



## Las realidades híbridas en el Quijote

Isidoro Arén Janeiro  
State University of New York –New Paltz

### RESUMEN:

Este artículo explora cómo los espacios que cruzan los héroes cervantinos se transforman en sitios de *performance*, y cómo estos moldean, median con los objetos y afectan a la experiencia espectacular de los demás personajes, y viceversa, ideando la hibridez que caracteriza la obra de Miguel de Cervantes.

PALABRAS CLAVE: performance, dramaturgia, espectadores, personajes secundarios, público.

### ABSTRACT:

This article presents how the spaces crossed by the cervantine heroes are transformed into a performative space, and how the interaction between the characters and Don Quijote shape and mediate with the objects that affect the secondary character's performative experience, and viceversa, creating the hybridity that defines the work by Miguel de Cervantes.

KEYWORDS: performance, dramaturgy, spectators, secondary characters, public.

---

En el momento que Alonso Quijano se presencia en el espacio como don Quijote de la Mancha, «Puesto nombre, y tan a su gusto, a su caballo, quiso ponérsele a sí mismo, y en este pensamiento duró otros ocho días, y al cabo se vino a llamar 'don Quijote'» (I, Cap. 1, 42), se formaliza el inicio de sus aventuras, embelesando a todos con quien se cruza, asimismo transfigurando el espacio en un lugar acomodado para sus aventuras.<sup>1</sup> La

1.–María Caterina Ruta (1989) quien analiza la obra desde el punto de vista del «lector-espectador» y los elementos de la teatralidad en el *Quijote*. Los puntos centrales de este acercamiento a la obra de Cervantes me ayudan a establecer uno de los ejes de esta presentación donde establezco la relación entre cómo los personajes secundarios al encontrarse con nuestro héroe, no solamente se transforman en actores accidentales sino que también son espectadores accidentales. Al mismo tiempo, el estudio de Dawn L. Smith (1989) quien estudia la relación entre público y performance en la obra del *Retablo de las maravillas*, ofrece un excelente comentario sobre esta relación. Lo señalo ya que presenta un análisis sobre la interacción entre actores y espectadores que caracteriza este entremés, y que está presente a lo largo de la obra del *Quijote*. En este estudio donde establezco cómo en el momento que Alonso Quijano se viste la armadura da inicio a su conversión en Don Quijote de La Mancha. En efecto, se establece la fusión entre lo real y lo imaginado: Alonso Quijano/Don Quijote. A lo largo de la novela seremos lectores-espectadores a cómo los demás personajes-espectadores reaccionan ante la presencia de nuestro héroe en pleno disfraz. Ver las investigaciones de Anne Hollander (1971) y Marshall McLuhan (1971) quienes analizan el efecto de los disfraces, máscara y vestimenta; que me sirven para establecer el cómo los demás espectadores reaccionan cómo se presenta Alonso Quijano en los diferentes espacios vestido como caballero

improvisación constituye la experiencia espectacular, la apropiación del espacio, y la relación entre los personajes y objetos que avivan el mundo libresco,<sup>2</sup> forjando de por sí una realidad híbrida. A lo largo de sus tres salidas, «don Quijote» agencia la transformación del lugar en un sitio de improvisación que se inicia mediante el primer contacto con los objetos reales y sensoriales, y que despiertan de su memoria las lecturas de las novelas de caballerías, que pretende emular, cautivando a cualquiera que esté en su presencia: «... como a nuestro aventurero todo cuanto pensaba, veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído, luego que vio que la venta se le representó que era castillo...» (I, II, 49). Los objetos de forma indirecta se convierten en agentes en la escenificación del mundo quijotesco. Este choque fortuito con el objeto establece el cómo el sitio acomodado de la *performance* condiciona la experiencia espectacular, como sucede, por ejemplo, en el capítulo III, «Donde se cuenta la graciosa manera que tuvo don Quijote en armarse caballero». Aquí, el objeto real, la venta, se fusiona con el imaginado, el castillo, al mismo tiempo que las cualidades reales son reemplazadas por las sensoriales, estableciendo, pues, la hibridez espectacular. En consecuencia, se crea una realidad híbrida donde la de Alonso Quijano y los demás personajes se fusiona con la de «don Quijote,» forjando la aventura que condiciona el espacio de la venta.

La actuación de «don Quijote» está sujeta, además, a cómo sus acciones y palabras son acogidas por un público inmediato y accidental, es decir, por Sancho, en primer lugar, y a continuación por los personajes secundarios con quienes se atraviesa, y cuya complicidad es esencial para su éxito; además, cómo éstos reaccionan a Alonso Quijano personificando la figura del caballero andante con el nombre de «don Quijote».<sup>3</sup> Tal como sucede, por ejemplo, en el capítulo IV, «De lo que le sucedió a nuestro caballero cuando salió de la venta,» y V, «Donde se prosigue la narración de la desgracia de nuestro caballero» donde se narra cómo lo encontró su vecino:

El labrador estaba admirado oyendo aquellos disparates, y quitándole la visera, que ya estaba hecha pedazos, de los palos, le limpió el rostro, que le tenía cubierto de polvo; y apenas le hubo limpiado, cuando le conoció y le dijo: —Señor Quijano —que así se debía de llamar cuando él tenía juicio y no había pasado de hidalgo sosegado a caballero andante—, ¿quién ha puesto a vuestra merced de esta suerte? (I, V, 72)

La admiración del vecino, Pedro Alonso, ejemplifica, en este encuentro, el fracaso de la fusión entre el objeto real, Alonso Quijano, y el objeto sensorial, «don Quijote:»

andante y con el nombre de Don Quijote de La Mancha. Sobre esta faceta, José Manuel Martín Morán (1988) presenta un minucioso análisis sobre la vestimenta, el disfraz y como estos definen la reacción del espectador en la obra cervantina.

2.—Ver Cátedra (2007), Chartier (2006), Egido (2003), Frenk (2005) y Martín Morán (1997) quienes elaboran un metódico estudio de la recepción textual en la era de Cervantes. Mencionó estos estudios ya que son relevantes para establecer cómo se reacciona a la presencia de Don Quijote y Sancho, supuestos personajes de ficción, en la tercera salida. En esta última salida, los personajes secundarios tenían conocimiento de las aventuras de las primeras dos salidas y esto define la *performance* que la caracteriza.

3.—Al respecto, ver María Caterina Ruta (1989) quien subraya los elementos de teatralidad en el *Quijote* y asimismo el estudio de José Luis Ramos Escobar (1989) en donde se establece un estudio de los elementos teatrales en el *Quijote*.

–Mire vuestra merced, señor, pecador de mí, que yo no soy don Rodrigo de Narváez, ni el marqués de Mantua, sino Pedro Alonso, su vecino; ni vuestra merced es Valdovinos, ni Abindarriez, sino el honrado hidalgo del señor Quijana.

–Yo sé quién soy —respondió don Quijote—, y sé que puedo ser, no solo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia, y aún todos los nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron se aventajaría las mías. (I, V 74)

Como participante accidental en la fracasada primera salida, Pedro Alonso se percata de la locura de nuestro héroe. El lector externo, sin embargo, ve el choque entre estas realidades, y aprecia la experiencia estética, así como la metáfora fallida interna. Los espacios que cruza «don Quijote» a lo largo de las tres salidas, tanto físicos como imaginados, propician un sitio idóneo para el espectáculo de las aventuras maquinadas. La unión de las realidades crea una nueva, la del mundo quijotesco, la que como lectores presenciamos desde la distancia, y que permite conceptualizar el valor estético de la metáfora cervantina. Aunque internamente es fallida, no lo es para los lectores. En esencia, este aspecto define la interacción con el texto.

La imaginación que propicia el mundo de «don Quijote» se desarrolla según, como se ha mencionado anteriormente, cómo se fusionan los objetos que actúan como mediadores de las dos realidades, como ocurre en una de las aventuras tempranas de la obra, capítulo VIII. En esta aventura, el espacio actúa, por consiguiente, como predicado que predetermina y delimita la acción, y que media con el objeto presencial que influye en la confección de la aventura de los molinos de viento:<sup>4</sup>

En esto, descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo, y así como don Quijote los vio, dijo a su escudero:

–La ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos, porque ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta o pocos más desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla y quitarles a todos las vidas, con cuyos despojos comenzaremos a enriquecer, que esta es buena guerra, y es gran servicio a Dios quitar tan mala simiente de sobre la faz de la tierra». (I, VIII 95)

Aquí, y tomando prestado conceptos sobre los espacios teatrales para discutir esta correspondencia, me refiero a la «dramaturgia del espectador,» que constituye la relación cerrada mediante la cual se establece la tensión efectista entre actor y público:<sup>5</sup> por un lado, en el caso del *Quijote*, en cómo los demás personajes se posicionan ante el caballero figurado, «don Quijote,» quien domina el espacio como objeto que condiciona la reciprocidad tácita con el observador; y por otro lado, en cómo el actante opera dentro de los parámetros de literarios de las novelas de caballerías.

4.–Ver Peter Brook (1996), Erwing Goffman (1959) y Henri Lefebvre (1991) en cuyos estudios de los espacios teatrales se establece la relación entre el público y los actores dentro del espacio escénico. Me sirvo de estos para plantear cómo Don Quijote redefine los varios espacios que atraviesa a lo largo de las dos aventuras en sitio de performance y cómo los personajes secundarios se ven envueltos en ella. En el caso de la tercera salida son los personajes secundarios quienes transforman los lugares en sitios de performance.

5.–Ver Marco de Marinis y Paul Dwyer (1987) en donde se establece una cuidadosa investigación sobre la relación entre el espectador (el público) y la performance.

Es importante anotar la fusión de los objetos que no solamente y de forma explícita despiertan la memoria del mundo libresco, sino que éstos sirven como puentes entre la realidad híbrida en la obra cervantina: «-O yo me engaño, o ésta ha de ser la más famosa aventura que se haya visto, porque aquellos bultos negros que allí parecen deben de ser y son sin duda algunos encantadores que llevan hurtada alguna princesa en aquel coche, y es menester deshacer este tuerto a todo mi poderío» (I, VIII, 99). La interacción con el objeto, los bultos negros y la doncella de camino a Sevilla, es particular a como «don Quijote» confluye el espacio real y el imaginado en el espectacular: aspecto que moldea las aventuras quijotescas y determina, reiterando, el cómo se relaciona con los demás personajes.<sup>6</sup>

Sin embargo, la falta de una referencia común a los presentes en la escena propicia asimismo los malentendidos que provocan la situación cómica o de asombro: «No entendían los cabreros aquella jerigonza de escuderos y de caballeros andantes, y no hacían otra cosas que comer y callar y mirar a sus huéspedes, que con mucho donaire y gana embaulaban tasajo como el puño». (I, XI, 120). Este capítulo recoge el discurso de la edad dorada, como nos refiere el narrador:

Toda esta larga arenga (que pudiera muy bien escusar) dijo nuestro caballero, porque las bellotas que le dieron le trujeron a la memoria la edad dorada, y antojósele hacer aquel inútil razonamiento a los cabreros, que, sin respondelle palabra, embobados y suspensos, le estuvieron escuchando. Sancho asimismo callaba y comía bellotas, y visitaba muy a menudo el segundo zaque, que, porque se enfriase el vino, le tenían colgado de un alcornoque. (I, XI 123)

La mera presencia de «don Quijote» es influyente en cómo los otros personajes se comportan ante él como objeto dentro del espacio compartido, así constatando la experiencia espectacular, como queda reflejado en el anterior ejemplo. El objeto, como se ha dicho, actúa según cómo se le imponen las cualidades sensoriales:

Y la suerte, que sus cosas de bien en mejor iba guiando, aún no hubo andado una pequeña legua cuando le deparó el camino, en el cual descubrió una venta, que a pesar suyo y gusto de don Quijote había de ser castillo. Porfiaba Sancho que era venta, y su amo que no, sino castillo; y tanto duró la porfía, que tuvieron lugar, sin acabarla, de llegar a ella, en la cual Sancho se entró, si más averiguación, con toda su recua. (I, XV, 167)

En sí, este encuentro crea momentáneamente un escenario que propicia y puntualiza la yuxtaposición de ambos escenarios. El lugar actúa, pues, a manera de espacio de tránsito donde se desencadena la actuación. Es aquí donde ambos objetos se encuentran y se observan mutuamente; y donde el mundo real se une con el imaginado:<sup>7</sup>

Esta maravillosa quietud y los pensamientos que siempre nuestro caballero traía de los sucesos que a cada paso se cuentan en los libros autores de su desgracia, le trujo a la imaginación una de las más extrañas locuras que buenamente imaginarse pueden; y fue que él se imaginó haber llegado a un famoso castillo (que, como se ha dicho castillos eran a su parecer todas las ventas donde alojaba) y que

6.-Ver Arturo Fox (1979) cuyo estudio establece de presentación escénica y el carácter dramático que surge a partir de la publicación de la obra de Cervantes.

7.-Ver Francisco Larubia-Prado (2009) quien establece un detallado estudio de la aventura en Sierra Morena.

la hija del ventero lo era del señor castillo, la cual, vencida de su gentileza, se había enamorado dél ... (I, XVI 172)

A lo largo de estas primeras páginas, se presenta cómo la vicisitud del espacio adquiere significado según cómo el objeto interactúa y forma parte la experiencia espectacular. Es por tanto importante notar, ahora, el papel de la memoria a la hora de repensar cómo el lugar, en sí, es donde coinciden las realidades que forjan la dramaturgia del objeto.<sup>8</sup> Sin más, los elementos que lo definen constituyen de una manera tácita la experiencia espectacular. Como se ha venido discutiendo, esta es la particularidad de las aventuras quijotescas, las cuales se construyen mediante la interacción entre «don Quijote» y los objetos.

En primera instancia, el espacio vacío no opera solamente según los parámetros establecidos por los elementos abstractos u objetos físicos que están incorporados en él, sino en el cómo éstos son leídos y cómo son apropiados, por ejemplo, la aventura de los «Rebaños como ejércitos» que se narra en el capítulo XVIII o la aventura del Yelmo de Mambrino en el capítulo XXI. En segunda instancia, se define según cómo los objetos, que forman parte del espacio, dirigen y transforman tácitamente y manifiestamente la experiencia espectacular; en efecto, el cómo «don Quijote y Sancho,» y los demás personajes se apropian del espacio que confine la escena y cómo éste la define también. Aquí cabe mencionar la aventura en Sierra Morena: «Así como don Quijote entró por aquellas montañas, se le alegró el corazón, pareciéndole aquellos lugares acomodados para las aventuras que buscaba. Reducíanse a la memoria los maravillosos acaecimientos que en semejantes soledades y asperezas habían sucedido a caballeros andantes» (I, XXIII 250-251). En efecto, esta aventura marcará la futura tercera salida que comentaré en breve. Sierra Morena será el escenario de varias historias que manifiestan características de otros géneros literarios. En estos «lugares acomodados para las aventuras» nos encontramos con las historias de Cardenio, Dorotea, Luscinda y Fernando, así como la forja de la aventura de la princesa Micomicoma por parte del cura, Pedro Pérez, y el barbero, Maese Tomás, con la complicidad de Sancho, además es en medio de esta que tenemos la lectura de «Curioso impertinente».

Los personajes secundarios en la obra de Cervantes son concurrentes y copartícipes, son el público activo en las aventuras. Su participación crea la hibridez que caracteriza el *Quijote*. El éxito de la improvisación quijotesca, por consiguiente, recae en su potencialidad como actante y también en la efectividad de la complicidad implícita del público,<sup>9</sup> tal como ocurre con la aventura de la princesa Micomicoma, donde la complicidad entre el cura, Pedro Pérez, el barbero, Maese Tomás, Dorotea, Cardenio, Luscinda, Fernando y el mismo Sancho, es crucial para poder retornar a don Quijote a su aldea, finalizando la segunda salida.

La naturaleza del acto espectacular, pues, reitera su dimensión transitoria y matiza la imposibilidad de copiarla. Puesto que se enfatiza su misma naturaleza intrínseca al tratar de reproducirse, sería bajo diferentes circunstancias que niegan el original. De por sí, su duplicación es imposible, y esto se debe a sus constricciones mismas. No obstante, una vez que se lleva a cabo la actuación, se incorporará su huella que condiciona las futuras, como ocurre al respecto en la segunda parte:

8.-La investigación de Aurora Egido (1991) presenta un detallado estudio sobre la función de la memoria en el *Quijote*.

9.-Ver Smith (1989).

—Aún la cola por desollar —dijo Sancho—: lo de hasta aquí son tortas y pan pintados, mas si vuestra merced quiere saber todo lo que ay acerca de las caloñas que le pone, yo le traeré aquí luego al momento quien se las diga todas, sin que les falte una meaja, que anoche llegó el hijo de Bartolomé Carrasco, que viene de estudiar de Salamanca, hecho bachiller, y yéndose yo a dar la bienvenida me dijo que andaba ya en libros la historia de vuestra merced, con nombre del *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, y dice que me mientan a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió. (II, II, 645)

Respecto a la segunda, «don Quijote y Sancho» son ellos los participantes. Ahora, Sansón Carrasco o los Duques, entre otros, son quienes fusionan la realidad quijotesca de la primera parte con la suya, que se recoge en la segunda parte. Asimismo, «don Quijote» entra a ser otro actor accidental en la realidad híbrida de Sancho. Tengamos en cuenta el encantamiento de Dulcinea, del cual gira parte de la experiencia creada en la segunda salida, tal como la promesa de «don Quijote» de otorgarle el gobierno de una ínsula a Sancho. Lo que se establece en esta tercera salida es la integración de los objetos sensoriales que dominan la primera parte, así como a la objetivación de los mismos héroes. La unión de los objetos produce un nuevo objeto híbrido, en el cual se mezclan las diferentes características que en primer lugar los diferencian.

Ya en el capítulo décimo de la primera parte vemos cómo se apodera del ingenioso Sancho: «—Sea vuestra merced servido, señor don Quijote mío, de darme el gobierno de la ínsula que en esta rigurosa pendencia se ha ganado, que, por grande que sea, yo me siento con fuerzas de saberla gobernar tal y tan como otro que haya gobernado ínsulas en el mundo» (I, X, 112). La ínsula será el objeto que lleva a Sancho a seguir y aceptar el mundo quijotesco de la segunda salida, que lo llevará a crear la mentira sobre el encantamiento de Dulcinea. Fundamentalmente, la memoria libresca de la novela de caballería ya no es crucial para que el público accidental pueda posicionarse ante «don Quijote y Sancho» como enunciados, sino la lectura de la primera parte que fusiona los objetos, moldeándolas en una nueva experiencia espectacular híbrida.

Cuando «don Quijote» atraviesa el espacio vacío de la Mancha en su tercera salida, éste es observado como objeto y con admiración:

—Déme vuestra grandeza las manos, señor don Quijote de la Mancha, que por el habito de San Pedro que visto, aunque no tengo otras órdenes que las cuatro primeras, que es vuestra merced uno de los más famosos caballeros andantes que ha habido, ni aún habrá, en toda la redondez de la tierra. Bien haya Cide Hamete Benegeli, que la historia de vuestras grandezas dejó escritas, y rebién haya el curioso que tuvo cuidado de hacerlas traducir de arábigo en nuestro vulgar castellano, para universal entretenimiento de las gentes. (II, II, 647)

Su mero movimiento y presencia transforma el sitio acomodado, constituyendo la reciprocidad que define a ambos. Hay que resaltar que esos personajes secundarios tienen una posición distante y al mismo tiempo privilegiada que les permite analizar los movimientos dentro y fuera. Entrambos juegan un papel crucial, el cual define la hibridez en el lugar, que es dependiente de la temporalidad que establece la suspensión de la realidad

y se accede a ser parte de ésta. El observador reacciona a la presencia del hombre, «don Quijote» como enunciado, que irrumpe en el espacio vacío, y analiza el cómo se presenta y se mueve en el que traspasa, buscando información. Tengamos en mente el encuentro con el caballero del verde gabán. En sí, en el momento que se percata de su figura se entabla una colaboración implícita que desencadena la experiencia espectacular, articulando la actuación y re-definiendo el espacio, de por sí forjando una realidad híbrida.

Los personajes secundarios son al mismo tiempo su público, quienes de forma directa o indirecta constituyen la improvisación en el momento que uno y otro se percatan de su presencia. Tanto la correspondencia que se establece entre el actante cuando se antepone al observador y su situación dentro del sitio de la *performance*, la cual produce una inmediata provocación, son dependientes de cómo se leen mutuamente y reaccionan. En primera instancia, el hombre que cruza el espacio vacío inicia un proceso de apropiación del espacio, tal como lo hace «don Quijote», a quien lo están observando para poder establecer la naturaleza de su locura. Al entrar en el espacio, «don Quijote» transforma ese «lugar de la Mancha» (I, Cap. 1, 35) en su sitio acomodado para la *performance*. Con esto me refiero a cómo se presencia y se posiciona en el susodicho espacio, cómo lo lee, lo interpreta y utiliza los objetos para fusionarla. El observador, en segunda instancia, adquiere un papel implícito, y su relación con el individuo lo lleva a tomar un nuevo camino. Aquí, el observador inicia el proceso de redefinición, reposicionándose en el espacio compartido y ante todo, cómo éste se relaciona con el espacio ocupado por el objeto. Este reposicionamiento en el espacio desnudo inicia la fusión espectacular, que transfigura el lugar en el sitio acomodado de la *performance*, que nos lleva a la aventura con el Caballero del Bosque: «—Apéate, amigo, y quita los frenos a los caballos, que a mi parecer este sitio abunda de yerba para ellos, y del silencio y soledad que han menester amorosos pensamientos» (II, XII 722).

Los primeros puntos de contacto definen el cómo se va a reaccionar al individuo que se encuentra ante uno, asimismo se pone en juego la posición que ocupa en el espacio real: la presencia física. Si tenemos en cuenta la estructura de las aventuras quijotescas, específicamente la aventura de Sierra Morena, donde vemos los elementos de teatralidad implícita en la forma y desarrollo de éstas. «No quiero yo decir —respondió don Quijote—. que esta sea aventura del todo, sino principio de ella, que por aquí se comienzan las aventuras. Pero escucha, que a lo que parece templando está un laúd o vigüela, y, según escupe y se desembaraza el pecho, debe de prepararse para cantar algo» (II, XII 723). El espectador accidental que se posiciona con cierta distancia de «don Quijote,» es absorbido, en sí, entablando una reciprocidad mutua en donde su complicidad es tácita y manifiesta al mismo tiempo. Tácita, en primera instancia, debido a que mantiene la distancia hasta que obtenga la información necesaria para poder establecer una lectura, partiendo de unos referentes que se cotejan a partir de la experiencia o memoria libresca. Manifiesta en algunos casos, ya que una vez que se percatan de la condición de «don Quijote,» escogen seguir y alimentar sus alocadas aventuras. Lo que se establece es una relación fluida en la cual se permite que por unos instantes se suspenda la percepción de la realidad con el objetivo de llevar a un fin la *performance* del mundo textual que dominan ambas partes<sup>10</sup>: «—Sentaos aquí, señor

10.—Ver Ramos Escobar (1989).

caballero, que para entender lo sois, y de los que profesan la andante caballería, bastante el haberse hallado en este lugar, donde la soledad y el sereno os hacen compañía, naturales lechos y propias estancias de los caballeros andantes» (II, XII 725).

El (re)conocimiento de las *performance* por parte de los personajes secundarios de la segunda parte definirán las que tomarán lugar a lo largo de la tercera salida, moldeando el mundo quijotesco. Esto se debe a que la publicación de la primera parte ya es conocida por algunos de los personajes, y la experiencia espectacular se revierte a las aventuras que quedan recogidas ahí.<sup>11</sup> Como queda constatado por las palabras de Sansón Carrasco, el Caballero de los Espejos:

Pero de lo que yo más me precio y ufano es de haber vencido en singular batalla a aquel tan famoso cabellare don Quijote de la Mancha, y héchole confesar que es más hermosa mi Casildea que su Dulcinea, y en solo este vencimiento hago cuenta que he vencido a todos los caballeros del mundo, porque el tal don Quijote que digo los ha vencido a todos, y habiéndole yo vencido a él, su gloria, su fama y su honra se ha transferido y pasado a mi persona: 'y tanto el vencedor es más honrado / cuanto más el vencido es reputado,' así que ya corren en mi cuenta y son más las innumerables hazañas del ya referido don Quijote. (II, XIII 735)

A lo largo de la tercera salida, la reacción de los personajes secundarios ante la figura imaginada por Alonso Quijano, «don Quijote,» produce asombro. «Don Quijote» es don Quijote, su presencia es real. Los personajes saben que se encuentran ante Alonso Quijano, pero prefieren la persona de «don Quijote» para llevar a cabo la escenificación de su espectáculo imaginado. Este reconocimiento contribuye a las improvisaciones que dominarán la tercera salida; aspecto que favorece al cómo los personajes secundarios se posicionan ante la objetivación de nuestros héroes. La irrupción en su espacio, por tanto, detona la escenificación que dominan la segunda parte. Ahora, la participación de «don Quijote y Sancho» es crucial para que se lleve a cabo las aventuras que se escenifican en los diferentes lugares que atraviesan. Estos se relegan no solamente a ser espectadores accidentales, sino a ser actantes del mundo quijotesco imaginado por los demás personajes:

—No por cierto —respondió don Quijote—, pero dígame vuestra merced, señor bachiller: ¿qué hazañas más son las que más se pondrán en esa historia?

—En eso —respondió el bachiller— hay diferentes opiniones, como hay diferentes gustos: unos se atienen a la aventura de los molinos de viento, que a vuestra merced le parecieron Briareos y gigantes, otros, la de los batanes; este, a la descripción de los dos ejércitos, que después parecieron ser dos manadas de carneros; aquel encarece la del muerto que llevaban a enterrar a Segovia; uno dice que a todas se aventaja la de la libertad de los galeotes; otro, que ninguna iguala a la de los gigantes benitos, con la pendencia del valeroso vízcaino. (II, 2, 649)

Reiterando lo que se ha dicho anteriormente, toda *performance* necesita tener un público que sea capaz de enlazar los referentes mínimos para que se galvanice. Es decir, la memoria de los eventos que toman lugar en las dos primeras salidas de «don Quijote» marcan evidentemente el trasfondo de la espectacularidad en la tercera salida, que se inicia con el giro provocado por el fallido intento de Sansón Carrasco de interrumpirla:

11.—Ver Chevalier (1990).



—Eso no —respondió Sansón—, porque es tan clara, que no hay cosa que dificultar en ella: los niños la manosean, los mozos la leen, los hombre la entienden y los viejos la celebran; y finalmente, es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes, que apenas han visto algún rocín flaco, cuando dicen: «Allí va Rocinante». Y los que más se han dado a su letura son los pajes: no hay antecámara de señor no se halle un *Don Quijote*, unos le toman si otros lo dejan, estos le embisten y aquellos le piden. Finalmente, la tal historia es del más gustoso y menos perjudicial entendimiento que hasta agora se haya visto, porque en toda ella no se descubre ni por semejas una palabra deshonestá ni un pensamiento menos que católico. (II, 2, 653)

Al mismo tiempo, se establece como eje la construcción del mundo sanchesco mediante el encantamiento de Dulcinea. Este episodio ejemplifica claramente la efectividad tácita del público para que la improvisación se lleve adelante. Tenemos a «don Quijote» que es incrédulo y que cuestiona la veracidad del informe de Sancho. Sin embargo, ignora las contradicciones con el fin de llevar adelante su tercera salida.

Mientras que las dos primeras salidas se definen por la asociación con el mundo libresco de las novelas de caballerías, la segunda parte está bajo la sombra de la *performance* quijotesca: «Decidme, hermano escudero: este vuestro señor ¿no es uno de quien anda impresa una historia que se llama *Del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, que tiene por señora de su alma a una tal Dulcinea del Toboso? (II, XXX 876). Al entrar en contacto con «don Quijote y Sancho,» los personajes secundarios reaccionan con asombro, y ya poseen la información necesaria que les permite escenificar, o improvisar, la experiencia espectacular:

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 de la duquesa; la cual, haciendo llamar al duque su marido, le contó, en tanto que don Quijote llegaba, toda la embajada suya, y los dos, 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 prosupuesto de seguirle el humor y conceder con él en cuanto les dijese, tratándole como a caballero andante los días con ellos se detuviese, con todas las ceremonias acostumbradas en los libros de caballería, que ellos había leído, y aun les eran muy aficionados». (II, XXX 877)

El detonante ya no es un objeto que «don Quijote» percibe, sino su objetivación. El espacio de la experiencia espectacular, la casa de los duques, pues, se establece a través de la integración de los actantes, así como de la relación tácita que se establece entrambos; además de la fusión de los objetos: las aventuras de las dos primeras salidas a la par de los primeros sucesos de la tercera salida, que la duquesa llega a conocer por Sancho. Los actores se posicionan en sus respectivos lugares listos para llevar a cabo una función improvisada:

Cuenta, pues, la historia que, antes que a la casa de placer o castillo llegasen, se adelantó el duque y dio orden a todos sus criados del modo que había de tratar a don Quijote; el cual como llegó con la duquesa a las puertas del castillo, al instante salieron dél dos lacayos o palafreneros vestidos hasta en pies de una ropas que llaman de levantar, de finísimo raso carmesí... (II, XXXI 880)

«Los lugares acomodados» que dominaron la primera parte, transformados en sitios de la performance quijotesca, se mutan en una construcción artificiosa, en donde la ficción se apodera del espacio real, perfeccionando una experiencia espectacular híbrida más controlada. Ya no es la ficción de las novelas de caballerías y ya no son nuestros héroes quienes dominan el movimiento de la experiencia espectacular, sino los demás personajes. Estos le dan un giro, y centran la acción que está influida por el mundo sanchesco mediante su encantamiento de Dulcinea. Aquí vemos cómo el espacio media la experiencia, como ocurre en la casa de los Duques, la Ínsula de Barataria o el viaje a Barcelona. El fantasma de las dos primeras salidas es manifiesto a lo largo de la tercera salida; especialmente, las mentiras de Sancho sobre su encuentro con Dulcinea del Toboso. Evidentemente, los eventos que toman lugar en el pueblo de Dulcinea, el Toboso, desmarcan el mundo de las novelas caballerescas por el construido por nuestros héroes en las dos primeras salidas. De la misma manera, se idea el gobierno de Sancho en la ínsula de Barataria. En sí, se origina con los sucesos que toman lugar en la aventura de Sierra Morena, como con la promesa de «don Quijote» de concederle una ínsula a lo largo de la segunda salida. El espacio del Toboso propicia el fondo para la escenificación de la performance que regirá parte de la experiencia espectacular de la tercera salida. Se presencia como elemento detonador, pueblo real, que encapsula a la figurada Dulcinea del Toboso en la persona de Adolza Lorenzo, primer contacto con la persona real. Aquí el mundo imaginado de la primera parte es el acto *performativo*, que sirve como desencadenante por la lucha del protagonismo que marca su relación en esta tercera salida. De la misma manera, aquí argumento que las performances que toman lugar en la segunda parte están influidas debido a que todo movimiento está pre-condicionado a las previas salidas. Asimismo, vemos que «don Quijote» está relegado a un plano que lo posiciona a la par de «Sancho». Ambos se convierten en el eje de las *performances* como objetos, condición que caracteriza la tercera salida.

En conclusión, la familiarización con la novela de caballería no es, por tanto, esencial para los espectadores accidentales, sino la potencialidad de nuestro héroe de poder cautivarlos en su mundo híbrido. No obstante, el conocimiento del género para el lector es esencial; ya que forma parte de la experiencia estética. El lector real del *Quijote* entra en contacto con la forja de dos mundos que generan y alimentan la experiencia estética. El lector sigue las aventuras de Alonso Quijano, persona real con cualidades y características reales, quien se figura como caballero andante, persona sensual, quien se atribuye a sí mismo cualidades y características sensuales que adquiere desde la lectura de las novelas de caballerías. La experiencia espectacular se establece a partir de la fusión de todas las experiencias que alimentan las realidades híbridas en la obra de Cervantes.

## Obras Citadas

- BROOK, Peter. *The Empty Space: A Book About the Theatre*, New York: Touchstone, 1996.
- CÁTEDRA, Pedro M. *El sueño caballeresco: De la caballería de papel al sueño real de Don Quijote*. Madrid: Abada Editores, 2007.
- CERVANTES, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, Ed. Francisco Rico. Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998.
- CHARTIER, Roger. *Inscribir y borrar: Cultura escrita y literatura (siglos XI-XVIII)*. Madrid: Katz Editores, 2006.
- EGIDO, Aurora «La memoria y el Quijote», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 11.1 (1991): 3-44.
- . *La voz de las letras en el Siglo de Oro*. Madrid: Abada Editores, 2003.
- FOX, Arturo A. «Escena novelística y dramatismo en el Quijote». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. III (1979) No. 3: 237-246.
- FRENK, Margit. *Entre la voz y el silencio: la lectura en tiempos de Cervantes*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- GOFFMAN, Erving. *The Presentations of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday, 1959.
- . *Frame Analysis*. New York: Harper Colophon Books, 1974.
- HOLLANDER, Anne. «The Clothed Image: Picture and Performance». *New Literary History* 2.3, *Performances in Drama, the Arts and Society* (1971 Spring): 477-493.
- LARUBIA-PRADO, Francisco. «Don Quijote as Performance: The Sierra Morena Adventure». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (2009) 33.3: 335-356.
- LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space*. Trad. Donald Nicholson-Smith. Cambridge: Blackwell, 1991.
- MARINIS, Marco de, y Paul Dwyer. «Dramaturgy of the Spectator». *The Drama Review*, (1987) 31.2: 100-114. <<http://dx.doi.org/10.2307/1145819>>.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel. «Don Quijote en la encrucijada: Oralidad/Escritura», *NRFH* (1997) 45.2: 337-368.
- . «Los velos de la identidad en el Quijote», *Atti della VI Giornata Cervantina*. Ed. Donatella Pini e Pérez Navarro. Panova, 1988: 197-217.
- . «Los escenarios teatrales del Quijote». *Anales Cervantinos XXIV* (1986): 27-46.
- MCLUHAN, Marshall (1971), «Roles, Masks, and Performances». *New Literary History* 2.3, *Performances in Drama, the Arts, and Society* (1971): 517-531.
- RAMOS ESCOBAR, José Luis. «Que trata de la teatralidad en el Quijote así como de otros sucesos de feliz recordación». *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Dir. Antonio Vilanova. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989: 671-678.
- ruta, María Caterina. «La escena del Quijote: apuntes a un lector-espectador». *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Dir. Antonio Vilanova. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989: 703-711.
- SMITH, Dawn L. «Cervantes frente a su público: aspectos de la recepción en *El Retablo de las maravillas*». *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Dir. Antonio Vilanova. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989: 713-721.

