

ARTE DE LA VOZ Y LA ESCUCHA: EL DISCURSO PERFORMATIVO EN EL QUIJOTE

Gustavo Illades Aguiar
Universidad Autónoma Metropolitana, México

Montevideo, 1880

Es sabido que la primera publicación sudamericana del *Quijote* se llevó a cabo en la ciudad de Montevideo, en el año de 1880. Su edición e impresión estuvieron a cargo del diario *La Colonia Española*, fundado tres años antes. Según se lee en la portada, es una «Edición conforme a la última corregida por la Academia Española de la Lengua con la vida del autor y notas para la buena inteligencia del texto», «Regalo á los suscritores» del diario.

Fue aquel un acontecimiento editorial de la mayor importancia porque, entre las obras literarias escritas en lengua castellana, el *Quijote* ha sido la más editada, traducida y estudiada. Ello se debe a un conjunto de razones bien conocidas. Baste con recordar que influyó como ninguna otra obra en el devenir literario de Occidente y, al mismo tiempo, ofrecía el retrato social y cultural más amplio, complejo y crítico de España en tiempos de Cervantes.

Ahora bien, el célebre bibliófilo y coleccionista Arturo Xalambrí rescató el único ejemplar conocido de dicha edición. Gracias a un artículo suyo¹ queda claro que el *Quijote* fue publicado por entregas, en fascículos sin encuadernar y en papel periódico, de ahí la pérdida masiva de ejemplares. La edición fue un obsequio al medio millar de suscriptores de *La Colonia Española*, según el cálculo del propio Xalambrí.

Los datos anteriores resultan relevantes para el presente estudio en razón de que, tanto en Europa cuanto en América, durante el siglo XIX los diarios solían leerse en voz alta ante círculos de oyentes porque pervivía la técnica centenaria de

1 Arturo Xalambrí, "El libro más idealista de la humanidad", Suplemento de *El Bien Público* (Uruguay), agosto, 1930. Archivo Xalambrí del CEDEI/UM.

difundir vocalmente los textos.² Por lo mismo, no es imposible que algunos suscriptores leyera los fascículos en sus respectivos ámbitos domésticos, convirtiendo a familiares y amigos en oyentes del *Quijote*. Y justamente eso, oyentes, habían sido casi tres siglos antes los receptores de la obra en España, según se entenderá más adelante.

Marco antropológico-cultural: la ecuación voz-escritura

Antes de abordar la voz y la escucha en el *Quijote*, interesa primero situarlas en la dimensión cultural hispánica, cuya fecundidad social era tan abundante y variada que el lenguaje al uso contenía un *corpus* de metáforas lexicalizadas, especie de fórmulas con las cuales se describía e incluso se calificaba las maneras de decir.

Hablar «al alma» significaba hacerlo desnudamente; «a la bastarda», sin retórica; «de tejas abajo», sobre cosas mundanas. Se hablaba «por la mano» o «por señas», «por las narices» y «con los ojos». Hablaban «gordo» quienes tenían la lengua hinchada por estar ebrios.³ Más aún: los españoles dispusieron de numerosas expresiones para referir su propia locuacidad. He aquí unas cuantas: hablar «a borbotones», «de vicio», «de memoria o de cabeza», «a chorros», «a destajo», «de hilván», es decir, atropelladamente, como los sastres.

No es de extrañar entonces que las obras literarias hicieran eco a tales fórmulas: «[traer] el veneno en los dientes»,⁴ «pintar con la lengua»,⁵ «hablar como testigo de oídas». ⁶ «Me acuden palabras a la lengua como mosquitos al vino», dice Berganza a

2 Otras dos causas de la difusión vocalizada fueron el analfabetismo generalizado y el ahorro que implicaba comprar un solo ejemplar.

3 *Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, 3 vols. (Madrid: Gredos, 1990), s. v. «hablar».

4 Francisco Delicado, *La Lozana andaluza*, ed. Claude Allaigre (Madrid: Cátedra, 1985), 382.

5 Cristóbal de Villalón, *El Crotalón*, ed. Asunción Rallo (Madrid: Cátedra, 1982), 370.

6 *Viaje de Turquía*, ed. Fernando García Salinero (Madrid: Cátedra, 1980), 138.

Cipión, en el “Coloquio de los perros”.⁷ Así pues, en la creatividad de dicho *corpus* se transparenta una cultura oral vigorosa, acaso un arte de decir y escuchar cuyo correlato fue la ingente escritura de textos literarios durante los siglos XVI y XVII.

Consciente al máximo de la vitalidad de la palabra vocalizada, pero también de su poder destructor, Cervantes deposita este aviso sentencioso, irónicamente, en el hocico del perro Cipión: «en ella [en la lengua] consisten los mayores daños de la humana vida».⁸ Tales palabras, motivadas sin duda por la experiencia, son también eco de tratados españoles de los siglos precedentes, cuyos autores describen, explican y en ocasiones reprueban la verborrea. Es el caso del célebre médico de la corte de Carlos V y notable polígrafo, Francisco de Villalobos, quien compuso un tratado sobre «La gran parlería».⁹ O de fray Hernando de Talavera, insigne predicador y primer arzobispo de Granada, autor del tratado *De murmurar ó mal decir*.¹⁰ O del médico Juan Huarte de San Juan, quien relacionó el hablar en demasía con mentir en su admirable *Examen de ingenios para las ciencias*.¹¹

En este punto me permito aludir a la «ecuación voz-escritura»,¹² generada por la fecunda oralidad de la cultura hispánica y observable en la «vocalidad»¹³ de todo tipo de textos escritos. Ciertamente, entre los siglos XIII y XVII, la literatura hispánica

7 Miguel de Cervantes Saavedra, “Coloquio de los perros”, en *Novelas ejemplares*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce, vol. 3 (Madrid: Castalia, 1987), 262.

8 Cervantes Saavedra, “Coloquio de los perros”, 248.

9 Francisco de Villalobos, “Los problemas de Villalobos”, en *Curiosidades bibliográficas*, Biblioteca de Autores Españoles 36 (Madrid: Atlas, 1950), 31.

10 Fray Hernando de Talavera, “Tractado muy provechoso contra el común é muy continuo pecado que es detraher ó murmurar y decir mal de alguno en su ausencia”, en *Escritores místicos españoles* (Madrid: Bailly-Bailliére, 1911), 47.

11 Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. Guillermo Serés (Madrid: Cátedra, 1989), 541.

12 Gustavo Illades Aguiar, *La «ecuación voz-escritura» en las letras hispánicas (del «Cantar de Mio Cid» al «Quijote» y el «Persiles»)* (Zaragoza: Libros Pórtico, 2022).

13 Adopto el término «vocalidad» propuesto por Zumthor para designar la historicidad de la voz y para evitar el de «oralidad», cuyo uso y abuso ha propiciado más confusión que claridad teórica y metodológica en el ámbito filológico. Paul Zumthor, *La letra y la voz. De la «literatura» medieval*, trad. Julián Presa (Madrid: Cátedra, 1989), 23.

fue difundida en público por medio de las voces de cantores, recitadores y, más tarde, lectores. Antes de pasar a ser archivos de manuscritos e impresos, las obras de aquellos siglos acontecieron como *performances* incontables, efímeras e irrepetibles.

La escritura literaria, sobre todo durante los siglos XIII y XIV, era concebida como una especie de partitura destinada a su ejecución en público. En dicha escritura se registraba parcialmente aquello que le daba su origen: las «creaciones vocales», esto es, la lírica y la épica primitivas junto con los relatos orales de origen oriental, ajenos todos ellos a la representación gráfica, pues eran el resultado artístico de psicodinámicas solo orales. Las creaciones vocales y luego las escritas se caracterizan por su esencial teatralidad, habida cuenta de que la técnica de recepción predominante de unas y otras fue la auditiva en todos los géneros literarios hasta bien entrado el siglo XVII, como ha demostrado de manera irrefutable Margit Frenk.¹⁴

Desde una perspectiva antropológica cultural, puede aseverarse que a lo largo de medio milenio ocurrió el encuentro de dos psicodinámicas opuestas —oral y escritural— que fueron interpenetrándose al punto de generar diferentes técnicas de producción, difusión y recepción textuales, las que, a su vez, incidieron en las épocas literarias, en los géneros y también en las obras. Todos los géneros del corpus literario hispánico correspondiente a ese prolongado periodo, cuyos balances entre voz y escritura fueron fluctuantes, presenta dos tipos de discurso. El primero incluye la narración y los diálogos, ya en verso, ya en prosa. El segundo tipo es el discurso «performativo», el cual contiene las marcas que codifican la voz, el gesto, el espacio y el tiempo de los virtuales difusores —cantores, recitadores o lectores públicos—, con arreglo a las circunstancias específicas de las respectivas *performances*.

14 Basado en un corpus ingente, su estudio consiste en la identificación de fórmulas alusivas a la vocalización y audición de los textos. Margit Frenk, ««Lectores y oidores». La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Giuseppe Bellini, vol. 1, (Roma: Bulzoni, 1982), 104-105.

Es útil advertir que, a diferencia de las didascalias del discurso dramático propio del teatro en cuanto género especializado a partir del siglo XVI,¹⁵ las marcas performativas se integran armónicamente a los mismos patrones del verso, la tirada, la estrofa, el periodo en prosa o las réplicas de los diálogos. Y es justamente tal integración armónica la que ha impedido advertir durante los últimos dos siglos la presencia del discurso performativo y sus funciones, inmersos como estamos en la psicodinámica escritural, en el «escritocentrismo»¹⁶ producido por la imprenta y en la técnica de recepción que esta última ha generado: la lectura solo ocular,¹⁷ privada y analítica.¹⁸ De aquí se desprende la contradicción de leer, analizar, historiar y editar en silencio y para el silencio un corpus centenario de obras destinadas a la voz de sus difusores y, a través de ella, al oído comunal de públicos sucesivos.

15 Discurriendo sobre la teatralidad inherente a la literatura medieval europea, Paul Zumthor asevera que a partir del siglo XV surge una «especialización ya teatral». Desde entonces, «un teatro, en todo Occidente, nace en el seno de la teatralidad ambiente». En el siglo XVII, «el teatro [...] fue la última forma poética en la que subsistió algo del sistema medieval, totalmente determinado por la interpretación». Zumthor, *La letra y la voz*, 291, 292 y 82, respectivamente.

16 El escritocentrismo adquiere su forma más acabada en los «grafolectos». Walter J. Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. Angélica Scherp (México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1999), 107-108.

17 La lectura silenciosa fue una técnica de recepción iniciada en las bibliotecas monásticas, las cuales en el siglo XIII se adaptaron a una cultura en la que convivía la lectura vocalizada con la puramente ocular. Dicho proceso continuó en las bibliotecas universitarias europeas, al punto que en el siglo XV la lectura silenciosa era ya obligatoria. Paul Saenger, «La lectura en los últimos siglos de la Edad Media», en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, eds. Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, trad. Fernando Borrajo (Madrid: Taurus, 1998), 211 y ss.

18 El otro proceso que condujo a la lectura silenciosa fue la autosuficiencia de la escritura, esto es, la expulsión de la voz mediante la mimesis de las hablas sociales. Esta última forma un arco dilatado que inicia en el *Corbacho* y continúa en la *Comedia/Tragicomedia de Calisto y Melibea*, el ciclo celestinesco, el diálogo humanístico —señaladamente el *Diálogo de la lengua*— y la obra de Lope de Rueda. Al mimetizar la voz, la escritura la expulsa de sí, reduciéndola a una sola de sus funciones, la lectura vocalizada.

Generado en las creaciones verbales y omnipresente en el corpus literario, el discurso performativo pauta la voz (*verba dicendi*), se orienta hacia la «auralidad»¹⁹ (*verba audiendi*), genera espacio (deixis), predetermina la estructura de las obras, apela a los receptores extratextuales y condiciona la escritura según la época de que se trate, el género discursivo, el autor y singularmente la obra. De hecho, la nómina de marcas performativas subsume la *actio* retórica, los signos quinésicos y proxémicos del marco pragmático, así como diversidad de didascalias atribuidas al género teatral. Por su lado, el teatro reelabora la performatividad de las obras medievales y convierte el arte vocal-gestual de los juglares en el arte imitativo de los actores.²⁰

19 La *auralidad* es el proceso de recepción de la difusión vocalizada. Joyce Coleman, *Public Reading and the Reading Public in Late Medieval England and France* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 228.

20 Con todo, el teatro español de los siglos XVI-XVII acusa un progresivo descenso de la importancia de la voz en favor de la imagen. Por ejemplo, en el *Memorial impreso dirigido al rey don Felipe II, para que levante la suspensión de las representaciones de comedias*, de 1598, se reglamenta el uso del verso en la comedia con el propósito de quitar «al representante el albedrío» de improvisar. En el léxico de la época, que describe, califica y cataloga el trabajo del actor, las expresiones correspondientes a la imagen son mucho más frecuentes que las referidas a la locución. Didascalias como «razón bien dicha», «palabra blanda», «suspiro mentiroso» o «voz tierna y quebrada» no resultan comparables en abundancia y énfasis a estas otras: «garbo y galantería», «destreza en el baile», «primor de los artificios», «desenvoltura», «inmodesto desgarro», afeites y composturas «con supersticioso aliño», «travesura de los ojos», etc. Evangelina Rodríguez Cuadros, «Registros y modos de representación en el actor barroco: datos para una teoría fragmentaria», en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. José María Díez Borque (London: Tamesis Books Limited, 1989), 35-54. La siguiente observación de El Pinciano apunta en el mismo sentido: «En el ojo se ve un maravilloso movimiento, porque, siendo un miembro tan pequeño, da sólo él señales de ira, odio, venganza, amor, miedo, tristeza, alegría, aspereza y blandura». Alonso López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, vol. 3 (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953), 288.

La importancia de descodificar el discurso performativo consiste en que se resignifican, en que cambian de sentido los pasajes textuales donde se halla diseminado, ya que se abre a la voz y el cuerpo del juglar o del lector profesional, a su *praesentia*, que comunica la obra con la asamblea de oyentes aquí y ahora. Se trata pues de un acontecer vital que transfiere las narraciones y diálogos intratextuales al plano de las relaciones interpersonales del difusor con sus receptores. Eso fue lo que ocurrió a lo largo de cinco siglos con el corpus literario hispánico que propongo enmarcar dentro de la «ecuación voz-escritura».

Marcas del discurso performativo

Conviene ahora hacer un breve resumen de las principales marcas performativas.

—*Marcas vocales y aurales*: entonación, volumen de la voz (cuando tiene valor semántico), formas dinámicas de la voz (gritos, suspiros, gemidos, etc.), efectos rítmicos, rítmicos, cacofónicos y expresivos (votos, juramentos, frases imprecatorias, entre otros), actos de habla con carga performativa, *verba dicendi et audiendi* (indican los usos de la voz, tienen función fática, señalan los turnos de palabra y contienen valores semánticos y pragmáticos), técnicas de pronunciación (aparte, soliloquio, habla «entre dientes», «decir para sí», «leer para sí» y similares), figuras retóricas con carga acústica (*adnominatio*, *exclamatio*, entre otras) y performancial (apóstrofes, etc.).

—*Marcas visuales*: gestualidad, signos pragmáticos quinésicos (refieren la gestualidad y los movimientos corporales que caracterizan a los personajes), signos pragmáticos proxémicos: por medio de la deixis (personal, social, espacio-temporal y textual) señalan la situación comunicativa compartida por los agentes intratextuales y extratextuales del discurso.

—*Marcas estructurales*: segmentación de los textos e interpolación de géneros de creación vocal.

—*Marcas genéricas de la creación vocal*: formulismo, redundancia, coordinación sintáctica en vez de subordinación, polisíndeton, uso de vocativos.

—*Marcas dialógicas*: diálogo, soliloquio, aparte, intervenciones dialógicas de autor.²¹

—*Marcas y vacíos de la escritura*: toda insuficiencia de los textos manuscritos o impresos que solicite la voz y/o el gesto del intérprete o del lector vocal para esclarecer el sentido (desajustes espacio-temporales, diálogos sin marcadores de cambios de interlocución, paso abrupto del estilo indirecto al directo sin verbo introductor, entre otros).²²

Discurso performativo en el *Quijote*

A principios del siglo XVII, el balance de la ecuación voz-escritura indica que la primera tendía a ser expulsada por la segunda. Siempre singular, la obra de Cervantes nos muestra, por un lado, que contribuyó a incrementar la pérdida de la vocalidad al depurar la mimesis conversacional, esto es, la imitación de las hablas sociales desde la escritura. Por otro lado y en sentido opuesto, su obra renovó la presencia y funciones de la voz al incorporar las técnicas performanciales de los narradores orales,²³ su sistema vocal-gestual, sus recursos proxémicos, sus apelaciones al público.

21 Estudiadas en el corpus medieval por Paul Zumthor, las intervenciones dialógicas de autor se hallan en todos los géneros medievales no cantados, perviven en la novela cervantina y aun después. Exponen la persona del intérprete —o, en su caso, del lector público—, cuya *performance* deviene diálogo en el que un solo participante toma la palabra, al cual se adhiere el público-interlocutor. La omnipresencia de la voz impone dos funciones: la del «yo» como narrador intratextual y la interpersonal, pues la relación sintáctica del «yo-nosotros» o «yo-ustedes» conduce el conjunto del discurso a los intercambios con el público. Dicho de otra manera: la voz del intérprete es a un tiempo relato y comentario de ese relato, de ahí el uso de vocativos en función apelativa («¡don traidor!»). Actualizadas con frecuencia mediante *verba dicendi et audiendi*, las intervenciones dialógicas de autor se distribuyen con arreglo a una función dramática allí donde marcan subdivisiones a las interpretaciones en la difusión de poemas extensos. Además, aportan un suplemento de información extratextual cuyo sentido se juega en la *performance*. Las fórmulas a través de las cuales se actualizan aumentan su carga fática cuando demandan, ordenan o llaman a la acción.

22 Illades Aguiar, *La «ecuación voz-escritura»*, 259-262.

23 Michel Moner, *Cervantès conteur. Écrits et paroles* (Madrid: Casa de Velázquez, 1989), 141 y 311.

En cuanto al arte performativo del *Quijote*, las dos partes o tomos retienen la casi totalidad de marcas utilizadas en el corpus literario hispánico preexistente. Sin embargo, llama la atención que el tomo de 1615 triplique, cuanto menos, la cantidad de marcas diseminadas en el tomo de 1605. Dado que la performatividad instruye las técnicas por medio de las cuales el vocalizador del texto se comunica con su auditorio, el incremento de las marcas performativas implica un mayor control sobre la recepción de los oyentes. Fue eso lo que hizo Cervantes, más maduro como escritor en 1615, a lo largo de la segunda parte de la novela. Observemos en qué consiste este arte.

Marcas performativas vocales

El *Quijote* abre con el retrato de un hidalgo manchego abismado en la lectura mimética de novelas de caballería, de ahí la locura de su metamorfosis en «don Quijote de la Mancha». Y cierra con otra metamorfosis, esta vez en «Alonso Quijano el Bueno», quien aparentemente recobra la cordura, declara detestar ya tales novelas y muere. Son estos los tres avatares de un mismo personaje.

Si bien se observa, ambos tomos de la obra, es decir, el conjunto de aventuras del protagonista, han de ubicarse en el marco temático establecido desde el inicio: la relación entre lectura y locura. Por ello es necesario detenerse en las técnicas de leer referidas en el texto, las que, adicionalmente, podrían dar luz sobre las técnicas con las cuales se leyó el propio *Quijote* en el siglo XVII.

Salvo el hidalgo manchego, todos los personajes que leen lo hacen vocalmente y siempre en compañía de otros. Unos leen en voz alta frente a un público numeroso, como los segadores evocados por el ventero (I, 32). Otros, ante un auditorio reducido, así el cura cuando vocaliza la *Novela del Curioso impertinente* (I, 32). Hay quienes leen «para sí» —en voz susurrante—, como el renegado (I, 40) o el propio don Quijote allí donde hojea la versión apócrifa de sus aventuras (II, 59). En cuanto a las técnicas de lectura, se mencionan la «pública» (II, 52), en «alto»

(I, 23), «de modo que seáis oído» (I, 13), «para sí» y la lectura «de espacio», esto es, con torpeza (I, 45). Hago notar que no he encontrado ningún indicio incontestable de lectura silenciosa, puramente ocular.

Caso aparte es don Quijote, único de los personajes que lee en soledad. Cabe preguntarse ¿cómo leía ese hidalgo pobre, entrado en años, excitable al máximo, erudito a su modo en los libros de caballerías que consumía compulsivamente? El único rastro se halla en la confidencia que su sobrina hace al barbero:

[...] muchas vezes le acontecio a mi señor tio, estarse leyendo [...] dos dias con sus noches, al cabo de los quales, arrojaua el libro de las manos, y ponía mano a la espada, y andaua a cuchilladas con las paredes, y quando estaua muy cansado, dezía que auía muerto a quatro Gigantes como quatro torres, y el sudor que sudaua del cansancio, dezía que era sangre de las feridas que auía recebido en la batalla [...]. (I, 5, fol. 17r).²⁴

Todo apunta a una lectura somática, a una *performance* juglaresca, aunque sin público. Ocurre aquí el cruce problemático de dos psicodinámicas opuestas en un mismo individuo que se halla a solas: la del lector que vocaliza y al mismo tiempo la del oyente. Propia de la etapa en que se generalizó la imprenta, semejante experiencia habría sido común a esos primeros lectores que al adquirir un ejemplar impreso pudieron aislarse de los círculos de oyentes y leer en privado. Habida cuenta de su inexperiencia, se convirtieron de súbito en receptores auditivos de sus imprecisas vocalizaciones.

En el universo de la novela dicha experimentación es exclusiva del protagonista e indisociable de su entrada en la locura.

24 Aquí y en adelante cito por las primeras ediciones de Juan de la Cuesta (1605 y 1615, respectivamente) con el propósito de conservar el discurso performativo, inadvertido y, por tanto, deturpado involuntariamente por los editores modernos. Utilizo cursivas para señalar la «s» larga y las abreviaturas desatadas. Asimismo, consigno en el texto principal, a renglón seguido y entre paréntesis, el número de tomo, capítulo y folio. Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha* (Madrid: Juan de la Cuesta, 1605) y *Segunda parte del ingenioso caballero don Quixote de la Mancha* (Madrid: Juan de la Cuesta, 1615).

Aquí subyace la preocupación de Cervantes por las consecuencias de la nueva técnica de lectura, una de las cuales es la recepción mimética del texto gracias a la somatización implicada en su doble percepción simultánea: ocular y auditiva. Este mismo proceso de transición entre la lectura vocalizada pública y la lectura silenciosa privada había ocurrido mil años antes en los monasterios benedictinos. La *Regla de San Benito* denomina *lectio divina* la lectura susurrante de la Biblia que hacían los monjes por la noche en sus celdas, a través de la cual mimetizaban a Cristo. Análogamente, la *lectio* del hidalgo lo identifica una y otra vez con Amadís de Gaula.²⁵ Se trata de dos procesos psicodinámicos paralelos, separados por un milenio.

En lo que toca a Cervantes, su preocupación por los lectores lo llevaría a componer el *exemplum* extremado que ofrece el caso de don Quijote. En último análisis, su locura se debe más a la *lectio* utilizada que a su recepción incesante de novelas de caballerías. Desde este enfoque, no es imposible que nuestro autor haya decantado el discurso performativo de la obra e incardinado en él las centenarias técnicas de los narradores orales –por todos conocidas– con el propósito de guiar a esos nuevos lectores surgidos en la era de la imprenta.

Las modalidades referidas de lectura vocalizada comportan todos los aspectos de las marcas performativas vocales. En primer lugar el volumen, que va desde la voz susurrante hasta los gritos desaforados. Es notable que a lo largo de la obra el volumen alto resulta el más utilizado y el que mayor diversidad de personajes involucra: mujeres y hombres, ancianos y jóvenes, nobles y plebeyos. Entre esta multitud vociferante sobresale don Quijote, cuyos gritos anuncian raptos de locura, hecho que irían registrando los oyentes de la novela. Por ello es posible que la sola pronunciación les revelara el estado mental del

25 Gustavo Illades Aguiar, “«Aquellas sonadas soñadas invenciones que leía»: de la lectura susurrante de Quejana a la locura de don Quijote”, en *Tus obras los rincones de la tierra descubren* (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas), ed. Alexia Dotras Bravo (Madrid: Centro de Estudios Cervantinos/Asociación de Cervantistas, 2008), 375.

protagonista en el último capítulo, cuando después de un prolongado sueño despierta y, «dando vna gran voz», dice: «Bendito sea el poderoso, Dios, *que* tanto bien me ha hecho» (II, 74, fol. 277r), pues tiene, según asevera, el juicio «libre, y claro» y detesta ahora los libros de caballerías. Podemos preguntarnos si tal exabrupto vocal es síntoma de cordura. Desde la perspectiva del presente estudio, el protagonista muere presa de la insania.

Otros aspectos de la voz son la velocidad de la pronunciación (voz «reposada», «atropellada», etc.), el timbre (voz «ronca»), los defectos (voz «tartamuda» o «gangosa»), el acento regional (voz «castellana»), entre otros. Con todo, es la entonación el aspecto vocal que en mayor medida resignifica las palabras textuales. La vasta gama de entonaciones que prodiga el *Quijote* parece proporcional al esfuerzo creativo del autor por controlar la recepción auditiva de su obra. Ahora bien, los tonos vocales más relevantes corresponden al plano dramático. Hay, por ejemplo, personajes que hablan con palabras «tiernas» o «suaues» o «almibaradas» o «amorosas». Otros se expresan con voz «desentonada», «arrogante», «bronca», incluso «iracunda» y aun «endiablada». No faltan quienes dialogan con «discrecion», «comedimiento» o «grauedad». Asimismo se escuchan voces «lastimadas», «desmayadas», «dolientes» y «sollozantes», entre otras muchas.

En la andadura de diégesis y diálogos suelen combinarse dos o más entonaciones, de manera que la marca vocal respectiva —tópica en el corpus hispánico— deviene original. El siguiente pasaje ilustra bien dicha combinación. Se trata del relato que don Quijote hace a Sancho y al «primo» respecto de su descenso a la cueva de Montesinos: «Oyeronse en esto grandes alaridos, y llantos, acompañados de profundos gemidos, y angustiados sollozos, bolui la cabeça, y vi por las paredes de cristal, que por otra sala passaua vna procession de dos hileras de hermosissimas donzellas todas vestidas de luto con turbantes blancos sobre las cabeças, al modo Turquesco [...]» (II, 23, fols. 92r-92v).

Descripción visual aparte —paredes de cristal, etc.—, el discurso performativo, tan complejo como elocuente, forma una cadena vocal-sonora desprovista de palabras. Nótese la sucesión

de formas dinámicas de la voz, las cuales trazan un arco descendente: primero «alaridos», luego «llantos», después «gemidos» y por último «sollozos». En sus extremos, el arco expresa el tránsito del paroxismo al dolor ahogado del cortejo fúnebre de doncellas. A su vez, los gemidos son «profundos» y los sollozos, «angustiados», según el protagonista, quien describe lo que escucha pero aún no ve. Sin duda, el pasaje supuso un desafío para los lectores, ya que debían dar voz a un don Quijote convertido en personaje de su propio relato, personaje que a su vez da voz a las doncellas.

Las marcas vocales subsumen asimismo dos técnicas de vocalización, más o menos frecuentes en el *Quijote* y en la literatura de su época: hablar «entre sí» y «murmurar». En cuanto a la primera, incluye hablar y leer «entre sí» o «para sí», «entre mí» o «para mí», términos que equivocadamente son interpretados como ‘hablar o leer mentalmente’. Por el contrario, se trata de una manera de pronunciar, en voz alta o baja, si se está a solas o, en presencia de terceros, ya como murmullo, ya como murmuración, de suerte que nadie más que uno mismo escuche con claridad. Páginas atrás he referido la importancia de esta técnica cuando se asocia a la lectura, señaladamente la que realiza a solas el hidalgo manchego, según se desprende de la confesión que hace su sobrina al barbero («muchas veces le aconteció a mi señor tío, estar leyendo [...]»).

Poco antes, conversando con el cura, la ama rememora unas palabras del hidalgo que anticipan su metamorfosis en don Quijote: «aora me acuerdo auerle *oydo* dezir muchas vezes, hablando entre sí, que queria hazerse cauallero andante» (I, 5, fol. 17r; son míos los énfasis). Al discurso del protagonista, repetido «muchas vezes», antecede una marca performativa vocal, enunciada mediante una frase parentética («hablando entre sí»), que alude a su insania. Al mismo tiempo, esa habla íntima, «entre sí», afirma una voluntad irreductible, «hazerse cauallero andante». Pronunciada en voz baja, tal voluntad se afirmarí de manera privada, sin dejar de ser por ello un síntoma inequívoco de entrada en la locura. Y oblicuamente pondría de manifiesto los husmeos de la ama. Si, en cambio, el lector vocal pronuncia las

palabras del hidalgo en voz alta, el sentido se modifica, pues expresarían sus intentos de metamorfosis sin advertir o sin importarle que alguien le escuche, lo cual supone un síntoma más acusado de insania. Con todo, ambas ejecuciones vocales conducen, de fondo, a un resultado equivalente: la metamorfosis no es un accidente o una fatalidad, sino una decisión, un decirse a sí mismo, un acto de habla inusitado en la literatura hispánica.

La otra técnica de pronunciación referida es la murmuración. También llamada «maledicencia», tuvo gran importancia en la cultura hispánica. En su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), Sebastián de Covarrubias ofrece la siguiente definición: murmuración es «una plática nacida de embidia, que procura manchar y obscurecer la vida y virtud agena. [...] San Bernardo, serm. I *De triplici custoida*, dize que la lengua maldiciente y murmuradora es pinzel del demonio y semejante a la vívora» (s. v. «murmuración»). Y agrega: murmurar «es dezir mal de alguno, medio entre dientes» (s. v. «murmullo»). Se entiende: autorizándose en la Patrística, el lexicógrafo consigna la causa de la murmuración, sus características, propósitos, definición («dezir mal de alguno»), así como la técnica articulatoria que le es propia (hablar «medio entre dientes»).

Las implicaciones canónicas de la definición anterior remiten al *Tractado muy provechoso contra el común é muy continuo pecado que es detraber ó murmurar y decir mal de alguno en su absencia*, de fray Hernando de Talavera. Según el *Tractado*, la murmuración es pecado mortal que destruye la fama de otro, lo cual resulta más perjudicial que dañar su hacienda, y es el más universal de los pecados, ya que incurren en él aun los hombres de iglesia. Su causa es la «invidia», «bestia fiera» responsable de la muerte de Cristo y su primera manifestación en el mundo es obra de Satanás, quien «envestido» en la serpiente «dijo á nuestra madre Eva que les vedara Dios comer de aquel fruto por invidia, porque no supiesen todas las cosas así como él». Semejante a la serpiente, el murmurador «muerde al absente de quien dice mal y enfecciona á los que le oyen», por lo que también pecan mortalmente quienes se deleitan al escucharlo.²⁶

26 Fray Hernando de Talavera, *Tractado*, 47-52.

Fue tan relevante la murmuración que atrajo el interés de los tratadistas áureos especializados en poética y retórica, quienes tendieron a asociar el discurso satírico con el maledicente. Por ejemplo, El Pinciano cierra su coloquio sobre la sátira con estas palabras del sapiente Fadrique: «Y con esto demos fin al maldecir». En el *Cisne de Apolo*, Luis Alfonso de Carvallo escribe: «Satyra se llama la compostura, en que se reprehende o vitupera algun vicioso o algun vicio. Pero ya esta recibida por murmuración, apodo, o matraca, y por fisgar, por la malicia de los que en nuestros tiempos usan mal dellas».²⁷ Asimismo, Francisco Cascales aconseja en sus *Tablas poéticas* no personalizar la sátira, excepto si se trata de individuos de «vil y baxa condición» o de «muertos, principalmente de aquellos que fueron estrangeros y de remota patria».²⁸

Además de atraer el discurso lexicográfico, eclesiástico y preceptista, la murmuración fue moneda corriente, por así decir, en la prosa y el teatro español del Siglo de Oro, señaladamente en la novela *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán. Todo ello da cuenta cabal de la vitalidad de la cultura oral de aquella época, del poder de la palabra viva. El *Quijote* no es la excepción, pues en sus páginas murmuran los más disímbolos personajes: el primer ventero (I, 3), el cura (I, 29), el renegado (I, 40), Basilio (II, 21), Sancho (II, 22), el mono de Ginés de Pasamonte (II, 27), los escuderos (II, 37 y 40), el mismo don Quijote, quien «entre dientes», a modo de aparte entreoído, maldice a su escudero (II, 30).²⁹

En ocasiones, los asertos de fray Hernando de Talavera quedan confirmados en el *Quijote*, así el relativo a la universalidad de la maledicencia. Conversando con Sancho Panza acerca de los ricos que fueron pobres, Teresa, su mujer, le dice: «alli es el murmurar, y el mal dezir, y el peor perseguerar de los mal

27 Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*, ed Alberto Porqueras Mayo, vol. 2 (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958), 62.

28 Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, ed Benito Brancaforte (Madrid: Espasa-Calpe, 1975), 180-181.

29 Caso aparte, por extremado, es el de Clodio, cuyas detracciones ocurren en la última novela de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

dizientes, que los ay por essas calles a montones, como enxambres de abejas» (II, 5, fol. 18v). En los consejos que don Quijote da a Sancho para que gobierne la ínsula Barataria, figura el de usar —aquellos que toman el cargo no siendo nobles de origen— una «blanda suauidad, que guiada por la prudencia los libere de la murmuracion maliciosa, de quien no ay estado que se escape» (II, 42, fol. 159v).

Sin embargo, Cervantes disiente de fray Hernando al discurrir sobre la genealogía de la maledicencia en un pasaje de la *Novela, y coloquio, que passò entre Cipion, y Bergança*: «que el hazer, y dezir mal, lo heredamos de nuestros primeros padres, y lo mamamos en la leche. Veese claro, en que apenas ha sacado el niño el braço de las faxas, quando leuanta la mano con muestras de querer vengarse de quien, a su parecer le ofende: y casi la primera palabra articulada, que habla, es llamar puta a su ama, ò à su madre».³⁰

En vez de culpar a Satanás por dar inicio al pecado mortal de murmurar o maldecir, Cervantes lo entiende como herencia del linaje humano, originada en Adán y Eva («nuestros primeros padres») y transmitida de generación en generación («lo mamamos en la leche»). Es un hábito natural y como tal ha de saber encauzarse, pues según sentencia el discreto Cipión, en «la lengua [...] consisten los mayores daños de la humana vida» (fol. 243r). De fondo se trata de una disputa por la palabra entre eclesiásticos y hombres de letras, que se remonta, en los siglos medievales, a la disputa entre predicadores y juglares³¹ y, más atrás, en los siglos romanos, entre rétores y actores cómicos.

30 Miguel de Cervantes Saavedra, *Novelas ejemplares* (Madrid: Juan de la Cuesta, 1613), fol. 248v.

31 En el ámbito eclesiástico, la *ars praedicandi* muestra, después del año 1200, su seducción por las técnicas juglarescas y a la vez sus intentos de moderar y contener, en nombre de la virtud, la actividad gestual situada desde entonces en el primer plano de la actividad cultural. Prueba de ello son las fulminantes condenas dirigidas contra las gesticulaciones de los «histriones». Paul Zumthor, *La letra y la voz*, 299-301.

Al respecto, destaco un intrincado pasaje del *Quijote* en el que se ponen en contacto dos prácticas vocales antitéticas: rezar y murmurar. Un ventero apicarado pone de rodillas a don Quijote con el fin de armarlo caballero. Fingiendo leer un «manual» —no es sino un libro de cuentas de paja y cebada—, el ventero, «(como que dezia alguna deuota oracion) en mitad de la leyenda [‘lectura’], alçò la mano, y diole sobre el cuello vn buen golpe, y tras el con su mesma espada, vn gentil espaldarazo (siempre murmurando entre dientes, como que rezaua)» (I, 3, fol. 11r).

Para don Quijote, la ceremonia es real y verdadera. Para el ventero y quienes lo acompañan, una imitación burlesca, una parodia. Advuértase que en el segundo paréntesis está incardinada una compleja marca vocal destinada al lector, quien debe mimetizar la voz del ventero de tal suerte que su lectura murmurante, «entre dientes», semeje la cadencia y entonación de un rezo a oídos del protagonista y de los oyentes extratextuales. En dicha marca, usual en los abundantes apartes entreoídos de la *Comedia/Tragicomedia de Calisto y Melibea*, se cifra el subtexto ideológico del pasaje: la fusión de una práctica devota con la maledicencia causada por la envidia —«que procura manchar y obscurecer la vida y virtud agena», según el *Tesoro*— durante el rito caballeresco más emblemático.

Ahora bien, el arte de la voz se corresponde con el arte de la escucha o auralidad, en el que fue experta gran parte de la población a lo largo de siglos. Las marcas performativas aurales suelen acompañarse de *verba audiendi* y sus funciones son varias. Cervantes las diversifica y depura de novela en novela, especialmente en el *Quijote* y el *Persiles*. Me detengo en una cuantas. Por ejemplo, la anagnórisis auditiva. Estando atrapados en una sima, Sancho ruega por ser rescatado al tiempo que rebuzna su montura. Don Quijote, que pasa por ahí, aguja el oído y al fin exclama: «Famoso testigo, dixo don Quixote, el rebuzno conozco, como si le pariera, y tu voz oygo Sancho mio, esperame» (II, 55, fol. 211v).

Entre otras funciones, a través de la auralidad se comunica el amor, de ahí que, en diálogo con Sancho, nuestro protagonista declare: «no te he dicho mil vezes, que en todos los dias de mi vida no he visto a la sin par Dulcinea [...] y que solo estoy enamorado de oidas, y de la gran fama, que tiene de hermosa y discreta» (II, 9, fol. 31r).

La escucha tuvo tal importancia cultural y literaria que podía generar estados extáticos: «Estaua Sancho Pança colgado de sus palabras [de don Quijote] sin hablar ninguna» (I, 18, fol. 76v) cuando este recita de memoria un fragmento de las muchas novelas de caballerías que ha leído. Más aún, en la fingida invasión de enemigos a la ínsula Barataria, que desata «ruydo, furia, y alboroto», Sancho se hallaba «atonito y embelesado, de lo *que* oía, y veía» (II, 53, fol. 202v).

Como puede observarse, los indicios performativos pasan de lo sonoro («ruydo») a lo visual, esto es, a los signos pragmáticos de tipo proxémico («furia, y alboroto»), razón por la cual el personaje «oía» y después «veía». Es posible que la prelación de ambas vías de percepción de Sancho motive su embelesamiento y que, por consecuencia, nos hallemos ante dos psicodinámicas culturalmente jerarquizadas, más que frente a una elección estilística del autor.

Adicionalmente, la escucha abarca incluso la intimidad del prójimo al punto que, por ejemplo, el ama percibe la conversión del hidalgo manchego en don Quijote de la Mancha por «auerle *oydo* dezir muchas vezes, hablando entre si, que queria hazerse cauallero andante», según referí páginas atrás. En el siguiente pasaje ocurre una intromisión análoga, salvo que aquí se escucha en grupo la lectura de una epístola de Teresa Panza dirigida a Sancho: «Las cartas fueron solenizadas, reydas estimadas, y admiradas, y para acabar de echar el sello llegó el correo el *que* traía la *que* Sancho embiaua a don Quixote, *que* assi mesmo se leyó públicamente» (II, 52, fol. 201v).

Se trata de una sobremesa de los duques con su séquito, cuyo talante festivo, más allá de la infidencia, bien puede considerarse una ‘ceremonia de la audición colectiva’, ceremonia palaciega en

este caso. Agrego que las marcas aurales, ingentes en la obra, inciden tanto menos que las vocales en la *performance* de la lectura.

Marcas performativas visuales

Estas marcas subsumen el *gestus*³² de los personajes mediante signos pragmáticos, sean quinésicos, sean proxémicos. Los primeros indican gestos y movimientos corporales. Los segundos señalan, a través de la deixis —personal, social, espacio-temporal o textual—, la situación dentro de la cual se comunican los personajes entre sí, en la esfera intratextual, y el juglar o lector vocal con su público, en la esfera extratextual.

En el *Quijote*, como en casi toda novela, el *gestus* suele acompañar a la voz. El siguiente pasaje corresponde a la aventura del barco encantado: «Sancho puesto de rodillas, las manos juntas, y los ojos clauados al cielo, pidió a Dios con vna larga y deuota plegaria, le librase de alli adelante de los atreuidos desseos y acometimientos de su señor» (II, 29, fol. 113v). Las marcas visuales involucran signos quinésicos corporales —rodillas hincadas, manos juntas— y gestuales —ojos mirando al cielo— en consonancia con la marca vocal: la prolongada plegaria, aunque elidida en el texto, es entonada por Sancho con devoción.

32 Las observaciones de Zumthor sobre la gestualidad en la literatura medieval son sin duda relevantes. Helas aquí. El *gestus* es un signo en la medida en que está culturalmente condicionado y tiene una significación convencional. Por ello es posible evocar una «retórica del gesto» que apoya y aun suple a la de la voz. En el límite «entre los dos campos semióticos, el *gestus* da cuenta del hecho de que una actitud corporal encuentra su equivalente en una inflexión de la voz, y a la inversa, de forma continua». El gesto particulariza una acción mejor que la escritura, cuya variedad es más limitada, o que las representaciones pictóricas y escultóricas, habida cuenta de su estilización. Descendiente de la pantomima antigua y asociable a la universalidad de la danza, el gesto de los juglares, su mímica, por ser más precisa en la evocación y más manejable, rebasa al canto en lo que se refiere a la significación. De ahí que, junto a la voz, afecte hondamente la naturaleza de los textos, fije e incluso componga su sentido. Es el caso, entre otros, de la multiplicación de déicticos —en los discursos directos— que apuntan hacia el gesto o de los diálogos carentes de marcas textuales que indiquen los cambios de interlocución. Asimismo, la gestualidad del cuerpo, de la mano o de los dedos favorece la memorización en el marco de una pedagogía iniciada en la época carolingia y fijada en la sección correspondiente a la *actio* de los manuales de retórica. Una función más consiste en revelar la figura de la ironía. Paul Zumthor, *La letra y la voz*, 296-300.

El *gestus* resulta en ocasiones tan expresivo que prescinde de la voz. En la siguiente cita, las actitudes del personaje están motivadas por lo que este escucha: «Oyo Cardenio el nombre de Lurzinda, y no hizo otra cosa, que encoger los hombros, morderse los labios, enarcar las cejas, y dexar de alli a poco caer por sus ojos dos fuentes de lagrimas» (I, 28, fol. 156r). La trayectoria de signos quinésicos, desde el movimiento de hombros hasta el derramamiento de lágrimas, acontece en un silencio de lo más elocuente, pues expresa la hondura del dolor de Cardenio a causa de su sensibilidad aural.

Otro caso es la relación voz-*gestus* sin intermediación de palabras, que ocurre en el episodio de Claudia Jerónima. Enterada de que su esposo ha dejado de vivir, «rompio los ayres con suspiros, hirio los cielos con quejas, maltratô sus cabellos entregandolos al viento, afeô su rostro con sus propias manos, con todas las muestras de dolor y sentimiento, que de vn lastimado pecho pudieran imaginarse» (II, 60, fol. 232r). A las formas dinámicas de la voz –suspiros y quejas– suceden los signos quinésicos –maltrato de cabellos y rostro–, señales todas de dolor luctuoso en un pasaje exclusivamente performativo.

Las citas textuales anteriores muestran la versatilidad de Cervantes a la hora de singularizar la emotividad de numerosos personajes por conducto de marcas vocales y visuales incardinadas en la narración y en los diálogos.

Marcas genéricas de la creación vocal, marcas dialógicas, vacíos de la escritura e intervenciones dialógicas de autor

La repetición es la principal seña de identidad de la creación vocal, pues esta, por prescindir de la escritura, requiere de apoyos mnemotécnicos. Ahora bien, se denomina «formulismo» a toda modalidad de repetición en cualquier género literario. Al desarrollar la autosuficiencia de la escritura, la novela barroca tiende a prescindir del formulismo, pero no lo elimina, ya que la voz –efímera para los oyentes– sigue siendo el medio y el fin de la difusión textual. Sobran ejemplos de formulismo en el *Quijote*, entre otros, los *verba dicendi et audiendi*, que marcan los turnos

de palabra en los diálogos, y los epítetos, tan gustados por Cervantes. Baste referir el más memorable de ellos: «el cauallero de la triste Figura».

Por su parte, las marcas dialógicas pertenecen al género diálogo, definido por Rodrigo de Espinoza y Santallana, en *Arte de retórica* (1578), como «una manera de disputa, preguntando, argumentando y respondiendo entre dos o más personas». Ese preguntar, argumentar y responder se conserva en los diálogos de la prosa novelesca y puede remitirse a una sola persona, bajo la forma de soliloquio, ya en voz baja, si el personaje no está solo, ya en voz alta, allí donde se halla aislado. Sancho protagoniza este último caso, cuando duda, abismado, en cumplir la orden de don Quijote –hablar con Dulcinea– porque podría enfurecer a los hombres del Toboso:

Sancho Pança [...] sentandose al pie de vn arbol començô a hablar consigo mesmo, y â dezir-se. Sepamos agora Sancho hermano, adonde va vuessa merced? Va a buscar algun jumento que se le aya perdido, no por cierto. Pues que va a buscar? Voy a buscar como quien no dize nada a vna Princesa, y en ella al sol de la hermosura, y â todo el cielo junto, Y adonde pensays hallar esso que dezys Sancho? Adonde, en la gran ciudad del Toboso [...] No os fieys de esso Sancho, porque la gente Manchega es tan colerica como honrada, y no consiente cosquillas de nadie. [...] Este soliloquio pasô consigo Sancho [...]. (II, 10, fols. 33r-33v)

A pesar de que la cita es un extracto del pasaje, puede ilustrar el arte cervantino de desdoblar el «soliloquio» del escudero en dos voces que dialogan y disputan entre sí. Advértase que una voz se dirige a «Sancho», mientras que la otra responde en primera persona. El hecho de que la escritura tipográfica de la época no dispusiera de signos diacríticos para marcar el desdoblamiento vocal obligaba al lector a colmar ese vacío de la escritura. ¿Cómo? Acaso espaciando los turnos de palabra y diferenciando mediante inflexiones de la voz a un Sancho de otro.

En lo que concierne a las intervenciones dialógicas de autor, cabe observar que generan un diálogo entre la persona del

intérprete —juglar o lector público— y su auditorio, a pesar de que un solo participante toma la palabra. Por ello, en cada *performance* la omnipresencia de la voz impone estas dos funciones: la del «yo» del intérprete en cuanto narrador intratextual y la interpersonal, que conduce el conjunto del discurso a los intercambios con el interlocutor, esto es, con el auditorio. De donde se sigue que la voz era a la vez relato y comentario de ese relato.

Pues bien, el inolvidable inicio del *Quijote* («EN Vn lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que viuia vn hidalgo»; I, 1, fol. 1r) contiene una intervención dialógica de autor: «no quiero acordarme». En efecto, el lector vocal, personificando al «yo» del narrador, de entrada le comunicaba a los oyentes su poética de la amnesia voluntaria, destinada a hacerlos dudar y aun desconfiar de lo que empezaban a oír. Así, desde la primera frase, Cervantes genera la recepción crítica del *Quijote*, opuesta a la recepción mimética de novelas de caballerías que en breve el narrador-lector referirá mediante el *exemplum* del hidalgo manchego.

Marcas performativas estructurales

Las marcas estructurales acusan la inserción, en la escritura, de géneros discursivos propios de la creación vocal: refranes, pregones, rezos, romances, narraciones orales. Además, segmentan el texto en función de las técnicas de producción, difusión y recepción textuales vigentes. Durante el Siglo de Oro, la división de las obras narrativas en capítulos sugiere otras tantas sesiones de lectura vocalizada. Y todo capítulo a su vez se segmenta con arreglo al fluir de la pluma de cada escritor y a los criterios de los impresores.

En las primeras ediciones del *Quijote*, cada párrafo incluye tanto la narración cuanto los diálogos y suele ser muy extenso, al punto que llega a abarcar todo un capítulo. A partir del siglo XIX, los editores segmentaron los párrafos a su arbitrio, respondiendo así —sin poder estar conscientes de ello— a la dinámica visual de la lectura en silencio, propia de la psicodinámica escritural. Por otra parte, la segmentación referida implica que en más

de una ocasión se deturpe el discurso performativo. Es el caso de los dos párrafos finales del *Quijote*. En la *editio princeps* (Juan de la Cuesta, 1615) se lee:

Y el prudentíssimo Cide Hamete dixo a su pluma: Aquí quedaras colgada desta espetera [...] si presuntuosos, y malandrines historiadores [...] [intentan descolgarte] les puedes aduertir, y dezirles en el mejor modo que pudieres: Tate tate, follonzicos, de ninguno sea tocada, porque está impressa buen Rey, para mi estaua guardada.

Para mi sola nacio don Quixote, y yo para el [...]. (II, 74, fol. 279v)

Todas las ediciones modernas separan en párrafo aparte la estrofilla («Tate tate [...]»). Ello induce a pensar que ‘habla’ la pluma y no Cide, lo cual refuerzan las primeras palabras del párrafo final («Para mi *sola*³³ nacio don Quixote»; es mío el énfasis). El cambio de criterio editorial ha motivado un sinfín de debates «escritocéntricos» entre cervantistas, cuya opinión unánime es que habla la pluma, no solo en la estrofilla, sino en las palabras citadas del último párrafo. Si, como lo hicieron los primeros lectores de la obra, se vocalizan los versos como están impresos originalmente —a renglón seguido— el penúltimo párrafo pertenece por entero a Cide Hamete. Se comprende: la lectura en voz alta produce un sentido textual diferente del que genera la recepción ocular, además de que se corresponde con la técnica cervantina de escritura.

En lo que toca a la narración oral, Cervantes incorpora sus técnicas y procedimientos cada vez que los personajes relatan alguna historia a sus interlocutores, quienes pasan a formar un círculo de oyentes. Notable ejemplo es el episodio del retablo de maese Pedro, en el que la narración oral se asocia al arte de los titiriteros. Maese representa en su retablo la liberación que don

33 En otro estudio argumento que se trata de una errata: en vez de «sola» debe decir «solo». Así, el último párrafo se entiende en sentido recto, como epílogo de Cervantes. Gustavo Illades Aguiar, “«Para mi sola nacio don Quixote, y yo para el»: avatares de una errata pertinaz en el último párrafo del *Quijote*”, *eHumanista/Cervantes* 4 (2015): 405.

Gaíferos hace de su esposa Melisendra, capturada por los moros, aventura «sacada al pie de la letra de las Coronicas Francesas, y de los Romances Españoles, que andan en boca de las gentes, y de los muchachos por essas calles» (II, 26, fol. 99v).

El espectáculo ocurre en una venta. Oculto, maese Pedro acciona las «figuras de artificio» asistido por un «muchacho», criado suyo, quien sirve de «interprete, y declarador de los misterios del tal retablo [...] tenia vna varilla en la mano con que señalaua las figuras que salian» (II, 25, fol. 99v). Una vez abierto, lleno de candelillas de cera encendidas, el retablo se ofrece al público, conformado por los propios huéspedes de la venta, incluidos don Quijote y Sancho. En ese momento, la instancia diegética adopta el léxico y recursos de los narradores orales: «se oyeron sonar cantidad de atabales, y trompetas, y dispararse mucha artilleria [...] y luego alçô la voz el muchacho, y dixo» (II, 26, fol. 99v).

A continuación, el muchacho relata la liberación de Melisendra en sincronía con la acción de las «figuras» maniobradas por maese Pedro. Dicho relato incluye, por supuesto, numerosas marcas performativas a través de las cuales el joven «declarador» se comunica con el público, al que apela sin cesar. Por ejemplo, mediante *verba dicendi* («dizen que le dixo», etc.) y, con mayor frecuencia, por medio de deixis («Bueluan vs. ms. [vuestras mercedes] los ojos â aquella torre», «Miren tambien vn nuevo caso», «y veys aquí», entre tantas otras) que generan espacios imaginarios.

De súbito, don Quijote interrumpe el espectáculo, pasando inopinadamente de espectador a director escénico: «Niño niño, dixo con voz alta a esta sazón don Quixote: Seguid vuestra historia linea recta, y no os metais en las curuas, o transversales» (fol. 98v [100v]). Reanudado el relato, reincide al poco: «Llaneza muchacho, no te encumbres, que toda afectacion es mala» (fol. 101r). La tercera interrupción va dirigida en contra del texto y también de su autor: «Esso no [...] en esto de las campanas anda muy impropio maesse Pedro, porque entre moros no se vsan campanas, sino atabales [...] lo qual oydo por maesse Pedro,

ceslô [cesó] el tocar, y dixo: No mire vueſſa merced en niñerías [...]» (fol. 101r).

La disputa deriva en un breve diálogo acerca de las comedias españolas del momento, tras lo cual el muchacho retoma una vez más la narración. A esta altura, las relaciones interpersonales del muchacho, maese y don Quijote se integran al espectáculo mismo del retablo —como sucede en toda *performance*—, diluyendo, a oídos y ojos del público, la frontera entre la realidad inmediata de la venta y la aventura del romance.

No paran allí las cosas. Sabido es que los accesos de locura que experimenta don Quijote acontecen cuando surge el tema de las caballerías. Sorprende entonces que hasta el momento descrito mantenga la cordura frente a un romance caballeresco. Sin embargo, cuando el muchacho narra que Melisendra y don Gaiferos son perseguidos por los moros y añade una intervención dialógica de autor («temome que los han de alcançar, y los han de boluer atados a la cola de su mismo caualllo, que seria vn horrendo espectáculo»; fol. 101v), don Quijote, «leuantandose en pie en voz alta, dixo»:

No consentire yo que en mis dias, y en mi presencia se le haga supercheria a tan famoso Cauallero, y a tan atreuido enamorado como don Gayferos: deteneos mal nacida canalla, no le siguays, no persigays, sino conmigo soys en la batalla, y diziendo y haziendo, desenuaynô la espada, y de vn brinco se puso junto al retablo, y con acelerada y nunca vista furia, començô a llouer cuchilladas sobre la titerera Morisma [...]. (Fol. 101v)

Más allá de los vacíos de la escritura —alternancia de diégesis y discurso directo a renglón seguido— o de las numerosas marcas vocales, quinésicas y proxémicas, importa observar que la violencia del relato se desdobra en la de don Quijote, quien pone fin desde el plano de la realidad al de la ficción, fundiendo y confundiendo uno y otro en una sola «batalla». Presa de sus alucinaciones —los molinos de viento, entre otros episodios—, que lo impelen a interpolar a lo largo de la obra las novelas de caballerías en la realidad que lo rodea, por una vez obra en contrario.

En efecto, se interpola él mismo, miméticamente,³⁴ en la ficción del retablo cuando habla con las «figuras» («deteneos mal nacida canalla») como si fueran personas vivas y, acto seguido, cuando las destruye creyendo que las mata.

Si bien se considera, el episodio es uno de los más demandantes para la lectura vocalizada del *Quijote*. Su exigencia mayor consiste en que el lector sea capaz de evocar gestualmente a «figuras» y «titerero», dar una voz particular a este último, así como sugerir, diferenciados, los movimientos corporales y las inflexiones vocales del muchacho y don Quijote al hilo del relato y sus interrupciones. Hecho esto, el auditorio extratextual ocuparía de lleno el lugar del público intratextual del retablo, pues la intervención dialógica de autor enunciada por el joven «declarador» («temome que los han de alcanzar [...]»)) apela a público y auditorio simultáneamente. No obstante, el lector de turno distinguiría a uno de otro al incorporar las reacciones *in situ* de su círculo de oyentes.

Singular, efímera e irrepetible, cada *performance* resignificaba el texto que acontecía *in praesentia*, desde el *Cantar de Mio Cid* hasta las obras del siglo XVII. Con todo, en el *Quijote* se reduce el margen de resignificación porque la prolijidad de su discurso performativo predispone al máximo la voz y el *gestus* de los lectores, tanto como la recepción de los oyentes.

Conclusión

Al reelaborar las técnicas de los narradores orales, gracias también a su labor de dramaturgo, Cervantes crea y disemina un discurso performativo original en la narración y los diálogos del *Quijote*, discurso observable plenamente en las primeras ediciones de la novela. Se trata de un arte vocal-aural orientado hacia la *performance* de la lectura vocalizada, técnica de difusión predominante en aquella época. Ahora bien, la relevancia de identificar y luego descodificar la performatividad de la obra reside, según se ha mostrado, en la generación de sentidos textuales

34 Recuérdese la técnica mimética con la cual lee el hidalgo manchego, primer avatar del protagonista.

diferentes de los que se obtienen mediante la hermenéutica de la lectura silenciosa, propia de la psicodinámica escritural vigente.

Dos siglos y medio más tarde, vestigios de ese arte resonaron en las lecturas vocalizadas de los fascículos del *Quijote* publicados en Montevideo por el diario *La Colonia Española*, en el año 1880.

Bibliografía

- Carvalho, Luis Alfonso de. *Cisne de Apolo*. Editado por Alberto Porqueras Mayo. 2 vols. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958.
- Cascales, Francisco. *Tablas poéticas*. Editado por Benito Brancaforte. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. “Coloquio de los perros”. En *Novelas ejemplares*. Editado por Juan Bautista Avallé-Arce. 3 vols. Madrid: Castalia, 1987.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*. Madrid: Juan de la Cuesta, 1605.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Segunda parte del ingenioso caballero don Quixote de la Mancha*. Madrid: Juan de la Cuesta, 1615.
- Coleman, Joyce. *Public Reading and the Reading Public in Late Medieval England and France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Delicado, Francisco. *La Lozana andaluza*. Editado por Claude Alligre. Madrid: Cátedra, 1985.
- Diccionario de Autoridades*. Edición facsímil. 3 vols. Madrid: Gredos, 1990.
- Frenk, Margit. “«Lectores y oidores». La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro”. En *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, editado por Giuseppe Bellini, 2 vols., 101-123. Roma: Bulzoni, 1982.
- Huarte de San Juan, Juan. *Examen de ingenios para las ciencias*. Editado por Guillermo Serés. Madrid: Cátedra, 1989.

- López Pinciano, Alonso. *Philosophía antigua poética*. Editado por Alfredo Carballo Picazo, 3 vols. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953.
- Moner, Michel. *Cervantès conteur. Écrits et paroles*. Madrid: Casa de Velázquez, 1989.
- Ong, Walter J. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Traducido por Angélica Scherp. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina. "Registros y modos de representación en el actor barroco: datos para una teoría fragmentaria". En *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, editado por José María Díez Borque, 35-54. London: Tamesis Books Limited, 1989.
- Saenger, Paul. "La lectura en los últimos siglos de la Edad Media". En *Historia de la lectura en el mundo occidental*, editado por Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, traducido por Fernando Borrajo, 189-230. Madrid: Taurus, 1998.
- Talavera, fray Hernando de. "Tractado muy provechoso contra el común é muy continuo pecado que es detraher ó murmurar y decir mal de alguno en su ausencia". En *Escritores místicos españoles*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles 16. Madrid: Bailly-Baillière, 1911.
- Viaje de Turquía*. Editado por Fernando García Salinero. Madrid: Cátedra, 1980.
- Villalobos, Francisco de. "Los problemas de Villalobos". En *Curiosidades bibliográficas*, Biblioteca de Autores Españoles 36. Madrid: Atlas, 1950.
- Villalón, Cristóbal de. *El Crotalón*. Editado por Asunción Rallo. Madrid: Cátedra, 1982.
- Xalambri, Arturo. "El libro más idealista de la humanidad". Suplemento de *El Bien Público*, agosto, 1930. Archivo Xalambri del CEDEI/UM.
- Zumthor, Paul. *La letra y la voz. De la «literatura» medieval*. Traducción de Julián Presa. Madrid: Cátedra, 1989.