



## La «dramaturgia del espectador» en el *Quijote*

Isidoro Arén Janeiro  
State University of New York – New Paltz

### RESUMEN:

El artículo presenta, primero, cómo se definen las *performances* de don Quijote en relación con su lectura del espacio y los objetos con los que se atraviesa en su camino; segundo, cómo se construye su realidad a través de un código interiorizado basado en la palabra escrita, que transporta a la realidad inmediata. Establece la función de audiencia en la obra, tal como un análisis de la dramaturgia del espectador como copartícipes de la *performance* de Alonso Quijano.

PALABRAS CLAVE: performance, dramaturgia, espectador, audiencia, teatralidad, personajes secundarios.

### ABSTRACT:

The article presents, first, how don Quijote's performances are defined in relation to his reading of—and of the different elements that are present in—the space he traverses; second, how a construct of reality takes place through an internalized code based on the written word. It establishes the function of audience, or the dramaturgy of the spectator, as co-contributor of Alonso Quijano's performance.

KEYWORDS: performance, dramaturgy, spectator, audience, theatricality, secondary characters.

---

«En un lugar de la Mancha» (1998: I, 1; 21) Alonso Quijano se encuentra sumergido en un mundo libresco que lo reduce al anonimato y lo relega al olvido. La lectura, sin embargo, alimenta su deseo de descubrir lo que hay más allá de las paredes de su biblioteca y a romper con las barreras impuestas por el ámbito de La Mancha. Las imaginadas aventuras le ayudan a evadir su realidad y, al mismo tiempo, lo empujan hacia los campos de la fantasía, aunque solamente sea para evitar y negar su realidad en vez de enfrentarse a ella. Su salida de la biblioteca al «lugar de la Mancha» tiene como fin eludir el entorno que lo reduce a ser meramente un viejo y decrepito hidalgo. Los fieles narradores del *Quijote* inscriben la reacción y complicidad de los demás personajes ante su *performance*. Nuestro

héroe por unos momentos mantiene en suspenso a los demás personajes a quienes hechiza hasta que la construcción de la realidad quijotesca se desvanece<sup>1</sup>.

Este artículo sigue una lectura proponiendo que no solamente nuestro héroe, ora lunático ora cuerdo, desempeña el papel formado en su imaginación, sino que los lugares, los objetos y los numerosos personajes cervantinos son determinantes para que su *performance* se actualice. Por lo general, esto sucede en el momento en el que don Quijote se posiciona en el espacio donde desarrollará su aventura imaginada. El objetivo, primero, es pues discutir cómo se definen las *performances* de don Quijote mediante su lectura del espacio y los objetos; segundo, cómo se construye su realidad a través de un código interiorizado basado en la palabra escrita. Se establecerá la experiencia espectacular de los otros personajes ante la *performance* de don Quijote como participantes accidentales y se presentará un análisis de don Quijote como *performance*<sup>2</sup>.

A la hora de discutir el papel de los personajes secundarios en la obra cervantina, utilizo los postulados de Marco de Marinis y Paul Dwyer (1987), quienes analizan la «dramaturgia del espectador», para establecer la experiencia espectacular.<sup>3</sup> Estos concluyen que en toda puesta en escena, tanto el dramaturgo como el actor tienen en cuenta la experiencia espectacular de los espectadores. Añaden que el público es tácitamente cómplice de la construcción de la realidad representada. No obstante, el éxito del acto espectacular está sujeto al reconocimiento del lenguaje dramático. Me sirvo, por tanto, de este planteamiento teórico para hacer un breve comentario sobre la experiencia de la *performance* de los personajes que llenan las páginas de la obra cervantina.

A la hora de plantear la manipulación del espacio por parte de don Quijote, me remito al estudio de Gonzalo Torrente Ballester (2004), quien mediante un conciso argumento sobre la dialéctica entre Alonso Quijano y su personaje figurado pone en relieve el aspecto teatral en el *Quijote*. Torrente Ballester supone que nuestro héroe es consciente de que necesita construir una nueva identidad que le permita materializar el mundo ficcionalizado de las novelas caballerescas en los amplios campos de La Mancha: «Por un camino o por otro (de la locura o de la cordura), por estas o aquellas causas, Alonso Quijano quiso ser

1.- Al escribir este artículo se han tenido en cuenta los siguientes estudios sobre la obra cervantina, que me limito a señalar ya que son ampliamente conocidos: José Antonio Maravall (2006), Joaquín Casaldueiro (2006), Juan Valera y Nicolás Díaz de Benjumea (2006), Américo Castro (2002), Manuel Durán (2003), Manuel Durán y Fray R. Rogg (2006), y E.C. Riley (1992).

2.- Uso el término *performance* siguiendo la definición que recoge Henry Sayre (1990): «In ordinary usage, a *performance* is a specific action or set of actions – dramatic, musical, athletic, and so on – which occurs on a given occasion, in a particular place. An artistic performance – as opposed, for instance, to an athlete's performance or a student's performance on an examination – is further defined by its status as the single occurrence of a repeatable and preexistent text or score. Thus there is *Hamlet*, and there are its many performances; the play itself, and its interpretation» (1990: 91). También tengo en cuenta la de Richard Schechner (1985): «Performance behavior is known and/or practiced behavior or 'twice-behaved behavior,' 'restored behavior' – either rehearsed, previously known, learned by osmosis since early childhood, revealed during the performance by masters, guides, gurus, or elders, or generated by rules that govern the outcomes, as in improvisatory theater or sports» (1985: 118).

3.- Tengo en cuenta las conclusiones de Marco de Marinis y Paul Dwyer (1987) quienes dicen: «We can also speak of a dramaturgy of the spectator in an active or subjective sense, referring to the various receptive operations/actions that an audience carries out: perception, interpretation, aesthetic appreciation, memorization, emotive and intellectual response, etc. These operations/actions of the audience's members are to be considered truly dramaturgical (not just metaphorically) since it is only through these actions that the performance text achieves its fullness, becoming realized in all its semantic and communicative potential» (1987: 101).

otro (algo que aparentemente no podía ser), y, si no podía serlo, quiso parecerlo, y de ahí su caso y su novela» (2004: 50). Esta aportación sobre el personaje Alonso Quijano abre las puertas a un análisis que permite poner de relieve la teatralidad en la obra cervantina, pues: «don Quijote necesita un escenario adecuado, y cuando lo que está a la vista no lo es, lo crea. Pero también [...]: don Quijote, poseedor de ‘una clave’, necesita rodearse de ‘signos’ aptos para ser interpretados con ella» (2004: 104). Siguiendo esta línea de investigación, el presente artículo analizará cómo los personajes necesitan descodificar el lenguaje al que don Quijote recurre para materializar su realidad.

Mark Van Doren (1958), por otro lado, analiza el personaje cervantino como si fuese un actor consciente de su *performance*. Establece que Alonso Quijano es un actor, quien mediante sus *performances* como don Quijote se apropia de los espacios, que luego convierte en su escenario abierto para materializar su mundo caballeresco imaginado. Van Doren opina que don Quijote «is not mad but acting, playing a role» (1958: 336), y defiende que Alonso Quijano no está incapacitado para tomar decisiones, sino todo lo contrario: es actante en su propia construcción de la realidad. Argumenta que su decisión de inventar y llevar la personificación de don Quijote al escenario del teatro abierto de La Mancha es premeditada. Siguiendo esta línea de estudio, Jesús G. Maestro (2005) estudia la teatralidad implícita en el *Quijote*. Nos afirma que ese «lugar de la Mancha» se convierte en el escenario donde se materializa el mundo quijotesco: «La narración del *Quijote* contiene la teatralización de la ilusión en la representación de la vida real, [...] y la] fábula se desvanece en una idealización teatral que hace posible su continuidad y desarrollo en nuevas peripecias» (2005: 48). Su aportación abre otra línea de investigación, aunque analiza los aspectos estructurales. Por lo que corresponde a la tesis de este artículo, Maestro establece cómo nuestro héroe se sirve de elementos teatrales para construir su realidad, y, además, cómo «los personajes del *Quijote*, espectadores del teatro contenido en la novela, adoptan inevitablemente una actitud frente a los hechos dramatizados» (2005: 47).

Ante estas líneas de estudio, Luis Avilés (2005) presenta una lectura sobre la función del espectador en la obra, centrando su análisis en el capítulo XX de la primera parte, en concreto la aventura de los Batanes. Lo que interesa al respecto es la definición que establece Avilés sobre la función del espectador en la obra literaria, tal como en la puesta en escena: «El espectador, en cambio, es aquel que decide no actuar, el que entra en el ámbito de la *scholē* u ocio, pero no definido como descanso o diversión, sino ‘el deliberado acto de abstenerse, de retraerse (*schein*) de las actividades ordinarias condicionadas por los deseos cotidianos’ (Arendt 114-15)» (2005: 2). Avilés analiza la función del espectador, el espectáculo y el testigo en el *Quijote*, y pone énfasis en la faceta de que sin estos, no habría quien atestiguase las aventuras de nuestro héroe. Sin embargo, aquí se argumentará que el espectador no está totalmente pasivo ante el espectáculo, o la *performance* de don Quijote, sino todo lo contrario: es activo y funcional.

Finalmente, se considera el estudio de Francisco Larubia-Prado (2009), quien establece los planteamientos postulados por los teóricos de la *performance* y propone centrarse en el episodio de Sierra Morena: «I first want to address the sense of Don Quijote’s will to self-creation and to elaborate on the nature of his *performance* both as a solo actor, and his rapport with Sancho» (2009: 337). Subraya la autodeterminación de don Quijote, quien intencionalmente sale y construye una persona que le servirá para la *performance*, como se

estableció anteriormente con respecto a la teatralidad implícita en la obra de Cervantes<sup>4</sup>. Larubia-Prado (2009) analiza la aventura de Sierra Morena y propone una analogía entre este espacio y los asociados con los rituales, que cobran significado según la conexión que se forma con los partícipes en el rito. Concluye que el espacio de la aventura no solamente influye en los personajes que pasan o entran, sino en los elementos y también en su actuación, definiendo así la *performance* de don Quijote. Los críticos aquí mencionados establecen un perfil de investigación que se centra primordialmente en analizar el personaje de don Quijote como actante. Según estos, Alonso Quijano conscientemente establece un plan y lo ejecuta cuidadosamente y paulatinamente.

Sin embargo, como se argumentará, también se ha de considerar la participación de los otros personajes secundarios en el momento en que se desarrolla la aventura quijotesca. Estos atestiguan y son, al mismo tiempo, cómplices de la *performance* de Alonso Quijano. En efecto, se estudia la experiencia espectacular ante las *performances* quijotescas. Para ello, el análisis presente se centra en los «lugares acomodados», y el efecto de los objetos presentes en estos espacios como detonantes de las aventuras. Asimismo, la implicación de los personajes con quienes se cruzan en el camino. Estos al compartir el escenario de la aventura con nuestro héroe son cómplices del acto espectacular. El éxito de su *performance*, por consiguiente, está ligado al conocimiento de los personajes que entran o entablan un diálogo con don Quijote sobre los referentes literarios que utiliza para llevar a un fin la construcción de la realidad quijotesca. Por ello, es importante tener en cuenta la «dramaturgia del espectador» como actante en la aventura quijotesca.

Los primeros capítulos describen la vida diaria de don Quijote: es monótona, y no tiene sentido. Él es prisionero en un lugar olvidado de La Mancha, donde es forzado a encarar y aguantar una existencia anónima. No hay nada que lo defina, lo distinga; es un individuo capturado en un mundo absurdo hasta que un día decide construirse una existencia significativa para sí mismo, por lo menos una que le dé notoriedad y fama eterna. Alonso Quijano se imagina a una persona para poder escaparse de una realidad sórdida e inocua. Aunque sea un intento fútil el querer llenar el vacío de la nada, por lo menos le permite irse a la aventura bajo una nueva *persona*. Se inventa una nueva identidad, don Quijote, un caballero andante que es fruto del mundo imaginado de la novela de caballerías: la palabra escrita. Su transformación conlleva un acto interpretativo delimitado por el constante choque entre la realidad que construye a partir de la palabra escrita y la realidad inmediata de los personajes que necesitan descodificarlo.

Al embarcarse en su primera salida, se halla consternado, no encuentra a nadie y no tiene público que actualice su *performance*. Los vastos espacios de su imaginación y memoria serán, entonces, los elementos cruciales que le ayudarán a poner en escena su imaginado mundo. Pero, antes, tiene que re-inventar su persona y definirse. Los espacios de La Mancha le sirven para llevar a cabo sus alocadas aventuras y construir su realidad imaginada<sup>5</sup>.

4.- «Instead of demonstrating recognizable 'common-sense' restored behaviour», nos dice Larubia-Prado, «Don Quijote *performs* beyond everyday life by consciously framing his behaviour as that of a chivalric knight. This framing, or heightening, of a certain behaviour clearly shows Don Quijote's will to self-creation by self-expression. Thus, he chooses his own path to subject-formation by simultaneously re-describing himself and the world in his own terms» (2009: 338).

5.- Sobre este aspecto escribe Aurora Egido en su estudio de la memoria en el *Quijote*: «La memoria para los retóricos era la retención en la mente no solo de la materia, sino de las palabras y la ordenación, de ahí que don Quijote refleje en sus actos no solo las hazañas caballerescas, sino los aspectos elocutivos de tales narraciones, imitándolos reiteradamente

No obstante, don Quijote, en sí, tiene que interactuar con el otro para que su realidad construida se haga parte de la experiencia espectacular de los otros personajes. Esta se define en contraposición a aquella y es dependiente del conocimiento de su mundo textualizado. Al personificar un caballero andante, don Quijote construye una realidad que le da sentido a su vida mediante el texto escrito, el guión que concretiza su identidad. Aun así, la realidad quijotesca existe solamente si los demás personajes son inducidos por su *performance*. Esta se inicia por los objetos que percibe dentro de los espacios que cruza, los cuales despiertan su memoria libresca<sup>6</sup>.

Alonso Quijano, al personificar a un caballero andante mediante la figura de don Quijote, se transforma en un signo que debe ser leído e interpretado como uno que induce una *performance*, y al mismo tiempo como tal. Hay que tener en cuenta que esta no está condicionada por su propia lectura de códigos interiorizados, sino por la interpretación que los otros personajes le dan y su consecuente reacción. Don Quijote como actante se rige según las improvisaciones basadas en sus lecturas y se adapta al espacio escénico que dará lugar a las numerosas aventuras que se encierran en la novela, el papel de los personajes secundarios es crucial para que su mundo quijotesco se materialice. Por esto, intenta perfeccionar a lo largo de sus aventuras la *performance* por muy desquiciada que sea: con cada aventura, aprende a retocarla, con cada paso que da, añade aspectos que contribuyen a la creación de su persona.

Don Quijote como *performance* ocurre en el momento que decide ponerse su armadura, ya que su vestidura establece una reacción que pre-condiciona una respuesta concreta de asombro y que requiere interpretación<sup>7</sup>. Nuestro héroe reacciona ante el espacio desnudo y el objeto que visualiza, el cual transforma en un sitio de *performance*. Sin embargo, necesita que los personajes con quienes comparte la experiencia espectacular se adapten y lean la figura de don Quijote como tal, y no como Alonso Quijano. El «lugar de la Mancha» se convierte, entonces, en el sitio acomodado para la *performance*, donde su mundo textualizado adquiere significado según cómo se interprete la experiencia<sup>8</sup>. El lugar ocupado se metamorfosea, pues, en el espacio espectacular donde se ejecuta el mundo imaginado por don Quijote. El detonante de la acción son en algunas instancias los objetos y, en otras, los personajes. Estos condicionan su actuación, y operan como códigos semióticos que evocan la memoria libresca. Como es sabido, la base de las aventuras asombrosas se origina en las lecturas que don Quijote retrae de los vastos espacios de su memoria en la primera parte, que entonces adapta a las necesidades de la *performance*; y que en la segunda parte lo definen. La realidad construida en las novelas de caballerías se transporta al

en su vida práctica, tras un proceso y selección de los modelos que luego aprenderá Sancho, sacando así provecho de la memoria ajena» (1991: 9-10).

6.- Egido señala: «La memoria de don Quijote es tan poderosa que las imágenes que percibe y los lugares por los que transita pasan a identificarse inmediatamente en ella con los lugares e imágenes que guardaba en su mente. De este modo, la realidad se va acomodando a las percepciones pasadas, sin discernimiento temporal alguno» (1991: 11).

7.- Erving Goffman (1959) plantea esta condición con respecto a la teatralidad de la vida diaria: «When an individual appears before Others his actions will influence the definition of the situation which they come to have. Sometimes the individual will act in a thoroughly calculating manner expressing himself in a given way solely in order to give the kind of suspension to Others that is likely to evoke from them a specific response he is concerned to obtain» (1959: 6).

8.- Ver los estudios de Aurora Egido (2003), Margit Frenk (2005), Pedro M. Cátedra (2007) y Roger Chartier (2006), quienes estudian las implicaciones de la llegada del libro y la transformación del lector en el siglo de oro.



campo de la realidad inmediata. No obstante, su carismática presencia atrae a los demás personajes quienes, a pesar de ser accidentales, alimentan la aventura.

Los personajes cervantinos con quienes comparte el espacio de la aventura son los que proporcionan los elementos cruciales para que la realidad construida se actualice. Cuando esto sucede, la «dramaturgia del espectador» entra en juego. Pero los códigos que maneja nuestro héroe al forjar su realidad caballeresca tienen que ser leídos dentro de su marco referencial, la novela de caballerías. Es decir, el mundo construido por don Quijote se materializa solamente si se es capaz de identificar la codificación del espacio u objeto según lo ve nuestro héroe, y, consecuentemente, cómo lo proyecta en el espacio de la *performance*. A menudo, los personajes con quienes se encuentra nuestro héroe conocen los textos que son base de la construcción de la realidad imaginada por él. Por ejemplo, el ventero en el capítulo III de la primera parte, quien ejecuta la ceremonia de iniciación en la orden de caballería.

Sin embargo, y por lo general, algunos no saben cómo leer a don Quijote porque no identifican su discurso. Es una vez que reconocen la naturaleza de su locura cuando reaccionan. A modo de ejemplo, en el capítulo «Que trata de la aventura y rica ganancia del yelmo de Mambrino», se ilustra esta relación. Aquí, don Quijote lee e interpreta los elementos que percibe y luego los adapta a su desarrollo de la aventura. En este episodio, los héroes cervantinos se cruzan con un inocente barbero, quien, debido a que estaba lloviendo, utilizó la bacía de barbero para cubrirse. No obstante, don Quijote asocia este objeto al yelmo de Mambrino, uniendo la realidad construida con la inmediata.

El yelmo de Mambrino, pues, funde las dos realidades en las que vive don Quijote. El objeto, que forja y moldea para encajar en su maquinada aventura, cobra un significado según la lectura particular a don Quijote. El objeto puede bien ser una bacía o parte del yelmo de Mambrino; y de una forma u otra refuerza la construcción de su realidad figurada, la que se mezcla con la del barbero. Aquí, entra en juego el efecto de la «dramaturgia del espectador». Don Quijote al arrebatarse el yelmo posee algo tangible, un trofeo de batalla que colabora su realidad imaginada. El barbero, ahora, se queda con la tarea de aceptar una u otra, según como quiera interpretar las acciones de nuestro héroe, esto es, continuar la construcción de su realidad caballeresca, o rechazarla, poniendo fin a la *performance*.

La construcción de la realidad, en sí, no solo depende de la efectividad de la *performance* de nuestro héroe cervantino, de la puesta en escena de su realidad construida en ese sitio acomodado para la experiencia espectacular, sino también en la del espectador. En otras palabras, la premisa principal es cómo don Quijote materializa el mundo libresco en la realidad inmediata, y embauca a los demás personajes accidentales. Su actuación depende de la capacidad de estos para interpretar la codificación de la realidad quijotesca que toma lugar en ese espacio de encuentro. Don Quijote y los demás personajes construyen juntos una nueva realidad imaginada que se mantiene mientras haya una participación activa de todos los actantes presentes. La ruptura toma lugar en el momento que se percatan de lo absurdo de su presencia como caballero andante. En el momento en que la eficacia de los gestos o las palabras de nuestro héroe pierden la fuerza emotiva, es cuando se produce una ruptura violenta. Los participantes presentes se sienten avergonzados y engañados; no solo por haber entretenido momentáneamente sus locuras, sino además por ser partícipes accidentales en la realidad construida por don Quijote.

Hay que resaltar, nuevamente, que los códigos escondidos en los vastos espacios de la memoria ayudan a nuestro héroe a entablar un diálogo con su entorno. Igualmente, posibilita la figuración del espacio espectacular, enmarcando la «dramaturgia del espectador». Asimismo, y por las mismas razones, los otros personajes cervantinos contextualizan a este personaje salido de las páginas de la novela caballeresca. Reiterando, la escena y su lectura del entorno que le rodea determinan la aventura, yuxtaponiéndose a las narrativas interiorizadas, creando así la visión quijotesca del mundo. Las narrativas que don Quijote actualiza dependen, pues, de su reacción ante el espacio y su interpretación de los elementos o signos referenciales presentes. Estos actúan como una marca que una vez activada provoca un deseado o indeseado efecto, y por ende, incita una *performance*.

Las lecturas de las novelas de caballerías, como es sabido, forman y son los referentes que conceptualizan interiormente una manera de vivir. Le proporcionan un código referencial que indudablemente le aportan una ley de vida. Don Quijote busca un espacio que le permita actualizar sus fantasías escondidas entre los extensos espacios de su imaginación. «La factura caballeresca», dice Aurora Egido, «vale decir, la memoria de lo leído en los libros de caballería, [o] la memoria libresco se apodera de su fantasía y transforma las invenciones literarias en verdades de peso» (1991: 10). El ámbito de La Mancha de la primera parte se convierte en un espacio abierto, donde don Quijote como actante lleva la loca idea de resucitar la orden de la caballería. Su conocimiento de este género es determinante para su *performance* y para que se pueda leer como *performance* asimismo, ya que dirige sus acciones dentro de los diferentes espacios que cruza y ocupa en sus salidas. La palabra escrita, por ende, es la que influye en su decisión de salir de La Mancha. El mundo libresco le alimenta su deseo de llevar a escena su acto como caballero andante.

Sin embargo, existen ciertas reglas que lo condicionan y que se definen dentro del código de los caballeros andantes. Él rescribe su personaje en relación con aquellas, con cada aventura se define y reconstituye su persona para encajarse a las circunstancias: la venta se convierte en castillo, Aldonza Lorenzo en Dulcinea, la bacía en yelmo, los molinos en gigantes, entre otros numerosos ejemplos<sup>9</sup>. Lo que es real para don Quijote, no lo es para aquellos con quienes se cruza. Don Quijote, en fin, es quien decide cuál va a ser la *performance*, según cómo él lee el espacio que ocupa. Tal como ocurre, por ejemplo, en el capítulo XXIII de la primera parte, que da comienzo a la aventura en Sierra Morena, donde Sancho le aconseja a don Quijote que se esconda de la Santa Hermandad.

Sancho le recuerda que su comprensión de la realidad, aunque se base en los principios de la caballería andante, no vale en la realidad inmediata de la Santa Hermandad, otro aspecto que irrumpe en ese mundo quijotesco imaginado. Sin embargo, para nuestro héroe la realidad inmediata es irrelevante, como indica el narrador:

Así como don Quijote entró por aquellas montañas, se le alegró el corazón, pareciéndole aquellos lugares acomodados para las aventuras que buscaba. Reducíansele a la memoria los maravillosos acontecimientos que en semejantes soledades y asperezas habían sucedido a caballeros andantes. Iba pensando en estas cosas, tan embebecido y trasportado en ellas, que de ninguna otra se acordaba (1998: I, XXIII, 251).

9.- Ver Castillo y Castillo (1998) y Spadaccini y Talens (1993).

De nuevo, el espacio de «lugares acomodados» induce a nuestro héroe a transportar su imaginada realidad y dar vida a su fantasía. El objeto en cuestión induce la *performance* que va a ocupar el resto de la primera parte, y en efecto, es crucial para el planteamiento de la aventura de la princesa Micomicoma. La próxima aventura se centra en la imitación de otros caballeros penitentes, partiendo de su encuentro con Cardenio, quien se queda asombrado de la apariencia de don Quijote. Cardenio comienza a narrar su historia y pide que no se le interrumpa, pues esto le provocaría entrar en un ataque colérico. Sin embargo, en el momento que hace una referencia a las novelas de caballerías, don Quijote irrumpe en su narración y rompe el hilo de la historia, provocando su ira. Aunque Cardenio actúa de forma irracional y violenta, la suya es momentánea. Cardenio todavía tiene un hilo que lo mantiene dentro de la realidad inmediata. Aun así, su condición no le impide reconocer la naturaleza de la locura de nuestro héroe:

Estáble mirando Cardenio muy atentamente, al cual ya había venido el accidente de su locura y no estaba para proseguir su historia, ni tampoco don Quijote se la oyera, según le había disgustado lo que de Madasima le había oído. ¡Estraño caso, que así volvió por ella como si verdaderamente fuera su verdadera y natural señora, tal le tenían sus descomulgados libros! Digo, pues, que, como ya Cardenio estaba loco y se oyó tratar de mentís y de bellaco, con otros de nuestros semejantes, parecióle burla, y alzó su guijarro que halló junto a sí y dio con él en los pechos tal golpe a don Quijote, que le hizo de caer de espaldas (1998: I, XXIII, 269).

El espacio de Sierra Morena le proporciona a don Quijote los elementos que van a regir la *performance* en los próximos capítulos, en donde decide imitar a Amadís de Gaula. En estos momentos, vemos que Sancho ya no es un participante más la realidad quijotesca, sino que va a ser un actante de dicha realidad, faceta que será determinante para el desarrollo de su personaje en la segunda parte.

Desde Sierra Morena, don Quijote envía a Sancho con la misión de comunicar a Dulcinea del Toboso su acto de penitencia, esto es, la *performance* que va a llevar a cabo a imitación de otros caballeros andantes. Nuestro héroe se queda solo y sin audiencia que atestigüe su *performance* y sufrimiento, como indica el narrador:

Y lo que le fatigaba mucho era no hallar por allí otro ermitaño que le confesase y con quien consolarse; y así se entretenía paseándose por el pradecillo, escribiendo y grabando por las cortezas de los árboles y por la menuda arena muchos versos, todos acomodados a su tristeza, y algunos a alabanza de Dulcinea. (1998: I, XXVI, 293)

La palabra escrita es, en sí, lo que deja constancia de su penosa penitencia, y los árboles son los co-participantes silenciosos que sirven como testigos donde enmarca sus pensamientos. Estos poemas, entre los otros que quedaron grabados en Sierra Morena, guardan constancia de la *performance* de don Quijote.

Los últimos capítulos de la primera parte tienen que ver con el plan del cura y el barbero, que consiste en engañar a que don Quijote, para que salga de Sierra Morena y así llevárselo a su casa. Se ponen de acuerdo una vez que estos se encuentran con Sancho, quien les pone al día sobre las varias aventuras que tomaron lugar en esta segunda salida. Estos maquinan una aventura partiendo de esta información, y con la ayuda de los otros perso-



najes con quienes se encuentran al entrar en Sierra Morena: Dorotea, Fernando, Luscinda y Cardenio. Así, intervienen en la realidad imaginada de don Quijote. En efecto, ahora, no es don Quijote quien construye una realidad basada en las novelas de caballerías, sino que son los personajes mismos quienes imaginan una *performance* basada en la quijotesca. No obstante, ellos saben que tienen que tener cuidado porque cualquier desliz puede perjudicar su fabricada aventura y alertar a don Quijote de sus verdaderas intenciones. Ahora es él el espectador quien tiene que ser embaucado para participar en la aventura inventada por Dorotea, la princesa Micomicona.

A lo largo de los últimos capítulos la acción gira paralelamente a las historias de Cardenio y Dorotea, desdeñados por Fernando y Luscinda, quienes eventualmente se encontrarán y arreglarán su situación amorosa, que parece, irónicamente, sacada de las comedias de la época. No obstante, lo que es relevante para el presente estudio es el hecho de que todos los personajes son conscientes de la realidad construida por don Quijote y por ello son capaces de llevar a cabo su propia *performance*, basada en la construcción de la realidad quijotesca como *performance*. Así construyen la aventura de la princesa Micomicona, quien al encontrarse a don Quijote le implora a que le ayude. En este momento, Sancho le ruega: «–Bien puede vuestra merced, señor, concederle el don que pide, que no es cosa de nada: solo es matar un gigantazo, y esta que lo pide es la alta princesa Micomicona, reina del gran reino Micomición de Etiopia» (1998: I, XXIX 338); de tal manera se presenta Dorotea: «–Pues el que pido es –dijo la doncella– que la vuestra magnánima persona se venga luego conmigo donde yo le llevare y me prometa que no se ha de entretener en otra aventura ni demanda alguna hasta darme venganza de un traidor que, contra todo derecho divino y humano, me tiene usurpado mi reino» (1998: I, XXIX 338).

El éxito de esta aventura depende ahora de cómo el cura, el barbero, Cardenio y Dorotea manejan e interpretan los diferentes espacios espectaculares, y de cómo reacciona no solamente don Quijote sino Sancho también para que sea efectiva. Don Quijote no deja margen que permita a los co-participantes salirse de su realidad quijotesca, ya que esta está definida por su propia dramaturgia. Por esta razón, los autores de la aventura de la princesa Micomicona solamente se limitan a seguir las pautas de la *performance* quijotesca. Como actantes en un espacio escénico y mediante el texto espectacular interiorizado, basado en su conocimiento de las novelas de caballerías, siguen cuidadosamente la realidad quijotesca establecida por la dramaturgia de don Quijote a lo largo de la primera parte<sup>10</sup>. Ahora, los efectos de la «dramaturgia del espectador» se revierten a don Quijote.

Esto se debe a que en el caso de don Quijote, encontramos que el éxito de esta *performance* está sujeta a factores ajenos. Su auto-realización depende de la reacción que se entabla con los numerosos personajes y don Quijote. Su aventura está condicionada por la capacidad de ser leída y enmarcada dentro de un paradigma significativo. Asimismo, el de poder establecer un diálogo que proyecta en los diferentes espacios que limitan la experiencia espectacular.

10.– Como señalan Marinis y Dwyer (1987): «Putting it simply, this amounts to saying that in order to attract and direct the spectator's attention, the performance must first manage to surprise or amaze; that is, the performance must put into effect *disruptive or manipulative strategies* which will unsettle the spectator's expectations – both short and long term – and, her/his perceptive habits» (1987: 109).

Similarmente, los demás personajes están reaccionando a una imagen que se encierra dentro de un nuevo marco narrativo que se genera ante la presencia de don Quijote; quien vestido como caballero andante es un enunciado, faceta que determina y define su persona. La *performance* quijotesca, en sí, requiere una lectura específica, cuya actualización obedece a que se reconozca el lenguaje discursivo, que ocurre solamente al entablar un diálogo con don Quijote como enunciado. Una lectura de este como signo semiótico es necesaria, para que sea posible su enmarcación interpretativa, y además, sea comprensible. Para ello, los demás personajes, que comparten el espacio espectacular con don Quijote, tienen que encerrarlo dentro de un marco referencial que les permita seguir su actuación. El éxito de su actuación, pues, se liga a la reacción inicial. Su personificación como caballero andante obliga a que sea re-contextualizado, aspecto que es crucial para que tenga éxito y sea significativo. Los personajes que comparten el espacio espectacular con don Quijote necesitan ajustarse a su paradigma de expectativas y referirse a unas referencias textuales internalizadas. La *performance* depende de la impresión proyectada mediante su personificación de un ente ficcional fabricado por sí mismo.

La figuración como caballero andante provoca su *performance* que se define por el lugar y su consecuente lectura; asimismo, es dependiente de la memoria libresca que pre-condiciona su actuación<sup>11</sup>. Reiterando nuevamente, la novela de caballerías es un punto central de contacto con el mundo externo textualizado: uno que va más allá de los confines de ese lugar perdido en La Mancha. El deseo de cumplir un sueño es lo que le da fuerza y ánimo para seguir adelante con la *performance*. Don Quijote persigue una «Arcadia» en ese «lugar de la Mancha» que le alivie. La Mancha es el escenario abierto que define su actuación, es el espacio vacío que se convierte en un lugar donde se actualiza la experiencia. Don Quijote es producto de la textualización de la realidad que convierte a Alonso Quijano en un actante.

A manera de conclusión, la primera parte de la novela se define de acuerdo a una actuación impulsada por el lugar y los personajes con quienes se encuentra don Quijote, que será crucial para el desarrollo de la segunda parte. No solo le está dando forma a su mundo para conformar la proyección de su persona en un sitio acomodado para la *performance*, sino que la condiciona con los numerosos personajes, quienes mediante su propia dramaturgia participan en esta experiencia. El «lugar de la Mancha» se convierte en un espacio espectacular. Nuestro héroe no está solo cuando se construye a sí mismo y cuando se adapta a diferentes situaciones específicas que generan la aventura quijotesca, sino su *performance* se complementa con la participación de los demás personajes. Aquí entra, pues, en juego la «dramaturgia del espectador». Don Quijote es un compuesto de numerosas *performances* que lleva a cabo a lo largo de las dos primeras salidas. En contraste, la tercera salida presenta una *performance* diferente que no está totalmente controlada por él, sino que se define en cómo Alonso Quijano es percibido como don Quijote figurado y donde Sancho produce su propia *performance* que condiciona la experiencia.

11.– «La construcción de una realidad improvisada», afirma Vicente Pérez de León, «es materializada de diferentes formas por otros autores como Cervantes y Calderón. En el caso del primero, su obra propone nuevos elementos para recrear lo imaginario y adaptarse al propósito de descubrir las exageraciones y artificiosidad de lo representado en los escenarios de principios del siglo xvii, además de desvelar su exagerado efecto en el público a partir de un intercambio de pareceres enriquecedor» (2004: 16). Ver Luis González-Cruz (2006).

## Bibliografía citada

- AVILÉS, Luis F. «En el límite de la mirada: el espectador en *Don Quijote*». *Cervantes y su mundo II*. Eds. Kurt Reichenberger y Darío Fernández Morera. Germany: Edition Reichenberger, 2005, pp. 1-22.
- CASALDUERO, Joaquín. *Sentido y forma del Quijote (1605-1615)*. 1ª edición 1949. Madrid: Visor, 2006.
- CASTILLO, David y Moisés. «La perspectiva curiosa; Cervantes y la otra modernidad», *RLA* 10.2 (1998), pp. 392-396.
- CÁTEDRA, Pedro M. *El sueño caballeresco: De la caballería de papel al sueño real de Don Quijote*. Madrid: Abada Editores, 2006.
- CASTRO, Américo. *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*. Madrid: Editorial Trotta S.A., 2002.
- 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.
- DURÁN, Manuel, y Fray R. Rogg. *Fighting Windmills: Encounters with Don Quixote*. New Haven: Yale UP, 2006. <<http://dx.doi.org/10.12987/yale/9780300110227.001.0001>>
- DURÁN, Manuel. *La ambigüedad en el Quijote*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1960.
- EGIDO, Aurora. «La memoria y el Quijote». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 11.1(1991), 3-44.
- EGIDO, Aurora. *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*, 3.3 (1979), pp. 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.
- GONZÁLEZ-CRUZ, Luis F. «Cervantes entre la novela y el teatro». *Círculo: Revista de Cultura*, 35 (2006), pp. 35-42.
- LARUBIA-PRADO, Francisco. «*Don Quijote* as Performance: The Sierra Morena Adventure». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 33.3 (2009), pp. 335-356.
- MAESTRO, Jesús G. «Cervantes y el teatro del Quijote». *Hispania* 88.1 (2005), pp. 41-52. <<http://dx.doi.org/10.2307/20063074>>
- MARAVALL, José Antonio. *Utopía y contrautopía en el Quijote*. Madrid: Visor, 2006.
- MARINIS, Marco de, y Paul Dwyer. «Dramaturgy of the Spectator». *The Drama Review*. 31.2 (1987), pp. 100-114. <<http://dx.doi.org/10.2307/1145819>>
- PÉREZ DE LEÓN, Vicente. «Sobre la realidad improvisada en el teatro breve del Siglo de Oro». *Hispania*, 87.1 (2004), pp. 13-21. <http://dx.doi.org/10.2307/20062969>
- RILEY, E.C. *Cervantes's Theory of the Novel*. Newark, De: Juan de la Cuesta, 1992.
- SAYRE, Henry. «Performance». *Critical Terms for Literary Study*. Ed. Frank Letricchia & Thomas McLaughlin. Chicago: University of Chicago P, 1990, pp. 91-104.
- SCHECHNER, Richard. *Between Theater & Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania P, 1985.

- SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. 2<sup>nd</sup> edition. New York: Routledge, 2009.
- SCHIEFFELIN, Edward L. «Performance and the Cultural Construction of Reality». *American Ethnologist*, 12.4 (1985), pp. 707-724. <http://dx.doi.org/10.1525/ae.1985.12.4.02a00070>
- SPADACCINI, Nicholas, y Jenaro Talens. *Through the Shattering Glass: Cervantes and the Self-Made World*. Minneapolis: University of Minneapolis P., 1993.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*. Barcelona: Destino, 2004.
- VALERA, Juan, y Nicolás Díaz de Benjumea. *Sobre el sentido del Quijote* [1898]. Ed., Joaquín González Cuenca. Madrid: Visor, 2006.
- VAN DOREN, Mark. *Don Quixote's Profession*. New York: Columbia UP, 1958.