverson-Stork afirma, la voz de nuestro caballero. Más aún, éste cuenta con un público receptor. Tienen lugar las tres condiciones necesarias para que se produzca el teatro: “un conflicto, un diálogo que dé a conocer tal conflicto y un público que esté emocionalmente involucrado en la acción sin tomar parte en ella” (Phyllis Hartnoll 7). Según Aristóteles, la obra de teatro es la representación de una acción, no la acción misma. Don Quijote sólo representa las acciones de los personajes caballerescos debido a que ni él es caballero ni existe la caballería en su tiempo. El conflicto que actúa don Quijote aparece integrado por las batallas que libra

con sus enemigos, el auxilio que proporciona a los desvalidos y su amor hacia Dulcinea. Un equivalente al diálogo que se usa para exponer el conflicto es el soliloquio; nuestro personaje presenta varios; uno de ellos se refiere a su dama: “-¡Oh princesa Dulcinea, señora deste cautivo corazón! Mucho agravio me habedes fecho en despedirme y reprocharme con el riguroso afincamiento de mandarme no parecer ante la vuestra fermosura. Plégaos, señora, de membraros deste vuestro sujeto corazón, que tantas cuitas por vuestro amor padece” (I, 2: 25). Asimismo, con diversos personajes don Quijote lleva a cabo diálogos que representan un conflicto relacionado con su mundo imaginario. Con Sansón Carrasco quien se encuentra disfrazado del caballero de los espejos, discute los términos necesarios para entablar una batalla que decida si Dulcinea o Casildea de Vandalia, dama del de los espejos, es la más bella del universo. El diálogo informa a Sancho y a Tomé Cecial el desarrollo del conflicto y ante ellos se representa la acción del combate. Por lo tanto, su función es la de público ya que están involucrados en la acción, pero no toman parte en ella. Sin embargo, el lector externo capta no sólo el conflicto entre Sansón y don Quijote, sino también aprehende la reacción de Tomé y Sancho. Por consiguiente, el lector también es el público. Así, el pasaje mencionado se aproxima a una escena teatral. Don Quijote y Sansón adoptan el papel de caballeros; ninguno lo es; representan una acción o conflicto que se da a conocer por medio del diálogo y hay un público; éste es doble: interno, lo forman Sancho y Tomé, externo, el lector. Por consiguiente, don Quijote, además de ser personaje de una obra

narrativa como se vio en párrafos anteriores, también es un personaje teatral. De nuevo, muestra su carácter plástico, resultado del ingenio de Cervantes.

El papel de don Quijote como personaje teatral evoluciona. Comienza creándose y actuando para sí mismo; en seguida, con su nuevo rol involucra a diversos personajes en su acción y más tarde, otros lo introducen en un escenario elaborado por ellos. Syverson-Stork explica la función del diálogo en este proceso; comienza con los soliloquios del recién nacido caballero, continúa con los diálogos entre él y diversos personajes con los que se encuentra y alcanza su plenitud con Sancho. Con los soliloquios don Quijote representa la visión de la fama que alcanzará con su heroísmo:

-Dichosa edad, y siglo dichoso aquel adonde saldrán a luz las famosas hazañas mías, dignas de entallarse en bronces, esculpirse en mármoles y pintarse en tablas para memoria en lo futuro. ¡Oh tú, sabio encantador, quienquiera que seas, a quien ha de tocar el ser coronista desta peregrina historia! Ruégote que no te olvides de mi buen Rocinante, compañero eterno mío en todos mis caminos y carreras. (I, 2: 25)

Una vez convencido de su identidad y propósito, se lanza a dialogar con otras “personas”; la fuerza dramática que don Quijote ha desarrollado gracias a sus soliloquios, atavío y vocabulario, induce al dueño de la venta y a sus criadas a tomar parte de su farsa. El ventero lo hace “por tener que reír,” según la voz narrativa. Accede a realizar la ceremonia para armar caballero a nuestro héroe y en la cual también participan las sirvientas quienes hacen esfuerzo para no soltar la risa en el momento de investir a don Quijote. El caballero de la Mancha les otorga el título de *don*; a una la llama “doña Tolosa” y a otra “doña Molinera,” se establece un paralelismo relacionado con la farsa que vive don Quijote ya que

dicho título es tan ilegítimo en ellas como en él. Más aún, la participación de don Quijote en la venta es equiparable a las presentaciones que tenían lugar en los castillos medievales; así como los trovadores divertían a sus habitantes a cambio de hospedaje y alimento, a don Quijote no le pidieron la costa de la posada y fue motivo de esparcimiento. En el transcurso de las aventuras de don Quijote ocurren distintos sucesos como el que se acaba de exponer, los cuales ilustran la función dramática de nuestro caballero y de algunas personas con quienes interactúa.

No obstante la importancia del diálogo con tales personas, el que realizan don Quijote y Sancho es el diálogo genuino donde “cada uno de los participantes tiene en mente al otro, y donde un intento inicial de comprensión se convierte en una serie de opiniones cambiantes, con la posibilidad de llegar a una síntesis” (Syverson-Stork 27). Sancho manifiesta que su estilo de expresar ideas es por medio de refranes y por ello don Quijote lo reprende con frecuencia. Sin embargo, como resultado de la convivencia entre ambos, llega el momento en que don Quijote utiliza refranes. Sancho se admira y exclama: “... señor nuestro amo. No soy yo ahora el que ensarta refranes; que también a vuestra merced se le caen de la boca de dos en dos mejor que a mí, sino que debe haber entre los míos y los suyos esta diferencia; que los de vuestra merced vendrán a tiempo y los míos a deshora; pero, en efecto, todos son refranes” (II, 68: 880). Se opera un cambio en don Quijote respecto del uso de los refranes, los que aparecen como símbolo de la influencia del escudero en su amo. Además, cuando nuestro

caballero y Sancho intercambian sus opiniones acerca del yelmo de Mambrino, se observa que Sancho con su percepción realista intenta comprender el mundo ilusorio de don Quijote. El escudero se muestra preocupado al considerar que la ínsula prometida es tan falsa como el yelmo. Lo comunica a su amo:

[por] algunas cosas que vuestra merced dice... vengo a imaginar que todo cuanto me dice de caballerías, y de alcanzar reinos... de dar ínsulas y de hacer otras mercedes... como es uso de caballeros andantes... debe de ser cosa de viento y mentira... quien oyere decir a vuestra merced que una bacía de barbero es el yelmo de Mambrino, y que no salga deste error en más de cuatro días, ¿qué ha de pensar sino que quien tal dice y afirma debe de tener el güero el juicio? (I, 25: 193)

Don Quijote responde que los encantadores hacen que los objetos oculten su verdadera naturaleza. Posteriormente, al no poder convencerse con los argumentos de don Quijote, Sancho inventa la palabra baciyelmo en su afán de continuar su relación con el caballero de la triste figura.

De manera semejante, Sancho hace un esfuerzo por comprender la personificación de Dulcinea cuando se entera de su verdadera identidad. Pregunta a don Quijote qué sucederá en el momento que algún vencido se arrodille ante Aldonza y ella esté trabajando en el campo y se burle de él. Don Quijote pone de manifiesto las características de su amor de tal forma que Sancho asimila su idea y la utiliza para hacer creer a su amo que Dulcinea está encantada.³⁹ Aparte de los diálogos mencionados, Sancho realiza el rol de público ante la acción de enamorado penitente que representa don Quijote en la Sierra Morena. El caballero de la triste figura después de pedirle a Sancho que

³⁹ El desarrollo de este acontecimiento está expuesto en el capítulo IV de este trabajo.

lo vea hacer locuras por el amor a Dulcinea “desnudándose con toda priesa los calzones, quedó en carnes y en pañales, y luego, sin más ni más, dio dos zapatetas en el aire y dos tumbas la cabeza abajo y los pies en alto, descubriendo cosas que, por no verlas otra vez, volvió Sancho la rienda a Rocinante, y se dio por satisfecho que su amo quedaba loco...” (I, 25: 203). Con ello, Sancho se cree autorizado para referir el estado de su amo a Dulcinea. Este pasaje ilustra cómo al dialogar don Quijote con Sancho, nuestro caballero da a conocer su mundo ideal y, al mismo tiempo, conecta su concepción ilusoria con la realidad. Sancho es el único a quien don Quijote confiesa que Dulcinea es Aldonza. Por consiguiente, ante los demás representa una ficción; se da a conocer como personaje teatral.

El impacto del rol dramático de don Quijote se manifiesta no sólo por medio de la publicación de sus aventuras, sino también con la intromisión de varias personas en su escenario; entre ellas, los duques, quienes organizan un montaje de burla hacia don Quijote con el fin de divertirse. La base para lograrlo es el conocimiento que tienen de las aventuras de nuestro héroe ya que han leído la publicación de su historia. Durante su primer encuentro con Sancho, la duquesa exclama: “... de tan gran caballero como es el de la Triste Figura... ya tenemos acá mucha noticia” (II, 30: 640). También la voz narrativa expone cómo los duques están familiarizados con la historia de don Quijote; menciona que ambos lo esperan ya que por “haber leído la primera parte desta historia y haber entendido por ella el disparatado humor de don Quijote, con grandísimo gusto y

con deseo de conocerle le atendían, con presupuesto de seguirle el humor y conceder con él en cuanto les dijese, tratándole como a caballero andante los días que con ellos se detuviese...” (II, 30: 641). En efecto, los duques ponen en juego toda una maquinaria teatral. Desde la llegada de nuestro héroe, los sirvientes actúan a la usanza de los libros de caballerías. Entran en la escena que había iniciado el caballero de los leones. A su vez, lo refuerzan en su actuación de personaje, de tal forma que “de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero y no fantástico...” (II, 31: 644). Además, en la representación donde aparecen Merlín y Dulcinea encantada e informan que Sancho debe azotarse para desencantarla, nuestro héroe interviene en el diálogo exclamando que él azotará a Sancho si éste se rehúsa; luego, hace vida la escena: cuando Sancho promete que se golpeará, don Quijote le muestra su agradecimiento “dándole mil besos en la frente y en las mejillas” (II, 35: 678). La farsa convence e introduce a don Quijote en ella al grado de insistir en el autocastigo de Sancho por el resto de su vivencia como caballero. Se edifica una proyección múltiple de espejos; la escena organizada por los duques remite al relato de la cueva de Montesinos ya que Merlín menciona que Dulcinea regresará a ella si Sancho se niega a desencantarla. Por lo tanto, don Quijote introduce a los duques en su invención; en seguida, ellos lo involucran en la suya y don Quijote continúa la comedia fuera de la casa de los duques. El lector moderno es el público que aprehende la totalidad del proceso. Ello lo conduce a

reflexionar acerca de la naturaleza cambiante de las relaciones humanas. A su vez, le ofrece el esparcimiento propio del teatro.

De forma similar, en la “aventura de Clavileño” don Quijote es incorporado en la pieza teatral montada en la casa de los duques. Hacen creer a don Quijote y Sancho que Clavileño, un caballo de madera los eleva por los aires. Ambos, montados en él, desarrollan un diálogo; don Quijote exclama: “Sin duda alguna... ya debemos de llegar a la segunda región del aire, adonde se engendra el granizo, las nieves...” (II, 41: 704); enseguida, Sancho afirma: “que me maten si no estamos ya en el lugar del fuego” (704). Para lograr tales percepciones “unos grandes fuelles... estaban haciendo aire... con unas estopas ligeras de encenderse y apagarse, desde lejos, pendientes de una caña, les calentaba los rostros” (704). Con estos procedimientos, semejantes a la tramoya teatral, “tan bien trazada la tal aventura por el duque y la duquesa su mayordomo, que no le faltó requisito que la dejase de hacer perfecta” (704). Sobre todo, sin proponérselo, don Quijote queda inmerso en una farsa preparada por otros. Sigue un papel como lo hacen los actores guiados por el director. Sin embargo, don Quijote ha propiciado, por medio del rol que se asigna a sí mismo, que los duques monten sus dramas involucrándolo; así, encuentran una forma de burlarse del supuesto caballero y obtener diversión. Al respecto, la voz narrativa menciona que “la plática de los dos valientes [don Quijote y Sancho] oían el duque y la duquesa y los del jardín, de que recibían extraordinario contento... [y que] la aventura “dio que reír a los duques, no sólo

aquel tiempo, sino el de toda su vida” (II, 41: 705, 707). Consecuentemente, el lector moderno ríe con ellos. Lo mencionado en los dos últimos párrafos completa la reflexión acerca del proceso del diálogo en la actuación de don Quijote, el cual se manifiesta con los soliloquios, los diálogos que nuestro caballero propicia con otros personajes y los que son creados por algunos individuos para que don Quijote participe en la representación dirigida por éstos.

Asimismo, la actitud que muestra don Quijote respecto a su personalidad de caballero ilustra su naturaleza teatral ya que oscila entre la convicción de que es caballero y la consciencia de que no lo es; de igual forma, entre la certidumbre de que sus ilusiones son reales y el saber que son producto de su imaginación. Cuando se asigna y actúa su papel da la impresión de creer que es caballero andante. Lo expresa en la casa de los duques: “caballero soy y caballero he de morir” (II, 32: 651). Sin embargo, en otro momento, insinúa que está consciente de su “verdadera” identidad, según se intuye cuando exclama: “Yo sé quién soy” (II, 5: 43). También, está dispuesto a dar la vida por defender su idea acerca de la belleza sin par de Dulcinea como si estuviera convencido de su existencia. No obstante, confiesa a Sancho que él ha edificado a Dulcinea a partir de Aldonza Lorenzo, de manera similar a la creación que de sus damas realizaron los personajes caballerescos. Más aún, a pesar de insistir que su experiencia en la cueva de Montesinos es real, compara su relato con el que hace Sancho acerca del viaje en Clavileño. Así, Sancho asegura: “miré hacia la tierra, y parecióme que toda ella no era mayor que un grano de mostaza, y los

hombres que andaban sobre ella, poco mayores que avellanas...” (II, 41: 706); ante semejante narración, el caballero de la Mancha reacciona exclamando que su criado sueña o miente. Luego, “llegándose don Quijote a Sancho, al oído le dijo: -Sancho, pues vos queréis que os crea lo que habéis visto en el cielo, yo creo que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no digo más” (708). Con el paralelismo entre las dos visiones don Quijote sugiere que está consciente de que ha inventado su aventura en la cueva. Por lo tanto, da a entender que realiza un papel teatral.

Cervantes contribuye a delinear dicho rol por medio de algunos acontecimientos. Exploremos esta descripción de Don Quijote en el momento que va a iniciar su aventura: “... se armó de todas sus armas, subió sobre Rocinante, puesta su mal compuesta celada, embrazó su adarga, tomó su lanza, y por la puerta falsa de un corral salió al campo” (I, 2: 24); existe una similitud con el procedimiento que realiza un actor al ponerse el vestuario antes de aparecer en escena; además, hay puertas falsas en los escenarios. De forma semejante, don Quijote se acicala para presentarse ante la duquesa; la voz narrativa expone: “Don Quijote se gallardeó en la silla, púsose bien en los estribos, acomodóse la visera, arremetió a Rocinante, y con gentil denuedo fue a besar las manos a la duquesa” (II, 30: 641). Se observa que don Quijote adopta la postura característica de un actor. La función de actor de nuestro caballero pone de manifiesto su complejidad. Lo sitúa como un personaje en dos, el hidalgo manchego es Alonso Quijano y don Quijote; a su vez, dos personajes en

uno, don Quijote lleva la naturaleza del señor Quijano. La actuación de don Quijote los une. Al respecto, Syverson-Stork afirma que “la distancia entre quién es Alonso Quijano, y lo que dice don Quijote que es, se une mediante la voz del héroe” (21); es decir, a través de su rol dramático. Se produce un juego de espejos que muestra diversos ángulos de la sociedad humana. El lector moderno es quien recibe las imágenes, es el público al que Syverson-Stork llama segundo oyente y al que se refiere Claudio Guillén cuando menciona que “es quien proporciona el espacio psíquico donde la oposición dialógica puede desarrollarse y alcanzar su madurez. El escenario de la plena confrontación dialéctica es el lector mismo” (cit. en Syverson-Stork 28). Por consiguiente, el lector experimenta el placer que le proporciona la ocasión de reflexionar acerca de quién se es y quién se quiere llegar a ser.

Cuando Alonso Quijano decide realizar su conversión tiene lugar un proceso relacionado con el que Rancière designa como política de la literatura. Aunque este crítico aplica su concepto a obras de los siglos XIX y XX, en *El Quijote* se observan características equiparables a ellas; sobre todo, debido a su proceder don Quijote aparece como un antecedente de los personajes representativos de la política de la literatura. Aunque en forma tenue, se vislumbran cualidades en sus acciones que lo aproximan a ilustrar el pensamiento de Rancière. Exploremos esto comenzando con los conceptos referentes a la política. Rancière afirma que “la política es la construcción de una específica esfera de experiencia en la que da a conocer que ciertos objetos se

comparten y ciertos sujetos son capaces de designar estos objetos y argüir acerca de ellos” (*The Politics of Literature* 3); una persona es política si participa, si tiene voz y voto en la organización de su comunidad. Por lo tanto, la acción política ocurre cuando un individuo que forma parte del grupo de los que no son escuchados ni vistos, irrumpe en el ámbito de los visibles. Hace escuchar una voz que no había llegado a escucharse y causa una polémica “por el contenido que discute, y al mismo tiempo debido a que lucha con el fin de que el grupo que se encuentra en desventaja tenga reconocimiento político” (Davis 84). Alonso Quijano pertenece al grupo de los hidalgos pobres quienes no poseen representación activa en la sociedad. Más aún, pertenece a una categoría similar a la de los que Rancière llama “los sin nombre,” (cit. en Panagia 102) ya que su apelativo no se conoce con certeza. La voz narrativa lo explica: “... nuestro hidalgo... quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben; aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quejana...” (I, 1: 20). La misma voz informa que está ocioso la mayor parte del año y su única actividad es leer. Las únicas discusiones que realiza con el cura y el barbero tienen como tema las obras y los héroes ficticios. Cuando decide tomar y vivir la personalidad de caballero andante se introduce en el ámbito político. Se da un apelativo y se propone “cobrar eterno nombre y fama” (22). Al carecer de verdaderos enemigos, los inventa con tal de ser reconocido. Asimismo, pronuncia discursos acerca de la importancia de la caballería, las

armas y las letras (por citar algunos), para demostrar que puede tener voz en la sociedad. La actividad política, afirma Rancière, “configura la distribución de lo sensible” (4); es decir, hace posible que los sin voz sean escuchados, y a su vez, conozcan las opiniones de los que tienen representación social. Don Quijote mantiene conversaciones con el canónigo de Toledo quien pertenece a una clase social superior a la del hidalgo manchego. Así, el comportamiento de don Quijote se relaciona con la política. También, pretende que un campesino, Sancho, sea gobernador; con ello, muestra que un invisible miembro de la clase social de los sin voz adquiera, es capaz de adquirir poder político. Rancière menciona que a los sujetos dedicados a los trabajos manuales les es imposible participar en la organización de su comunidad; sin embargo “precisamente la política empieza cuando se desafía esa imposibilidad” (4). El gobierno de Sancho tiene lugar en el nivel de comedia ya que los duques montan la escena; no obstante ser una farsa dentro de la ficción cervantina, ilustra el concepto de Rancière; la iniciativa de don Quijote de convertir a Sancho en gobernador hace posible la distribución de lo sensible porque da voz a Sancho, representante del grupo de los que no ejercen influencia en la sociedad.⁴⁰

Con el fin de tratar la función de la política de la literatura, Rancière explica que la literatura realiza un nuevo balance de los poderes del lenguaje que le permiten ser la causa de que algo sea visto y escuchado. Esta afirmación, asevera, es la base para comprender la política de la literatura, “su manera de

⁴⁰Al grupo de quienes carecen de influencia en la sociedad, Rancière los llama los *sans part* (los sin parte) (Davis 82).

intervenir para cincelar los objetos que forman un mundo común, los sujetos que lo pueblan y los poderes que tienen de verlo, nombrarlo y actuar en él” (7). La política de la literatura se relaciona con la distribución de lo sensible lo cual significa que los “sin parte” llegan a ver y a escuchar lo que sólo había sido permitido a los miembros de una clase social. Don Quijote representa el poder que tiene el lenguaje en la distribución de lo sensible; primero, porque su esencia es lenguaje; Alonso Quijano piensa, pero don Quijote habla. Segundo, pertenece a la literatura ya que por medio de él, Cervantes hace visible ante el lector externo, la falta de participación social de los hidalgos pobres y cómo uno de ellos se atreve a salir de su anonimato y se convierte en “historia” publicada, se hace visible; se introduce en las discusiones de miembros de la clase dominante y más aún, acarrea a éstos a su mundo. Cuando los duques y don Antonio Moreno sostienen diálogos con nuestro caballero, éste alterna con personajes de clase noble. Además, ellos caen en el mundo de don Quijote al crear todo un ambiente para hacerlo sentir que es héroe “verdadero.” Más aún, la actuación de don Quijote interrumpe el orden social: los duques siendo nobles se transforman en directores teatrales; el cura está dispuesto a disfrazarse de mujer;⁴¹ con ello se subvierte la posición eclesial y la de género. También, el bachiller Sansón se convierte en caballero de los espejos y en caballero de la blanca luna. Sin embargo, el lector moderno capta que la interacción de don

⁴¹ El cura está dispuesto a disfrazarse de mujer con el fin de hacer creer a don Quijote que hay una princesa que lo necesita para recuperar el reino que le han usurpado. Pero, se presenta Dorotea y ella realiza la función destinada para el cura.

Quijote con los individuos mencionados se desenvuelve en el plano de la burla; nuestro caballero, mediante sus diálogos, no logra cambiar la esencia de la organización social de sus anfitriones. Precisamente, el héroe manchego experimenta frustración al sentir que le falta dinamismo cuando se encuentra en la casa de los duques; carece de voz y voto en esta comunidad; aquí, sus aventuras son creadas para él, no parten de su iniciativa. Su decepción se vuelve insoportable al no poder continuar sus acciones de caballero cuando es vencido por el de la blanca luna. Su melancolía lo conduce a plegarse en su personalidad de Alonso Quijano y a morir. Así, exclama: “ya yo no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano... fui don Quijote de la Mancha, y soy agora, como he dicho, Alonso Quijano” (II, 74: 912, 914). Respecto a la causa del mal que lo lleva a la tumba, el narrador menciona: “fue el parecer del médico que melancolías y desabrimientos le acababan” (II, 74: 911). Cuando la fase literaria, don Quijote, no habla más, sólo queda Alonso Quijano y muere; la doble naturaleza del personaje cervantino induce a valorar el papel del lenguaje en el discurso literario.

El lector moderno percibe el efecto ambiguo que ofrece la dualidad de nuestro personaje cuyas acciones lo sitúan en la línea donde tiene lugar la tensión entre el intento de entrar en la distribución de lo sensible y la imposibilidad de lograrlo. Alonso Quijano quien pertenece a los sin parte, lucha por hacerse ver y escuchar por medio de su otro yo, don Quijote; la clase dominante se lo impide al regresarlo a casa en una jaula, hacerlo víctima de

bromas crueles y obstaculizar que continúe con sus aventuras; por ello, se ve obligado a regresar a su posición inicial. Sin embargo, su intento le confiere un carácter subversivo. El lector moderno aprecia el esfuerzo de don Quijote y palpa la injusticia y la crueldad en el comportamiento de la clase dominante que no permite que los sin parte adquieran voz y voto en el ámbito social; es decir, que impide la distribución de lo sensible. Rancière afirma que la obra literaria que propicia ésta, pertenece al régimen estético del arte el cual se manifiesta en las obras escritas en los últimos doscientos años. Sin embargo, la interacción de don Quijote con los demás personajes lo constituye como un ascendiente, un lejano, pero al fin, antepasado de los entes literarios de la novela moderna. El punto de enlace lo establece la reflexión que tanto el pensamiento de Rancière como la obra cervantina propicia en el lector moderno. Rancière “nos enseña a pensar nuestra propia condición política en una comunidad de iguales tanto como a reivindicar nuestra fuerza emancipadora como espectadores de lo que acontece a nuestro alrededor. La lectura de Rancière, en este sentido, implica un trabajo de redescubrimiento de las propias potencialidades revolucionarias” (Dorr, 12). De forma similar, don Quijote propicia el intento de realizar una distribución de lo sensible. Aunque, nuestro héroe no alcanza el nivel revolucionario, sí llega al nivel de lo subversivo.

La complejidad de don Quijote en su función de personaje se manifiesta en su doble existencia: la de hidalgo y la de caballero. La primera sosegada, meditativa; la segunda, plena de acciones basadas en elementos ficticios.

Aunque se relaciona a Alonso Quijano con la cordura y a don Quijote con la locura, la línea que pudiera dividir ambas esferas es muy tenue. Es difícil determinar si el loco es el que concibe y planea vivir experiencias imaginarias o el que las lleva a cabo. Además, cómo resolver la cuestión acerca de quién es cuerdo, el que decide permanecer en el anonimato o el que se lanza a buscar la fama. La serie de preguntas que nuestro personaje ofrece le imprimen un carácter de espejo deformante y a su vez un efecto de refracción de la luz por medio del agua semejante a un arco iris; sus ideas, comportamiento y las distintas opiniones que despierta en los que le rodean, le confieren una apertura hacia el análisis que no termina de concluirse. En el epitafio que pone Sansón Carrasco se mencionan sus aspectos de locura y cordura así como la inmortalidad que adquiere al pertenecer a la literatura: “Yace aquí el Hidalgo fuerte / que a tanto extremo llegó / de valiente, que se advierte / que la muerte no triunfó / de su vida con su muerte. / Tuvo a todo el mundo en poco; / fue el espantajo y el coco / del mundo, en tal coyuntura, / que acreditó su ventura, / morir cuerdo y vivir loco” (II, 74: 915). Este personaje complejo y enigmático, no sólo vive en la literatura sino que continúa existiendo en el universo de la recreación artística.

Precisamente, la obra musical *Quatre chansons de Don Quichotte* compuesta por Jacques Ibert, es un ciclo de cuatro canciones de arte; presenta escenas que corresponden a la función de don Quijote como personaje: su formación como caballero, su enamoramiento de Dulcinea, la burla de que es

objeto de parte del duque y su muerte. El poema de la primera canción del ciclo, llamada “Chanson du départ,” fue escrito en el siglo XVI por Pierre Ronsard (1524-1585). Con esto asumimos que Ibert eligió este poema porque habla de los valores de la caballería, lo cual es una forma apropiada para introducir al personaje don Quijote. Describe un majestuoso castillo de virtud que el amor ha construido para proteger del mal a su imperio; un caballero hecho rey puede penetrar sólo si ha defendido a su pueblo con honor, valentía y amor. La canción se inicia con un preludio en el que sobresalen el arpa y la guitarra, lo que establece la atmósfera española; el final del preludio evoca el flamenco por medio del canto y de los acordes interpretados por la guitarra. Este pasaje es un marco que concluye la canción. Las notas del arpa imitan el sonido de la guitarra. Después del preludio se inicia la interpretación vocal que describe la edificación del castillo. Dicha construcción ocurre en forma simbólica al mencionar que el castillo es un edificio nuevo (puede interpretarse como el inicio de la aventura de don Quijote). Continúa exponiendo que el castillo está enriquecido con mármol. Estas palabras se interpretan haciendo un adorno con la voz. Tanto la melodía como la voz suben de tono para pintar cómo el castillo surge de sus cimientos hacia arriba. El tono más alto se produce con las palabras “el cielo ha proporcionado su artificio.” Continúa la canción con arpegios y acordes de la orquesta los cuales dan la idea de que se están poniendo los ladrillos para construir el edificio. Después hay un interludio (música sin canto) con el fin de separar la primera estrofa de la segunda.

Las siguientes tres canciones del ciclo contienen poemas escritos por Alexandre Arnoux (1884-1973). La segunda pieza, “Chanson á Dulcinée” se inicia con un preludio al estilo de seguidilla; contiene notas del fagot las cuales introducen un elemento cómico, aún más, irónico. Produce la sensación de que un personaje entra en escena. Enseguida escuchamos un lamento del cantante acompañado por la música en notas breves, lo cual sugiere la idea de los latidos de un corazón alterado; evoca el canto flamenco. El cantante que fue narrador en la primera canción, se convierte en don Quijote quien usa el lenguaje ampuloso que lo caracteriza cuando habla de su enamoramiento; menciona que un día le parece un año sin Dulcinea y que “amor ha pintado su rostro / con el fin de endulzar mi dolor / en la fuente y en la nube / en cada aurora y en cada flor.” La pieza continúa con la repetición de los dos primeros versos a modo de estribillo: “¡Ah!, un día me dura un año / si no veo a mi Dulcinea.” La melodía de esta sección es lírica y rítmicamente libre.

La tercera canción, “Chanson du Duc” se inicia con el florecimiento de la trompeta al estilo de una fanfarria propia de la realeza y de la guerra. Esto crea una atmósfera de burla hacia la falsa investidura de don Quijote. El preludio de “La Chanson du Duc” es más pequeño que los preludios de las demás canciones del ciclo, lo cual también establece un ambiente de mofa. La música representa pasos afectados. El duque canta imitando a don Quijote en la forma como éste se expresa en relación a Dulcinea. Dice que el corazón de diamante de Dulcinea está libre de falsedades; que la rosa se oscurece ante su presencia.

También expresa que por ella ha vencido a encantadores, confundido a perjuros e inclinado el mundo a sus pies. La intervención del clavecín introduce un elemento antiguo, un tanto arcaico y anacrónico. Asimismo, las cadencias modales sugieren el estilo del renacimiento y de la primera etapa del barroco. Tanto la música como los versos muestran el tono de burla del duque.

La cuarta canción, “Chanson de la mort de Don Quichotte,” exhibe un tono menor que le imprime un ambiente luctuoso; también, se aprecia una escala con un tetra-acorde descendente (La, Sol, Fa, Mi) que describe una atmósfera de tragedia y muerte. Además, se aprecian armonías disonantes en cadencias que sugieren acordes de guitarra al estilo español llamado modo andaluz. Se escucha un solo acorde como preludio con el fin de introducir inmediatamente a la voz poética que puede ser Alonso Quijano o el propio Cervantes quien dice: “no llores Sancho... / tu amo no ha muerto / no está lejos de ti / vive en una isla feliz.” La canción llega a su clímax con las palabras: “Si los libros me han matado / sólo uno es suficiente para que yo viva.” En estos dos versos, el tono elegíaco de la música sube de repente. La canción termina con un “¡Ah!” que puede compararse con el “Vale” del final de la novela. El tono menor de la canción se convierte en mayor en el último acorde para dar una sensación de paz.

Lo expuesto acerca de las canciones de Ibert es una muestra de cómo don Quijote, en su función de personaje, se ha convertido en canción de arte, la cual nos permite un mayor acercamiento a la esencia del héroe cervantino y a su

vez un deleite por medio de su belleza poética y musical. Una obra de esa calidad sólo se realiza cuando el personaje literario es delineado a la perfección para mostrar que la locura, la pasión amorosa y la ironía son propias de un lector y “autor” que al inventarse a sí mismo, configura su personalidad como ente literario.

Capítulo 6

Don Quijote, espectador que invade el escenario y la ópera de Falla

El Quijote que soñó Cervantes se concreta en las imágenes sonoras de Falla que reflejan a un Quijote dialogante, a un Quijote sublime, enamorado e idealista, y aun Quijote loco, ridículo, exaltado y grotesco. Tres facetas de un mito hispano, reflejadas en una partitura universal (Ramón Avello).

Don Quijote evoluciona ahora en el mundo de las apariencias, mundo indeciso que refleja, deformándolo, su propio mundo interior... El juego de espejos que de ello resulta se multiplica hasta el infinito, sin que podamos nunca trazar con mano segura la frontera entre el ser y el parecer (Jean Canavaggio 326).

Don Quijote, signo literario, muestra cómo interactúan y se manifiestan las funciones propias de su esencia al relacionarse con los demás. Su cometido de autor de un mundo caballeresco da lugar a la realización de sus aventuras y a que se convierta en personaje famoso; sus actitudes como lector guardan una semejanza con las que lleva a cabo en su papel de espectador; cuando se pone en contacto con las obras caballerescas, decide actuarlas y al exponerse a las representaciones teatrales interviene en ellas y con esto de nuevo se convierte en personaje. La amalgama de su identidad literaria ejerce un influjo tal que varios individuos recrean el universo quijotesco formado a imagen del *romance* y del mundo que nuestro héroe ha creado para sí mismo. Por lo tanto, exploraremos la conducta de don Quijote como espectador ya que las demás facetas de su personalidad han sido tratadas en capítulos anteriores. De manera semejante a lo realizado en éstos, se mostrará que nuestro héroe, susceptible

de análisis bajo diversas teorías, conduce a la reflexión y al esparcimiento. También se analizará la ópera *El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla para ilustrar una de tantas formas en las que don Quijote ha trascendido a la música.

Las acciones de nuestro héroe como espectador tienen lugar debido a las técnicas teatrales que Cervantes introduce en su obra. Al respecto, Syverson-Stork afirma que en la Parte II de *El Quijote* se incrementa el uso de artificios dramáticos. Además, considera al episodio de “Las cortes de la muerte” un elemento que anuncia y establece el tono de las siguientes aventuras de don Quijote. Es posible relacionar dicho comentario con los pasajes en los que el héroe manchego se involucra en representaciones teatrales, como sucede durante su estancia en el palacio de los duques y ante El retablo de maese Pedro. Así, en “Las cortes de la muerte,” don Quijote y Sancho se topan con un grupo de actores que presentan el auto del mismo título. Los comediantes llevan puestos su vestuario y maquillaje con los que personifican a: diablos, la muerte, esperpentos, Cupido, una reina y demás miembros del reparto; se implanta con ello la atmósfera teatral; se intensifica cuando un esperpento actúa enfrente de don Quijote y Sancho; “venía... con muchos cascabeles, y en la punta de un palo traía tres vejigas de vaca hinchadas... Llegándose a don Quijote, comenzó a esgrimir el palo y a sacudir el suelo con las vejigas, y a dar grandes saltos, sonando los cascabeles” (II, 11: 520). El movimiento dramático alcanza un extraordinario relieve con la imitación que de don Quijote realiza el esperpento;

Rocinante, al escuchar el ruido que este actor produce, corre y tira a su amo quien lo monta. El comediante sube al rucio de Sancho y se deja caer de él “por imitar a don Quijote y a Rocinante” (II, 11: 521). La palabra “imitar” es la clave ya que el teatro es la imitación de acciones. Nuestro héroe está dispuesto a enfrentarse con toda la compañía de farsantes con tal de castigar al cómico que aparentemente intenta robar el burro de Sancho Panza; éste lo disuade con el argumento de que en el grupo no hay caballeros andantes. Existe una línea muy tenue entre la identidad real de los actores y la de los personajes que representan ya que Sancho exclama: “es más temeridad que valentía acometer un hombre solo a un ejército donde está la Muerte, y pelean en persona emperadores, y a quien ayudan los buenos y los malos ángeles... aunque parecen príncipes... no hay ningún caballero andante” (II, 11: 522). Sancho habla de atacar a los personajes representados en vez de referirse a ellos como gente que está actuando; luego, utiliza “parecen” y con ello conduce a la idea de teatro. Por último, al mencionar la ausencia de caballero andante, alude a un individuo “real.” Don Quijote es imitado y convencido a no actuar; se comporta como espectador en medio de una improvisación teatral realizada por los “recitantes de la compañía de Angulo el Malo,” (II, 11: 520) nombre que tiene el grupo de actores, según informa el “Diablo” y conductor de la carroza a don Quijote y a Sancho. A partir de este episodio, la función de espectador de nuestro héroe se intensifica. Al respecto, Syverson-Stork afirma que Cervantes “había deseado prefigurar estructuralmente, el tipo de aventuras que don Quijote

y Sancho encontrarían en los capítulos venideros” (57); sin embargo, las demás facetas de su esencia literaria continúan manifestándose.

Precisamente, el caballero de la triste figura motiva los montajes teatrales que organizan los duques. Ellos recrean el mundo del *romance* en el que se ha introducido nuestro héroe por medio de sus lecturas; saben que vive ese universo porque han leído la historia de sus andanzas, y desean observar las reacciones de don Quijote en un ambiente similar al imaginado por él. De igual forma que don Quijote ha insertado a Sancho en su mundo, los duques involucran al escudero en las comedias que escenifican. Así, las farsas “El diablo correo” y “La profecía de Merlín” actuadas por los criados de los duques tienen como espectadores principales a don Quijote y a Sancho. Paz Gago se refiere a ellas como parodias burlescas y afirma que están “montadas con todo el aparato escénico exigido... han sido trazadas según el estilo de las caballerías... están miméticamente pensadas a imitación de las aventuras caballerescas para producir eficazmente su efecto sobre don Quijote y Sancho” (225). Así, aparecen personajes de las obras caballerescas: encantadores como Arcalaus,⁴² Montesinos, Lirgandeo,⁴³ y Merlín entre otros; y por supuesto, junto con ellos, Dulcinea encantada. Tienen lugar durante la noche, en el campo donde se realiza un montaje escénico formado por luces, sonidos de trompetas, así como de otros instrumentos de guerra; al mismo tiempo, se oyen ruidos que producen carrozas y piezas de artillería. Éstos se alternan con agradables sonos

⁴² Arcalaus es un personaje de *Amadís de Gaula*

⁴³ Lirgandeo es un personaje de *El caballero del Febo*.

musicales. El estruendo provoca en don Quijote y Sancho una reacción que se vincula con el elemento de *admiratio*;⁴⁴ la voz narrativa lo expone: “admiróse don Quijote, tembló Sancho Panza... Renovóse la admiración en todos, especialmente en Sancho y don Quijote” (II, 34: 670). Este efecto influye para que nuestro caballero permanezca observando la escena y como espectador “todo lo escuchaba,” informa la voz narrativa (II, 34: 672). El espectáculo que presencia posee tal relación con su mundo ficticio, especialmente con su “vivencia” en la cueva de Montesinos, que no puede asegurar si ésta fue o no real; lo que pasa por su vista es una reconstrucción verosímil de su fantasía, producto como asegura Riquer, “del ingenio o la malicia de los que circundan a don Quijote” (133). Ellos elaboran un mundo que “se amolda a los ensueños literarios de don Quijote” (121). El mencionado crítico establece un paralelismo entre la Mancha y Aragón (la tierra de los duques); afirma que no ocurre nada extraordinario en estos lugares, todo es vulgar y rutinario; pero, don Quijote convierte el primero en un escenario caballeresco; y con la influencia de nuestro héroe, los duques realizan lo mismo en el segundo.

Por lo tanto, la actitud del caballero manchego ante las representaciones teatrales que presencia es similar a la que muestra frente a las novelas que lee ya que en ambos géneros confunde la verdad con la ficción y, como consecuencia, ocurre un daño. Mientras que el acercamiento equivocado a los

⁴⁴ *Admiratio* consiste en producir embelesamiento, sorpresa en el lector/ vidente/oyente (Parr). Una especie de excitación estimulada por todo lo que fuera excepcional, ya por su novedad, ya por su excelencia (Riley).

libros de caballerías lo convierte en un mal lector, su error al introducirse en las farsas que presencia como si fueran hechos reales lo define como un mal espectador. En esta fase, de acuerdo con Paz Gago: “los Duques y su servidumbre se convierten... en agentes activos en ‘iniciadores de las crisis de la locura caballeresca del protagonista’... desplegando todos esos estímulos que actúan inmediatamente sobre su imaginación... interpretando las figuras, escenas y relatos de acuerdo con la lógica prodigiosa e improbable de sus ficciones de preferencia” (227). La primera consecuencia dañina de su credulidad la recibe Sancho. En el momento que don Quijote se entera por “Merlín” acerca de los azotes que el escudero debe darse para desencantar a Dulcinea, se convence de que es cierto; y cuando Sancho se niega a la penitencia, su amo lo insulta y amenaza: “-Tomaros he yo... don villano, harto de ajos, y amarraros he de un árbol, desnudo como vuestra madre os parió, y no digo yo tres mil y trescientos, sino seis mil y seiscientos azotes os daré... Y no me repliquéis palabra, que of arrancaré el alma” (II, 35: 674). Más aún, insiste en los azotes hasta que Sancho se da algunos; por lo tanto, la creencia de que lo ficticio es real ocasiona dolor. Esto sucede porque desea que lo imaginario en verdad pase; quiere creer que su aventura en la cueva de Montesinos es cierta. Referente a la actitud de don Quijote, Marías afirma que la locura del héroe manchego estriba “en tomar como realidad lo que es irreal, sustituir lo que percibe por lo que imagina, desea o quiere que haya... consiente a su locura, la abraza, en alguna medida la elige” (166). Para ilustrar esta idea, Marías explica

que don Quijote muestra sentido de la realidad cuando interrumpe la farsa de Melisendra y Gaiferos con el propósito de exponer que no hay campanas en tierra de moros como lo dicen en dicha pieza teatral. En tal momento, don Quijote muestra conciencia de lo real. Por consiguiente, nuestro caballero “de lo que no tiene sentido es de la irrealidad y por eso toma como real la ficción” (Marías 176). Esta característica de don Quijote se observa en ambas facetas, de lector y espectador.

El efecto de las representaciones que presencia don Quijote se puede considerar en dos niveles: uno, hacia el interior de la obra, incluye a sus personajes quienes son los espectadores y otro se dirige a los lectores externos. Exploremos el primer nivel. En “El diablo correo” y “La profecía de Merlín” el público, además de don Quijote y Sancho, lo integran principalmente los duques quienes observan tanto a los actores como las reacciones de nuestro caballero y su criado. Han organizado las farsas de tal forma que propician que don Quijote y Sancho tomen parte activa y se conviertan de espectadores en actores. Ante la perspectiva de los duques, don Quijote y Sancho aparecen con características de lo cómico. Al exponer las ideas de Luigi Pirandello, Eco menciona que lo cómico tiene lugar cuando un individuo que contempla con actitud de superioridad el error ajeno, se ríe. Eco utiliza las siguientes palabras: “lo cómico [es cuando] sucede algo contrario al orden de cosas natural y yo me río porque no me afecta... y me siento superior” (*De los espejos y otros ensayos* 338). Los duques se burlan de la impresión que su maquinaria teatral ejerce en sus

huéspedes ya que éstos sufren al considerar que es realidad lo que presencian. Sienten miedo al ver a los personajes ataviados en forma estrafalaria, al escuchar estruendos y ver la luz producida por antorchas. Don Quijote, según la voz narrativa, tiene que “valerse de todo su corazón para sufrir... el son tan confuso y tan horrendo... que formaban... las cornetas, los cuernos... la artillería...” (II, 34: 671); pero Sancho del susto se desmaya. Luego, el escudero experimenta un gran malestar cuando es reprendido por su amo y tiene que aceptar darse los azotes que Merlín le pide. La indiferencia y superioridad del duque se palpa cuando, indiferente al sufrimiento de Sancho, le corrige la pronunciación de “abernuncio.” El dolor de don Quijote y Sancho es contrario al orden natural ya que se deriva de una ficción que ellos dan por real; el percatarse de esto produce un efecto cómico para los duques. Así, la voz narrativa expone que éstos “satisfechos de la caza y de haber conseguido su intención tan discreta y felicemente, se volvieron a su castillo, con presupuesto de secundar en sus burlas; que para ellos no había veras que más gusto les diesen” (II, 35: 678). Los duques realizan su propósito debido a que don Quijote considera real la farsa que presencia; más aún, arrastra a Sancho y lo conduce a ser como él, un mal espectador.

Justamente, los duques observan dos escenarios, uno formado por los personajes que ellos han contratado y otro constituido por las intervenciones de don Quijote y Sancho. Analicemos ahora la impresión que recibe el lector moderno quien además de esta doble escena, capta la actitud de los duques. Al

percibir tal conjunto, ante el lector moderno don Quijote y Sancho trascienden de lo cómico al humorismo. En base a la teoría de Pirandello, Eco declara que un aspecto del humorismo ocurre cuando “está sucediendo algo cómico, pero yo renuncio a la distancia y a la superioridad e intento comprender el estado de ánimo de quien resulta cómico” (338-9). Así, cuando el lector moderno comprende el sufrimiento de don Quijote y Sancho, la risa que le causa el comportamiento ridículo de ellos se convierte en piedad. El humorismo, arguye Eco, es producto de la reflexión; si un individuo al presenciar el sufrimiento de un personaje dramático piensa que él puede estar en su lugar, experimenta el humorismo. Si la reflexión continúa, un individuo puede visualizarse en un hecho trágico; si elimina la distancia y asume un aire de superioridad, regresa al nivel cómico y puede hablar de su situación como si no le ocurriera a él. Tiene lugar un proceso de extrañamiento. Por lo tanto, al comparar la conducta de los duques con la de personas crueles y poderosas que existen en la sociedad, el lector moderno visualiza las consecuencias de tratar con ellas; puede quitar o poner distancia y palpar el efecto de lo cómico y del humorismo y así intentar comprender el mundo que lo rodea. Parr afirma que Cervantes utiliza a don Quijote como “vehículo para expresar sus preocupaciones literarias, políticas y sociales” (*Don Quixote: An Anatomy of Subversive Discourse* 86). Esto es posible mediante la consideración del papel de nuestro héroe como espectador tanto hacia el interior como hacia el exterior de la obra cervantina.

Esta perspectiva permite analizar a don Quijote y a Sancho en base al concepto de dialéctica propuesto por Bertolt Brecht, el cual se fundamenta en mostrar que la actitud del hombre ante la representación teatral y ante la vida es susceptible de cambio. Esto se pone en relieve mediante las diferentes posturas que don Quijote y Sancho asumen durante la farsa. Así, al principio de ella, don Quijote aparece incrédulo respecto a la identidad del diablo correo quien afirma que viene de parte de Montesinos a dar un mensaje al “caballero de los leones” quien expresa lo siguiente: “Si vos fuérades diablo, como decís y como vuestra figura muestra, ya hubiérades conocido a... don Quijote de la Mancha, pues le tenéis delante” (II, 34: 670). Un momento después, nuestro caballero cambia al presentar un gesto de incertidumbre; así, la voz narrativa menciona que don Quijote manifiesta admiración “por no poder asegurarse si era verdad o no lo que había experimentado en la cueva de Montesinos” (II, 34: 670). Luego, don Quijote expone su característica valentía de caballero andante cuando asegura que permanecerá en ese sitio aunque se presente el infierno completo. Más tarde, su actitud es de expectación, lo cual se capta con la frase de la voz narrativa: “[don Quijote] todo lo escuchaba” (672). En seguida, nuestro héroe exhibe su enojo debido a que Sancho se niega a darse los tres mil trescientos azotes que se requieren para desencantar a Dulcinea. Por último, don Quijote presenta un entusiasta agradecimiento cuando su escudero acepta someterse a la penitencia impuesta por Montesinos. De manera semejante, Sancho atraviesa por diversos estados de ánimo. Primero, revela una actitud burlona, ya que

describe al diablo correo como un “hombre de bien y buen cristiano” (670). También, como lo da a conocer la voz narrativa, le invade la admiración “en ver que, a despecho de la verdad, querían que estuviese encantada Dulcinea” (670); este comentario se refiere a que Sancho está consciente de que tal encantamiento es invención suya. Posteriormente, el terror que sufre el escudero le causa un desmayo. Luego, experimenta gozo al escuchar los tonos musicales. En relación a ello, exclama ante la duquesa: “Señora, donde haya música no puede haber cosa mala... la música siempre es indicio de regocijos y de fiestas” (672). Después, exhibe su cólera mientras renuncia a flagelarse. La calma le regresa cuando el duque lo convence de que acepte su penitencia. Los ejemplos citados muestran que el proceso dialéctico, propuesto por Brecht, se lleva a cabo durante la representación teatral descrita.

De acuerdo con este dramaturgo y crítico, la dialéctica contribuye a que se produzca el *Verfremdungseffekt* o efecto “V” o sea de alienación, desfamiliarización o distanciamiento el cual consiste en propiciar la atmósfera dramática adecuada para que “el espectador observe la obra no como la vida real que se desarrolla en el escenario, sino como una producción teatral que representa aspectos mutables de la condición humana...” (Wulbern 70). Brecht expone varios recursos para crear el efecto mencionado, tales como el empleo de la ironía, la interrupción de las acciones por medio de un narrador y la ruptura de la empatía de los espectadores ante los personajes. Éstos se llevan a cabo en “El diablo correo” y “La profecía de Merlín.” Se aprecia la ironía cuando

Sancho y don Quijote son conscientes de que la pieza dramática se basa en invenciones realizadas por ellos, las cuales son el encantamiento de Dulcinea y la visión en la Cueva de Montesinos. Además, los comentarios de la voz narrativa impiden la continuidad de la acción. También, Sancho, lejos de sentir compasión por Dulcinea, le manifiesta su enojo debido a que ella lo insulta cuando él se niega a desencantarla. Más aún, Brecht afirma que los sonidos contribuyen al efecto “V,” lo cual se realiza con la combinación de las trompetas, cuernos y chirimías con el ruido propio del armamento y los gritos de guerra, así como de las armónicas notas musicales. Todo esto establece el ambiente de irrealidad que recomienda Brecht. Al respecto, Peter Brooker afirma que éste recomienda que se produzcan, en la obra, incidentes que rebasen los eventos de la vida diaria; dichos incidentes se llevan a cabo mediante “los efectos de sonido, de música y de actuación de los personajes” (63). Además, se propicia lo que, según Wulbern, pretende Brecht: “recordar a los espectadores que se encuentran experimentando una pieza teatral, no la vida” (70). El objetivo del efecto de alienación es crear un ambiente que despierte, en los espectadores, una actitud crítica ante las condiciones corruptas de la sociedad y tome acción con el fin de acabar con ellas. Aunque las piezas teatrales organizadas por los duques muestran elementos relacionados con la dialéctica y con el efecto “V,” la propuesta de Brecht no se lleva a cabo completamente porque tanto don Quijote como Sancho pierden la noción de que presencian una pieza teatral y se involucran en ella como si fuera parte de la realidad, perdiendo de esta forma, el

efecto de alienación; así, don Quijote cree que Sancho debe hacerse daño; éste acepta su penitencia, lo cual no resuelve ningún problema social; por el contrario, se intenta hacer daño al inocente escudero.

Sin embargo, en el nivel de la obra teatral que se dirige hacia el lector externo, la propuesta de Brecht se realiza. Al inicio de las representaciones, el lector ignora que son farsas; acompaña a don Quijote y Sancho en su asombro y experimenta emoción. Pero cuando capta que son piezas teatrales basadas en las fantasías de don Quijote, la emoción del lector cambia a una empatía no del tipo que pudiera llevarlo a la catarsis, sino a una clase de empatía que propicia la actitud crítica. Brecht afirma que el rechazo de la empatía que produce catarsis no es un rechazo a las emociones; es el encauzarlas para que impulsen al espectador hacia una postura analítica; el teatro, afirma Brecht “debe propiciar más la razón que los sentimientos del público” (Willett 23). Así, el lector moderno capta que por medio de la participación de los duques, Cervantes ejerce una crítica en contra de los nobles ociosos y crueles. Además, al mencionar la supuesta Dulcinea que los niños de la doctrina reciben azotes, se pone de manifiesto el abuso de parte de los catequistas. También, existe una crítica a la actitud convenenciera de Sancho, ya que él acepta darse los azotes, no por empatía con Dulcinea, sino porque la penitencia es la condición que el duque pone a Sancho para concederle el cargo de gobernador. Más aún, Cervantes reprueba la deficiencia de don Quijote como espectador, ya que éste es atrapado por su propia fantasía y falta de sentido crítico.

Al reflexionar acerca del desatino de nuestro caballero, en el lector moderno se produce un movimiento dialéctico, la apreciación del lector transita entre lo cómico y el humorismo; si ve las consecuencias de la credulidad de don Quijote se distancia de él (lo cómico); si lo observa como víctima de la crueldad de los duques se acerca a él por medio de la compasión (humorismo); sin embargo, cuando el lector aprehende que el error de don Quijote propicia la actitud de los duques, en el lector moderno se lleva a cabo la propuesta de Brecht: “Yo [espectador] río cuando ellos [los personajes] lloran y lloro cuando ellos ríen” (cit. en Willett 71). El lector ríe ante el malestar que demuestra don Quijote al reprender a Sancho y llora cuando el caballero expresa contento porque Sancho promete flagelarse. Asimismo, el lector ríe de la simpleza de Sancho cuando éste se desmaya a causa del miedo que le produce la representación teatral y el lector llora cuando el escudero muestra la esperanza de ser gobernador ya que el lector sabe que esto es una farsa. También, el efecto de alienación ante el lector externo se enfatiza con el discurso irónico que la voz narrativa realiza al terminar la representación. Tal parlamento muestra una ampulosidad ajena a todo nivel de vida real. Está compuesto de la siguiente forma: “Y ya en esto, se venía a más andar el alba, alegre y risueña; las florecillas de los campos se descollaban y erguían, y los líquidos cristales de los arroyuelos, murmurando por entre blancas y pardas guijas, iban a dar tributo a los ríos que los esperaban...” (II, 35: 678). Se puede considerar como un final que enmarca toda la ironía del episodio. Cuando el lector se pone en contacto

con el efecto “V,” experimenta placer, según Brecht. Al respecto, Peter Brooker afirma que para Brecht, reconocer que el hombre es susceptible de cambio y por ello puede considerarse libre, es una fuente de placer; de tal manera que, con el efecto “V” que visualiza el lector externo le es posible unir dos épocas y dos maneras de aproximarse al arte y a la reflexión acerca del hombre: la de Cervantes y la de críticos del siglo XX como Pirandello, Eco y Brecht. No obstante, se observa una diferencia entre éstos y Cervantes; como lo expone Eco, Pirandello y Brecht consideran que la función del teatro es infundir en el público una actitud revolucionaria con el fin de producir un cambio social, mientras que Cervantes, por medio de don Quijote espectador, sólo presenta una tendencia a lo subversivo; no alcanza un nivel revolucionario. Es similar a la distancia que se observa entre Cervantes y Rancière.⁴⁵ Precisamente, cuando relaciona *El Quijote* con las teorías mencionadas, el lector amplía sus conocimientos en una forma placentera.

Asimismo, el episodio que describe “*El retablo de maese Pedro*” es susceptible de un análisis en base al papel de espectador que desarrolla don Quijote. Su interacción ante el teatro de títeres que exhibe maese Pedro muestra cómo nuestro caballero invade el mundo ficticio, se convierte en actor y como resultado hay un daño. Los hechos tienen lugar en una venta. Maese Pedro organiza la representación de una obra llamada “La liberación de Melisendra.” Trata acerca de cómo esta dama, hija de Carlomagno, se encuentra cautiva en

⁴⁵ El análisis de don Quijote en base a las ideas de Rancière se encuentra en el capítulo anterior de este trabajo.

tierra de moros y su esposo Gaiferos la rescata. El público está formado, además de don Quijote y Sancho, por el ventero y sus huéspedes. Ante el lector externo se ofrece la perspectiva de un escenario doble: el de la farsa que simboliza lo ficticio y el del público que representa el realismo. Respecto de ese doble escenario, Ortega y Gasset afirma lo siguiente:

Los bastidores del retablo que anda mostrando maese Pedro son frontera de dos continentes espirituales. Hacia dentro, el retablo constriñe un orbe fantástico, articulado por el genio de lo imposible: es el ámbito de la aventura, de la imaginación, del mito. Hacia fuera, se hace lugar un aposento donde se agrupan unos cuantos hombres ingenuos, de estos que vemos a todas horas ocupados en el pobre afán de vivir.
(*Meditaciones del Quijote* 169)

George Haley menciona que la separación de ambos mundos se realiza por medio de las velas que bordean el retablo. La voz narrativa lo describe de esta forma: “estaba el retablo puesto y descubierto, lleno por todas partes de candelillas de cera encendidas...” (II, 25: 617). Aparte de los escenarios mencionados, otro factor interviene en el episodio: la voz narrativa la cual indica que los hechos del episodio forman parte de un amplio panorama, el de la obra en su totalidad. Haley explica que la voz narrativa es la de Cide Hamete cuya intervención retrasa el comienzo de “La liberación de Melisendra” con el fin de recordar al lector que se encuentra en contacto con una historia que el propio Cide cuenta. Así, el lector externo, al captar el conjunto del episodio, se percata de que don Quijote es un espectador dramatizado. Según Haley, de ello se deriva el objetivo del episodio el cual consiste en observar la reacción de nuestro caballero ante la farsa que presenta maese Pedro.

De nuevo, don Quijote muestra su decisión de convertirse en héroe auxiliando a los que él cree necesitados. Por ello, cuando en el drama, Melisendra y Gaiferos son perseguidos por los moros, don Quijote intenta defenderlos; no sólo dirige su espada en contra de los títeres que personifican a los moros, sino que arremete contra todo el retablo y lo destruye completamente. Su confusión es tal, que, al ver las piezas destrozadas piensa que ha realizado un acto glorioso y exclama:

“-Quisiera yo tener aquí delante en este punto todos aquellos que no creen, ni quieren creer, de cuánto provecho sean en el mundo los caballeros andantes; miren, si no me hallara yo aquí presente, qué fuera del buen don Gaiferos y de la hermosa Melisendra; a buen seguro que ésta fuera ya la hora que los hubieran alcanzado estos canes... En resolución, ¡viva la andante caballería sobre cuantas cosas hoy viven en la tierra! (II, 26: 621)

No obstante, nuestro héroe está satisfecho, maese Pedro demuestra sufrimiento al ver su retablo destruido. El titiritero lo expresa de una forma ampulosa: “No ha media hora... que me vi señor de reyes y emperadores, llenas mis caballerizas y mis cofres y sacos de infinitos caballos y de innumerables galas, y agora me veo desolado y abatido...” (621); la reacción de maese Pedro es tan exagerada al considerar a unas piezas de pasta como grandes riquezas, que al lector externo le causa una risa. De esta manera se lleva a cabo la propuesta de Brecht que consiste en hacer que el público lllore cuando el personaje ría y que ría cuando el personaje lllore. Así, la actitud de contento de don Quijote por sentirse héroe hace llorar al lector debido a que éste lo percibe como un hombre ridículo que se engaña a sí mismo. Por el contrario, el lector ríe ante la desproporción de la

tristeza de maese Pedro. Tal efecto aumenta cuando por medio de la voz narrativa, el lector se entera de que el titiritero es Ginés de Pasamonte, el preso que don Quijote ha liberado. Ambos personajes se relacionan y se oponen al mismo tiempo. Los dos cuentan con la publicación de sus aventuras; sin embargo, las del caballero de la Mancha se deben a sus hazañas y las de Ginés a sus crímenes; el contraste es entre el mundo heroico y el picaresco. Además, la identidad de Ginés como pícaro y su historia son “reales.” La de don Quijote como héroe y sus acciones gloriosas es producto de su imaginación. Por ello, con él se cumple el aforismo que menciona Ortega y Gasset: “de lo sublime a lo ridículo no hay más que un paso” (197). Lo demuestra don Quijote una vez más, con su actuación como espectador.

El episodio del retablo también muestra una relación con el concepto de Brecht acerca del *Verfremdungseffekt*. Entre los recursos que Brecht menciona para crear tal efecto son: la disposición del escenario, el empleo de la ironía, la interrupción de las acciones por medio de un narrador y la ruptura de la empatía de los espectadores ante los personajes. Referente a la disposición del escenario, la voz narrativa informa que está “lleno por todas partes de candelillas de cera encendidas,” (II, 25: 617) lo que puede considerarse como un medio de separación entre el mundo constituido por humanos que integran el público y el ficticio formado por los títeres. De esta forma, se propicia un distanciamiento entre los espectadores y la pieza teatral. Es posible apreciar como aspecto irónico el anuncio de que se representará la verdadera historia de la liberación

de Melisendra realizada por su esposo Gaiferos, debido a que tiene su base en cantares juglarescos no en hechos comprobados científicamente. Al respecto, George Haley observa que, a pesar de que el narrador alude a ciertos autores como responsables de la “verdadera historia,” no menciona el nombre de ninguno de ellos y sólo proporciona algunas citas de la balada en la que se basa la dramatización, lo cual no ofrece pruebas de autenticidad histórica. Además, la ironía se presenta en la descripción de Carlomagno dando golpes con el cetro a su yerno Gaiferos, ya que proporciona una imagen del emperador contraria a su alta dignidad.

La interrupción del drama se lleva a cabo porque el narrador, quien describe las acciones de los personajes, se aparta del tema principal para establecer sus propios comentarios. Esto sucede cuando afirma que se ha castigado al moro que besa a la cautiva Melisendra, “sin verdadero proceso jurídico” (nota explicativa de la edición de Parr y Fajardo, II, 26: 618). Las palabras del narrador o trujamán son: “entre moros no hay *traslado a la parte, ni a prueba y estése*, como entre nosotros” (618). A su vez, el autor de la obra, maese Pedro, prolonga la interferencia cuando exhorta al narrador de esta forma: “Muchacho... no te metas en dibujos... sigue tu canto llano, y no te metas en contrapuntos, que se suelen quebrar de sotiles” (619). Más aún, Brecht propone que la emotividad de la actuación sea de tal forma que los espectadores no se envuelvan en ella al punto de perder su capacidad para reflexionar. Así, cuando el trujamán narra la huida de Melisendra y Gaiferos de la

tierra de los moros, propicia una emotividad ascendente por medio de la repetición de la palabra “veis,” lo cual se muestra con las siguientes expresiones: “Veis... cómo los relinchos del caballo dan señales que va contento con la valiente y hermosa carga que lleva en su señor y en su señora. Veis cómo vuelven las espaldas y salen de la ciudad, y alegres y regocijados toman de París la vía” (619). Al instante, maese Pedro interrumpe la acción cuando exclama: “Llaneza, muchacho; no te encumbres, que toda afectación es mala” (619). Al intervenir, maese Pedro influye para que los espectadores sitúen su capacidad crítica en la sugerencia respecto a la manera de narrar y no se dejen llevar por la emotividad que se pueda producir por las vivencias de los personajes.

Una condición más para lograr el efecto de alienación propuesto por Brecht, es la falta de empatía de los espectadores hacia los actores. En *El retablo de maese Pedro* tal factor es posible porque los personajes, al ser títeres, propician el alejamiento sentimental respecto de los integrantes del público, el cual capta el desarrollo de la acción por medio del narrador. Haley se refiere a las marionetas de maese Pedro como “deshumanizadas miniaturas de actores humanos” (156) y “criaturas usadas por el codicioso demiurgo [maese Pedro] para crear su falsa ilusión” (159). Por lo tanto, existe un ambiente que favorece el interés del espectador en los temas de crítica literaria y social que se ofrecen mediante los comentarios que realizan el trujamán y maese Pedro. Así, el primero afirma que omite algunos versos de las baladas en las que se basa

“La liberación de Melisendra” porque “de la prolijidad se suele engendrar el fastidio” (619). Por su parte, maese Pedro censura el injusto éxito que tienen las obras teatrales carentes de calidad; induce la participación reflexiva del espectador al establecer su reproche en forma de pregunta, la cual es: “¿No se representan por ahí... mil comedias llenas de mil impropiedades y disparates... que corren felicísimamente su carrera, y se escuchan no sólo con aplauso, sino con admiración y todo?” (620). Muestra de la oportunidad que ofrece el teatro de títeres para la participación crítica de los espectadores, son las dos primeras intervenciones que realiza don Quijote. Una de ellas expone un juicio acerca de la veracidad en las afirmaciones cuando exclama ante el trujamán: “Niño, niño... seguid vuestra historia en línea recta... que para sacar una verdad en limpio menester son muchas pruebas y repruebas” (618-9). En la segunda interrupción que se lleva a cabo, corrige a maese Pedro cuando éste hace que suenen campanas en tierra de moros. Don Quijote menciona que ellos tienen atabales y dulzainas, no campanas. Ambos comentarios señalan la actitud crítica propia del efecto “V.” Sin embargo, dicho efecto se pierde en el momento en que don Quijote ataca a los títeres y destruye el retablo. Esto significa romper la alienación al experimentar una equivocada empatía con los personajes. Al concebir que su deber de caballero andante es auxiliar a los necesitados, ocasiona la pérdida del espectáculo destinado a proporcionar placer al público, especialmente al ventero a quien la voz narrativa describe como “alegre sobremanera” cuando maese Pedro monta su retablo, ya que considera que la

historia de Melisendra liberada es “una de las mejores y más bien representadas que... en este reino se han visto” (II, 25: 613). De nuevo, el error de don Quijote produce un daño.

A pesar de ello, el *Verfremdungseffekt* se realiza plenamente con la perspectiva que, del episodio capta el lector externo. Al respecto, Haley afirma que el lector de Cervantes cuenta con las siguientes condiciones que le permiten apreciar el efecto de alienación:

Una distancia y un conocimiento superior al que posee el público de maese Pedro, así como al que tienen el creador y el narrador del teatro de títeres. Sabe que la historia de Gaiferos y Melisendra es ficción, y por lo tanto, se encuentra a salvo de considerar cierto el testimonio del trujamán cuando afirma que la historia que narra es verdadera. Ve que la pieza ficticia es una obra burlesca basada en una leyenda caballeresca. Nota que el público no se da cuenta de que el creador de la obra admite su falta de sinceridad. Todas estas cosas constituyen lo que Brecht llama *Verfremdungseffekt* y lo salvan de caer en el hechizo del universo ilusorio de maese Pedro. (159)

Al lector externo le es posible percatarse de que don Quijote desempeña la función de espectador dramatizado, es decir, que sus reacciones son creadas por Cervantes. Así, advierte, por medio de las intervenciones del caballero de la Mancha, tanto las incongruencias incluidas en la obra de maese Pedro como la hipocresía del titiritero, la cual se manifiesta cuando éste afirma que mientras gane dinero, no le interesa que su obra presente falsedades. Prueba de ello es cuando se dirige al narrador de la siguiente manera: “Prosigue, muchacho, y deja decir; que como yo llene mi talego, siquiera represente más impropiedades que tiene átomos el sol” (II, 26: 620). Más aún, el lector externo intuye la personalidad engañosa de maese Pedro debido a su exagerada reacción ante el

destruza de su retablo, al cual compara con la catástrofe que sufrió el rey Rodrigo por la pérdida de España. Esto se manifiesta cuando maese Pedro declama los versos que integran el *romance* del mencionado monarca: “Ayer fui señor de España, / y hoy no tengo una almena / que pueda decir que es mía” (621) y también cuando afirma que hace unos momentos poseía un gran número de caballos y era señor de reyes y emperadores; trata a sus títeres como si fueran tesoros reales. Aunque, logra empatía con Sancho y don Quijote, quien lo remunera por el daño que le ha causado, se produce un distanciamiento entre el lector externo y maese Pedro. Ese distanciamiento llega a su punto culminante cuando dicho lector se entera de que el titiritero es en realidad Ginés de Pasamonte, el preso a quien don Quijote ha liberado.

El efecto de alienación prepara al lector externo para percibir la crítica literaria y social que realiza Cervantes. Ésta va dirigida a los autores que producen obras plenas de disparates debido a que su interés único al realizarlas es medrar. Asimismo se muestra la inexactitud que hay en las obras que se consideran históricas. Sin embargo, la crítica más intensa va dirigida a los espectadores que se aproximan erróneamente a los dramas. Tal crítica se lleva a cabo por medio de la conducta de don Quijote quien al perder la noción del efecto “V” y olvidar que se encuentra presenciando una pieza teatral, interrumpe el placer que el público experimenta ocasionándole pánico, tal como lo relata la voz narrativa: “Alborotóse el senado de los oyentes... temió el primo, acobardóse el paje, y hasta el mismo Sancho Panza tuvo pavor grandísimo,

porque, como él juró después de pasada la borrasca, jamás había visto a su señor con tan desatinada cólera” (621). El lector externo comprende que la reacción de don Quijote es producto de su locura, que lo conduce a “intentar invadir el impenetrable mundo de la ficción” (Haley 155). Por ello se transforma de espectador en personaje cuya actuación sorprende al director y a su asistente quienes, momentos antes, se encontraban en la posición de confundir al público por medio de su obra plena de inexactitudes. Así, los desorientadores resultan confundidos debido a la locura de don Quijote. Cuando el lector externo aprehende la situación en conjunto, experimenta la falta de empatía hacia el colérico don Quijote y los espantados organizadores de la obra; por lo tanto, se produce el efecto de alienación. Además, la inversión de roles que sucede al tomar don Quijote la posición de actor y maese Pedro y el trujamán la de espectadores, se puede relacionar con el concepto de Brecht acerca de la dialéctica; según éste, el hombre y la sociedad son susceptibles de cambio. Tal capacidad se observa en don Quijote, ya que su comportamiento atraviesa por distintas facetas; comienza como espectador, luego realiza comentarios críticos y por último toma bajo su cargo la acción teatral convirtiéndose en autor que pretende cambiar el curso de la obra y en actor que representa su propia idea. Según Brecht, cuando el espectador se da cuenta, mediante la obra de teatro, de que el hombre cambia, experimenta placer debido a que percibe al humano libre, a salvo del determinismo; a su vez, esta idea lo impulsa a desear una transformación social. Todo ello se cumple con el episodio de maese Pedro, ya

que Cervantes presenta a don Quijote como un espectador mutable quien, por un lado, acierta cuando ataca el error, y por otro, se deja llevar por su loca imaginación y confunde la fantasía con la realidad. Por medio de eso, como afirma Haley, Cervantes deleita al mismo tiempo que instruye a sus lectores.

Si tal característica ha convertido a don Quijote en personaje inmortal, con la ópera *El retablo de maese Pedro* (1923), Manuel de Falla ha otorgado al héroe cervantino “una segunda inmortalidad” (Hess 224). Según Jean-Aubry, Falla expresa, con su obra, “el espíritu, la forma, el lirismo, la ironía y el poder de esta historia única... [Es] una empresa digna de Cervantes” (cit. en Hess 201). El libreto de la ópera, elaborado por el propio Falla, “está inspirado fundamentalmente en el episodio narrado en el capítulo 26 de la segunda parte de *El Quijote*, pero toma elementos de las dos partes de la obra hilándolos con respecto al texto cervantino (Hess 198);” se omiten el accidente que le ocurre a Melisendra al saltar del balcón con el propósito de ser rescatada por su esposo y la retribución a maese Pedro. Además, se agrega una “oda a Dulcinea” y la mención de algunos caballeros andantes. Sin embargo, Falla, a través de su texto musical, muestra la presencia de las formas medievales y renacentistas, enlazadas con el estilo de composiciones contemporáneas, tal como Cervantes introduce, en su episodio, obras juglarescas y *romances* unidos a las situaciones propias de su tiempo. La presencia de la música antigua contribuye a establecer el ambiente favorable para introducir el tema de la historia y de esta manera, tratar el conflicto entre la verdad histórica y la ficción literaria. Asimismo, en *El*

retablo de maese Pedro se encuentran elementos que propician el *Verfremdungseffekt*. Falla propone un doble escenario: uno donde los títeres representan la acción de Gaiferos y Melisendra, y otro constituido por los espectadores de ésta, quienes son marionetas de tamaño natural, aunque las dimensiones de la figura que representa a don Quijote suelen ser del doble de las demás. Por consiguiente, se propicia la falta de empatía entre el público real y los “actores,” ya que éstos no son humanos. El primer escenario debe dar la impresión de algo independiente del segundo, con lo cual los espectadores de la ópera se encuentran ante una perspectiva de alienación y pueden razonar acerca de qué escenario se aproxima a la verdad, el que presenta al trujamán anunciando una “verdadera historia,” al mismo tiempo que dice que suenan campanas en la ciudad mora donde no se usan, o el que muestra a don Quijote atacando títeres a quienes considera personas viviendo una situación real. Como la obra no presenta una conclusión, guía a los espectadores para que reflexionen acerca de la importancia de buscar la verdad.

En el párrafo anterior se discuten aspectos relacionados con la estructura de *El retablo de maese Pedro*. Corresponde ahora, analizar cómo la música interviene para que se produzca el efecto “V.” La ironía, uno de los elementos que lo propician, ocurre mediante la combinación de estilos de música pertenecientes a distintos periodos, en los que se incluye el del propio Falla; esto puede considerarse como un símbolo de que el hombre busca la verdad en épocas pasadas; al no encontrarla, regresa al presente. Así, como afirma Carol

A. Hess en su libro *Sacred Passions* Falla “profundiza en el pasado, explorando las Cantigas de Alfonso X pertenecientes al siglo XIII, los tratados sobre guitarra de Gaspar Sanz (1640-1710) y otros ejemplos de la rica herencia española medieval y renacentista” (138). Se observa una gallarda⁴⁶ compuesta por Sanz en la entrada de Carlomagno. Asimismo, la mencionada musicóloga hace notar que, en la escena que presenta a Melisendra en su cautiverio, se percibe un fragmento de una melodía compuesta por Francisco Salinas (1513-90). También, se encuentra el villancico “El dessembre congelat” en la sección que muestra a don Quijote alabando a la caballería errante. Más aún, el clavecín⁴⁷ y el arpa laúd⁴⁸ le imprimen carácter antiguo. El primero se usa en forma de continuo.⁴⁹ De manera semejante, las fanfarrias presentan el estilo barroco de los *Conciertos de Brandenburgo* (1721) de Juan Sebastián Bach (1685-1750). A su vez, el empleo de la armonía modal sugiere la presencia del renacimiento. Unido a ello, Falla utiliza agrupaciones rítmicas y disonancias que se pueden asociar con el neoclasicismo, así como fragmentos que recuerdan a Igor Stravinsky (1882-1971); de manera semejante, en relación a la música de su tiempo, Falla emplea el fragmento de su obra *El amor brujo* cuando los moros persiguen a Gaiferos y Melisendra. Respecto de la fusión de los estilos antiguo y nuevo, Víctor Espinós afirma que en *El retablo* “no hay nada que no sea a la vez, muy antiguo y muy moderno, pues hasta el empleo de las sonoridades arcaicas

⁴⁶ Forma derivada de la danza; compuesta en ritmo de 6/8.

⁴⁷ Instrumento musical que se asocia principalmente con la música barroca.

⁴⁸ Instrumento que se asocia con la música del siglo XVIII.

⁴⁹ Línea musical básica.

del clave y del arpa laúd [a] elementos melódicos y armónicos que ningún actual se atrevería a desdeñar” (cit. en Hess, *Manuel de Falla and Modernism* 226).

Otro aspecto que puede relacionarse con la ironía es el hecho de que el caballero de la triste figura menciona que no se usan las campanas entre los moros y al mismo tiempo la orquesta imita el sonido de campanas. Además, el trujamán exhibe el tono propio del pregón callejero con sutiles reminiscencias de canto gregoriano. Ambas formas son opuestas entre sí, ya que la segunda representa la religiosidad de la clase dominante. También se imita la música callejera propia del norte de España por medio el oboe (instrumento de doble lengüeta) y de los tambores. Se puede considerar irónico el hecho de que con el estilo callejero se relate un tema acerca de la nobleza relacionada con el emperador Carlomagno. Los aspectos irónicos descritos en este párrafo contribuyen a que los integrantes del público se percaten de que la ópera exhibe contradicciones que se pueden vincular con la relatividad de las afirmaciones del hombre. Como no se ofrece conclusión, *El retablo de maese Pedro* conduce a reflexionar.

De forma semejante, Falla expresa, con música, el seguimiento de la verdad que realiza don Quijote en su primera interrupción. Según Hess, la frase que se refiere a la “verdad” se apoya con una “cadencia perfecta”:⁵⁰ la estampa de la resolución, clausura y confirmación, y como tal, uno de los gestos más estables de la música occidental” (215). De igual manera, Falla ilustra la

⁵⁰La cadencia es una manera de terminar una frase musical, reposo marcado de la voz o del instrumento (DRAE).

inversión de maese Pedro a espectador y don Quijote a personaje y autor con la música que acompaña el diálogo de ambos; en el momento en que don Quijote interrumpe la acción por segunda vez, los instrumentos que acompañan a maese Pedro tocan utilizando *staccato*,⁵¹ el cual representa la falsedad del titiritero; mientras los que tocan para acompañar a don Quijote emplean *legato*,⁵² lo que simboliza la sensatez, la búsqueda de la verdad. Sin embargo, en la sección del final, después de que don Quijote enloquece y rompe las figuras, se produce una serie de inversiones musicales; en un momento, maese Pedro es representante de *legato* y don Quijote de *staccato*. Falla intercambia el fondo musical de maese Pedro con el de don Quijote. El resultado es una confusión: ¿Quién tiene la sensatez, la verdad? ¿Quién vive en la falsedad? Don Quijote ataca el retablo que presenta errores porque busca la verdad, pero tiene la alucinación de que es caballero andante y debe defender a Gaiferos y Melisendra; se encuentra entre la sensatez y la locura. Esta condición permanece con la escena que sigue del ataque a los títeres en la cual don Quijote entona la “Oda a Dulcinea” que muestra el acompañamiento de un grupo reducido de las cuerdas con el arpa-laúd como base en lugar del clavecín que aparece en las demás secciones. El arpa-laúd le imprime al pasaje una sensación de mayor dulzura que la provista por el clavecín y a su vez crea un efecto de dignidad. Sin embargo, afirma la mencionada musicóloga, que Falla no

⁵¹ El *staccato* es la manera de ejecución en la que se acorta cada nota. Se puede relacionar con la inestabilidad.

⁵² El *legato* es la ejecución de un grupo de notas de diferentes frecuencias sin articular una separación a través de la interrupción del sonido. Se puede relacionar con la estabilidad.

permite al público olvidarse de la locura del caballero de la Mancha, ya que entre los tiernos sentimientos que expresa don Quijote, van intercaladas las interjecciones de maese Pedro: “¡Desgraciado de mí!” “¡Pecador de mí!” Asimismo, el final de la ópera muestra a don Quijote exclamando: “¡Viva, viva la andante caballería sobre todas las cosas que hoy viven sobre la tierra!” y a maese Pedro desolado contemplando sus figuras rotas. Los espectadores presencian la contradicción de aclamar como viva la caballería que ya no existe junto con el daño que tal creencia ha causado a maese Pedro y conservan tal imagen debido a que Falla omite el acto de retribuir al titiritero. Por lo tanto, el efecto V. se realiza, ya que en esta última escena no existe la empatía ni con don Quijote, a causa de su demencia, ni con los personajes rotos porque no son humanos. Los integrantes del público se encuentran en la posición de meditar acerca de los perjuicios que pueden ocasionar espectadores, como don Quijote, que se acercan, en forma equivocada, a las obras. Hess informa que la actitud reflexiva que provocó *El retablo* condujo a los críticos que acudieron a sus primeras representaciones⁵³ a opinar acerca de temas tales como la tradición, la modernidad y la interrelación de éstas, además de la renovación nacional, la identidad racial y la sensibilidad religiosa. Ello muestra que la ópera cumplió con la propuesta de Brecht, propiciar la reflexión. Se palpa la trascendencia que la unión del talento literario de Cervantes con el musical de Falla posee al deleitar y enseñar a la vez.

⁵³Las primeras representaciones fueron: en 1923 (Sevilla), 1924 (Madrid) y 1925 (Barcelona) (*Manuel de Falla and Modernism in Spain* 225).

Capítulo 7

Don Quijote, crítico que manifiesta aciertos y errores en sus comentarios sobre literatura y música

La historia del personaje enloquecido por los libros de caballería se trueca... de modo insidioso, en la historia de un escritor enloquecido por el poder fantasmal de la literatura (Juan Goytisolo cit. en Echavarría 143)

En el complejo arte literario, las obras de ficción trascienden hacia los estudios y las reflexiones que inspiran nuevos escritos susceptibles de poseer creatividad. En relación a esto, Foucault afirma que “un libro no es importante por las cosas que remueva, sino cuando el lenguaje, a su alrededor, se desarregla, habilitando un vacío que se convierte en su lugar de residencia” (*De lenguaje y literatura* 102). Así, tal lugar es ocupado por la crítica, cuyo cometido es “la elucidación del artefacto literario” (Parr, *Confrontaciones calladas: el crítico frente al clásico* 13). Por lo tanto, las obras ficticias y las de crítica son elementos que integran el universo de la literatura. Cervantes, al crear a don Quijote, le imprimió las cualidades de un ser ficticio al mismo tiempo que las de un crítico literario dentro de su obra. Esto constituye al héroe de la Mancha en un signo de la literatura, de acuerdo con la semiótica. Su significado es el de personaje de ficción que, a su vez vive una ficción creada por él, y su significante lo forman sus acciones y sus discursos. El significado y el significante se manifiestan en las funciones de lector, autor, personaje, espectador y crítico literario. Las primeras cuatro se tratan en los capítulos anteriores de este trabajo; por lo tanto,

corresponde, ahora, explorar el papel de crítico literario que realiza don Quijote. Con tal propósito, se analizarán sus comentarios acerca de obras pertenecientes a varios géneros como la poesía, la comedia y las obras caballerescas. De esta manera, se intenta exhibir la personalidad integral de don Quijote como héroe literario. Además, se expondrán sus observaciones acerca de música. Ello muestra que sus juicios no sólo se refieren a la literatura sino que trascienden a la música.

La función de don Quijote como crítico proporciona unidad a su carácter de signo literario. Su actividad de caballero se basa en la interpretación de las obras que lee; asimismo, las opiniones que sobre ellas expresa, forman parte de sus discursos. Más aún, su rechazo a los *romances* y la renuncia a su identidad de caballero andante ocurren en forma simultánea. Su visión literaria es el punto de partida y el fin de sus aventuras. Además, al actuar como crítico, don Quijote hace posible su estrecha relación con el lenguaje ya que éste, elemento fundamental de la literatura, es el medio por el que nuestro héroe existe y manifiesta sus ideas. Para ilustrar la influencia del lenguaje literario en don Quijote, consideremos las palabras de Edward C. Riley: “*Don Quijote* es la historia de un hombre que contempla la vida a través de los libros” (211). Su aproximación a las obras caballerescas presenta el panorama completo para la literatura ya que según Parr “la obra literaria es el conjunto de texto más interpretación” (97). La voz narrativa informa cómo Alonso Quijano pasaba días y noches no sólo leyendo sino tratando de aprehender el contenido de las obras.

Al respecto, menciona que el hidalgo manchego se desvela por entender y desentrañar el sentido de las obras que lee. Además, discute acerca del contenido de ellas con el cura y el barbero. Lo explica el narrador: “Tuvo muchas veces competencia con el cura del lugar... sobre cuál había sido mejor caballero: Palmerín de Ingalaterra o Amadís de Gaula; mas maese Nicolás, barbero del mismo pueblo, decía que ninguno llegaba al Caballero del Febo, y que si alguno se le podría comparar, era don Galaor, hermano de Amadís de Gaula ...” (I, 1: 21). Esta actividad se relaciona con la afirmación de Northrop Frye: “la crítica es una estructura del pensamiento y el conocimiento que existe... en cierta medida en forma independiente del arte sobre el cual trata” (cit. en Todorov, *Introduction to Poetics* vii). No obstante, Cervantes imprime a las opiniones críticas de sus personajes un rasgo de ironía ya que los comentarios de tan superficiales, resultan absurdos. A pesar de ello, existen de forma independiente de las obras que discuten y por ello son un intento de crítica. Así, la vida del señor Quijano gira alrededor de la crítica literaria.

Precisamente, con tal actividad afirma su carácter de personaje plástico; algunas veces, sus juicios sobre literatura son acertados; sin embargo, en varias ocasiones sólo expresa disparates. Entre los primeros se incluye el comentario acerca de los *Sermones* de Horacio en los cuales, según don Quijote, dicho poeta reprehende los vicios en una forma elegante. Asimismo, considera que la poesía es una ciencia. Lo expresa ante Lorenzo, hijo de don Diego. La idea de don Quijote se vincula con la de Todorov acerca del carácter científico que tiene

la poesía el cual no se refiere al propio de las ciencias naturales, sino al conocimiento de los principios del estudio literario el cual “debe ser llevado con la misma seriedad y con el mismo rigor con que se encaran las otras ciencias” (*Introducción a la literatura fantástica* 11).⁵⁴ También, nuestro héroe comparte con Sancho observaciones atinadas en relación a la comedia; afirma que los autores y los que representan las obras “son instrumentos de hacer un bien a la república, poniéndonos un espejo a cada paso delante, donde se veen al vivo las acciones de la vida humana, y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y habemos de ser como la comedia y los comediantes” (II, 12: 524). La referencia al beneficio de la comedia nos remite a las teorías de Brecht y Pirandello quienes consideran que el teatro debe ser un medio para producir cambios sociales⁵⁵ Además, don Quijote alude a la esencia de la comedia, la representación de las acciones humanas. Precisamente, continúa su discurso así:

¿No has visto tú representar alguna comedia adonde se introducen reyes emperadores y pontífices, caballeros, damas y otros diversos personajes? Uno hace el rufián, otro el embustero, éste el mercader, aquél el soldado, otro el simple discreto, otro el enamorado simple; y acaba la comedia y desnudándose de los vestidos della, quedan todos los recitantes iguales... Pues lo mesmo acontece en la comedia y trato de este mundo, donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices... pero en llegando al fin, que es cuando acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en la sepultura. (524)

Nos recuerda el razonamiento de otro personaje literario, Segismundo, el protagonista de *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca: “Sueña el rey

⁵⁴ Ésta es una idea de Northrop frye expuesta por Todorov.

⁵⁵ Las teorías de Brecht y Pirandello están expuestas en el capítulo anterior de este trabajo.

que es rey, y vive / con este engaño mandando, / disponiendo y gobernando; /... / ¡que hay quien intente reinar / viendo que ha de despertar / en el sueño de la muerte /... / Sueña el rico en su riqueza, /... /sueña el pobre que padece / su miseria y su pobreza/... / y en el mundo, en conclusión, / todos sueñan lo que son...” (Segunda jornada, escena XIX: 164). Tanto don Quijote como Segismundo conciben la actividad del hombre como si tuviera lugar en una esfera adyacente al mundo real, don Quijote, en el escenario teatral y Segismundo en los sueños. La reflexión los conduce al mismo fin: la muerte que viene al término de la comedia para nuestro héroe y el despertar para el personaje calderoniano. La coincidencia del argumento de don Quijote con los de otros pensadores se enfatiza con la intervención de Sancho cuando éste menciona que el argumento de su amo no es tan nuevo ya que él lo ha escuchado “muchas y diversas veces.” Se concluye que el tema se ha repetido porque tiene importancia para los pensadores. De la misma forma, el nexo de los razonamientos de don Quijote con los de Todorov, Pirandello y Brecht, muestra los aciertos del “crítico” inventado por Cervantes ya que se ha extendido a la época moderna.

Justamente, el caballero de la triste figura aporta recomendaciones pertinentes relacionadas con la creación de obras y el análisis de ellas. Don Quijote asevera que el autor debe tomar en cuenta la opinión de sus lectores; así, le indica a Lorenzo que se guíe “más por el parecer ajeno que por el propio; porque no hay padre ni madre a quien sus hijos le parezcan feos, y en los que

son del entendimiento corre más ese engaño” (II, 18: 569). De esta manera muestra la importancia de la crítica literaria cuya tarea consiste en observar sus efectos en los lectores (Wolfgang Iser 119). Además, Paz Gago menciona que don Quijote alude a la mimesis propuesta por Aristóteles cuando “aconseja [a los literatos] mezclar la naturaleza y el arte, y el arte y la naturaleza, para lograr una mayor perfección: ‘la razón es porque el arte no se aventaja a la naturaleza, sino perficiónala,’ donde entiende por arte tanto la imitación como sus reglas” (38). Con esta idea, don Quijote se presenta como un conocedor de la teoría literaria que se ha difundido a través del tiempo. Más aún, es apropiada la metáfora que utiliza para exponer su apreciación de la poesía; primero la compara con una doncella tierna y delicada; luego, menciona que se convierte en oro al contacto de otras doncellas (las ciencias), siempre que no se le permita “correr en torpes sátiras... en desalmados sonetos... en lamentables tragedias, ni en comedias alegres y artificiosas” (II, 16: 553). Aunque sus ideas son de carácter individual, muestran tal coherencia que al escucharlas, don Diego de Miranda dejó de considerarlo mentecato. De manera semejante, la frase de don Quijote: “la pluma es lengua del alma: cuales fueren los conceptos que en ella se engendraren, tales serán sus escritos” (554). No obstante, el vínculo de este razonamiento es mayor con lo moral y con lo psicológico que con la crítica literaria; induce al lector moderno a reflexionar y a discutir sobre un tema significativo referente a la actividad de todo autor. Además, don Quijote es consciente de su naturaleza plástica y de que por ello, su persona da lugar a un

análisis continuo; lo explica comparando su historia con la anécdota de Orbaneja, el artista de Úbeda quien al pintar un gallo necesitaba escribir en su obra: “‘Éste es un gallo.’ Y así [dice don Quijote] debe de ser mi historia, que tendrá necesidad de comento para entenderla” (II, 3: 478). Parr considera a ésta una “observación penetrante, hecha por don Quijote en un momento de gran lucidez... ya que ha sido comprobada por tres siglos y medio de crítica acumulada” (98). El héroe de la Mancha también utiliza la anécdota del pintor de Úbeda para criticar a *El Quijote* de Avellaneda. Menciona que “cuando le preguntaban a Orbaneja qué pintaba, respondía: “Lo que saliere” (II, 71: 900); de la misma forma, dice nuestro caballero: “debe ser el... que sacó a luz la historia deste nuevo don Quijote que ha salido... escribió lo que saliere” (901). Enfatiza la crítica exhibiendo la ignorancia de Mauleón, un poeta al que le preguntaban el significado de *Deum de Deo* y él respondía equivocadamente: “De dónde diere,” ya que el significado es “Dios de Dios”. El ataque a Avellaneda es agudo; con las alusiones a Orbaneja y a Mauleón don Quijote expresa que Avellaneda no captó la esencia del protagonista ni supo lo que estaba haciendo al crearlo. El toque metafórico y la brevedad del comentario acentúan el efecto; más aún, don Quijote interrumpe su crítica al decir a Sancho: “Pero dejando esto aparte, dime si piensas... darte otra tanda esta noche” (901) con lo cual insinúa que la obra de Avellaneda merece menos atención que los azotes de Sancho. Esto disminuye importancia a *El Quijote* apócrifo y vuelve a la crítica más punzante. ¡Qué ingenio de don Miguel!

La función de crítico asignada por Cervantes a su personaje, confirma el carácter plástico de éste. Aunque algunas de sus aportaciones son sensatas, el caballero de la Mancha no siempre las pone en práctica debido a su personalidad ambigua. Así, nuestro “crítico” sugiere a Sancho que sea breve al expresar sus razonamientos porque los extensos no causan placer; es una indicación apropiada; sin embargo, don Quijote hace lo contrario un momento después de haber expresado su idea. Sancho le propone servir a un emperador o luchar en una batalla en el mundo “real.” A esto, don Quijote responde con un discurso extenso y falto de unidad; comienza hablando de la fama que debe alcanzar un caballero, continúa con el relato del enamoramiento de éste de una infanta, el cual tiene lugar en un palacio del que hace una descripción larga, sigue con la partida del caballero a la guerra, termina con el trono que éste hereda y con los beneficios que le otorgará a su escudero. Asimismo, don Quijote presenta ambigüedades en algunos de sus discursos. No llega a una conclusión acerca de la existencia de los gigantes. Menciona que se han encontrado espaldas que manifiestan que sus dueños fueron tan altos como torres; su frase: “la geometría saca esta verdad de duda,” (II, 1: 467) es irónica y ambigua; puede entenderse como que no hay duda de que sea falso el hallazgo debido a la exageración en las dimensiones; o bien, la presencia de los huesos humanos no deja duda de que existieron los gigantes. Precisamente, antecede a este comentario uno más inquietante: “la Santa Escritura, que no puede faltar un átomo en la verdad, nos muestra que... hubo [gigantes] contándonos la historia

de aquel filisteazo de Golías, que tenía siete codos y medio de altura, que es una desmesurada grandeza” (II, 1: 467). El enunciado “no puede faltar un átomo a la verdad” lo aplica don Quijote a las obras que pertenecen al *romance*.

¿Dónde está la verdad o la ficción? Más aún, expone que no puede precisar las dimensiones del gigante Morgante; sin embargo asume que no debió haber sido muy alto porque dormía bajo techo; por lo tanto, “no era desmesurada su grandeza” (467). Esta afirmación le imprime un tono realista al personaje fantástico porque no hay exageración en su tamaño; al mismo tiempo, se encuentra la ambigüedad: ¿Era gigante y sus “dimensiones no eran desmesuradas?” El lector se encuentra, de nuevo, ante un “crítico” que propicia el placer por medio de una serie de interrogantes.

Los errores de don Quijote como crítico se derivan de su reacción a los libros que ha leído. A todos los interpreta como verdaderos; no discierne entre fantasía y realidad, entre obra histórica y obra literaria. Cuando Sansón Carrasco informa a don Quijote que el autor de la historia del ingenioso hidalgo omitió algunos pormenores acerca de los palos que éste ha recibido, nuestro héroe manifiesta que aprueba su decisión: “las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas, si han de redundar en menosprecio del señor de la historia. A fee que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero” (II, 3: 476). Don Quijote atribuye valor histórico a *La Eneida* y a *La Odisea* ya que habla de “alterar la verdad de la historia.” Desea que se aplique en las obras históricas, el

principio de la mimesis, una teoría para el arte, según la cual las obras deben imitar la realidad pero embelleciéndola; por eso, tal teoría no tiene lugar en la obra histórica. Sin embargo, Don Quijote está de acuerdo en que el relato de sus aventuras omita los hechos que pudieran ser humillantes para él, es decir, que se aplique la mimesis. Pero al mismo tiempo, expone que la historia debe escribirse conforme a la realidad. Al respecto, afirma: “los historiadores que de mentiras se valen habían de ser quemados... La historia es como cosa sagrada; porque ha de ser verdadera” (II, 3: 479). Aunque esta aseveración es apropiada, don Quijote falla al considerar toda lectura como histórica. Esto lo conduce a estimar el ambiente cotidiano de acuerdo a las obras fantásticas. Al enterarse de que Lucinda, la amada de Cardenio, es aficionada al *romance* concluye que por ello es “la más hermosa y la más discreta mujer del mundo” (I, 24: 186). En forma contraria, don Quijote condena a quienes dudan de la veracidad de las obras caballerescas. En su extenso discurso con el canónigo de Toledo, nuestro caballero no sólo mezcla hechos históricos y fantasiosos, sino que juzga carentes de razón y buen juicio a quienes niegan la veracidad de todo cuanto ha expuesto. Por consiguiente, la aproximación del héroe manchego a las obras literarias e históricas se opone al principio de la coherencia enunciado por Frye (y citado por Todorov) según el cual la obra crítica debe realizarse con la precisión propia de toda obra científica; don Quijote falta a la coherencia al no separar los hechos históricos de los descritos en las obras ficticias. Por ello, como explica Parr, “el modelo de Alonso Quijano es negativo... no es para

imitarse sino todo lo contrario” (92). Así, nuestro crítico ofrece una lección de lo que no se debe hacer.

La certeza en sus apreciaciones se manifiesta con su deseo de que cuantos le rodean compartan su gusto literario y sus ideas. Esto conduce a don Quijote a ser impaciente, colérico y pedante. Menosprecia el cuento que Sancho relata durante la aventura de los batanes; con actitud de intolerancia respecto a la forma de narrar de su escudero lo interrumpe: “Si desesa manera cuentas tu cuento... no acabarás en dos días... dilo seguidamente... si no, no digas nada” (I, 20: 143); luego, con desdén exclama: “Di como quisieres... que pues la suerte quiere que no pueda dejar de escucharte, prosigue” (143). Termina la crítica del cuento con un discurso irónico: “...tú has contado una de las más nuevas consejas, cuento o historia, que nadie pudo pensar en el mundo, y que tal modo de contarla ni dejarla, jamás se podrá ver ni habrá visto en toda la vida, aunque no esperaba otra cosa de tu buen discurso... estos golpes... te deben de tener turbado el entendimiento” (145)⁵⁶ Don Quijote no comprende que el cuento de Sancho es una broma; pertenece a las anécdotas que se utilizan para entretener a los niños haciéndolos que lleven mentalmente la cuenta de ciertos objetos; Sancho intenta que su amo sepa el número de ovejas que son trasladadas de una orilla a otra. Respecto a la actitud de nuestro crítico, George A. Shipley afirma que la falla del manchego al no entender el sentido del cuento, prueba “una vez más que don Quijote es un juez deficiente al establecer la relación

⁵⁶Los golpes son el ruido que hacen los batanes al funcionar.

entre las formas literarias y el resto de su realidad” (146). El mismo error lo conduce a reacciones coléricas. Se vuelve contra Cardenio cuando éste expresa que Elisabat y la reina Madásima, personajes de *Amadís de Gaula*, estaban amancebados. El caballero de la Mancha defiende el honor de esta reina como si ella fuera una persona del mundo real. Don Quijote, con mucha cólera, según la voz narrativa, llama a Cardenio mentiroso y bellaco. Esto despierta la violencia de Cardenio y arremete contra don Quijote y su escudero quienes pagan las consecuencias del juicio equivocado de nuestro héroe.

La convicción de que ha adquirido amplios conocimientos a través de sus lecturas y de que sus juicios acerca de ellas son acertados causa que don Quijote exhiba una actitud pedante. Expresa ante su sobrina que posee ambos dones, el de las letras y el de las armas; pero que nació para éstas porque los cielos lo han querido. Así, piensa que posee una misión que Dios le ha otorgado. Lo da a entender cuando afirma que si en la época actual (para él) apareciera Amadís, vencería a los turcos. No obstante la imposibilidad de contar con la presencia del de Gaula, “Dios mirará por su pueblo, y deparará alguno que, si no tan bravo como los pasados andantes caballeros, a lo menos no les será inferior en el ánimo; y Dios me entiende, y no digo más” (II, 1: 462). Como en varias ocasiones don Quijote menciona que no le falta el ánimo, se asume que hace referencia a sí mismo. El considerarse elegido para una misión lo conduce a la propia alabanza y expresa que él “ha satisfecho agravios, enderezado tuertos... vencido gigantes y atropellado vestiglos...” (II, 32: 651); la referencia a estas

acciones imaginarias enfatiza su pedantismo y su orgullo, su *hubris*. Éste se aprecia también con los discursos que pronuncia ante Sancho; en uno de ellos, le reprocha su escasa familiaridad con unos versos de Garcilaso de la Vega; don Quijote pretende resaltar su conocimiento contrastándolo con la ignorancia de Sancho, ya que nuestro caballero está enterado del analfabetismo de Sancho, por consiguiente, el escudero no conoce las obras poéticas. Más aún, don Quijote pronuncia una frase en latín delante de Sancho: “*quando caput dolet*.”⁵⁷ Sancho inmediatamente le dice a su amo que él sólo sabe su propia lengua. Don Quijote es consciente de ello. El propio Cervantes critica este proceder en su novela ejemplar “El coloquio de los perros” cuando Berganza expresa: “tanto peca el que dice latines delante de quien los ignora como el que los dice sin saberlos” (318). De manera semejante, el héroe de la Mancha se jacta de saber más que Sancho, por eso lo corrige constantemente. El escudero dice: “querría que vuestra merced me sorbiese una duda,” a lo que su amo responde: “*Asoviase*, quieres decir” (II, 8: 504). También exclama Sancho: “Señor, ya tengo relucida a mi mujer a que me deje ir con vuestra merced...” y don Quijote contesta: “*Reducida* has de decir Sancho” (II, 7: 496). Semejantes a éstos, existen numerosos diálogos en los que don Quijote corrige a Sancho y así, manifiesta su pedantismo.

⁵⁷ Según la nota explicativa de Fajardo y Parr “el proverbio completo es: *quando caput dolet, caetera membra dolent*. Don Quijote explica enseguida: ‘Cuando la cabeza duele, todos los miembros duelen’” (II, 2: 471).

Esta actitud resulta de la aproximación de don Quijote a los libros. Se encuentra en un punto intermedio del lector culto y el vulgar, aunque se acerca más a éste. Su conocimiento de la literatura de épocas diversas le brinda un toque de erudición; sin embargo, su gran falla en la manera de clasificar las obras lo hace aparecer como un lector vulgar. De acuerdo con Stanley Fish, un lector posee competencia lingüística cuando ha adquirido los conocimientos sintácticos y semánticos necesarios para leer; pero es un lector informado si alcanza competencia literaria por medio del conocimiento de las convenciones literarias. Don Quijote es apenas lector competente, capta y expone lo que lee, pero no sigue el proceso sistemático de la interpretación. Con esto, sólo participa en una etapa de la actividad literaria, ya que, de acuerdo con Hans-Robert Jauss,⁵⁸ una obra literaria está constituida por ella misma y su interpretación la cual “es la reconstrucción coherente por un lector de las actitudes evocadas en y por el texto” (Parr 97). Así, don Quijote se encuentra a medio camino en el campo de la lectura eficaz; no obstante realiza una interpretación del *romance*, aunque ésta no es coherente con el carácter fantasioso de tal género. A pesar de que el canónigo de Toledo analiza diferentes piezas literarias con el fin de convencer a don Quijote de que las obras caballerescas son ficticias, nuestro héroe no evalúa las apreciaciones del clérigo, sino que defiende su creencia en la veracidad de la literatura caballeresca revolviendo personajes ficticios con históricos. El narrador sintetiza

⁵⁸Hans-Robert Jauss está citado por Parr en *Confrontaciones calladas: el crítico frente al clásico*.

la interacción del religioso con don Quijote: “Admirado quedó el canónigo de oír la mezcla que don Quijote hacía de verdades y mentiras, y de ver la noticia que tenía de todas aquellas cosas tocantes... a los hechos de su andante caballería” (I, 49: 410). El razonamiento de don Quijote contradice la función que de acuerdo con Todorov, el analista de obras literarias lleva a cabo; éste debe enunciar las leyes que producen un determinado texto. Don Quijote falla al negar que las leyes que originan el *romance* pertenecen a la ficción. Por lo tanto, como crítico don Quijote muestra un desbalance por no apreciar que las obras de caballería son un recurso para desarrollar la imaginación, no para informar sobre hechos históricos.

Su orgullo y su afán de atribuir existencia real a lo literario, inducen a don Quijote a concebir que alguien importante observa sus acciones con el propósito de escribirlas y que así todo el mundo las conocerá. A veces afirma que un sabio las redacta, y en otros momentos, que sus aventuras están a cargo de un encantador. Al iniciar su primera salida, las palabras que supone que el “sabio” escribirá la “verdadera historia de sus hechos,”⁵⁹ y en seguida se refiere a su futuro cronista como “el sabio encantador” (I, 2: 25). Más tarde, alude a su observador con las siguientes palabras que pronuncia ante Sancho: “me doy a entender que el sabio nigromante que tiene cuenta con mis cosas y es mi amigo (porque por fuerza le hay, y le ha de haber, so pena que yo no sería buen caballero andante” (I, 31: 257). Asimismo, como lo hace notar López Navia, don

⁵⁹ Las supuestas palabras del sabio están citadas en el capítulo 3 de este trabajo.

Quijote atribuye al sabio que escribe su historia, la capacidad de poner en la lengua y en el pensamiento de Sancho el apelativo de “caballero de la triste figura.” Esto ocurre, explica nuestro héroe, porque todos los protagonistas de *romance* poseen un nombre. Nuestro héroe mezcla el concepto de sabio historiador y el de nigromante o mago que aparece en las obras caballerescas. Además, confunde su propia persona: se considera observado como sujeto real por un historiador y también un caballero andante al estilo de los que existen sólo en los libros. Por ello cuando se entera de que su historia ha sido escrita y es conocida, la compara con *La Odisea* y con *La Eneida*. Opina que, así como los autores de estas obras describen sólo las cualidades de sus héroes, Cide Hamete debió haber omitido “por equidad” las situaciones humillantes que le ocurrieron a don Quijote. A pesar de que Sansón le explica la diferencia entre poesía e historia, entre las obras de Homero y Virgilio y la de nuestro caballero, éste no la comprende y califica al autor de su historia de ignorante. A don Quijote le inquieta más la proyección de su imagen que la veracidad de los hechos; así lo expresa: “Una de las cosas... que más debe dar contento... es verse, viviendo, andar con buen nombre por las lenguas de las gentes, impreso y en estampa. Dije con buen nombre, porque siendo al contrario, ninguna muerte se le iguala” (II, 3: 475). Don Quijote, como afirma Syverson-Stork, es consciente de sí mismo como personaje y le preocupa mucho su reputación. Se encuentra en el conflicto entre su naturaleza ficticia que se ha impuesto él mismo y los hechos “verdaderos” de sus aventuras que se han dado a conocer por escrito;

entre lo que es y lo que quisiera ser; como afirma Canavaggio, entre su ser histórico y su ser de papel. Es el resultado de su orgullo que lo impulsa a sentirse observado por un sabio en la primera parte de la obra y digno de que su historia contenga sólo hechos favorables a su persona, no la “verdad.”

El interés de don Quijote por emitir juicios no permanece en lo literario, se extiende a la música. En este aspecto también exhibe ambigüedad en sus apreciaciones. Demuestra conocimiento acerca de los instrumentos musicales; describe a Sancho los instrumentos propios del ambiente pastoril cuando planean vivir en dicho ambiente. Don Quijote exclama: “...qué vida nos hemos de dar... ¡Qué de churumbelas han de llegar a nuestros oídos, qué de gaitas zamoranas, qué tamborines, y qué de sonajas y qué de rabeles! Pues ¡qué si destas diferencias de músicas resuena la de los albogues! (II, 67: 877).

Asimismo, a la pregunta de Sancho sobre qué son albogues, responde: “unas chapas a modo de candeleros de azófar, que dando una con otra por el vacío y hueco, hace un son, si no muy agradable, ni armónico, no descontenta, y viene bien con la rusticidad de la gaita y del tamborín” (877). Aparte de la descripción de los instrumentos, don Quijote también expone una crítica. No obstante que muestra familiaridad con los instrumentos mencionados, no distingue una vihuela de un laúd; cuando se encuentran don Quijote y Sancho en el campo, nuestro héroe dice a su escudero que alguien: “templando está un laúd o vigüela... debe de prepararse para cantar algo” (II, 12: 527); al omitir el artículo antes de vigüela se comprende que habla de un instrumento no de dos.

Además, critica al cantante que interpreta una pieza musical ante el supuesto cadáver de Altisidora: “vuestra merced tiene estremada voz; pero lo que cantó no me parece que fue muy a propósito; porque ¿qué tienen que ver las estancias de Garcilaso con la muerte desta señora?” (II, 70: 894). Su juicio es acertado ya que el músico no muestra desacuerdo, sino que explica que en esa época, atribuyen las fallas en las composiciones a la licencia poética.

Precisamente, el interés de don Quijote en el ámbito de la música se relaciona con su lectura de *romance* y su anhelo de imitar a los caballeros andantes quienes según lo menciona a Sancho, fueron grandes trovadores y grandes músicos. Sin embargo, nuestro héroe muestra aciertos y errores como crítico de música.

En la perspectiva del lector moderno, don Quijote aparece como enlace de la obra de ficción con los planteamientos de Cervantes sobre crítica literaria los cuales incluyen características del *romance*, la forma de aproximarse a este género, su preocupación por la literatura y la reacción de los lectores externos a la obra que él escribe. Sitúa la cualidad plástica de don Quijote como eje de su proyecto. No obstante, nuestro héroe defiende a los libros de caballerías con pensamiento, palabra y obra durante su personificación como don Quijote, pero al regresar a su identidad como Alonso Quijano, reniega de ellos; los considera "detestables" y exclama: “Ya conozco sus disparates y embelecocos, y no me pesa sino que este desengaño ha llegado tan tarde, que no me deja tiempo para hacer alguna recompensa, leyendo otros que sean la luz del alma... soy

enemigo de *Amadís de Gaula* y de toda la infinita caterva de su linaje; ya me son odiosas todas las historias profanas... las abomino” (II, 74: 912). Este cambio radical se relaciona con la pérdida del juicio de Alonso Quijano y la recuperación del mismo. La primera se enfatiza con tres comentarios de la voz narrativa: “perdía el pobre caballero el juicio,” (I, 1: 20) “vino a perder el juicio,” (21) “rematado ya su juicio” (22). El propio señor Quijano informa que ha recuperado la razón: “yo tengo juicio ya” (II, 74: 911). Afirma que está “libre de las sombras caliginosas de la ignorancia” (911). La transformación en la perspectiva crítica de Alonso Quijano se relaciona con el concepto de Todorov; éste expone que un lector puede pasar de la ignorancia o de ilusión al reconocimiento. Aunque nuestro personaje menciona la ignorancia, la naturaleza de su cambio es ambigua; según Todorov, la ignorancia ocurre cuando existe un total desconocimiento mientras que la ilusión se produce cuando el lector está informado, aunque sea levemente. El señor Quijano se sitúa entre las dos condiciones; en la ignorancia porque es un lector vulgar incapaz de separar un tipo de lectura de otro; y en la ilusión, porque demuestra que posee conocimientos. Aunque el punto de llegada es el reconocimiento de su error, el proceso ilustra una fase de su esencia plástica que induce al lector moderno a evaluar su perspectiva crítica y así adentrarse en el ambiente del análisis literario.

Precisamente, surge la pregunta sobre la postura de Cervantes acerca de si realmente las obras caballerescas son la causa de que Alonso Quijano

atraviase el camino del juicio a la locura y viceversa o si es su aproximación a ellas. Exploremos la visión de otros personajes quienes, motivados por la lectura que causa las acciones de nuestro héroe, analizan las obras caballerescas. El cura y el canónigo de Toledo en un extenso coloquio, mencionan aspectos positivos y fallas en dichas obras. Entre éstas, se encuentra la exageración en la fantasía al tratar de gigantes y hazañas imposibles; sin embargo, las obras de caballerías, al ser ficticias, permiten que el autor explye su talento e imaginación al describir situaciones que proporcionan placer al lector. El propio canónigo confiesa que no sólo ha leído libros pertenecientes al *romance*, sino que está en el proceso de escribir uno; informa: “he tenido cierta tentación de hacer un libro de caballerías... y si he de confesar la verdad, tengo escritas más de cien hojas” (I, 48: 399). Enseguida, comenta que no ha continuado su libro porque no lo quiere exponer a los lectores necios quienes en su mayoría, son los que leen tales obras. El cura y el canónigo, a diferencia de don Quijote, captan el aspecto ficticio de las obras caballerescas, de lo cual se infiere que el problema de nuestro héroe es su aproximación equivocada a ellas. Un apoyo a esto, se encuentra en el comentario de Alonso Quijano a Sancho: “Perdóname, amigo, de la ocasión que te dado de parecer loco como yo, haciéndote caer en el error en que yo he caído, de que hubo y hay caballeros andantes en el mundo” (II, 74: 913). Así, el hidalgo manchego alude a su afán de creer en la existencia de los caballeros, no al contenido de las obras. La confusión representa un problema

para el señor Quijano, no para el lector competente como afirma Parr. Dicho lector capta la enseñanza que por medio de su protagonista, ofrece don Miguel.

Don Quijote es el crítico que Cervantes crea, manipula y convierte en instrumento para exponer la preocupación que éste experimenta por la literatura. Parr afirma que tal preocupación es evidente. A su vez, Riley asevera que a Cervantes le obsesiona la creación artística: “cómo se hace de la materia cruda de la vida una obra de arte. Por eso las repetidas irrupciones de preceptiva literaria a través de su obra” (211). Como ilustración de esa preceptiva exploremos la escena que tiene lugar cuando el caballero de la triste figura visita la imprenta de Barcelona. Don Quijote comparte varias reflexiones acerca del ámbito literario; critica la traducción al compararla con los tapices flamencos vistos por el revés, “que aunque se veen las figuras, son llenas de hilos que las oscurecen...” (II, 62: 851). Al mismo tiempo cita a dos traductores: Cristóbal de Figueroa y Juan de Jáuregui cuyas obras le parecen bien hechas porque no se distingue el original de la traducción. Como ellos pertenecen al mundo real, existe aquí una metacrítica. Se lleva a cabo el concepto de Todorov quien afirma que “sólo es posible hablar de lo que hace la literatura haciendo literatura” (21). Por ello, Cervantes expresa ideas sobre tal materia por medio de su “crítico” y criatura literaria. Así, éste nota que van a imprimir “la *Segunda parte del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, compuesta por un tal vecino de Tordesillas;” inmediatamente, pronuncia la sentencia de que “su San Martín le llegará como a cada puerco” (852). Enseguida, nuestro héroe expresa: “las

historias fingidas tanto tienen de buenas y deleitables cuanto se llegan a la verdad o semejanza della, y las verdaderas tanto son mejores cuanto son más verdaderas;” en este comentario se observan dos vertientes: una es el ataque a la obra de Avellaneda la cual no es semejante a la verdadera, es decir, a la de Cervantes; y la otra, en que se refiere a la mimesis. De esta manera, don Quijote introduce al lector moderno en un ambiente propicio para reflexionar acerca del pensamiento de Cervantes. Don Quijote es literatura que hace literatura. En él se conjugan la creación y la crítica literaria.

Asimismo, nuestro caballero interpreta la importancia que para Cervantes tenía la opinión de los lectores externos acerca de *El Quijote*. Al respecto, Syverson-Stork menciona que durante los diez años que transcurrieron de la primera a la segunda parte de su obra, Cervantes fue uno de los lectores de su propia obra y que “esta experiencia única hizo al autor más consciente de cómo sus lectores interpretarían la segunda parte de su obra” (43). Por consiguiente, proyecta su conocimiento en el caballero de la Mancha y éste da a su reputación la misma importancia que Cervantes a la suya. Precisamente, cuando nuestro héroe se entera por Sancho de que la historia de sus aventuras ha sido publicada, se inquieta de tal manera por saber qué se dice de él, que exclama ante su escudero: “me tiene suspenso lo que me has dicho, y no comeré bocado que bien me sepa hasta ser informado de todo” (II, 2: 474). El interés de don Quijote por su imagen ante los demás continúa hasta momentos antes de su muerte; justamente, expresa ante su sobrina que no quiere dejar renombre de

loco al partir de esta vida. Además, la preocupación de don Quijote por la buena fama se extiende hacia la crítica de una sociedad que no valora el talento artístico; en relación a esto, menciona que es “el mundo enemigo siempre de premiar los floridos ingenios y los loables trabajos” (II, 62: 851). Prosigue su diatriba: “¡Qué de habilidades hay perdidas por ahí! ¡Qué de ingenios arrinconados! ¡Qué de virtudes menospreciadas!” (850). La repetición de la palabra “Qué” y los signos de admiración insinúan en el parlamento un toque de lamento. Remite a la queja o reparo que Cervantes realiza en el prólogo a la Segunda parte de *El Quijote* debido a que es llamado “viejo”; a esto replica que “no se escribe con las canas, sino con el entendimiento, el cual suele mejorarse con los años” (453). Así, en vez de que el ingenio de Cervantes sea valorado, se le llama, despectivamente, “viejo.” Se observa un vínculo entre el discurso de don Quijote y las palabras de su autor quien es menospreciado, en lugar de ser estimado. De esta forma, Cervantes construye un vínculo entre su realidad y el papel literario de su “crítico”; por lo tanto, el lector moderno puede internarse en el universo literario de Cervantes y el ámbito que rodeaba a éste.

Existe una tensión de contrarios en la faceta de crítico de don Quijote. Su personalidad en algunas ocasiones inspira admiración y en otras, risa. Se mueve del mundo de la poesía al de la sátira. Al respecto, Canavaggio afirma que don Quijote es un héroe dividido entre sabiduría y locura. En los momentos que preceden a su muerte, el hidalgo manchego despierta simpatía en el lector moderno; es humilde y pide perdón a Sancho por haberlo inducido a parecer

loco. Asimismo, son dignos de aprecio el conocimiento y la estimación de don Quijote por las obras literarias. Menciona autores pertenecientes a diversas épocas. Se refiere a sus libros como “el regalo de mi alma y el entretenimiento de mi vida” (I, 24: 187). También, expresa ante el canónigo de Toledo que las obras de caballería han “de causar gusto y maravilla a cualquiera que las leyere... destierran la melancolía que tuviere y le mejoran la condición si acaso la tiene mala” (I, 50: 413). Sin embargo, algunos de sus comentarios y acciones son ridículos. Expresa ante Sancho que la bacía que don Quijote considera yelmo de Mambrino es de oro purísimo. Precisamente, el ponerse la bacía de yelmo le da un aspecto ridículo; así, el comisario que lleva a los galeotes le dice: “enderécese ese bacín que trae en la cabeza” (I, 22: 169). El contraste de yelmo a bacín es una ironía que motiva la risa; el yelmo se relaciona con la cabeza que pertenece a lo superior del cuerpo, mientras que bacín, de acuerdo a la nota explicativa de Fajardo y Parr tiene como sinónimo orinal; por lo tanto, se vincula con lo escatológico, lo inferior del cuerpo. Don Quijote por medio de la bacía une el mundo imaginativo de la lectura con el degradado de la sátira.

La personalidad de don Quijote como crítico se desplaza del mundo de la poesía al de la sátira. Nuestro héroe siempre está en contacto con las obras literarias, no sólo leyéndolas sino también hablando acerca de ellas con diversos personajes, especialmente con Sancho. Además, recomienda la lectura de otros géneros aparte del *romance*; afirma que libros como *La luz del alma* se deben imprimir. Más aún, aunque al final de su vida repudia las obras de caballerías, no

abandona su deseo que continuar leyendo; menciona que le pesa no tener tiempo de leer libros que sean “la luz del alma.” Sin embargo, Cervantes también coloca a su protagonista en el mundo de la sátira al imprimirle las características del pedante el cual aparece en la comedia desde la antigüedad clásica.⁶⁰ Este giro del universo poético al satírico y viceversa produce en el lector moderno una oscilación entre la simpatía y el distanciamiento en relación a don Quijote. Cuando nuestro caballero muestra agrado ante la actitud de poeta humilde que exhibe don Lorenzo, y ante los poemas que éste ha escrito, nos causa simpatía. Lo contrario sucede cuando interrumpe la obra de maese Pedro para corregir lo que expresa el narrador; se percibe como falta de respeto detener el curso de la representación para ostentar sus conocimientos. A pesar de acciones como ésta, don Quijote atrae al lector porque la impertinencia de nuestro héroe es cómica en su ridiculez ya que simboliza el mundo real integrado por lo sublime y lo grotesco.

Además, en la fluctuación del comportamiento de don Quijote existe un punto intermedio en el que se sitúa la ironía. Ésta ocurre cuando en la imprenta de Barcelona, nuestro héroe critica la traducción; de acuerdo con Fajardo y Parr existe ironía en tal comentario de don Quijote debido a que, el caballero manchego, “un personaje que supuestamente nos habla desde las páginas de una traducción, que debe la diseminación de su historia a la misma, se atreve a criticar el arte de traducir” (II, 62: 851). Asimismo, se percibe ironía en el

⁶⁰ Comentario basado en una paráfrasis del Profesor Parr.

mensaje que Alonso Quijano pide a sus albaceas le den al autor que compuso “una historia que anda por ahí con el título de *Segunda parte de las hazañas de don Quijote de la Mancha*, de mi parte le pidan, cuan encarecidamente ser pueda, perdone la ocasión que sin yo pensarlo le di de haber escrito tantos y tan grandes disparates como en ella escribe, porque parto desta vida con escrúpulo de haberle dado motivo para escribirlos” (II, 74: 914). El tono humilde con el que se culpa a sí mismo, intensifica el efecto de la crítica mordaz que consiste en decir que tal autor escribió disparates; además, al afirmar que don Quijote dio lugar a ello, se deduce que nuestro héroe provocó al autor a que realizara un plagio. La fuente del placer para el lector externo radica en la oportunidad que el protagonista cervantino le ofrece para deducir el sentido irónico situado en sus comentarios. Tal sentido, al no ser obvio, propicia que el lector lleve a cabo su función la cual consiste, según Wolfgang Iser, en “completar los espacios [en blanco] que el texto literario contiene” (116). Por lo tanto, la ironía que don Quijote presenta en su crítica literaria motiva la reflexión en el lector.

Precisamente, la cualidad plástica de don Quijote lo hace aparecer como un crítico serio, cómico, irónico y ridículo. La combinación de estas cualidades le ha conferido una personalidad fascinante. Si fuera solamente serio, formaría parte de una obra teórica; o solamente cómico, sería el protagonista de una obra superficial; pero ese desplazamiento de lo épico a lo satírico, le otorga un carácter enigmático del que surge la pregunta acerca de cómo delinear su perfil. La respuesta motiva al lector moderno a emprender el camino hacia el

conocimiento de la literatura el cual se basa de acuerdo a Todorov, en “el constante escrutinio de aquello que hace posible el discurso literario” (*Introduction to Poetics* xix). Entre el personaje cervantino y el mundo que lo rodea hay un vacío que innumerables críticos han tratado de llenar durante cuatro siglos. Acompañan a tales autores, artistas y músicos quienes con sus imágenes y sonidos transportan a don Quijote al universo de la belleza para proporcionar instrucción y esparcimiento en un público que no cesa de admirar las distintas facetas que integran a don Quijote.

Capítulo 8

Miguel de Cervantes, verdadero héroe de *El Quijote* y su protagonismo en la ópera de Halffter y en *Man of la Mancha*

Admiro cómo, en la boca del mayor loco de la tierra, Cervantes encontró el medio de manifestarse como el hombre más cuerdo y profundo conocedor que pueda imaginarse
(Charles de Saint-Évremond 1613-1703)

El autor-protagonista del... texto es Miguel de Cervantes, escritor quien en forma simultánea, es consciente de la tradición, sensible a su propia circunstancia histórica y capaz de presentir nuestra circunstancia inmediata. Más que un hombre de todas las épocas, es un hombre de todos los tiempos y todos los lugares. Es extraordinaria y paradójicamente, utópico y ubicuo.
(Parr, *Don Quixote: A Touchstone for Literary Criticism* 174)

Si don Quijote posee la fuerza creadora para inventar un mundo con situaciones y personajes propicios que le permiten vivir según su imaginación; si logra, presentarse como ente plástico, escurridizo, ante los lectores que se complacen al observar su figura comparable a la proyectada por espejos deformantes; si en tal imagen se observa al cuerdo loco símbolo de las letras que ofrecen una lección provechosa; en fin, si es un héroe literario, lo debe a su artífice, a Miguel de Cervantes quien es el verdadero héroe. Parr afirma que mientras don Quijote “es un héroe de mofa, Cervantes es el verdadero héroe de *El Quijote*” (Parr 175). La participación de Cervantes en su obra y fuera de ella presenta una plasticidad semejante a la que caracteriza a don Quijote. Cervantes se introduce en la obra cuando es nombrado por algunos personajes;

también dirige el hilo del relato por medio de múltiples voces narrativas; lo hace de una manera que propicia la confusión en los lectores externos; éstos muestran un desacuerdo acerca de si don Miguel representa a un narrador o a otro. Se produce un ambiente ambiguo, un vacío que invita a la especulación, al análisis del nivel diegético⁶¹ de la obra. Dicho estudio conduce a incursionar en la narratología y así a tener un acercamiento no sólo a la creación cervantina, sino al texto literario en general. Además, el laberinto de esferas narrativas constituye una atmósfera apropiada para el desarrollo de la ironía y de la crítica social. Al respecto, Parr establece una metáfora: Cervantes fabrica un espejo circular que refracta, hacia dentro de la obra, una compleja red de lectores y narradores, la cual proyectada hacia fuera, realiza una sátira estética, social y política. Todo ello, según Parr, favorece el *utile* de Horacio; por consiguiente, el autor de *El Quijote* es “el héroe real de su texto... el verdadero protagonista de su obra, no debido a una identificación existencialista con don Quijote, sino porque él mismo es el agente principal que conduce [un] experimento de ficción caracterizado por la autoconsciencia y el papel protagónico que ejerce como autor” (Parr 2). A la vez, Edward C. Riley afirma que “Cervantes observa el mundo por él creado desde los puntos de vista de los personajes y del lector en igual medida que desde el punto de vista del autor. Es como si estuviera jugando con espejos o con prismas” (71). Más aún, la personalidad de Cervantes no ha permanecido en el ámbito literario, se ha trasladado a la música. Precisamente,

⁶¹Diegético se refiere al “discurso indirecto; la paráfrasis; la narración; ‘el contar’ (se deriva de la épica)” (Parr 67).

don Miguel aparece como personaje en la ópera *Don Quijote* de Cristóbal Halffter y en la obra de teatro musical *El Hombre de la Mancha* de Mitch Leigh, Joe Darion y Dale Wasserman. Así, en este capítulo se explorará el rol de Cervantes como evocación, conductor de narradores y autor dentro de su obra. Además, se apreciará de qué manera su imagen ha sido captada por los compositores mencionados.

Al ser protagonista de *El Quijote*, Cervantes realiza las funciones de personaje-autor, de creador y director tanto de sus personajes que actúan en el aspecto de la mimesis⁶² como de los encargados de la diegesis; a su vez ejerce el rol de crítico de su propia obra. En cuanto a personaje, existe por referencia; como dice Parr, no habla; así, el cautivo que don Quijote y Sancho encuentran en la venta, menciona que al estar preso en el norte de África, se enteró de que solamente un prisionero estuvo a salvo de las crueldades que el jefe ordenaba contra los secuestrados:

sólo... libró bien con él un soldado español llamado tal de Saavedra, el cual, con haber hecho cosas que quedarán en la memoria de aquellas gentes por muchos años, y todas por alcanzar libertad, jamás le dio palo, ni se lo mandó dar, ni le dijo mala palabra; y por la menor cosa de muchas que hizo temíamos todos que había de ser empalado, y así lo temió él más de una vez; y si no fuera porque el tiempo no da lugar, yo dijera algo de lo que este soldado hizo, que fuera parte para entreteneros y admiraros harto mejor que con el cuento de mi historia. (I, 40: 334)

Por lo tanto, Cervantes Saavedra se instala como personaje de su propia obra. Precisamente, Canavaggio menciona que don Miguel, a pesar de sus intentos

⁶² Mimesis se refiere al discurso directo; al diálogo, como en el drama; es "mostrar" (se deriva del drama) (Parr 67).

de evasión, no fue víctima de los atroces castigos propinados a los presos que intentaban escaparse debido a que su amo esperaba que don Juan de Austria diera una considerable suma por rescatar a Cervantes. Lo más significativo es el comentario acerca de cómo el referir las acciones del soldado Saavedra sería un medio para entretener y admirar a los oyentes ya que estas cualidades forman parte del propósito de la obra literaria. De esta manera, por medio de su personaje ficticio, Cervantes incursiona en la metaficción.

Asimismo, don Miguel se introduce en su obra como personaje, autor y crítico durante el escrutinio de la biblioteca del señor Quijano; el barbero toma un libro y dice: “*La Galatea* de Miguel de Cervantes y el cura exclama: “Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención; porque propone algo, y no concluye nada: es menester esperar la segunda parte que promete; quizá con la enmienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega” (I, 6: 50). En este pasaje, Cervantes posee las funciones de: personaje (amigo del cura), autor (de *La Galatea*) y crítico de su propia producción literaria (“su libro tiene algo de buena invención”); este aspecto muestra la ambigüedad característica de la obra cervantina; conduce a reflexionar acerca de si *La Galatea* es valiosa porque propicia que los lectores desarrollen su inventiva y den una conclusión o si la segunda parte que el autor promete será mejor, ya que se propone realizar una enmienda; la tercera conjetura se refiere a que los lectores de la época de Cervantes no aprecian *La Galatea*, “le niegan

misericordia.” De cualquier manera, el comentario del cura es una muestra de cómo el lector moderno es introducido en el mundo de la creación y la crítica literaria de Cervantes. Riley ilustra el doble papel que don Miguel realiza en su obra: “*El Quijote* es una novela de múltiples perspectivas... [exhibe] el dualismo del creador y el crítico ” (71, 52-53). Más aún, Cervantes ofrece a los lectores el placer de interpretar la misteriosa ambigüedad que ha imprimido en su obra.

Cervantes también ha unido sus funciones de autor y crítico al introducir en *El Quijote*, la novela “El curioso impertinente.” Asimismo, situó alrededor de ésta un hálito de misterio y a la vez un ambiente que muestra el placer que la obra literaria produce a quienes se aproximan a ella. El manuscrito de “El curioso impertinente” aparece en la venta en la que se hospedan don Quijote, Sancho y sus acompañantes entre los que se halla el cura. Alguien deja olvidada una maleta que contiene varios libros, el manuscrito citado y una copia de la *Novela de Rinconete y Cortadillo*. Ésta forma parte de la obra cervantina que lleva por título *Novelas ejemplares*⁶³ Como el cura infiere que ambas, “El curioso impertinente” y *Rinconete y Cortadillo* son del mismo autor, y se sabe que ésta es de Cervantes, se asume que también aquella lo es. Parr afirma que la autoría de “El curioso impertinente” se relaciona con “el Cervantes histórico” (45) porque a diferencia de los demás relatos que contiene *El Quijote*, “El curioso impertinente” no es narrada por personajes que han vivido los acontecimientos

⁶³En su nota explicativa, Fajardo y Parr exponen que *Rinconete y Cortadillo* no se publicó con las demás *Novelas ejemplares* hasta 1613; “esto sugiere que ya por 1604 Cervantes la tenía escrita” (391).

que describen, sino sólo es leída en voz alta por el cura; sin embargo, no se da una explicación categórica sobre quién es el autor; he aquí el misterio que se desarrolla en torno a “El curioso impertinente.”

Más aún, de la lectura de esta obra a los huéspedes de la posada, resultan dos ideas: la obra literaria produce placer y es susceptible de criticarse. Así, cuando el cura lee “El curioso impertinente” en voz alta, los presentes disfrutaban; la voz narrativa lo expone: “... el cura quiso acabar de leer la novela... todos le rogaron que la acabase. Él, que a todos quiso dar gusto, y por el que él tenía de leerla, prosiguió el cuento...” (I, 35: 300). Referente a la crítica literaria, el cura afirma que le agrada la forma en la que se narra la historia; pero piensa que a ésta le falta verosimilitud, su comentario es: “Bien... me parece esta novela; pero no me puedo persuadir que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor, porque no se puede imaginar que haya marido tan necio, que quiera hacer tan costosa experiencia... algo tiene del imposible; y en lo que toca al modo de contarle, no me descontenta” (I, 35: 304). Además, en la segunda parte de *El Quijote*, Sansón Carrasco menciona que los lectores de las aventuras de don Quijote y Sancho ponen tacha a la historia porque su autor introdujo “una novela titulada *El curioso impertinente*, no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar ni tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote” (II, 3: 478). Riley afirma que Cervantes siempre unía la crítica a sus obras de ficción y que ello da sustancia a su obra de entretenimiento. Precisamente, el hecho de que don Miguel critique su “novela”

por medio de sus personajes, y de que sólo insinúe que él es un autor de una obra dentro de su propia obra imprime a *El Quijote* un tono irónico que complace al lector moderno.

El cometido que Cervantes se otorga a sí mismo en relación a la red que los diversos narradores forman, es comparable con la experiencia visual de quien contempla el arco iris y con la auditiva al percibir al eco. No obstante, el sol es el responsable de la variedad de colores, éstos acaparan la mirada. De manera semejante, el oído se concentra en el sonido que repite el eco más que en el sonido original. Así, don Miguel ha creado un “coro” (palabra que Parr utiliza) de narradores: el autor dramatizado, el primer autor, el historiador ficticio, los cronistas, el narrador autónomo de “El curioso impertinente,” la pluma, el segundo autor quien da a conocer la traducción de la historia de don Quijote que ha escrito el árabe Cide Hamete Benengeli. En medio de éste y el segundo autor se encuentra el morisco aljamiado que ha traducido la historia. Además, existe un supra narrador quien manipula a todos ellos. Parr le da este nombre a la voz editorial que “organiza... el discurso de todas las voces... decide cuándo empezar y terminar los capítulos, estructura el tiempo y las interrupciones en el flujo narrativo... y ha compuesto los encabezados de los capítulos... es el verdadero mago del universo... suya es la consciencia controladora que ordena el mostrar y el relatar, las entradas y salidas” (22, 46, 110). En línea paralela del supra narrador se ha colocado Cervantes. La participación de éste se intuye en las diferentes voces narrativas, pero no caracteriza específicamente a ninguna.

Parr ha calificado al supra narrador y a Cervantes con el mismo término “ubicuo,” hecho que equipara a dicho ser ficticio con don Miguel. Sin embargo, Parr también menciona a una voz hipotética presente en ambas partes de *El Quijote* a la que designa como “autor inferido” al cual constituyen “la aglomeración de voces mimética, diegética y textual junto con las creencias, valores y perspectivas expresadas en y por el texto” (19). Así, el supra narrador, el autor inferido y don Miguel están rodeados de una atmósfera nebulosa que sólo permite a los lectores, intuir su presencia. Con esto, Cervantes se distancia de sus narradores en tal forma que produce un enigma acerca de cuál de ellos personifica a Cervantes. El lector moderno concentra su atención en los diferentes narradores y experimenta el placer que se produce al descifrar un acertijo. Por lo tanto, don Miguel produce, como lo hace el sol con el arco iris y el sonido con el eco, una experiencia intrigante y deleitosa.

Corresponde ahora explorar el intrincado universo narratológico formado por sus exponentes y sus niveles dentro de *El Quijote*. Con ello se palpa la oportunidad que Cervantes ofrece para la reflexión acerca de algunos conceptos de narratología, así como sobre los lectores ingenuos que depositan, equivocadamente, su fe en las obras que pretenden poseer un rigor histórico. La ironía que resulta de todo esto, alcanza un nivel carnavalesco que propicia la sátira sociopolítica la cual se extiende hasta las condiciones actuales. Cada uno de los narradores muestra ambigüedad en su relato y por ello se aleja de la verosimilitud que una obra alcanza cuando ofrece datos precisos acerca de los

hechos o personajes que describe. Así, el primer autor quien se encarga de introducir a Alonso Quijano, establece una situación ambigua acerca de quiénes han hablado y quiénes han escrito sobre la historia de este hidalgo; los hechos tienen su base en lo oral y en lo escrito: “Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben” (I, 1: 20); “decir” se opone a “escriben.” De manera semejante ocurre en el siguiente comentario del primer autor: “Autores hay que dicen que la primera aventura que le avino [a don Quijote] fue la de Puerto Lápice; otros que la de los molinos de viento... pero lo que yo he hallado escrito en los anales de la Mancha, es que anduvo todo aquel día...” (I, 2: 26). Se observa la tensión entre lo oral y lo escrito. Además, la inexactitud se observa en el desconocimiento acerca de la cronología de los hechos. Más aún, de pronto, el primer autor desaparece; otra voz informa (Parr considera que pertenece al supra narrador) que abandona la historia de don Quijote porque no ha encontrado más datos. El enjambre de narradores continúa con un lector interesado en la historia de don Quijote el cual introduce a Cide Hamete como autor de tal historia escrita en árabe; por lo tanto, los sucesos llegan a los lectores a través de un traductor y la voz del lector entusiasmado quien se convierte en el segundo autor. Este laberinto de narradores da lugar a diversas interpretaciones de parte de los académicos versados en *El Quijote*. Parr se encuentra en desacuerdo con Martín de Riquer ya que éste considera que la voz del segundo autor es la de Cervantes. Parr asegura que no es posible debido a

que el segundo autor es el blanco de la crítica de don Miguel sobre todo porque dicho personaje ficticio muestra racismo al referirse a Cide Hamete como “ese galgo” (Parr 25). Discrepancias como ésta señalan que Cervantes creó un rompecabezas en cuya edificación los lectores encuentran placer.

El rasgo general a manera de común denominador que Cervantes imprimió a la gama de narradores, es la falta de seriedad, verosimilitud y coherencia con la que ellos abordan la historia de don Quijote. El primer autor abandona la investigación sin causa justificada. El segundo autor expresa que él se ha esforzado en buscar el fin de la historia; no obstante, como afirma Parr, tal empeño no existe porque el segundo autor la encuentra por casualidad mientras pasea por la calle. Sin embargo, Parr coloca a Cide Hamete en el penúltimo sitio en la jerarquía descendente de narradores en relación con la credibilidad que ofrecen; el último corresponde a la pluma. El siguiente comentario de Canavaggio muestra una coincidencia con la idea de Parr: Las iniciativas de Cide “son siempre sospechosas [y] vienen a introducir constantemente la duda en nuestro espíritu” (327). Como ilustración de ello se encuentran las siguientes palabras de la voz narrativa:

Llegando el autor desta grande historia a contar lo que en este capítulo cuenta, dice que quisiera pasarle en silencio temeroso de que no había de ser creído; porque las locuras de don Quijote llegaron aquí al término y raya de las mayores que puedan imaginarse... Finalmente, aunque con este miedo y recelo, las escribió de la misma manera que él las hizo, sin añadir ni quitar a la historia un átomo de la verdad, sin dársele nada por las objeciones que podían ponerle de mentiroso; y tuvo razón, porque la verdad adelgaza y no quiebra, y siempre anda sobre la mentira, como el aceite sobre el agua. (II, 10: 510)

La aseveración de que Cide Hamete escribe “sin añadir ni quitar a la historia un átomo de la verdad” se opone al comentario de la misma voz narrativa: “Cuenta Cide Hamete... en esta imaginada historia...” (I, 22: 162). ¿Cómo puede Benengeli escribir la verdad exacta en una obra producto de su imaginación? El contradecirse en esta forma provoca la incredulidad. Esta circunstancia aumenta cuando la voz narrativa expone que el traductor considera apócrifo el quinto capítulo de la Parte II, ya que en él Sancho dialoga con su esposa dando razones sutiles, impropias del corto ingenio del campesino. Más aún, el narrador insiste en que el intérprete sólo da a conocer la plática de los Panza, porque es profesional. Sin embargo, como afirma Parr, en ninguna parte se precisa que el traductor posea credenciales que certifiquen su trabajo. Por lo tanto, el lector desconfía de la calidad de la traducción; al mismo tiempo, ésta provoca la duda: o lo que se ha escrito no es obra de Cide Hamete o el “historiador” ha mentado. El desconcierto alcanza uno de sus mayores niveles cuando supuestamente, Cide exclama: “¡Válame Dios!” ¿Cómo un árabe mahomético puede utilizar una expresión propia de los cristianos? El lector se pregunta en qué pieza del enjambre de narradores se encuentra la falta de veracidad, o cómo ésta se transmite de un narrador a otro. La incertidumbre conduce a “cuestionar las premisas de la autoridad narrativa” (Parr 50) y a buscar el influjo que ello produce en el lector moderno cuando lo relaciona con la escritura en todas sus manifestaciones.

Justamente, introducirse en *El Quijote* equivale a toparse con un mundo pleno de ironía. Riley afirma: “Con *El Quijote* Cervantes aprendió a transformar la incertidumbre en ironía y la ironía en un poderoso instrumento” (48). Don Miguel transfiere tal herramienta hacia el exterior de su obra y lleva a cabo la sátira. Exploremos la ironía antes de ilustrar cómo se produce la sátira. De acuerdo con Frye, la ironía se observa en literatura cuando los personajes exhiben un poder de acción inferior al que los lectores consideran normal. Cervantes crea la ironía por medio de la desautorización de los narradores entre sí, el acaparamiento de funciones, la parodia y la paradoja. Así, el supra narrador expone cómo el segundo autor establece la duda en la eficiencia del primer autor: “el segundo autor desta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha, que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que deste famoso caballero tratasen...” (I, 8: 63-4). Con el “no quiso creer” implica que existen referencias en los archivos las cuales el primer autor renunció a consultar. Más aún, el segundo autor continúa ejerciendo el descrédito con su propia voz, en primera persona; menciona que las hazañas deben existir cuando menos, en la memoria de los manchegos. Una vez más, insinúa la falta de empeño del primer autor. Al desinterés de éste, el segundo autor opone su propio afán cuando menciona: “es digno nuestro gallardo Quijote de continuas y memorables alabanzas, y aun a mí no me las deben negar, por el trabajo y diligencia que puse en buscar el fin desta

agradable historia” (I, 9: 65). De esta forma, el segundo autor desacredita al primero. En otros momentos la voz editorial va a infringir la orden que dio el segundo autor al traductor de no omitir ni añadir nada al escrito de Cide Hamete. Así, incluye sus propias opiniones: “Real y verdaderamente, todos los que gustan de semejantes historias como ésta deben mostrarse agradecidos a Cide Hamete, su autor primero, por la curiosidad que tuvo en contarnos las semínimas della...” (II, 40: 694). De manera semejante, el segundo autor expone que al describir los detalles de la pintura que se encuentra en el primer cartapacio de la obra de Cide, ha omitidos algunos; por lo tanto, falta a la exactitud que ha pedido al traductor. Además, inmediatamente después de señalar que ninguna historia es mala si es verdadera, menciona: “Si a ésta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos” (I, 9: 67). Así, el segundo autor subvierte su propia credibilidad. La ironía es notable: habla de una obra verdadera cuando su autor es mentiroso.

Sin embargo, el peso de la ironía se encuentra formando un ángulo con Cide Hamete y don Quijote⁶⁴ Diversos personajes se refieren al primero, ya como historiador fidedigno, ya como mentiroso. La voz editorial lo califica de “muy curioso y muy puntual” (I, 16: 111) y a su obra de “puntual historia” (II, 1: 459). A su vez afirma que Cide Hamete “no guarda la puntualidad” porque no aclara si una noche se encuentra don Quijote entre unas encinas o entre alcornoques. La

⁶⁴Como se realiza el análisis de don Quijote en los capítulos anteriores de este trabajo, el capítulo que ahora nos ocupa trata sólo de aspectos relacionados con la narrativa.

ironía alcanza un nivel humorístico debido a que se menciona un detalle tan intrascendente para la obra de Cide que es considerada como una gran historia. Además, el narrador culpa a Cide por las fallas que la historia de don Quijote pueda tener; se refiere a los datos que el historiador omite. Así, precisamente cuando se propone alabar a Cide, nota que éste ha suprimido información. Tal comentario se opone al de Sansón Carrasco acerca de Hamete: “No se le quedó nada... al sabio en el tintero” (II, 3: 476). No obstante la crítica positiva que expresa el bachiller, don Quijote juzga como “ignorante hablador” al que ha escrito su obra. Así, la imagen de Hamete Benengeli posee una naturaleza plástica por lo que se encuentra rodeado de ironía como lo exhibe el siguiente comentario de la voz narrativa:

Entra Cide Hamete, cronista desta grande historia, con estas palabras en este capítulo: ‘juro como católico cristiano...’ a lo que su traductor dice que el jurar Cide Hamete como católico cristiano siendo él moro, como sin duda lo era, no quiso decir otra cosa sino que así como el católico cristiano cuando jura, jura, o debe jurar, verdad y decirla en lo que dijere, así él la decía, como si jurara como cristiano católico, en lo que quería escribir de don Quijote.... (II, 27: 624)

La ambigüedad de la frase mantiene al lector en un ambiente escurridizo; no se asegura que el cristiano diga la verdad en un juramento; si Hamete jura como cristiano, debe decir la verdad, pero no existe ninguna garantía de que esto ocurra. Por lo tanto, la presencia de Benengeli, a través de la voz narrativa, del traductor y otros personajes sintetiza la falta de credibilidad del conjunto de narradores. Él mismo se desacredita por medio de sus comentarios referentes a la aventura de don Quijote en la cueva de Montesinos. Señala que lo narrado

por éste carece de verosimilitud, pero que es imposible que don Quijote haya mentido “siendo el más verdadero hidalgo y el más notable caballero de sus tiempos Por otra parte, [afirma] considero que él la contó y la dijo con todas las circunstancias dichas, y que no pudo fabricar en tan breve espacio tan gran máquina de disparates” (II, 24: 604). Ante tal disyuntiva, Cide se declara impotente para llegar a una conclusión: “si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa; y así sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú, lector, eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no puedo ni debo más” (605). Hamete se da por vencido y con ello, la desautorización de sí mismo alcanza su punto culminante. Qué ironía: el historiador que ha escrito una “verdadera historia” incluye en su obra un acontecimiento ambiguo.

Precisamente, el comentario que introduce la postura de Hamete respecto a la veracidad del relato de la cueva de Montesinos muestra dos elementos propios de la ironía: el acaparamiento de funciones y la parodia. Aquél se produce debido a que la voz editorial no mantiene su narración en base al escrito del traductor, sino que alude a una nota oral:

Dice el que tradujo esta grande historia del original, de la que escribió su primer autor Cide Hamete Benengeli, que llegando al capítulo de la aventura de la cueva de Montesinos, en el margen dél estaban escritas de mano del mesmo Hamete estas mismas razones: ‘No me puedo dar a entender, ni me puedo persuadir que al poderoso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito: la razón es que todas las aventuras han sido contingibles...’ (II, 24: 604)

La palabra “dice” implica que la voz editorial habla con el traductor; sin embargo, no existe evidencia de que el supra narrador haya tenido contacto personal con

el traductor. Por lo tanto, es desconcertante reparar en la procedencia de esa nota oral, parece una aportación de la voz editorial quien infringe el cargo del traductor. Además, si realmente se trata de una añadidura, entonces existe una parodia de los comentarios al margen que aparecen en algunas obras y que confunden a los lectores. En el mismo capítulo, aparece otra observación desconcertante que hace la voz editorial cuando se escucha el canto de un joven que interpreta una seguidilla que “dicen que decía” (607). De nuevo, se percibe la transgresión de parte de la voz editorial ya que se aparta de la obra escrita por Cide Hamete y no aclara “quiénes dicen”; nos encontramos en un terreno ambiguo. Más aún, la voz editorial casi penetra en la mente de Sancho: “... a esta sazón dicen que dijo Sancho entre sí...” (609). Pretende tomar el papel de narrador omnisciente en base a lo que “dicen” que Sancho dijo entre sí. Además, con las repetidas alusiones al verbo “decir” enfatiza la oralidad; se aleja de la obra de Hamete que pertenece a la escritura. Con ello crea una parodia de la oralidad acentuando la inexactitud que propicia. Más aún, en torno a lo escrito y a la oralidad Cervantes ha creado una paradoja; una muestra es el encabezado del capítulo veintiocho de la Segunda Parte: “De cosas que dice Benengeli que las sabrá quien le leyere, si le lee con atención” (629). De nuevo, “dice” remite a la voz oral y “leyere” implica escritura; tal contradicción fomenta la ironía que hace sonreír al lector moderno.

El ambiente irónico producido por los narradores de *El Quijote* se relaciona con lo carnavalesco. Uno de los rasgos de éste es la supresión de la

autoridad que se logra mediante el uso de máscaras tal como ocurre en el Martes de Carnaval cuando todos los ciudadanos conviven sin importar su posición en el estrato social. Se suspende el límite que separa a las diferentes clases y éstas se mezclan entre sí dando lugar a una divertida confusión. Precisamente, los narradores en la obra cervantina aparecen como máscaras. Surge la pregunta: ¿detrás de cuál se encuentra Cervantes? Las múltiples respuestas de los críticos muestran la confusión característica del carnaval. Hay quienes afirman que es el segundo autor o que es Cide Hamete. Sin embargo, no resulta factible que Cervantes se haya desautorizado a sí mismo. Por lo tanto, nos inclinamos a la conclusión de Parr quien afirma que Cervantes toma las diferentes máscaras que representan a cada narrador y “cambia de máscaras frente a nosotros sin advertencia” (27). De esta forma, Cervantes lleva a cabo lo propio del carnaval: crear una atmósfera divertida. Precisamente, Mijaíl Bajtín afirma que Cervantes incluye en su obra, lo grotesco;⁶⁵ con esta palabra se designan las pinturas que muestran figuras de animales, plantas y seres humanos yuxtapuestos de tal forma que no se distinguen fronteras entre los distintos reinos naturales. “Tampoco se percibe el estatismo habitual típico de la pintura de la realidad: el movimiento deja de ser de formas acabadas... dentro de un universo perfecto y estable” (35). Por lo tanto, afirma Bajtín que lo

⁶⁵Grotesco, explica Bajtín se refiere al término que se les dio a las pinturas que se encontraron en Roma en los subterráneos de las Termas de Tito. “La palabra viene de ‘*grotta*’ (gruta)... El descubrimiento sorprendió a la opinión contemporánea por el juego insólito, fantástico y libre de las formas vegetales, animales y humanas que se confundían y se transformaban entre sí” (35). Por lo tanto, el sentido que Bajtín otorga a lo grotesco difiere del que se presenta en la novela naturalista.

grotesco carnavalesco asocia elementos heterogéneos y aproxima lo que está alejado. Es justamente lo que resulta en *El Quijote* cuando uno de los narradores emerge en el discurso de otro. Así, el surgimiento del supra narrador junto a los demás narradores es muy sutil; una muestra de ello ocurre en el capítulo ocho de la Primera Parte cuando el primer autor abandona el relato y sin aclarar su procedencia aparece el supra narrador. Lo mismo sucede al retirarse el segundo autor. Los lectores juiciosos penetran en el laberinto de máscaras, aprecian su creatividad y sienten el placer propio de las fiestas de carnaval.

De manera semejante, el elemento grotesco carnavalesco se manifiesta en la fusión de géneros que aparece en *El Quijote*. Al respecto, Frye afirma que la obra maestra de Cervantes contiene elementos de novela, *romance* y anatomía⁶⁶ En cuanto a novela, comenta Frye “tiende a ser extrovertida y personal; su mayor interés se encuentra en la forma en que el personaje humano se manifiesta en la sociedad” (308). La participación de Sancho ilustra este elemento. Frye se refiere al escudero como “la apoteosis de la realidad práctica caminando” (197). Así actúa cuando es gobernador de la ínsula Barataria. El *romance* aparece en forma de parodia por medio de las acciones heroicas que don Quijote pretende realizar en imitación de personajes caballerescos tales como Amadís o Lanzarote. En las definiciones de novela y *romance* que expone Frye, se observan las características opuestas de ambos

⁶⁶Anatomía, según frye, “es una forma de ficción en prosa, tradicionalmente conocida como sátira Menipea o Varroniana... caracterizada por una gran variedad de temas y un acentuado interés en ideas...” (365).

géneros entre sí ya que el *romance* tiende a ser introvertido y subjetivo, sus personajes son heroicos y por lo tanto, inescrutables. En la novela el autor tiene la libertad de penetrar en la mente de los personajes. Además, la anatomía o sátira menipea difiere de los dos géneros mencionados. Se enfoca más en ideas que en personajes; relaciona a éstos con la vida en vez de vincularlos con la sociedad; opera con ideas abstractas y teorías; posee un carácter estilizado distinto al de la novela, el cual es naturalista. Así, en *El Quijote* los personajes y los narradores representan conceptos; el polifacético héroe manchego ofrece una gama de conceptos por medio de su plática y sus acciones. El enjambre de narradores ofrece la oportunidad de reflexionar acerca las cualidades que debe tener todo narrador. Por consiguiente, la mezcla de estos tres géneros⁶⁷ remonta a la mezcla de elementos que ostentan las pinturas de las que se deriva lo grotesco carnavalesco. Con ello, Cervantes realiza el objetivo que, según Bajtín, posee dicho elemento: ayudar a “librarse de ideas convencionales sobre el mundo, y de elementos banales y habituales; permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender “hasta qué punto lo existente es relativo, y en consecuencia permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo” (37). ¡Qué gran lección acompañada del placer que la fiesta del carnaval proporciona!

Los elementos (la parodia, la paradoja y lo carnavalesco) descritos en los párrafos anteriores, además de conjugarse para crear la ironía constituyen la

⁶⁷Al respecto, Parr afirma que pueden encontrarse otros elementos genéricos además de los mencionados.

base de la sátira. Según Frye, si lo cómico se enlaza a ellos, la definición de ironía coincide con la de sátira. Por lo tanto, dos factores esenciales para que se produzca la sátira son el humor o ingenio y un objeto de ataque. Dicho crítico afirma: “si una denuncia es suficientemente vigorosa, el lector la sigue con una especie de placer que pronto rompe en una sonrisa” (224). En *El Quijote*, los factores que producen la ironía poseen diversos objetos de ataque; entre ellos se encuentran los malos o ingenuos lectores, las obras caballerescas, el ocio y algunas instituciones de poder como el Santo Oficio. Don Quijote y el segundo autor son los medios que Cervantes utiliza para satirizar a los malos lectores. En la siguiente frase del héroe de la Mancha se conjugan la ironía y el humorismo: “Ahora digo... que el que lee mucho y anda mucho, ve mucho y sabe mucho. Digo esto porque ¿qué persuasión fuera bastante para persuadirme que hay monos en el mundo que advierten, como los he visto ahora por mis propios ojos? Porque yo soy el mismo don Quijote de la Mancha que este buen animal ha dicho...” (II, 25: 614).⁶⁸ Aparentemente no se palpa una relación entre la lectura y ver monos que adivinen. No obstante, el lector perspicaz nota que debido a los libros que lee, don Quijote decide recorrer el mundo en busca de aventuras, abandona su casa y en la venta, al toparse con el mono, ha comprobado la existencia de tal prodigio. Al mismo tiempo palpamos el escaso provecho que la lectura ha ejercido en nuestro héroe, ya que realiza el ingenuo

⁶⁸Don Quijote dirige esta frase a Sancho cuando ambos escuchan que el mono adivino de maese Pedro ha reconocido a nuestro caballero.

comentario de que el mono debe tener un pacto con el diablo.⁶⁹ La sonrisa del lector juicioso es inevitable ante el humor que muestra Cervantes con tal observación hecha por su protagonista; sobre todo, al reconocer que en el mundo real existen personas que han leído leyendas como la de Fausto y creen posibles los pactos con el diablo. Por lo tanto, las observaciones de don Quijote cumplen con los requisitos necesarios para que se produzca la sátira.

Asimismo, el segundo autor propicia la sátira contra los malos lectores. Dicho autor no discrimina: lee “hasta los papeles rotos de las calles” (I, 9: 66). Además, considera a la historia “madre de la verdad” y al mismo tiempo, lee y equipara el relato de Hamete con una historia verdadera después de tratarlo como “galgo” mentiroso. Por lo tanto, el segundo autor no distingue la obra escrita por Cide Hamete de quien desconoce antecedentes que lo acrediten como historiador, de una producida por alguien que posee tales créditos. Más aún, la idea de la historia como “madre de la verdad” es muy audaz. Con ella, Cervantes invita a la reflexión acerca de si ello es posible; primero, porque es difícil concluir acerca de qué es la verdad y de dónde se deriva, y segundo, qué historiador la puede poseer. Nos hallamos ante la sátira a los lectores externos ingenuos que creen que es posible encontrar la verdad por medio de la historia. La ironía de llamar “galgo” a la persona que hace posible el conocimiento de la historia de don Quijote y el placer que la lectura de esa historia produce al

⁶⁹Otros aspectos relacionados con las características de don Quijote como autor, se exponen en el segundo capítulo de este trabajo.

segundo autor (según lo expresa él mismo),⁷⁰ satiriza la falta de respeto hacia los escritores y el racismo existente no sólo en la época de Cervantes sino en todas. Una vez más, el ingenio de Cervantes se manifiesta: crea la ironía exponiendo a lector que se degrada a sí mismo⁷¹ por medio de sus propios comentarios; no obstante hacer alarde de su acercamiento a la lectura, el segundo autor sólo expresa incoherencias. El humor resulta de contemplar que la miopía mental del segundo autor también se percibe en los lectores de carne y hueso.

De manera similar, las obras caballerescas son el blanco al que se dirige la ironía creada por Cervantes, y por ello, dan lugar a la sátira. Sin embargo, ésta se encuentra en un terreno escurridizo ya que, como afirma Riley, Cervantes muestra una “relación de amor y odio respecto a las novelas de caballería” (31). Cervantes, lo mismo construye una parodia de ellas, un ataque y una defensa. Obviamente, el personaje central y sus acciones forman el eje de tal parodia. No obstante, en la narración también se observa; en varios momentos del relato cervantino, la voz editorial se refiere a don Quijote como “flor de la caballería andante”; es una frase que el narrador de *Amadís de Gaula* repite para nombrar este caballero. Asimismo, la voz editorial imita el lenguaje ampuloso de las obras de caballería: “En esto, ya comenzaban a gorjear en los árboles mil suertes de pintados pajarillos, que en diversos y alegres cantos parecía que daban la norabuena y saludaban a la fresca aurora...” (II, 14: 541).

⁷⁰ El segundo autor se refiere a la primera parte de las aventuras de don Quijote como “sabroso cuento” (I, 9: 64).

⁷¹ El comentario de que el segundo autor desmorona su propia obra es una interpretación de los términos que emplea Parr: “self-deprecating” (170).

En el mismo párrafo, se transgrede el estilo poético de esta imagen cuando, por medio de la focalización de Sancho, la voz editorial describe la grotesca nariz que porta Tomé Cecial: "... corva en la mitad y toda llena de verrugas, de color amoratado, como la berenjena..." La yuxtaposición de motivos opuestos ocurre también cuando se narra que don Quijote y el caballero de los espejos se van a enfrentar en una "sangrienta, singular y desigual batalla" (539) mientras que las monturas de los caballeros y sus escuderos "se habían olido y estaban todos juntos." Se alterna el mundo del *romance* formado por héroes que defienden su honor, con el de los animales que es el degradado propio de la sátira. En algunos pasajes, la voz editorial ataca a los libros de caballería al referirse a ellos como los autores de la desgracia de don Quijote o como libros mentirosos; aunque se percibe un ataque de parte de Cervantes, contraposiciones como las citadas, más que suscitar odio por tales obras, producen la sensación del humorismo en el lector moderno. Además, *Tirante el Blanco* es considerado por el cura como un "tesoro de contento y una mina de pasatiempo" (I, 4: 48) lo que representa una aceptación; no se condenan todas las obras caballerescas. Por lo tanto, el ambiente ambiguo que se aprecia en el terreno del *romance*, invita al lector moderno a convertirse en un lector discreto y perspicaz.

La sátira se extiende a cuestiones sociales y políticas. El primer aspecto, según Parr, se ilustra con el ataque dirigido contra el ocio; éste se relaciona con el uso equivocado de la lectura; entre ellos se encuentran don Quijote y los duques. La voz narrativa informa que Alonso Quijano está ocioso los más ratos

del año y que dedica todo ese tiempo a leer. La misma voz realiza comentarios burlescos de las lecturas y de la aproximación errónea del hidalgo a ellas; así, al señor Quijano “le parecían de perlas” pasajes como éste: “*La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera que mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura*” (I, 1:20). La voz narrativa se mofa al decir que el señor Quijano se desvela con el fin de “entenderlas y desentrañarles el sentido, que no se lo sacara ni las entendiera el mismo Aristóteles, si resucitara para sólo ello” (20). La observación humorística de la voz narrativa muestra que Alonso Quijano invierte sus periodos de ocio sin obtener beneficio de sus lecturas debido a que no distingue una obra con valor de una trivial. De manera semejante, los duques emplean su tiempo de ocio en aplicar su lectura sobre la historia de don Quijote en organizar bromas crueles en contra de él y de su escudero. Con ello, Cervantes desarrolla una atmósfera irónica: hace que sus propios personajes, los duques, lean la historia que él mismo escribió y la usen contra sus protagonistas. Tal forma de hacer que la lectura de su obra dentro de sí misma sea la causa del escarnio de sus personajes, da por resultado una efectiva sátira. Además de encontrarse la sátira en el aspecto social, existe en el político, aunque, como afirma Parr, en este ámbito es cuidadosa. Uno de los objetos de la sátira es el Santo Oficio. En el episodio del mono adivino, don Quijote expresa ante Sancho su admiración de que no obstante el mono tiene pacto con el diablo, nadie lo ha denunciado al Santo Oficio para que “le saquen de cuajo en virtud de quién adivina; porque

cierto es que este mono no es astrólogo” (II, 25: 615). La sátira estriba en concebir que esa institución sea capaz de ocuparse de un mono y de creer en pactos con el diablo. El lector no puede menos que sonreír en presencia de ese despliegue de humor que da lugar a la sátira. Así, los aspectos acerca de la sátira tratados en los párrafos del presente trabajo ilustran un segmento de la complejidad que a través de ese elemento Cervantes confirió a su obra maestra.

La riqueza de *El Quijote* se extiende a proporcionar una lección de narratología. Como una breve muestra de ello, relacionaremos algunos conceptos desarrollados por Genette con pasajes de la obra cervantina. Dicho crítico afirma que es necesario desglosar la red de conexiones presentes en la narración con el fin de hacer el análisis de una obra. Al realizar esto con *El Quijote*, se perciben metalepsis, anacronía y silepsis. Genette define metalepsis como “la transición de un nivel narrativo hacia otro... [es] el acto que consiste en introducir en una situación, el conocimiento de otra ” (234). Asimismo, “se refiere a los cambios de una voz narrativa a otra sin previo aviso” (Parr 15). Así, el enfrentamiento de don Quijote con el vizcaíno se interrumpe con la aparición, primero del supra narrador y luego del segundo autor, sus digresiones acerca de su afición a la lectura y el hallazgo del manuscrito de Cide Hamete. Después, la escena del héroe de la Mancha y el vizcaíno continúa. El efecto es similar al producido por una cámara cinematográfica que se detiene, presenta otra acción y luego retoma la anterior. Además, el supra narrador toma el discurso al exclamar: “...en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta

batalla...” (I, 8: 63). La transgresión del segundo autor a la voz del supra narrador es sutil; se advierte con el cambio del pronombre “nos” al pronombre “me”: “...quedó destrozada tan sabrosa historia sin que nos diese noticia su autor dónde se podría hallar lo que della faltaba” (I, 9: 64). El siguiente párrafo comienza: “Causóme esto mucha pesadumbre...” Tal cambio manifiesta que existen dos voces, en la primera frase el narrador se incluye a sí mismo y al segundo autor; mientras que éste, al decir causóme, habla sólo de sí mismo. También se observa la intromisión de la voz editorial cuando Sansón Carrasco menciona que la historia de don Quijote se ha publicado: “...el moro en su lengua y el cristiano en la suya tuvieron cuidado de pintarnos muy al vivo la gallardía de vuestra merced...” (II, 3: 475). Ese cristiano es la voz editorial, misma que repetidas veces exclama: “¡Válame Dios!” Por lo tanto, Cervantes creó la obra de arte y Genette, la teoría.

Además, en la trama de *El Quijote* se presentan cambios en el nivel narrativo por medio de estos elementos: la anacronía y la silepsis temática. Genette define anacronía como “discordancia entre el ordenamiento de la historia y la narrativa” (36).⁷² La anacronía recibe el nombre de analepsis cuando se evoca un evento que ocurrió antes del punto en el que se encuentra la narración y de prolepsis cuando se “narra anticipadamente un acontecimiento que tendrá lugar en un tiempo futuro” (40). Una muestra de analepsis ocurre cuando la voz editorial da una reseña de los hechos que sucedieron a Ginés de

⁷² Para Genette, historia es el significado y narrativa el significante, es decir, la primera contiene los hechos de la obra y la segunda la manera cómo se dan a conocer (27).

Pasamonte antes de tomar la identidad de maese Pedro. El lector externo conoce tales hechos después de que maese Pedro presenta su retablo. Una ilustración de prolepsis surge por medio del anuncio de la voz editorial acerca de que se contará cómo el segundo autor halló los escritos de la historia de don Quijote. También existe una analepsis porque los papeles ya se han encontrado; así lo muestra el verbo en pretérito “halló.” La voz editorial es el eje de las mencionadas anacronías ya que está enterada de lo que pasó y pasará.⁷³ En forma paralela a las anacronías, se presenta la silepsis temática; de acuerdo con Genette, consiste en alterar el nivel narrativo insertando historias relacionadas con la trama ya sea por analogía o contraste. Las historias de Cardenio, Dorotea y Marcela se vinculan con el enamoramiento del héroe manchego; el de la Princesa Micomicona con la imaginación de sus aventuras; la del cautivo y de Ricote con las situaciones sociales que rodean el ámbito de nuestro caballero; sin embargo, “El curioso impertinente” forma una transgresión total ya que no se percibe relación con los acontecimientos que rodean a don Quijote quien ni siquiera está presente cuando se lee en voz alta. Más aún, Sansón Carrasco afirma que la historia de don Quijote ha sido criticada porque su autor ha introducido en ella “El curioso impertinente.” De nuevo, Cervantes presenta su juego de auto desautorización con el que sorprende al lector moderno y lo invita a penetrar en un laberinto de dudas. Precisamente, la complejidad construida por las transgresiones de las voces y los niveles narrativos, es un medio propicio

⁷³ Este último comentario está basado en una paráfrasis de Parr.

para la aplicación y estudio de teorías literarias como la de Genette. Así, Edward Friedman considera que la técnica de Cervantes fue precoz respecto a las teorías literarias contemporáneas ya que “anticipa e incorpora los problemas que informan la teoría moderna” (68-69). A su vez, Riley que *El Quijote* “abre las puertas a una crítica... más moderna. La multiplicidad de perspectivas posibles permite una nueva visión de las cosas nueva y compleja” (60). Por lo tanto, es fuente de aprendizaje y deleite; ofrece un método para introducirse a las obras literarias, comprenderlas y obtener el placer que sólo da un conocimiento profundo.

Cuando el lector alcanza tal conocimiento de *El Quijote* se percata que el arte de esta obra maestra estriba en su verdad poética. exploremos este aspecto. Las dicotomías que Cervantes ha creado en su protagonista y en toda la compleja red diegética provocan el cuestionamiento acerca de la conexión de *El Quijote* con el mundo real. Ante un personaje loco-cuerdo, sublime-ridículo y una historia “verdadera”- plena de mentiras e inexactitudes, surge la pregunta respecto a la verosimilitud de la obra maestra de Cervantes. Riley la responde al atribuir a *El Quijote* verdad poética. Ésta se basa en su unidad de contenido: los aspectos diegéticos y miméticos se dirigen a un mismo fin: propiciar la reflexión acerca de la relatividad de los juicios dirigidos a las obras históricas, religiosas y literarias y al mismo tiempo, proporcionar placer por medio de la narración; con ello, propone un acercamiento efectivo a la lectura para que se realice el ideal horaciano de enseñar deleitando. El truco de Cervantes consiste en introducir al

lector, como afirma Ramón Saldívar, “a un cuestionamiento de nuestras creencias básicas acerca de los vínculos entre los autores y sus libros, entre las cosas y la representación de sus imágenes, en síntesis, entre los orígenes y los fines” (cit. en Parr 181). Asimismo, Cervantes da importancia al entretenimiento que se recibe por medio de la narración; Riley menciona que

todo el que haya leído a Cervantes habrá notado la facilidad con que los personajes cervantinos se ponen a contar cuentos o a escucharlos. Los cuentos constituyen un pasatiempo agradable para el auditorio de dentro de las novelas lo mismo que para el lector. Proporcionan reposo a las mentes, distracción, ‘evasión’. Una y otra vez se habla en las novelas de Cervantes del placer que se siente tras haber escuchado una narración. El entretenimiento, Cervantes da a entenderlo claramente, es la función primordial de la prosa narrativa. (140-1)

Así, don Fernando⁷⁴ menciona que el cuento narrado por el cautivo “es peregrino y raro, y lleno de accidentes que maravillan y suspenden a quien los oye; y es de tal manera el gusto que hemos recibido en escuchalle, que aunque nos hallara el día de mañana entretenidos en el mismo cuento, holgáramos que de nuevo se contara” (I, 42: 356). *El Quijote* es una exhibición de talento ya que Cervantes pone en duda la veracidad de las obras creando una serie de inconsistencias a través de su propia trama; comprender tal ironía implica que el lector externo sea o aprenda a ser eficiente o discreto (como se decía en tiempo de Cervantes). Al mismo tiempo, Cervantes hace que sus personajes intenten despertar en el lector, el gusto que reciben al escuchar las diversas narraciones. Al respecto, Longinos afirma: “Por decirlo de una vez: debe tenerse por verdadero y altamente sublime lo que agrada siempre y a todos” (cit. en Riley 174). Esta

⁷⁴ Don Fernando es un personaje que don Quijote conoce en una venta.

frase sintetiza las dos vertientes de la unidad de contenido que dan por resultado la verdad poética en *El Quijote*: impulsar la reflexión que conduce al conocimiento y a la vez, producir el placer que se alcanza aprendiendo.

El Quijote, como toda obra literaria se relaciona con la idea que Vargas Llosa expone acerca de las novelas: "... mintiendo, [las novelas] expresan una curiosa verdad... porque los fraudes, embaucos y exageraciones de la literatura narrativa sirven para expresar verdades profundas e inquietantes que sólo de esta manera sesgada ven la luz" (*La verdad de las mentiras* 16, 26). Así, a pesar de que se considera a Cide Hamete como falsario, es confiable porque actúa de acuerdo al plan del autor inferido, es el agente que provoca la duda acerca de la veracidad de las obras históricas.⁷⁵ Además, en *El Quijote*, el marco que comprende la relatividad de los juicios se desplaza de la obra escrita a las instituciones sociales y políticas de la época de Cervantes. De manera genial, Cervantes penetró en ellas de tal forma que les confirió universalidad. Así, la conducta abusiva de los duques, de Juan Haldudo, del sistema para castigar infracciones que se refleja con los galeotes son actitudes que continúan ocurriendo aunque se manifiesten en otras formas. Al lector moderno le es posible comparar la sociedad de la época cervantina con la actual gracias a la literatura ya que ésta, según Marías, "consiste en dar transparencia a la vida y al mundo" (198). No sólo al universo de su tiempo, sino también al mundo actual. Al respecto, Parr menciona que Cervantes construye un enlace entre el pasado

⁷⁵ Este comentario se basa en una idea de Parr expresada en *Don Quixote: A Touchstone for Literary Criticism* (83).

y el presente inmediato. El lector moderno comprende las condiciones sociales represivas existentes en el siglo XVII y la tendencia subversiva en la actitud de don Quijote y otros personajes como Marcela y Zoraida que se rebelan contra la posición que el sistema social les ha impuesto; ello se debe a que tales situaciones son semejantes a las actuales. Además, de acuerdo a Marías, la literatura permite “al hombre salir de su circunstancia real, del mundo en que efectivamente vive, con todas sus limitaciones, y puede alcanzar en principio otras formas de vida, otras épocas, vivencias que nunca ha tenido y que son inteligibles gracias a la recreación literaria” (199). Así, en medio de un laberinto de narradores que se desautorizan entre sí, un personaje central cuyas acciones son inverosímiles, Cervantes ha creado una verdad: sólo por medio de la lectura efectiva y la reflexión, el hombre puede conocer la obra literaria y comprender el mundo a través de ella.

Don Quijote es un personaje impactante por su compleja plasticidad; sin embargo, la creativa trama que da lugar a la verdad poética, propicia que la atención del lector moderno se desplace de don Quijote hacia el artífice de la historia; por lo tanto, Cervantes es el verdadero héroe.⁷⁶ Esta circunstancia no permanece en la obra literaria, se explaya hacia piezas musicales. Miguel de Cervantes aparece como héroe en *Don Quijote de Cristóbal Halffter* y en *Hombre de la Mancha* de Mitch Leigh, Joe Darion y Dale Wasserman. Exploremos la primera. Es una ópera en un acto cuyo libretista fue Andrés

⁷⁶ Este comentario tiene como base a una idea de Parr.

Amorós. Rompe con la estructura tradicional de la ópera integrada por arias y recitativos. La constituyen pasajes orquestales, coro, diálogos y ensambles. El coro tiene una función similar al de la tragedia griega. Los diálogos se realizan entre Aldonza y Dulcinea, Cervantes y don Quijote y Sancho y don Quijote. Algunos ensambles están formados por los huéspedes de la venta; y otros por la sobrina y el ama de don Quijote, el cura y el barbero. Por consiguiente, en la ópera de Halffter no existe una trama convencional, sino que transcurre en el ámbito simbólico. De manera similar a la obra de Cervantes, promueve la actividad de un público discreto que esté alerta para captar el efecto que resulta de la unión del tema con la forma musical. Halffter menciona que a pesar de que los hechos no se narran, “los espectadores deben consentir con ellos, ‘sentir con’ para que se establezca... una comunicación sensible” (159). Así, en el preludio, la orquesta comunica la idea de la primera estrofa del ovillejo que comienza: “¿Quién menoscaba mis bienes?/ desdenes,”⁷⁷ sin que se narren las palabras.

Los temas de la ópera son: “la concepción dualista de la realidad representada y la sublimación mítica del proceso creador” (Germán Gan Quesada 10), el aprecio por la cultura que se adquiere mediante los libros y la crítica social con un toque subversivo. En la música existe una combinación de estilos, el contemporáneo con el de la época cervantina; se alternan y

⁷⁷ Estos versos pertenecen al ovillejo analizado en el segundo capítulo de este escrito y que se encuentra en *El Quijote* I, 27.

yuxtaponen la estructura atonal⁷⁸ como la de Alban Berg (1885-1935) y Arnold Schoenberg (1874-1951) con la música renacentista de Antonio de Cabezón (1510-1566). Después del preludio, Cervantes, primer personaje en la escena, es el motor que produce toda la acción. Comienza rodeado de la orquesta y el coro los cuales crean una atmósfera de confusión por medio de la atonalidad y de instrumentos que compiten unos con otros; en el momento que Cervantes canta la pregunta “¿Quién?” la música gradualmente cambia ya que algunos instrumentos desvanecen su sonido hasta que Cervantes continúa su interpretación; de pronto comienza una música al estilo barroco que acompaña la voz de Cervantes de una manera convencional, y la interpretación de él se vuelve comprensible. La escena simboliza una atmósfera angustiante que se relaciona con la búsqueda de la creatividad. Esto se clarifica con las palabras que Cervantes canta en la segunda escena: “La sombra sola del olvido temo porque es como no ser / un olvidado, y no hay mal que se iguale a no haber sido.” En la primera, Cervantes se halla en el proceso de escribir poesía; esto se representa cuando él canta la tercera estrofa del ovillejo que se encuentra en *El Quijote*: “¿Quién mejorará mi suerte? / La muerte / y el bien de amor, ¿Quién lo alcanza? / Mudanza / ... / De este modo no ese cordura / querer curar la pasión / cuando los remedios son / muerte, mudanza y locura” (escena I). En la palabra

⁷⁸ Música atonal es la que carece de clave o centro tonal. Con tal término se describen las piezas compuestas desde 1908 hasta el presente, las cuales no se usa una jerarquía de tonos enfocada y las notas de la escala cromática funcionan independientemente unas de otras (*The Oxford Dictionary of Music*).

“locura” hay un interludio atonal parecido al que precede el canto de Cervantes. La música adopta de nuevo su calidad comprensible y Cervantes continúa su melodía con acompañamiento tonal. Dichos cambios en la música representan la dualidad de la existencia entre lo real y lo creativo. El fragmento atonal refleja la confusión del mundo real, mientras que la armonía comprensible evoca el orden alcanzable por medio de la escritura poética.

Este ámbito es realizado cuando se integran a la escena las voces de Aldonza y Dulcinea. Son las musas que impulsan a Cervantes hacia el universo de la poesía. Mientras él duerme, ambas aparecen y le exigen que se dedique a crear. Precisamente, las palabras de Dulcinea son: “Levantad amigo que dormís las mañanas frías... Amar, amar, amar, siempre amar con el ser / y con la tierra y con el cielo,” a su vez, Aldonza canta: “¡Vive, actúa, pelea!... Es que quiero sacar de ti tu mejor yo” (Escena II). Las voces de Aldonza y Dulcinea se entrelazan y sus melodías son distintas entre sí, pero a la vez, al no ser melodías comprensibles, confieren un hálito de ilusión al dúo. El tema musical y el texto se alternan en una y en la otra voz, repitiendo frases como “Al alba venid, buen amigo,” dice Dulcinea; y en seguida, Aldonza expresa: “al alba venid, venid al alba, venid al alba del día” (Escena II). Todo ello realiza el efecto del desdoblamiento de un personaje en dos. Así, Halffter es fiel a la naturaleza que Aldonza y Dulcinea poseen en *El Quijote*, donde ambas son la misma persona y aparecen como evocación. En la ópera, intervienen los metales cuya dinámica va de piano, con un *crescendo* hasta llegar a *forte*, de manera que

opacan a las dos voces. Esto representa la lucha entre lo real, interpretado por los metales y lo irreal por las voces cuyo efecto se complementa con su tesitura aguda. Halffter menciona que “Aldonza representa la ayuda material que precisa toda persona, eso que se ha llamado... ‘consuelo del héroe.’ Dulcinea es la que abre las puertas a la poesía...” (Entrevista con Justo Romero 17). Así, cuando Cervantes despierta, se encuentra en posición de crear. En la escena III, ante la presencia de don Quijote, Dulcinea alaba la creación poética representada por el personaje cervantino: “Bendita locura con la que nos haremos cuerdos. Bendita seas sobre todas las cosas que hoy viven en la tierra... ¡Bendita locura!” Ambas festejan la existencia y la investidura de don Quijote como caballero andante al cantar juntas: “Dios haga a vuestra merced muy venturoso caballero y le dé / ventura en lides. / Bendita locura bendita” (Escena III). Por consiguiente, la función de musas que ambas poseen, demuestra el tema de la sublimación mítica del proceso creador.

Existe una similitud entre los niveles narrativos de *El Quijote* y la yuxtaposición de la música y las voces en la ópera de Halffter. La gestación artística de don Quijote comienza con las palabras de Cervantes: “Hijo del entendimiento / Hijo de mi entendimiento.” El canto del autor es interrumpido por otro dúo de Dulcinea y Aldonza. Aquélla exclama: ¡Oh noche que juntaste / amado con amada! / Tú que puedes cambiar el mundo...”; a su vez, Aldonza canta: “No importa nada / para el amor, que la amada / no haya existido jamás, / Tú que puedes cambiar el mundo” (Escena II). Sobrepuesto a este diálogo

aparece la voz del Recitador I: “En... un... lugar... de la Mancha...”; en seguida, se entromete el Recitador II: “Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años...”; el Recitador III se apodera de la palabra: “Viendo su rostro de media legua de andadura, seco y amarillo, / la desigualdad de sus armas y su mesurado continente.” Las intromisiones de los recitadores que toman la voz de Cervantes y se yuxtaponen en el diálogo de Aldonza y Dulcinea, se vinculan a lo que ocurre en *El Quijote* con las diferentes voces narrativas. Más aún, esto se manifiesta con la contraposición de formas atonales con las procedentes del renacimiento y del barroco español. Justamente, como lo menciona Rafael Herrera Espinosa, al aparecer don Quijote, se escuchan notas de las *Diferencias sobre el canto llano del caballero* de Juan de la Encina. Por ello, para aproximarse en forma eficaz a la ópera de Halffter, es necesario considerar, según él mismo señala, “no sólo el pathos sensible, sino también... el logos racional... con el que se conforma toda obra de arte” (163). Este hecho nos remite a la idea cervantina del lector discreto.

Asimismo, en *Don Quijote* de Halffter se presenta una crítica a la ignorancia, al conformismo con la satisfacción de las necesidades materiales; y por medio de ello, una tendencia subversiva. La escena que precede a la investidura de don Quijote muestra la oposición entre la poesía representada por don Quijote, Aldonza y Dulcinea y la masa vulgar integrada por hombres y mujeres que están en la venta. Éstos forman el coro que entona un fragmento del villancico de Juan de la Encina, mismo que comienza *Hoy comamos y*

bebamos (Escena III). La música es una marcha alegre relacionada con el placer del momento. Los metales hacen un *crescendo* que se vuelve estridente y en un alto volumen, y don Quijote interviene con las palabras: “No fuyan.” En este momento, cesa la música y nuestro caballero canta a capela. Este efecto simboliza el enfrentamiento entre la poesía y el materialismo. Se burlan de don Quijote, lo llaman loco. De acuerdo a Herrera Espinosa, “es una contraposición entre la individualidad del genio y la incompreensión de la masa vulgar, informe...” (145).

De manera semejante, en la escena V se presenta una oposición entre el individuo que lucha por ser reflexivo y el grupo que trata de impedirselo. Se realiza por medio de la quema de libros. Intervienen el cura, el barbero, el licenciado, el ama, la moza y la sobrina quienes forman un conjunto polifónico; expresan: “De todas estas locuras, sólo los libros son culpables. Culpables / ¡A la hoguera! /... / Todos hacen daño grave. Por leer, la gente sueña y quiere que / las cosas cambien /... / ¡Poesía no!” La música es tumultuosa. A tales frases y música, se opone la intervención de don Quijote con las palabras: “... poesía... es la que nos da la vida y / nos hace conocer la realidad.” La melodía es lírica y contrasta con lo caótico del conjunto. Herrera Espinosa menciona que don Quijote representa la inteligencia y la cultura, mientras que sus opositores son los tiranos que impiden la difusión de la cultura. De esta forma, se manifiesta un rasgo subversivo al exhibir a un grupo social que entorpece la sabiduría quemando los libros.

El tema de la trascendencia de un autor a través de su obra se exhibe en la escena que representa la muerte de Cervantes y de don Quijote. En las acotaciones se indica lo siguiente: “don Quijote en su lecho de muerte ante la total ruina de sus libros, biblioteca y entorno. En estado agónico, Cervantes convertido en un hombre viejo, también derrotado pero que tiene fe en lo que ha creado” (Escena VI). Ambos dialogan:

Don Quijote: ¿Por qué siempre derrotas?

¿Para eso me creaste?

Cervantes: Tú no eres un hombre, tus triunfos son tus derrotas y fracasos tú eres un mito, y los mitos no nacen por ley de naturaleza, nacen de la fantasía y viven en las mentes de los seres humanos que luchan por desfacer entuertos y traer la justicia a este mundo.

Don Quijote : ¿No puedo rebelarme?

Cervantes: Morirás al instante si dejamos de soñarte.

Don Quijote: ¿Y a ti quién te ha soñado?

Cervantes: Eso nadie lo sabe.

...

Don Quijote: ¿Cuál es mi destino?

¿A qué estoy condenado?

Cervantes: A velar que ni molinos, ni gigantes, ni corderos, ni ovejas, ni caudillos, nos prohíban leer, pensar, sentir, ser distinto,

elegir tu camino, escapar del rebaño...

Don Quijote : Aceptar mi destino...

Cervantes : ...Como yo acepto el mío, y consiento en mi morir con voluntad placentera, clara y pura, que querer hombre vivir cuando Dios quiere que muera es locura. (Escena VI)

La frase “tus triunfos son tus derrotas” representa el contexto de las acciones de don Quijote, mediante las cuales ha alcanzado fama inmortal en los lectores externos. Por ser mito, nuestro caballero vive en la cultura. El estar condenado a existir para que nadie deje de leer, implica la relevancia de lo literario y muestra la oportunidad que don Quijote ofrece para que lectores discretos se aproximen al arte de la escritura. Sin embargo, quien propicia tal beneficio es el creador de don Quijote. En la ópera, Cervantes y su criatura plantean una reflexión acerca de su muerte; ambos aceptan que ésta es su destino; sin embargo, la creación del mito alcanza lo sublime ya que Cervantes y don Quijote continúan existiendo a través de la ficción. Por lo tanto, el destino de los dos se complementa mutuamente. Al respecto, Herrera Espinosa menciona que don Quijote y Cervantes expresan su deseo de superar la muerte pero, no obstante, se conforman con su sino: “Cervantes morir como ser humano, pero vivir en sus obras; don Quijote repetir sus derrotas a lo largo de los siglos, en cada lectura de la obra...” (142). Con la música se establece una simbiosis de Cervantes con don Quijote; existe un intercambio de dos melodías atonales y la intervención de los dos personajes tiene la misma importancia porque las melodías de ambos

coinciden en duración y tesitura; los dos son barítonos. Además, se produce un paralelismo por medio de una segunda menor. Si bien Halffter dota a Cervantes y a don Quijote con una relevancia similar, el héroe de la ópera Don Quijote es Cervantes ya que imprime unidad a la acción; ésta comienza con el proceso de crear al caballero manchego; en seguida, tiene lugar el desarrollo de éste y culmina con el término de la vida de autor y personaje. Herrera Espinosa nota que “los pasajes de mayor lucimiento vocal no corresponden a don Quijote... sino a Cervantes, el cual, apoyado en una reelaboración de la música española de los siglos XVI y XVII junto con elementos de carácter contemporáneo, canta lo más parecido a un aria que encontramos en la ópera de Halffter...”(148). Además, la complejidad de la estructura musical y temática de Don Quijote sigue los pasos del ingenioso nivel diegético creado por Cervantes en *El Quijote*. Halffter muestra que a través de una “lectura ambiciosa y abarcadora”⁷⁹ de la obra cervantina, que la ha recreado otorgando a Cervantes Saavedra el papel de héroe literario en una obra maestra de la música.

Asimismo, el carácter de héroe literario que Cervantes posee, toma forma en la obra de teatro musical *Man of la Mancha* de Mitch Leigh, Joe Darion y Dale Wasserman. Estos artistas ponen de manifiesto el ingenio de Cervantes, la versatilidad del tema de *El Quijote*, de su protagonista y de sus personajes principales. Exploraremos la trama y la música de *Man of la Mancha* con el fin de ilustrar cómo sus autores han interpretado la influencia que un autor talentoso

⁷⁹ “Lectura ambiciosa y abarcadora” es una frase de Herrera Espinosa (145).

como Cervantes y su obra pueden ejercer en los seres humanos. En *Man of la Mancha*, el protagonista personifica a Cervantes quien dentro de la obra, desempeña el papel de autor, director y actor en una adaptación de teatro dentro del teatro; la acción se inicia cuando, al estar encarcelados, Cervantes y su asistente organizan la representación de algunos episodios de *El Quijote*. Realizan esto para convencer al jefe de los encarcelados que no eche al fuego el manuscrito de su obra maestra que Cervantes lleva en la mano. Él personifica al caballero de la triste figura y asigna diferentes papeles a los presos quienes actúan bajo su dirección. Cervantes recita los primeros fragmentos de *El Quijote* mientras se maquilla para ejecutar el papel del héroe manchego. El asistente de Cervantes caracteriza a Sancho; ambos interpretan un dúo que lleva por título "Man of la Mancha." La música de este dúo tiene un ritmo de paso doble y predomina el acompañamiento de la guitarra, lo cual establece el ambiente español. La melodía es comprensible.

Además, se presenta el contraste del mundo degradado de la sátira con el ámbito del *romance*. El primero está formado por los presos quienes actúan como los arrieros, el ventero y la prostituta Aldonza, en quien don Quijote ve a Dulcinea; la alucinación de don Quijote representa el *romance*. Así, nuestro caballero le canta una pieza llamada "Dulcinea;" en ella, se dirige a Aldonza de esta manera: "Dulcinea... Os he soñado mitad oración, mitad canción... miro el cielo cuando os miro... y vuestro nombre es como una oración que un ángel musita" (18). En la música hay pintura textual: en la palabra Dulcinea, el tono

ascendente significa una elevación del nombre y por consiguiente de la persona. Como contraste, el grupo de arrieros parodia el canto de don Quijote para burlarse tanto del caballero como de Aldonza. La confrontación de lo real con lo ideal se enfatiza con un dúo interpretado por Aldonza y don Quijote; ella describe la vida miserable que ha llevado y menciona que lejos de ser una dama es una ramera. El ritmo de la música es acelerado con figuras ascendentes que indican desesperación. Don Quijote la interrumpe llamándola su dama; en estos momentos, aparecen figuras ascendentes interpretadas por los metales; producen una disonancia que sugiere la alucinación de don Quijote. Sin embargo, el idealismo de nuestro caballero alcanza su clímax con la pieza "The Impossible Dream." Ésta resume la esencia de la misión que don Quijote se ha propuesto realizar, no obstante las dificultades y los sufrimientos que afronte: "Soñar, el sueño imposible... de enderezar lo torcido... estar dispuesto a pasar por el infierno si una causa celestial lo requiere... el mundo será mejor... si un hombre se esfuerza por alcanzar la estrella inalcanzable" (26). La música presenta el ritmo de bolero y el tono es ascendente; comienza con un "re" y termina con el "re" de una octava arriba en la frase "alcanzar la estrella inalcanzable." Esto muestra la importancia de estar convencido de llevar a cabo su ideal mientras está inmerso en el ambiente bajo de la sociedad que representa la prisión.

El protagonismo de Cervantes es una constante en "Man of la Mancha"; la representación de las aventuras de don Quijote se interrumpe con narraciones

que Cervantes realiza acerca de su vida, como su cautiverio en Argel; además, aparecen las autoridades de la cárcel para informarle que pronto deberá comparecer ante el tribunal para ser juzgado. Cuando esto ocurre, los presos le exigen que les dé a conocer el final de su obra. Sin embargo, Cervantes no la ha concluido y se ve precisado a improvisar. Así, representa la escena de la agonía de don Quijote; junto a su lecho de muerte, aparecen Sancho y Aldonza quienes tratan de que se reanime y continúe su misión de caballero andante; sobre todo, Aldonza pretende que don Quijote la siga considerando su dama; por ello se dirige a él como “mi señor.” En cuanto se actúa la muerte de nuestro caballero, Cervantes es llamado por las autoridades. A punto de salir de la celda, Cervantes es llamado por el jefe de los presos quien le regresa el manuscrito que le había confiscado; con ello le demuestra que la representación de Cervantes los ha convencido. Así, en *Man of la Mancha* se percibe el influjo que la obra artística tiene en los seres humanos, aunque pertenezcan a un estrato social bajo. Más aún, se enaltece la figura de Cervantes ya que su ingenio es capaz de conquistar a los presos.

Aunque *Man of la Mancha* y *Don Quijote* sean tan diferentes entre sí, poseen un común denominador; ambas exponen la relevancia no sólo de la obra literaria, sino de la simbiosis que ésta forma con la musical. Además, muestran la supervivencia de la obra cervantina a través de cuatro siglos; y en el caso de *Man of la Mancha*, la capacidad de expandirse hasta el nuevo continente, conservando características de la música española. Asimismo, por medio de

ambas piezas musicales se palpa lo versátil de *El Quijote*, de su protagonista y de la personalidad de su autor. La combinación de estos tres factores ha hecho posible la creación de una obra seria, profunda como lo es Don Quijote de Halffter y de una como *Man of la Mancha* que se inclina más a la diversión, al goce por medio del tema que conmueve al presentar que el hombre es susceptible de aprehender el arte, y a través de las melodías que agradan por su sencilla belleza. El talento de los compositores de ambas obras se fusionó con el genio de Cervantes quien ha logrado que *El Quijote* sea una fuente de “entretenimiento para el alma... de ‘entretenimiento ejemplar’... ya que aproxima al lector a las verdades y al deleite” (Syverson-Stork 129). El placer lo proporciona don Quijote por medio de su comicidad de loco-cuerdo; pero la reflexión filosófica, histórica, social, artística y religiosa la brinda Cervantes, verdadero héroe literario.

Conclusión

El mismo Quijote ha ido evolucionando cada día que se lee, hasta llegar a una obra mucho más depurada y mucho más compleja de la que nació de las manos de Cervantes.
(Borges cit. en Paz Gago 383-4)

Una vez realizada nuestra exploración acerca de Miguel de Cervantes y don Quijote, hagamos un breve recorrido por los capítulos de este trabajo; así, enfatizaremos, los valores que permiten a estos héroes literarios deleitar enseñando y trascender a la música. Al penetrar en su esencia, llegamos a conocer los procedimientos que los guiaron en la creación de su mundo ficticio. Cervantes utiliza el intelecto mientras que don Quijote se conduce por la imaginación, por la sensibilidad. Como lo hace notar Guillermo Serés, Cervantes alude a su libro como “hijo del entendimiento” (420). Con la facultad cognoscitiva concibe a su personaje y le infunde la aptitud de construir su propio universo en el que lo hace participar como crítico, espectador y personaje después de haberlo sumergido en un mar de lecturas diversas. El pensamiento lógico de Cervantes lo conduce a rodear a Alonso Quijano de un ambiente tan falso como la identidad de don Quijote. Así, la “verdadera historia” de éste, escrita y narrada con inexactitud y con un supuesto método científico, muestra la ironía producto de un juicioso razonamiento; a la vez que se omiten el nombre del protagonista y el lugar exacto de su origen, se informa que se han consultado los anales de la Mancha para elaborar la historia del hidalgo

convertido en caballero andante. Más aún, se integran relatos que dentro de la ficción se consideran inverosímiles como el que describe la vivencia en la cueva de Montesinos. Por lo tanto, en *El Quijote* ocurre lo mismo que con las novelas; éstas, señala Vargas Llosa: “mienten-no pueden hacer otra cosa- pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse encubierta, disfrazada de lo que no es” (16). De esta forma, a través de su artificio, *El Quijote* da lugar a dicotomías que propician preguntas, lo cual conduce a relacionar la obra con varias teorías literarias y a observar las técnicas y géneros diversos que constituyen la obra maestra de Cervantes. Asimismo, el protagonista y su ámbito actúan como un espejo en el que se ven tanto la sociedad española de la época de Cervantes, como la actual. También se vislumbran características que América latina ha heredado de la madre patria. El talento que Cervantes exploya en *El Quijote* ilustra que “la irrealidad de la literatura fantástica se vuelve, para el lector, símbolo o alegoría, es decir, representación de realidades, de experiencias que sí puede identificar en la vida” (Vargas Llosa 19). De esta forma, si el lector moderno utiliza su aptitud racional para aproximarse a la obra maestra de Cervantes, recibe una lección provechosa.

El beneficio intelectual que *El Quijote* aporta comprende temas acerca de la narración, la lectura de las obras literarias y cuestiones históricas y sociales. Cervantes introduce el tema de la práctica narrativa al establecer, como señala Parr, la dicotomía entre historia y poesía; Cervantes lanza la pregunta acerca del

compromiso del autor; ¿debe éste escribir su obra como historiador con atención escrupulosa en los detalles, o como poeta transmitiendo la verdad por medio del espíritu más que por la letra?” (Parr 167). El crítico mencionado afirma que no existe una respuesta concreta sino que la cuestión ha propiciado preguntas más profundas a través del tiempo. Asimismo, Friedman señala que en *El Quijote* se dedica un extenso espacio al tema de la composición por medio del vínculo de Cervantes con la gama de narradores encargados de dar a conocer la historia de don Quijote. Por medio de la intromisión de las voces narrativas entre sí, Cervantes implanta la duda acerca de la autoridad, la historia y los autores. El aprehender las interrogantes y el intento de resolverlas requiere la “participación activa del lector” (Friedman 83). El esfuerzo de Cervantes para establecer tal complejidad en el aspecto narrativo de su obra, está encaminado a la enseñanza de cómo debe ser la recepción de toda pieza literaria. Por lo tanto, el aspecto más significativo que se desarrolla en *El Quijote*, es el de abordar la obra literaria de una manera apropiada y abarcadora. Realiza esto al exponer las consecuencias desastrosas que para Alonso Quijano tiene el aproximarse inconvenientemente a las obras de ficción. Más aún, Cervantes utilizó recursos que ofrecen un reto al lector para captar el sentido de la narración.

De esa forma, *El Quijote* es una obra precursora de teorías literarias modernas. Al respecto, Parr, en la edición de *El Quijote* de Fajardo y Parr, menciona que uno de los procedimientos de Cervantes se relaciona con la teoría de lo desnarrado que Gerald Prince formula a finales del siglo XX. “Lo genial es

que la práctica anticipara a la teoría en casi cuatro siglos” (924). Como ilustración, Parr expone el siguiente fragmento que describe el viaje de don Quijote a Barcelona: “Sucedió, pues, que en más de seis días no le sucedió cosa digna de ponerse en escritura, al cabo de los cuales, yendo fuera de camino, le tomó la noche entre unas espesas encinas o alcornoques; que en esto no guarda la puntualidad Cide Hamete que en otras cosas suele” (II, 60: 829). Parr explica que la yuxtaposición de lo innarrado y lo innarrable se manifiesta porque “se callan los sucesos y los diálogos de seis días enteros para luego insistir en un detalle insignificante si los árboles son encinas o alcornoques” (924). A la vez, el mismo crítico ha realizado un análisis de *El Quijote* en base a la teoría de la desconstrucción enunciada por Derrida. Además, Friedman establece la relación entre la técnica usada por Cervantes respecto a su presencia como autor en su obra y la tesis que Foucault desarrolla en su ensayo, “¿Qué es un autor?” Tal tesis se refiere a que el autor posee sólo una función en el discurso multidimensional de la obra literaria; relega al autor-creador a la postura de autor-función, coloca lo variable sobre lo fijo y los cambios dialécticos sobre un diseño preconcebido. Cervantes lleva esto a cabo al ceder su función de autor a los autores internos que aparecen en su obra. De esta manera, Cervantes puso en práctica lo que Foucault enunció. Así, Miguel de Cervantes, de acuerdo a Parr, ha creado una obra que se relaciona con la novela posmoderna. Al respecto, Paz Gago afirma que “el autor *El Quijote* inventa, crea, innova y va más allá siempre” (264). Los lectores que se aproximan adecuadamente a *El*

Quijote palpan el valor de una obra susceptible de analizarse y ser modelo para comprender las teorías literarias que han surgido desde la antigüedad hasta la época actual. Esto propicia un acercamiento a las verdades que muestra la literatura por medio de las mentiras propias de la ficción.

Además, Cervantes hace posible la penetración en la sociedad española de su tiempo; pone al lector en contacto con los representantes de las distintas clases sociales. Exhibe las injusticias que se cometen en las diferentes esferas, desde el campesino Juan Haldudo, los galeotes, víctimas de un represivo sistema judicial, hasta el ocio de las clases de poder representadas por los duques y por don Antonio Moreno. Cervantes también expone las actitudes y política en relación con los judíos y los moros. En distintas ocasiones, Sancho presume de ser cristiano viejo, lo cual manifiesta el orgullo de poseer limpieza de sangre. Por medio de los relatos del cautivo y de Ricote se palpa la problemática convivencia de moros y cristianos. Al presentar la situación social de su tiempo, Cervantes imprime un toque subversivo a su obra. Coloca a don Quijote en postura de hacer justicia, lo cual resulta imposible porque nuestro caballero equivoca los medios y la gente no está dispuesta a dejar las injusticias. Además, don Quijote renuncia a la condición de hidalgo carente de representación política en el sistema social impuesto por la clase dominante. La subversión que con ello señala, crea un antecedente del régimen estético del arte propuesto por Rancière. Aparte de mostrarse visionario respecto a una teoría política de nuestro tiempo, ofrece una perspectiva de España. Lo hace utilizando más su

intelecto que su sensibilidad ya que el lector externo intuye las características de España sin que Cervantes dé a entender sus sentimientos ni haga descripciones extensas de su país. Así, Gustave Flaubert, refiriéndose a *El Quijote*, exclama: “*Comme on voit ces routes d’Espagne qui ne sont nulle part décrites!*”⁸⁰ (cit. en Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* 103). Marías coincide con esta visión de Flaubert; tal filósofo español afirma que *El Quijote* conduce a los lectores al mundo de Cervantes en lugar pintarlo con palabras. Como ello permite a los lectores de épocas y países diversos introducirse y apreciar el panorama con su mente y de acuerdo a sus propias inquietudes, la obra de Cervantes ha adquirido universalidad. Al respecto, Friedman señala que Cervantes “articula el lugar del texto en el mundo y el lugar del mundo en el texto” (63). Es el resultado de un autor que ha producido su obra con su inteligencia.

Con esta facultad, Cervantes ha creado a su protagonista a quien le infundió la imaginación para construir el universo donde pudo vivir las aventuras propias de los caballeros andantes que aparecen en los libros que ha leído. Así, don Quijote inventa su título, a su escudero, dama y ámbito en base a su sensibilidad. Compone discursos tan ampulosos e impropios para sus destinatarios que lejos de ser apreciados por ellos, provocan su indiferencia, como es el caso de la pieza oratoria que, acerca de la edad de oro, elabora frente a los cabreros. También pretende que el rústico Sancho Panza sea su escudero fiel; sin embargo, éste lo traiciona al inventar que Dulcinea está

⁸⁰“¿Cómo ve uno esos caminos de España que no están descritos!”

encantada. Precisamente, nuestro caballero idealiza a la campesina Aldonza Lorenzo otorgándole su amor cortés, el nombre de Dulcinea y el título de dama; esta alucinación y la impotencia para desencantarla son la causa de la depresión y muerte de Alonso Quijano. Más aún, el intento que persigue don Quijote de quitar las injusticias y favorecer a los necesitados, es la causa del sufrimiento de éstos, tal como sucede al joven Andrés. En ocasiones, el perjuicio es para el propio caballero de la triste figura quien pierde los dientes en el combate contra el rebaño y es objeto de las burlas de los duques y de don Antonio Moreno. También, el actuar en base a su sensibilidad lo conduce a explayar su pedantismo ostentando sus conocimientos de latín ante Sancho cuando sabe que su escudero es analfabeto. Así, mediante el “autor” don Quijote, Cervantes prueba el peligro que surge cuando se emplean sólo la imaginación y la sensibilidad para elaborar un mundo de ficción, y más aún, considerarlo real.

Sin embargo, precisamente la imaginación y la sensibilidad han hecho de don Quijote un ser literario fascinante; lo han dotado de una gran plasticidad; es loco porque intenta vivir el mundo del *romance*; es cuerdo porque desea una sociedad equitativa donde él tenga voz y voto y los ciudadanos sean tratados con justicia. Es sublime porque lucha por ello; pero es ridículo porque usa medios inadecuados. La amplia gama de conocimientos que posee, su valentía y fuerza de voluntad provocan la admiración de los lectores externos. No obstante, su *hubris* y temperamento colérico lo tornan odioso. Tales sentimientos contradictorios que don Quijote despierta en los lectores, han atraído la atención

de ellos por más de cuatro siglos. De manera semejante, la comicidad que resulta de la interacción del culto don Quijote, quien representa lo literario, con el ignorante Sancho, émulo de la oralidad, es fuente de regocijo. Detrás de tal ser literario, de tal “autor” que se basa en su sensibilidad para crear su mundo, es decir, de don Quijote, está el intelecto Cervantes. Según Guillermo Serés, el héroe manchego es el resultado lógico de varios conceptos propios de la época de Cervantes. Alonso Quijano tenía alrededor de cincuenta años, edad considerada en ese tiempo, propicia para la reflexión y la capacidad de obtener conocimientos. Es ingenioso, explica Serés,

por la complexión colérico-melancólica... que le inclinaba a ser imaginativo, también porque no había estudiado... no había formado ni metódica ni científicamente su cerebro. La anarquía de sus lecturas sólo han sido pábulo de la imaginación, no del intelecto; o sea, del ingenio, no del juicio. Aparte su temperamento imaginativo, don Quijote lee los libros de caballerías con fruición, haciendo intervenir la imaginación y, por tanto, la pasión, la emoción, la vivencia inmediata. (421)

Así, la delineación de don Quijote adquiere verosimilitud. Cervantes combinó su intelecto, su conocimiento de la ciencia con la supuesta sensibilidad de su personaje. La simbiosis de estos factores dio por resultado una obra con la que es fácil identificarse ya que todo humano posee inteligencia y sensibilidad.

En la obra maestra de Cervantes existe, como en otras obras narrativas, un sistema semiótico construido y descrito por los diferentes narradores en el “proceso de elaboración y enunciación del relato que, de esta forma, engendra el universo de referencia en conexión con el cual debe ser leído para producir su significación y efectos cognoscitivos y estéticos específicos” (Paz Gago 174). En

El Quijote, ese universo de referencia lo forman principalmente los lectores inexpertos y las condiciones sociales y políticas de la España del siglo de oro. Paz Gago explica que los sistemas semióticos son captados por los lectores competentes a partir de lo expuesto por los narradores. Así, *El Quijote* se enfoca en propiciar el desarrollo de las habilidades de lectura por medio de la compleja narración que presenta. Precisamente, el personaje central está diseñado de tal forma que se convierte en signo semiótico de los malos lectores que confunden la obra ficticia con la realidad. Su significado es la identidad de caballero andante que adopta a través de sus lecturas y su significante son las acciones que como caballero realiza. Al utilizar como metáfora el efecto de los espejos deformantes en base al razonamiento de Eco, se desprende que don Quijote se aproxima a las obras caballerescas y ve su persona con las características de los héroes y se considera uno de ellos. La causa no son las obras ni su físico, sino su imaginación que equivale al espejo deformante. Así como uno de éstos proyecta nuestra imagen distorsionada, con piernas cortas y abdomen prominente, la imaginación de don Quijote proyecta la figura de héroe caballeresco. Por lo tanto, Cervantes crea a un mal lector con el propósito de que los lectores externos contemplen su imagen y lejos de imitarla actúen en forma opuesta al caballero de la triste figura. Sin embargo, así como es divertido acercarse a los espejos deformantes de las ferias cuando sabemos que la imagen que proyectan es falsa, también el contemplar el reflejo distorsionado de un caballero andante en la persona de don Quijote, causa placer. Asimismo, en

El Quijote los aspectos de la sociedad española están descritos en forma objetiva por lo que es posible relacionarlos con sus referentes del mundo real. La trama y las actitudes de don Quijote realizan el papel de espejos donde la humanidad se refleja.

Los lectores experimentan placer al ponerse en contacto con don Quijote porque es un personaje inagotable debido a su plasticidad; por ello, ha sido fuente de inspiración para otras manifestaciones artísticas, entre ellas la música; la compleja personalidad de don Quijote ha recorrido los siglos y diversos países; ha inspirado composiciones de diferentes géneros y estilos. Su protagonismo se encuentra en ballets, canciones de arte, poemas sinfónicos, zarzuelas, óperas y obras de teatro musical; las piezas denotan una gama de variados estilos: música atonal como *Don Quijote* de Halffter, combinaciones de estilo impresionista con español renacentista como en *El retablo de maese Pedro* de Falla hasta el estilo barroco en *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho* de Telemann, por nombrar algunos estilos y obras. Asimismo, el talento de Cervantes y su personalidad creativa ha motivado a los compositores a introducirlo en sus obras; muestra de ello son *Don Quijote* de Halffter y *Man of la Mancha*. Sin embargo, una fuente de inspiración para los músicos es la propia obra maestra de Cervantes ya que está impregnada de sonidos y silencios, además de alusiones a la música y a la danza. De esta forma, por medio de la semiología es posible vincular la palabra de Cervantes que constituye la compleja personalidad de don Quijote con los sonidos que los compositores han

utilizado para expresar los aspectos característicos de don Quijote y el ámbito que lo rodea. El punto de unión entre ambas artes acústicas, literatura y música en torno a la obra cervantina, es el acoplamiento del intelecto con la sensibilidad que Cervantes logra en la creación de *El Quijote*.

La simbiosis de estos componentes del ser humano dio por resultado una obra que despierta el interés de las personas de todo lugar y tiempo; los lectores encuentran en ella no sólo una fuente de conocimientos acerca de arte, literatura, historia y crítica literaria, sino además, los sentimientos y la comicidad que brindan placer. Por ello, *El Quijote* viajó a América y ha ejercido una gran influencia en los literatos de este continente. Muestra de ello se encuentra en obras de ficción y de crítica literaria que han producido grandes escritores, Borges, Vargas Llosa, García Márquez, Fuentes, entre otros. Don Quijote ha sido el espejo que refleja la cultura española en la América hispánica y que ha encontrado eco porque el espejo tiene un lugar en las civilizaciones del nuevo continente, de la misma forma que se conjugan el intelecto y la sensibilidad. Por ello, el estudio acerca de cómo se manifiesta el lazo de unión entre España y América Latina requiere una investigación profunda que ocuparía un tratado completo. Por ahora, señalaremos que también en América se ha recreado *El Quijote* en obras musicales. Se palpa en *Man of la Mancha* y en la cantata *Un ingenioso hidalgo en América*, estrenada en la ciudad de Guanajuato, México el 27 de mayo de 2005. De esta forma, la presencia de Cervantes y don Quijote ha permanecido viva y activa por medio de la obra en sí y de las recreaciones que

el genio intelectual de Cervantes con el que supo crear un “autor” pleno de imaginación y sensibilidad. Así, uno de los personajes de *Man of la Mancha* coloca en el mismo plano al autor real y al ficticio y exclama ante Cervantes: “Usted y don Quijote, los dos son hombres de la Mancha.” Al hacer eco de esas palabras diremos que Cervantes y don Quijote son dos héroes literarios que trascienden a la música a través del tiempo y del espacio.

Obras citadas

- Abbate, Carolyn. *Unsung Voices: opera and musical narrative in the nineteenth Century*. Princeton: UP, 1991.
- Armas Wilson de, Diana. "Night Visitors: Dream Work in the Cave of Montesinos." *Quixote Desire*. Ed. Ruth Anthony El Saffar & Diana de Armas Wilson. Ithaca: Cornell UP, 1993. Print.
- Asenjo Barbieri, Francisco. *Don Quijote*. "Ovillejo." Perf. Fernando Cobo. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Cond. José Ramón Encinar Naxos, 2009. CD.
- Auerbach, Erich. *Mimesis*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001. Print.
- Avello, Ramón. "Música en El Quijote, música sobre El Quijote." "Aproximación general al Quijote." *El Quijote: 1605-2005 IV Centenario*. Ed. Jesús Menéndez Peláez. Gijón: KRK Ediciones, 2005. Print.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 2003.
- Barthes, Roland. *Elements of Semiology*. Trans. Annette Lavers and Colin Smith. London: The Chaucer Press, 1967. Print.
- Baslet, Bernd. "Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho": Comic Opera Serenata in one act." *Nuova Revista Musicale Italiana*. 28.1, 1994: 123-124. Print.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1995. Print.
- Brenan, Gerald. *The Literature of the Spanish People*. New York: Meridan Books, 1960. Print.
- Brooker, Peter. *Bertolt Brecht: Dialectics, Poetry, Politics*. New York: Croom Helm 1988. Print.
- Caesar, Michael, *Umberto Eco: Philosophy, Semiotics and the Work of Fiction*. Malden: Polity Press, 1999. Print.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. Ed. Ciraco Morón. Madrid: Cátedra, 2004. Print.

- Canavaggio, Jean. *Cervantes: en busca del perfil perdido*. Trans. Mauro Armiño. Madrid: Espasa-Calpe, 1992. Print.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. 2 vols. Ed. Salvador Fajardo & James Parr. Asheville: Pegasus Press, 1998. Print.
- . "El coloquio de los perros." *Novelas ejemplares*. 2 vols. Ed. Harry Sieber. Madrid: Cátedra, 1995. Print.
- Davis, Oliver. *Jacques Rancière*. Malden: Polity, 2010. Print.
- Demuth, Norman. *Ravel*. London: The Aldine Press, 1956. Print.
- Durán, Manuel. *Ambigüedad en El Quijote*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1960. Print.
- *Ortega y Gasset: Sus mejores páginas*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1966. Print.
- Echavarría, Jorge. *Leyendo hoy a don Quijote*. Medellín: La Carreta Editores E.U., 2005. Print.
- Eco Umberto. *Tratado de semiótica general*. Trans. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1981. Print.
- . *De los espejos y otros ensayos*. Cundinamarca: Géminis Ltda, 2012. Print.
- Encyclopædia Britannica*. 15th ed. 32 vols. 2009. Print.
- Espinós, Víctor. *El Quijote en la música*. Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1947. Print.
- Falla, Manuel de. *El retablo de maese Pedro*. Perf. Carlos Álvarez, Eduardo Santamaría y Xavier Olaz Moratinos. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Cond. José Ramón Encinar. Deutsche Grammophone, 2005. CD.
- Fernández Guerra, Jorge. Booklet. *Don Quixote in Spanish Music*. Naxos, 2009. CD.
- Fish, Stanley. "The Reader's Experience." *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. Ed. Raman Selden. Lexington: Kentucky, UP, 1989. Print.
- Foucault, Michel. *Las Palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. Trans. Elsa Cecilia Frost. Madrid: Siglo XXI, 2007. Print.

- . *De lenguaje y literatura*. Trans. Isidro Herrera. Barcelona: Paidós, 1996. Print.
- Friedman, Edward. "Don Quixote and the Parameters of Fiction." *On Cervantes: Essays for L. A. Murillo*. Ed. James A. Parr. Newark: Juan de la Cuesta, 1991. Print.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: UP, Print.
- Fuentes, Carlos. *Cervantes o la crítica de la lectura*. Alcalá de Henares: Centro de estudios cervantinos, 1994. Print.
- . *El espejo enterrado*. México: D. R. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2000. Print.
- Gan Quesada, Germán. *Don Quijote*. Glosa Music, 2004. Print.
- García Bacca, Juan David, *Sobre El Quijote y don Quijote de la Mancha: ejercicios literario-filosóficos*. Pamplona: Anthropos, 1991. Print.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca: Cornell UP, 1983. Print.
- Greimas, Algirdas Julien. *On meaning: Selected Writing in Semiotic Theory*. Trans. Paul J. Perron and Frank H. Collins. Minneapolis: Minnesota UP, 1987. Print.
- Halffter, Cristóbal. *Don Quijote*. Orquesta Sinfónica de Madrid. Coro Nacional de España. Cond. Pedro Halffter Caro. Glosa Music, 2004. CD.
- . "Mis conceptos sobre la ópera *Don Quijote*." *Don Quijote en el reino de la fantasía: Realidad y ficción en el universo mental y biográfico de Cervantes*. Ed. Javier Benjumea. Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, 2003. Print.
- Haley, George. "The Narrator in Don Quijote: Maese Pedro's Puppet Show." *MLN*, 80.2, Mar. (1965). 145-165 Print.
- Hamm, Charles. *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho*. Booklet. La Stagione, 1995. CD.
- Hartnoll, Phyllis. *The Concise History of Theatre*. New York: Harry N. Abrams, 1970. Print.
- Harvard Concise Dictionary of Music and Musicians*. Harvard UP, 2000. Print.

- Herrera Espinosa, Rafael. "Don Quijote en la música: una aproximación." *Cervantes y el ámbito anglosajón*. Ed. Diego Martínez Torrón and Bernd Dietz. Madrid: Sial Ediciones, 2005. Print.
- Hess, Carol A. *Manuel de Falla and Modernism in Spain*. Chicago: UP, 2001. Print.
- . *Sacred Passions: The Life and Music of Manuel de Falla*. New York: Oxford UP, 2005. Print.
- Holland, Norman N. *5 Readers Reading*. South Braintree: Yale UP, 1975. Print.
- Ibert, Jacques. *Quatre Chansons de Don Quichotte*. Orchestre de l'Opéra de Lyon. Cond. Kent Nagano. Perf. José Van Dam. Virgin Classics, 1992. CD.
- Iser, Wolfgang. "The Implied Reader." *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. Ed. Raman Selden. Lexington: Kentucky, UP, 1989. Print.
- Jakobson, Roman, *Ensayos de poética*. Trans. Juan Almela. México: Fondo de Cultura Económica, 1977. Print.
- Johnson, Carroll B. *Don Quixote, The Quest for Modern Fiction*. Long Grove: Waveland, 2000. Print.
- Kennedy, Michael, Joyce Kennedy. *The Concise Oxford Dictionary of Music*. New York: Oxford UP, 2007. Print.
- Lamas, Rafael. "Zarzuela and the Anti-Musical Prejudice of the Spanish Enlightenment." *Hispanic Review* 74.1 (2006): 39-59. Print.
- Lidov, David. *Is language a Music?* Indianapolis: Indiana UP, 2005. Print.
- Lolo, Begoña. "Cervantes y *El Quijote* en la música española." *Cervantes y El Quijote en la música: estudios de la recepción de un mito*. Ed. Lolo, Begoña. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2007.
- López Navia, Santiago Alfonso. *Inspiración y pretexto: Estudios sobre las recreaciones Del Quijote*. Madrid: Iberoamericana, 2005. Print.
- Marías, Julián. *Cervantes clave española*. Madrid: Alianza, 1990. Print.
- Madariaga, Salvador de. *Guía del lector del "Quijote: Ensayo Psicológico sobre*

- El Quijote*” Madrid: Espasa-Calpe, 1976. Print.
- Menéndez Peláez, Ignacio Arellano Ayuso. “Aproximación general al *Quijote*.” *El Quijote: 1605-2005 IV Centenario*. Ed. Jesús Menéndez Peláez. Gijón: Ediciones, 2005. Print.
- Metropolitan Opera Encyclopedia: A Comprehensive Guide to the World of Opera*. Ed. David Hamilton. Metropolitan Opera Guild, Inc. 1987. Print.
- Monelle, Raymond. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton: UP, 1994. Print.
- Montemayor, Cecilia. *El Lied en México*. Trans. Noel Lindsay. México: EMM, 1978. Print.
- Nattiez, Jean Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Trans. Carolyn Abbate. Princeton: UP, 1990. Print.
- Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela, Velázquez, Goya*. México: Editorial Porrúa, 2007. Print.
- . *Meditaciones del Quijote*. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1957. Print.
- Orestein, Arbie. *A Ravel Reader; Correspondence, Articles, Interviews*. Mineola, New York: Dover Publications, 1990. Print.
- Panagia, Davide. *The Poetics of Political thinking*. Durham: Duke UP, 2006. Print.
- Parr, James A. *Don Quixote: A Touchstone for Literary Criticism*. Kassel: Kurt und Roswiha Reichenberger, 2005. Print.
- . *Confrontaciones calladas: El crítico frente al clásico*. Madrid: Orígenes, 1990. Print.
- . “Plato, Cervantes, Derrida: Framing Speaking and Writing in Don Quixote.” *On Cervantes: Essays for L. A. Murillo*. Ed. Parr. Newark: Juan de la Cuesta, 1991. Print.
- . “Sounds of Silence in *Don Quixote*.” *Monographic Review* 16 (2000): 62-72.
- . “Tragedy as Concept and Vélez de Guevara as Tragedian.” *Critical Reflexions*. Ed. Barbara Simerka and Amy R. Williamsen. Lewisburg: Bucknell UP, 2006. Print.

- Pastor Comín, Juan José. "Cervantes y el *Amor a oídas*: de las fuentes musicales en la literatura medieval europea a la recepción y recreación musical contemporánea." *Don Quijote en tierras extranjeras*. Ed. Hans Christian Hagedorn. Cuenca: Universidad Castilla-la Mancha, 2007. Print.
- Paz Gago, José María. *Semiótica del Quijote: Teoría y práctica de la ficción narrativa*. Ámsterdam: Rodopi, 1995. Print.
- Petzoldt, Richard. *George Philipp Telemann*. Trans. Horace Fitzpatrick. New York: Oxford UP, 1974. Print.
- Rancière, Jacques, *The Politics of Literature*. Trans. Julie Rose. Malden: Polity, 2011. Print.
- . *Aesthetics and its Discontents*. Trans. Steven Corcoran. Malden: Polity, 2011. Print.
- . Interview by Mariano Dorr. Talk about the monopoly in the World and the role of the Workers. 2012. News paper
- Randel, Don Michael. *Harvard Concise Dictionary of Music and Musicians*. 4th ed. Cambridge: Harvard UP, 2003. Print.
- Ravel, Maurice. *Don Quichotte a Dulcinée*. Orchestre de l'Opéra de Lyon. Cond. Kent Nagano. Perf. José Van Dam. Virgin Classics, 1992. CD.
- Riley, Edward, *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus Ediciones, 1981. Print.
- Riquer, Martín de. *Aproximación al Quijote*. Madrid: Salvat Editores, 1970. Print.
- Rico, Francisco. "Romances en las músicas del Quijote." *Miguel de Cervantes don Quijote de la Mancha: Músicas y romances*. Booklet. Jordi Savall. Ed. Catalonia: Alia Vox, 2005. CD.
- Rhodes Draayer, Suzanne. *A Singer's Guide to Joaquín Rodrigo*. Maryland and London: The Scarecrow Press, Inc. 1999. Print.
- Rodrigo, Joaquín. "Ausencias de Dulcinea." Perf. José Antonio López, Lilian Moriani, Victoria Marchante, Cecilia Alcedo y María José Suárez. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Cond. José Ramón Encinar Naxos, 2009. CD.
- Rolland, Roman. *A Musical Tour Through the Land of the Past*. Trans. Bernard

- Miall. Freeport: Books for Libraries Press, 1967. Print.
- Romero, Justo. *No empezar a dejar ni dejar de empezar: Conversación en torno a Don Quijote. Don Quijote*. Booklet. Glosa Music, 2004. CD.
- Rosales, Luis. *Cervantes y la Libertad* 2vols. Madrid Gráficas Valera, 1960. Print.
- Ruhnke, Martin. "Gerog Philipp Telemann." *North European Baroque Masters*. Ed. Stanley Sadie. New York: W.W. Norton, 1980. Print.
- Russell, P. E. "Don Quixote as a funny book." *The Modern Language Review*. 64.2, (1969): 312-326. Print.
- Ruthorford, Johnson. Michael Kennedy, Joyce Kennedy, ed. *Oxford Dictionary of Music*. New York: Oxford UP, 2013.
- Salazar, Adolfo. *La música de España*. 2 vols. Madrid : Espasa-Calpe, 1972.
- Sánchez, Alberto. "Rapsoda del Romancero viejo." *Don Quijote, ciudadano del mundo y otros ensayos cervantinos*. Valencia: Colecció Debats, 1999. Print.
- Saussure, Ferdinand de. *Cours de Linguistique générale*. Trans. Louis-Jean Calvet. Paris. Payot, 1967. Print.
- Serés, Guillermo. "La paródica paternidad del Quijote." *Don Quijote en la música: una aproximación.* *Cervantes y el ámbito anglosajón*. Eds. Diego Martínez Torrón and Bernd Dietz. Madrid: Sial Ediciones, 2005. Print.
- Shiple, George A. "Sancho's Jokework." *Quixote Desire*. Ed. Ruth Anthony El Saffar & Diana de Armas Wilson. Ithaca: Cornell UP, 1993. Print.
- Steward, Brian Douglas. *George Philipp Telemann in Hamburg Social and Cultural Background and its Musical Expression*. Diss. Los Angeles: UP, 1985. Print.
- Syverson-Stork, Jill. *Theatrical Aspects of the Novel: A Study of Don Quixote*. Valencia: Albatros Hispanofla, 1986. Print.
- Telemann, Philipp. *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho*. Perf. Raimund Nolte y Michael Schopper. La Stagione. Cond. Michael Schneider. CPO., 1993. CD.

- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. New York: Grove, 2002. Print.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*. Trans. Silvia Delpy. México: Coyoacán, 1998. Print.
- *Introduction to Poetics*. Trans. Richard Howard. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1891. Print.
- Traubner, Richard. "Que pasa? Zarzuela." *Opera News* 62.1 (1997): p.20. Print.
- Vargas Llosa, Mario. "Viejos y nuevos libros de caballerías." *Historia de España*. 2 vols. Ed. Rico, Francisco y Alan Deyermond, Editorial crítica, 1979 Print.
- . *La verdad de las mentiras*. Madrid: Mateu Cromo, 2003. Print.
- Vayá Pla, Vicente. *Joaquín Rodrigo, su vida y su música*. Madrid: Real Musical, 1977. Print.
- Wasserman, Dale, Mitch Leigh, Joe Darion. *Man of la Mancha*. Perf. Brian Strokes Mitchell, Mary Elizabeth, Mastrantonio, Ernie Sabella. RCA Victor, 2003. CD.
- Willet, John. *Brecht on Theatre*. New York: Hill and Wang, 1964. Print.
- Wulbern, Julian H. *Brecht and Ionesco, Commitment in Context*. Chicago: U of Illinois P, 1971. Print.
- Zank, Stephen. *Irony and Sound: The Music of Maurice Ravel*. U of Rochester P, 2009. Print.