

# TEMAS Y FORMAS HISPÁNICAS: ARTE, CULTURA Y SOCIEDAD

Carlos Mata Induráin y Anna Morózova (eds.)





## LA REPRESENTACIÓN COMO TEMA Y PRINCIPIO POÉTICO EN LA OBRA DE CERVANTES

*Svetlana Piskunova*  
*Universidad Estatal Lomonósov de Moscú*

La palabra *representación*, tan difundida en las ciencias humanísticas de las últimas décadas, tiene un amplio espectro de significaciones. Según una de sus acepciones incluidas en el *Diccionario de la Real Academia Española*, la representación es una «figura, imagen o idea que sustituye a la realidad», es decir, un fenómeno visible, presente, que sustituye al otro, invisible, ausente. Por eso la representación puede servir como medio de exteriorización del contenido de la consciencia del personaje y/o de su creador, sujetos y objetos principales de la novela moderna. Como tal, la representación es un fenómeno ambivalente y paradójico, que se constituye entre lo ideal y lo material, el objeto y el sujeto, las palabras y las cosas, uniendo y repartiendo el uno y el otro. A veces es una visión, un fantasma, un sueño, materializado en palabras, signos y símbolos, un discurso que, apoyándose en la experiencia cultural, organiza el torrente caótico de imágenes producidas por la imaginación creativa. La descripción retórica de dos ejércitos caballerescos, que don Quijote descubre en las nubes de polvo levantadas en el camino manchego por rebaños de ovejas («... viendo en su imaginación lo que no veía ni había...», p. 190<sup>1</sup>), es el ejemplo perfecto de la representación discursiva. Uniéndose con la acción mimética, la última se convierte con ligereza en una representación equivalente a la obra dramática y —al fin y al

<sup>1</sup> Todas las citas del *Quijote* serán por esta edición: *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998, 2 vols.

cabo— en la designación del teatro como tal, cuyo papel social en la época del Barroco consistía en la organización simulativa de la vida de la nación desorganizada<sup>2</sup>.

Michail Yampolski, profesor de la Universidad de Nueva York, en sus libros, escritos en ruso y editados en Rusia, dedicados a la historia de la representación como un fenómeno socio-estético en la Europa Moderna<sup>3</sup>, denomina como «Edad de la representación» todo el periodo de la cultura europea clásica, desde el Renacimiento italiano hasta el Romanticismo.

Al mismo tiempo, las primeras representaciones, representaciones en el sentido primario de la palabra, fijado en el *Diccionario de Furetière* de 1690 (citado por Carlo Ginzburg en su famoso ensayo «La representación; palabra, idea, cosa», dedicado al nacimiento del fenómeno<sup>4</sup>), aparecieron en el norte de Europa, en el otoño de la Edad Media como un elemento del rito funerario estatal. Eran

the waxen, wooden, or leather effigies that were placed on the royal catafalque during the funerals of French and English sovereigns, as well [...] as the funerary bed, empty and covered with a pall, which in earlier times «represented» the dead sovereign<sup>5</sup>.

Louis Marin, el autor del libro *El retrato del rey*<sup>6</sup>, interpretaba las representaciones como el procedimiento más eficaz para la transformación de «la fuerza en poder» y del «poder en autoridad»<sup>7</sup>. La imagen imperecedera del poder estatal, según Marín, estaba destinada «a convertir al espectador de la representación en sujeto del espectáculo y en miembro de la subordinación simbólica»<sup>8</sup>.

La representación como procedimiento de organización de la vida social y soporte del poder estatal es el rasgo típico de las culturas imperiales. No importa que el Imperio se haya convertido en ruinas, o que esté al borde de crisis, como «España bajo los Austrias», especialmente durante el reinado de Felipe II. Su túmulo, levantado en el centro de Sevilla, es el tema del famoso soneto cervantino «Al túmu-

<sup>2</sup> Ver las obras clásicas de José Antonio Maravall (1980 y 1971).

<sup>3</sup> Ver Yampolski, 2007.

<sup>4</sup> Ver Ginzburg 2002.

<sup>5</sup> Ginzburg, 2002, p. 64.

<sup>6</sup> Ver Marin, 1981.

<sup>7</sup> Marin, 1981, p. 11.

<sup>8</sup> Ver Yampolski, 2007, p. 84.

lo del rey Felipe II en Sevilla» (1598), que, como todos saben, está compuesto en forma del diálogo entre un soldado que con exaltación y asombro contempla la lujosa representación («Voto a Dios que me espanta esta grandeza / y que diera un doblón por describilla...») y un «valentón», que con ironía comenta sus palabras («Es cierto cuanto dice voacé, seor soldado, / y el que dijera lo contrario miente...»), revelando la vanidad y la mentira de la grandeza póstuma imperial. La mención del doblón por el soldado es una alusión al motivo principal de la representación —del doble (o del redoblamiento). Claro que el título del rey es una construcción en la cual el cuerpo del monarca fallecido está sustituido por su doble —su copia artificial. Pero en el soneto cervantino hay también un «desdoblamiento de voces ante la desmesura del artificio funerario», sagazmente anotado por Pedro Ruiz Pérez; como escribe este investigador de la poesía cervantina, este procedimiento artístico

funciona como el juego de espejos donde se difuminan las fronteras entre la realidad y la ficción, al mismo tiempo que, paradójicamente, se afirman las respectivas autonomías de uno y otro espacio [...]. Se despliega así la poética irónica que une los elementos contrarios y que preside el conjunto de la escritura cervantina, hecha de dualidades, ambivalencias y voces interpuestas<sup>9</sup>.

La palabra más acentuada concluye el soneto:

Y luego, in continente,  
caló el chapeo, requirió la espada,  
miró al soslayo, fuese y no hubo nada.

Es la misma que corona el soneto de Luis de Góngora «Mientras por competir con tu cabello...». En la estética barroca los motivos de la grandeza, de la riqueza, de la belleza, de la gloria y del gozo se aniquilan enfrentándose con los de la nada, del vacío, de la desaparición. Queda el desengaño que figura en el título del soneto de Quevedo dedicado a «las grandezas aparentes / de la vana ilusión de los tiranos».

Hay que subrayar el ambivalente, contradictorio, quizás, mejor decir paradójico tratamiento que da Cervantes al tema de la repre-

<sup>9</sup> Ruiz Pérez, 1997, pp. 70-71.

sentación y de la estética representacional. Como Góngora, poeta burlesco, como Quevedo, festivo y satírico, como el autor anónimo del *Lazarillo*, como Diego Hurtado de Mendoza, poeta burlesco (y, posiblemente, el autor del *Lazarillo*), como Gutierre de Cetina, como Erasmo y Rabelais, aprovechando la tradición de la risa popular carnavalesca y la graciosa ironía humanista, el creador del *Quijote* paso a paso destruía (de-construía) el encantamiento patético y pintoresco del arte representacional de las últimas décadas del Renacimiento y del Barroco, mientras él mismo en el *Persiles* y en *La Galatea*, como Góngora en las *Soledades*, creó sus perfectos modelos<sup>10</sup>.

El género pastoril era y sigue siendo un campo especialmente apropiado para el arte representacional. Y no es extraño que la imagen del cuerpo muerto en el contexto pastoril y el rito funeral teatralizado aparezca a menudo en la prosa cervantina<sup>11</sup>. Es el motivo central de los episodios pastoriles del *Quijote*: la historia de Marcela y Grisóstomo, la aventura del cuerpo muerto, la bajada del caballero a la cueva de Montesinos, la muerte (fingida) de Altisidora al final de la Segunda parte, que cierra el ciclo, siendo la repetición paródica de los motivos de la muerte del amante (la *amanta*) rechazado, de la descripción de los sufrimientos de los pecadores en el infierno poético estilizado, de la contemplación del cuerpo del joven (o la doncella) preparado para el entierro pero no tocado por la muerte («... vieron cubierto de flores un cuerpo muerto, vestido como pastor [...] y, aunque muerto, mostraba que vivo había sido de rostro hermoso...» (p. 143); «... encima del [...] túmulo se mostraba un cuerpo muerto de una tan hermosa doncella, que hacía parecer con su hermosura hermosa a la misma muerte» (p. 1184). Tales descripciones revelan la paradoja inminente de la representación: el cuerpo muerto se convierte en el doble falso del fallecido continuando su vida detrás de la frontera de la muerte<sup>12</sup>: «... vieron cubierto de flores un cuerpo muerto, vestido como pastor [...] y, aunque muerto, mostraba que vivo había sido de rostro hermoso...» (p. 143).

<sup>10</sup> La última novela de Cervantes está analizada desde la perspectiva de la estética representacional mejor que cualquiera otra creación cervantina...

<sup>11</sup> Ver Piskunova, 2007.

<sup>12</sup> La representación a distancia temporal será el retrato, el monumento, la estatua. La última, reanimada y movida, cierra el ciclo de transformaciones de lo vivo y lo muerto en la cultura barroca.

Cuando la muerte finge ser la vida y la vida ser la muerte (como en el episodio de las bodas de Camacho), la escena pastoril se acerca al campo de lo grotesco (aun del *kitch*), el objeto tan atractivo de la parodia. Un ejemplo de la representación paródica es el cuerpo de Durandarte —«de pura carne y de puros huesos», con la mano derecha «algo peluda y nervosa [...] puesta sobre al lado del corazón» (p. 820), siendo el último sacado por Montesinos y «un poco salado» «porque no oliese» (p. 821). El mismo corazón es el centro del episodio, analizado en todos sus aspectos como parodia por Augustin Redondo<sup>13</sup>.

La mezcla de lo humano (cristiano) y lo bárbaro (diabólico) crea la atmósfera de la aventura del cuerpo muerto (I, 19), que ya he analizado en el contexto de la interpretación del *Quijote* como una «novela de conciencia»<sup>14</sup>. Ahora quería subrayar el aspecto visionario del episodio, que es el rasgo característico de la representación. Se desarrolla en «la noche oscura» (la cita de Juan de la Cruz, anotada por muchos comentaristas), aclarada por las luces de hachas en las manos de los encamisados —participantes de la procesión funeral. Don Quijote y Sancho les toman por fantasmas diabólicos infernales (la «gente del otro mundo»). A su vez los encamisados también ven en el caballero «el diablo del infierno», que ha salido contra ellos con el fin de «quitar[les] el cuerpo muerto que en la litera llevaban» (p. 204).

Pero el cuerpo muerto en este episodio no es la representación sino algo contrario: no simboliza ni la riqueza, ni la grandeza del poder, sino la pobreza y la humillación como atributos de la vida y de la muerte cristiana. Muchos críticos, empezando con Navarrete, con razón veían en esta aventura quijotesca la alusión al re-entierro de los restos de Juan de la Cruz. Pero interpreta el hecho muy a su estilo. Mientras los padres carmelitas, al describir la exhumación del cuerpo del santo nueve meses después de su entierro, atrajeron la atención especialmente sobre la entereza de su cuerpo, «tan incorrupto, fresco y entero, e con tal fragancia y buen olor»<sup>15</sup>, el objeto del ataque nocturno de don Quijote son «los huesos», no destinados

<sup>13</sup> Redondo, 1997.

<sup>14</sup> Ver Piskunova, 2007.

<sup>15</sup> Cito por Iffland, 1995.

para la contemplación: Sancho con razón no consintió a su señor «mirar si el cuerpo que venía en la litera eran huesos o no» (p. 206).

Y no por acaso la figura del Caballero de la Triste Figura que representa la hipóstasis humillada —humana— de don Quijote, el viejo hidalgo con la boca sin muelas y dientes, aparece bajo este apodo en el episodio del cuerpo muerto como la representación de la derrota y la tristeza. O la derrota del arte representacional.

Como ya he dicho, Alonso Quijano, que cree en la identidad de las cosas y la palabras, al mismo tiempo se comporta como el adepto porfiado del arte representacional, cuya ambigüedad y ubicación fronteriza entre el mundo material y el mundo imaginario están reflejadas en la ambigua figura de su Dama, Dulcinea, una de los más enigmáticos «personajes ausentes» en la literatura mundial<sup>16</sup>.

Para empezar, realizando su idea, el hidalgo aprovecha el mismo método que le ha permitido obtener el caballo y las armas: el cambio del nombre de una cosa (o un ente), es decir sigue la pista medieval sin salir del marco del nominalismo filosófico. La joven vecina de Alonso Quijano, la campesina hombruna Aldonza, recibe el nombre de Dulcinea sin ninguna transformación, guardando su apariencia natural. Funciona como representación paródica de la Dama de don Quijote solo en los ojos de Sancho, que es su único espectador.

Pero existe la otra encarnación del ensueño caballeresco del hidalgo manchego, la Dulcinea mítica, que no tiene ningún referente real: el mismo don Quijote lo confirma en el famoso coloquio que mantiene con Sancho en el capítulo 25, confesando que Dulcinea, como las Amarilis, las Filis, las Silvias y otras pastoras de églogas, como todas las heroínas de comedias y de romances, procede del linaje de los seres fingidos, invenciones poéticas, que no son «verdaderamente damas de carne y hueso» (p. 312). Esta Dulcinea nunca aparece en las páginas de la Primera parte como un personaje del mismo nivel narrativo al cual pertenecen don Quijote, Sancho, Aldonza Nogales y otros seres de carne y hueso, viviendo en la imaginación del hidalgo y entrecruzándose con su doble falso —la campesina real— solo en las conversaciones del caballero y el escudero como figura de juegos discursivos.

El conflicto entre la estética representacional y su negación paródica o irónica caracteriza también la contradictoria estructura del

<sup>16</sup> Ver Alcalá Galán, 2009.



libro de las *Novelas ejemplares*. La representación como rasgo teatral de las *Novelas* está bastante bien investigada por la crítica cervantina, incluyendo la génesis de muchos personajes venidos a la narración cervantina desde las tablas teatrales, la organización de la intriga novelesca según las leyes de la comedia, la estructura dramática del discurso autorial. Sin duda, la teatralidad puede ser entendida en un sentido más amplio. Por ejemplo, Francisco J. Sánchez, autor del libro *Lectura y representación. Análisis cultural de las «Novelas ejemplares»*<sup>17</sup>, interpreta la representación no solo como el acto dramático, sino como «la denominación de la realidad [...] en el momento en que ésta comienza a ser pensada como construcción, como producto de la interacción humana, que se presenta a los ojos»<sup>18</sup>.

Al mismo tiempo, por lo que conozco, todavía no se ha comentado suficientemente el hecho de que este fundamento estético del arte representacional, el concepto neoaristotélico de la verosimilitud de la ficción, es decir de la verdad simulada, o de la mentira verdadera, en muchos aspectos coincide con el contenido argumental de la novela corta cervantina, con los principios de la creación de figuras de héroes novelescos. El engaño es la estrategia del comportamiento no solo del narrador (no hablo del autor retratado en el Prólogo al libro por sí mismo), sino de muchos personajes del libro, aun ideales<sup>19</sup>. Como aconseja Leonisa a su liberal amante Ricardo, «es menester usar en esto lo que de nuestra condición no se puede esperar, [que] es el fingimiento y engaño» (*Novelas ejemplares*, I, p. 173).

La gitanilla Preciosa, encarnación simbólica de la Poesía, doncella hermosa y discreta, ha sido educada por una vieja gitana (su «abuela» falsa) en «todas sus gitanerías» (*Novelas ejemplares*, I, p. 61). Como confiesa a su galán, tiene «dentro» «un cierto spiritillo fantástico» (*Novelas ejemplares*, I, p. 85), al cual el teniente llama simplemente «el diablo» («¡El diablo tienen esas gitanas en el cuerpo!»; Federico García Lorca lo habría llamado el *duende*). Este espíritu juguetón, esquivo, se realiza no en el comportamiento de Preciosa, sino en su arte mágico de danzar y en su arte de hablar: su lengua no es la jerigon-

<sup>17</sup> Ver Sánchez, 1993.

<sup>18</sup> Sánchez, 1993, p. 46.

<sup>19</sup> Uno de ellos, el caballero noble Juan de Cárcamo, como subraya el mismo narrador en la plática aparte, puede engañar «a sus criados y a sus amigos», defraudar «las esperanzas que sus padres en él tenían...» (*Novelas ejemplares*, I, p. 106). Cito aquí y en adelante por la edición de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 2005, 2 vols.

za, sino el discurso metafórico, lleno de insinuaciones y adivinanzas, inventado por el narrador... es como la misma narración cervantina, basada en series metafóricas, la más importante de las cuales —siguiendo el método de Dámaso Alonso en sus estudios gongorinos— podríamos llamar la de «*la joya*», el equivalente emblemático de la riqueza y sus sinónimos (la belleza, la nobleza, la virtud, la virginidad femenina, el honor masculino). También es el precio de la vida en la construcción metafórica que expresa las emociones del alférez Campusano, víctima del robo, el héroe-narrador del *Casamiento engañoso*: «Fui a ver mi baúl, y halléle abierto y como sepultura que esperaba cuerpo difunto, y a buena razón había de ser el mío...» (*Novelas ejemplares*, II, p. 290).

La trama (el argumento) arquetípico de la mayoría de las «novelas ejemplares» es la historia de la pérdida y la obtención de una «joya»<sup>20</sup>, que pudiera estar sustituida —y a veces se sustituye— por monedas y por billetes bancarios, por casas y muebles, por ricas vestimentas o sus atributos, por metales nobles, por niños perdidos, robados, encantados (como los dos niños-gemelos transformados en cachorros). Creo que Cervantes prefiere «la joya» como una «para-forma», como un símbolo arquetípico, gracias a su parentesco con la «piedra preciosa» como concentración de la luz materializada, y, por otro lado, como una cosa que refleja la luz y es el equivalente del espejo<sup>21</sup>.

No es necesario recordar aquí los numerosos ejemplos de la aparición del símbolo de la «luz» en varias situaciones —especialmente en las descripciones de la belleza femenina— y en muchísimas variantes en los textos de las novelas. Solo hay que recordar que la luz en el arte barroco tiene un fondo —las tinieblas, la noche... la oscuridad de la existencia humana. Por eso el mundo representado en las *Novelas ejemplares*, incluyendo las llamadas «ideales», que elogian el amor verdadero y el humanismo cristiano, es la sociedad sin leyes<sup>22</sup>, el de la humillación de los pobres y el triunfo de los ricos, el de la violencia de los poderosos, un mundo en el cual el crimen —el *kidnepping*,

<sup>20</sup> Hay una versión invertida, cuando la pérdida sigue a la obtención de la riqueza, como en *El celoso extremeño*.

<sup>21</sup> Sobre el espejo como objeto simbólico del arte representacional ver Alcalá Galán, 2009.

<sup>22</sup> Representado paradójicamente en la imagen del mundo criminal que sí tiene sus leyes y su orden (carnavalesco) establecido por el rey del carnaval de los pícaros: Monipodio.

la matanza, la estafa, el robo, la seducción de la mujer honesta, la traición y el adulterio, la acusación del inocente...— es un suceso cotidiano.

La revelación de la verdad, que en las novelas cervantinas coincide con el desenlace de la acción y crea el famoso *point* novelesco, muy a menudo —como ha notado Sánchez— se realiza como un acto teatralizado de justicia, dirigido o por los funcionarios oficiales, o por ricos poderosos que tienen el derecho de sustituir a la justicia estatal, o por sus esposas —las damas regentes (en las familias o en un país, como la reina de Inglaterra en *La española inglesa*). Las damas (las madres) tienen que cumplir tal función, porque las relaciones entre padres e hijos en las novelas cervantinas son muy complicadas y detrás de la figura de cualquier joven noble se oculta la figura del Hijo Pródigo (el caso de don Francisco de Cárcamo, que en el desenlace de *La gitanilla* «supo [...] ser su hijo [...] que le tenía por perdido el gitano», es uno de los más felices).

Al fin y al cabo, el fingimiento, la prueba teatralizada, el disfraz y el cambio de nombre o de vestimenta, sirven a los héroes cervantinos tanto para ocultar la verdad como para revelarla (ocultar el rostro y revelarlo es el más antiguo gesto teatral y natural que provoca la risa del niño). El engaño y el desengaño, la apariencia falsa y el contenido idéntico están representados e interpretados en las novelas cervantinas desde los extremos opuestos.

La novela doble *El casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros*, que, según la opinión unánime, sirve como marco para la totalidad del libro cervantino, se concluye con dos cortas frases: «Vamos —dijo el alférez. Y con esto, se fueron». El desenlace es muy parecido al final del soneto al túmulo del rey Felipe II: «... fuese y no hubo nada». Pero al alférez Campuzano y su oyente y lector el licenciado Peralta les espera no la «nada», sino el Espolón —el lugar de paseo y descanso para los vecinos de Valladolid con su hermosísima vista panorámica, a donde dos amigos se dirigen para «recrear los ojos del cuerpo» (*Novelas ejemplares*, II, p. 359)<sup>23</sup>. Pues que «horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descansa» (*Novelas ejemplares*, I, p. 52), y «para ese efeto se plantan las alamedas, se buscan las fuentes, se alla-

<sup>23</sup> El autor de las *Novelas ejemplares* cierra su libro con un gesto benevolente: el motivo de la Resurrección abre el *Casamiento*..., pues el licenciado Peralta encuentra al alférez, que sale del Hospital de la Resurrección de Valladolid.

nan las cuestas y se cultivan, con curiosidad, los jardines» (*ibid.*), como escribe el autor en el Prólogo. Los héroes de la novela salen a la vida del campo de la lectura y de la fantasía libresca, como ha notado Antonio Rey Hazas<sup>24</sup>. Es decir, del mundo de las representaciones a la realidad histórica y a la historia divina, cuyas lecciones todavía estaban vivas en la conciencia de los europeos del siglo de Cervantes.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ GALÁN, Mercedes, *Escritura desatada. Poética de la representación en Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998, 2 vols.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 2005, 2 vols.
- GINZBURG, Carlo, *Wooden Eyes: Nine Reflection on Distance*, New York, Columbia University, 2002.
- IFFLAND, James, «Mysticism and Carnival in *Don Quijote*, I, 19–20», en *MLN*, 110.2, March 1995, pp. 240–270.
- MARAVALL, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990 [1972].
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 2008 [1975].
- MARIN, Louis, *Le Portrait du roi*, Paris, Les Edition de Minuit, 1981.
- PISKUNOVA, Svetlana, «A través del infierno pastoril hacia la novela de conciencia», en *Lecturas cervantinas*, San Petersburgo, Academia de Ciencias de Rusia, 2007, pp. 47–54.
- REDONDO, Agustín, *Otra manera de leer el «Quijote»: historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Castalia, 1997.
- REY HAZAS, Antonio, «Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas ejemplares*», *Críticón*, 76, 1999, pp. 119–164.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «Contexto crítico de la poesía cervantina», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. XVII, number I, Spring 1997, pp. 62–86.
- SÁNCHEZ, Francisco J., *Lectura y representación. Análisis cultural de las «Novelas ejemplares»*, New York, Peter Lang Publisher, 1993.
- YAMPOLSKI, Michail, *Tkach i visioner. Ocherki istorii representahzii, ili O materialnom i idealnom v kulture*, Moskva, NLO, 2007.

<sup>24</sup> Ver Rey Hazas, 1999, p. 196.