«El gran teatro del mundo». La relación entre el teatro y el mundo en la obra cervantina y su semejanza al concepto de «maya sansar» en el Natyashastra

Preeti Pant

Universidad de Valladolid
Jawaharlal Nehru University

Preguntémonos: ¿si don Quijote llegara al escenario del retablo mágico del entremés, *El retablo de las maravillas*, cómo reaccionaría ante el delirio (intencional) de la muchedumbre?

La respuesta es fácil. Diría el caballero que todo el pueblo está encantado y piensa que hay algo allí dónde de verdad no hay nada. Según Cervantes, la ficción nunca se engaña. La ficción siempre está segura de su orden interior y no permite engaños manejados desde los prejuicios de un sistema ajeno como el pensamiento social.

En este trabajo voy a intentar establecer lo universal que es el entendimiento de Cervantes en cuanto a la relación entre ficción y realidad basándonos en el entremés *El retablo de las maravillas* y el episodio de «El retablo de Maese Pedro» en *El Quijote*. Vamos a ver la facilidad con que se puede explicar está relación en la filosofía antigua de la India del *maya sansar,* a través de la obra cervantina.

Maya sansar

Maya es ilusión o engaño. Todo es efímero y por eso no es real; o, toda realidad es efímera y por eso ilusoria. Creer en la realidad del mundo es un ejemplo de auto engaño. Según los *vedas*[1], el mundo es el resultado de la actividad lúdica del Creador. Por lo tanto es como una obra de teatro y todos jugamos nuestra parte con toda la sinceridad posible. Lo que jugamos, no lo somos, pero aun así lo somos. O, mejor decir que lo vivimos «como si fuera la verdad», siendo conscientes de que no lo es. Es una verdad muy dura e imposible de entender[2].

Ortega y Gasset, hablando de la naturaleza de la idea o el concepto, dijo que para entenderlo había que verlo desde fuera como una entidad entera. Explicándolo a través de la metáfora del bosque, dijo que el bosque tal y como lo entendemos lo es únicamente cuando se lo ve desde fuera y a cierta distancia, si se intenta penetrarlo para entenderlo mejor, el intento falla, porque una vez dentro, las cosa cambian. La masa negra oscura y misteriosa que se llamaron bosque ya no lo es[3].

De la misma manera la filosofía *shivaísta* explica que para entender la naturaleza del mundo hay que contemplarlo desde fuera y la mejor manera de hacerlo es sobre un escenario. Hay cuatro niveles de percepción de la verdad y todos son beneficiosos: como poeta; como narrador; como actor y; como espectador. Todos participan en la actividad de hacer realidad algo que es ficción. Todos lo perciben, lo reciben y lo gozan como una realidad auténtica. Pero en todo momento son conscientes de que es tan sólo una obra de ficción. Es una mentira que se cree verdad, o es una ilusión a que se recibe como realidad o es un engaño a que se somete como natural.

El gozo verdadero es vivirlo con la sinceridad máxima y luego salir de allí iluminados e revitalizados enterados de que estuvo muy bien pero aun así era ilusión.

---

[1] Los vedas son del siglo VII u VIII de la era común aproximadamente. Casi todas las filosofías antiguas de la cultura hindú se basa en la sabiduría de los vedas que mitológicamente contienen la palabra divina. Una parte muy grande e importante de estas escrituras llegó por tradición oral hasta la época en que fueron escritas y los historiadores son de la opinión que tienen raíces pre arias. Para una discusión más detenida refieren a Gnoli, R. [1985].

[2] «En la tradición India la concepción metafísica más común que acompaña a los autores indios es: el mundo es un teatro: la representación de Dios es el resultado de su actividad lúdica, de su maya. La representación teatral no es sino la forma lúdica de expresar la realidad de los hombres que, a su vez, es la expresión lúdica del absoluto. Lúdica quiere decir sin finalidad, una acción que no conduce a la satisfacción de intereses particulares». Maillard y Pujol [1999].

[3] Ortega y Gasset [1914].

El Natyashastra

El teatro, hemos visto, tiene un lugar muy especial en la tradición filosófica de los hindúes. La leyenda dice que el sabio Bharata[4] pidió a los dioses crear un quinto veda[5] para la instrucción de las castas bajas en temas complicadas de la verdadera naturaleza del mundo porque ellos no tenían acceso a los cuatro principales vedas. En ignorancia se perdían en la ilusión del mundo. Los dioses le dieron la sabiduría para escribir el quinto veda llamado el natyaveda que intentaría instruir esa gente a través de las artes escénicas. También se llama el *Bharatashastra* o el *Natyashastra*[6].

El *Tratado de la Dramaturgia*, o *Natyashastra* de Barata Muni se suele situar entre el siglo II a. C. y el siglo II d. C., aunque las especulaciones actuales apuntan más bien al siglo I o II d. C. entre los siglos VIII y XI, autores como Battalollata, Sankuka, Bhattanayaka, Bhattatauta centraron parte de sus estudios en la obra de Bharata. Los comentarios a los que hacemos referencia se han conservado gracias a Abhinavagupta, autor de gran influencia que vivió en la segunda mitad del siglo X. En su libro *Abhinavabharati* él presenta sus comentarios sobre El *Natyashastra* de Bharata[7].

Otra leyenda contada en el mismo Natyashastra dice que Bharata pidió a los dioses crear el Natyashastra para regularizar y codificar el arte del drama. El tipo de teatro que existía hasta entonces era el de tipo *gramya dharmi*, donde mucha gente ocupaba el escenario y había mucho ruido. El motivo era un tipo de diversión muy «baja» dirigida al plebe. Luego en la primera escenificación siguiendo las nuevas normas, los *asuras* tomaron ofensa a las referencias negativas a su comunidad y destruyeron el escenario. Entonces Bharata pidió a los dioses un sitio alto y respetuoso para la escenificación de la verdad. Se crearon un altar elevado y a cierta distancia del público para exigir respeto hacia la representación ya que Brama estableció que el teatro debe decir la verdad donde ninguna comunidad es buena ni mala siempre[8].

[4] El nombre Bharata probablemente no fue el nombre auténtico del autor sino el seudónimo. Se cree que él tomó el nombre según su profesión de actor, *nata*, yendo por el significado de la palabra. Es un libro que no sólo ofrece una teoría sobre el teatro sino también documenta las escuelas existentes entonces en la región.

[5] Rangacharya, Adya [1966: 7].

[6] Hazari Prasad Dwivedi Prithvinath Dwivedi en [1963: 27].

[7] Para más detalles refieren a Maillard y Pujol [1999: 24].

[8] Ver nota 5.

El teatro como medio de instrucción a través de diversión

En el *Quijote*, «el cura» dice que la comedia debe ser «ejemplo de las costumbres», por lo cual sale de ella el oyente «alegre con las burlas, enseñado con las veras, admirado de los sucesos, discreto con las razones, advertido con los embustes, sagaz con los ejemplos, airado con el vicio y enamorado de la virtud» (*Quijote* I, XLVIII).

El teatro (leer ficción) es en primer lugar un medio de entretenimiento. Pero la diversión que proporciona no puede ser vil. Cervantes y Bharata parecen estar de acuerdo sobre el tema que la diversión debe ser didáctica y provechosa donde la primera meta siempre es el entretenimiento.

La verdad, la realidad y la ficción (ilusión)

En la filosofía hindú existen dos palabras claves: *satya* y *dharma*. *Satya* es la verdad verdadera y *dharma* es la verdad establecida y aceptada. Dicen que hay muchas verdades pero para mantener orden en el sistema cada sociedad acepta una versión como la verdad establecida y es el dharma de aquella sociedad.

El mundo, se ha dicho, se define a través de las diferencias y semejanzas: «la similitud sólo ocurre en el mundo de las diferencias; el universal, por el contrario, es siempre único»[9]. Todo reconocimiento en el mundo está regido por el mismo principio. Por eso la verdad tiene muchas caras. Toda percepción se basa en asociaciones y composiciones. El ejemplo clásico en este caso es el de la cuerda tirada sobre el camino en una noche de tormenta y relámpagos parece ser una serpiente. No lo es pero a la vista parece serlo. También puede serlo. Pero lo importante aquí es entender el proceso de percepción y reconocimiento de la verdad, una verdad que es engañosa pero a la vez no lo es.

Erasmo de Rótterdam dice en *Elogio de la locura*:

> la realidad de las cosas...depende solo de la opinión. Todo en la vida es tan oscuro, tan diverso, tan opuesto, que no podemos asegurarnos de ninguna verdad... no defenderé mi razón porfiándola mucho, porque no solamente a vosotros os puede parecer una cosa y a mi otra, más yo mismo puedo tener sobre un mismo caso, en diversos tiempos, diferentes juicios.

[9] «La teoría de la imitación de Sankuka» en Maillard y Pujol [1999: 49].

Cervantes era seguidor del pensamiento erasmista. Vocea la misma idea en el episodio del «baciyelmo»: «eso que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mí el yelmo de Mambrino y a otro le parecerá otra cosa» (*Quijote* I), y también en el episodio de Maese Pedro. En este último, dice don Quijote:

> que estos encantadores que me persiguen no hacen sino ponerme las figuras como ellas son delante de los ojos, y luego me las mudan y truecan en las que ellos quieren. Real y verdaderamente os digo, señores que me oís, que a mí me pareció todo lo que aquí ha pasado que pasaba al pie de la letra... (*Quijote*, II, XXVI).

El poeta y la verdad establecida (el dharma)

En la España de Renacimiento cuando escribía Cervantes, había una tendencia muy fuerte de normalizar la percepción y predominaba una «opinión única»[10]. Cervantes, sobre este escenario, introdujo una idea contradictoria que apreciaba la diferencia en percepción dando razón a la inteligencia de todos. Dice a sus lectores: «tú lector pues eres prudente, juzga lo que te parece» (*Quijote* II). Acerca de esta confianza del poeta, Bhatta Tot, el maestro de Abhinavagupta, dice:

> ninguno que no sea filósofo puede ser llamado poeta, y uno es filósofo únicamente por la virtud de su visión. Visión es la capacidad de descubrir intuitivamente la realidad de los secretos del mundo en sus varios aspectos. Para ser poeta según los textos autoritativos es suficiente que uno tenga esta visión, pero en el mundo real únicamente uno que posea no solo la visión sino también la expresión es digno de ser llamado poeta. Esta intuición artística, que es la intuición universal, es de hecho una fuerza que continuamente crea y renueva al universo. Y la actividad poética lo enriquece con experiencias nuevas y cambiantes[11].

Neti-neti

Cervantes, en su obra, muchas veces en vez de sugerir algo utiliza la negación o la crítica de lo no deseable. Así, en vez de tener que definir lo deseable simplemente destaca la cosa opuesta haciendo palpable la ausencia de lo que es deseable. Esta técnica de enseñanza es muy típica de la filosofía hindú y se llama *neti-neti*.

[10] Castro [1972].

[11] Citado por Raniero Gnoli [1968: XLVIII].

El mejor ejemplo de la técnica en la obra cervantina es el entremés, *El retablo de las maravillas.* La ausencia de la libertad de expresión y percepción y la absurdez del delirio intencional del público ante una actuación ausente recalca la necesidad de esa libertad con una fuerza que es mucho mayor que cualquier crítica directa. El pública finge sentir el éxtasis ante un retablo que no existe por miedo de una condición social.

El retablo, las figuras y las reliquias

En el entremés en cuestión y en el episodio de Maese Pedro de *El Quijote* II, Cervantes utiliza la palabra retablo en vez del escenario. En inglés muchas veces se ha traducido esta palabra como el «puppet show». La agudeza de la crítica cervantina se pierde en tal traducción porque la palabra española, retablo, puede simbolizar la función moral y política del escenario y por lo tanto compromete la intencionalidad de la ficción en representación.

El retablo significa el altar de la iglesia que a su vez representa la verdad aceptada y la autoridad no cuestionable de tal verdad. Por eso el escenario así designado adquiere una responsabilidad inmensa y, en el caso del entremés, se destaca por el engaño y la ligereza mediante cual se burla de la verdad a que el pública como parte de la sociedad se ha sometido. La responsabilidad de la ficción se hace palpable por su ausencia y la burla pujante.

El escenario en el *Natyashastra* también tiene la misma responsabilidad ante la verdad aceptada por la sociedad. Por eso tiene un sitio elevado y especial.

En el retablo de Maese Pedro, la palabra céntrica a cuyo alrededor gira el simbolismo del retablo es «figura». La palabra representa plástica y visualmente la esencia de las cosas y de los seres y por extensión de los dioses. En el *Natyashastra*, el personaje se llama *patra* (recipiente)y el actor el *bharata* (el que llena o lo que llena) que a su vez es creado por el poeta y dirigido por el *sutradhar* (el narrador o el quien vigila y sujeta el hilo).

Si el retablo es el sitio más representativo de la autoridad, y las figuras que lo ocupan contienen la esencia de la verdad, entonces la figura física en sí no es lo más importante. Pero, en el episodio en cuestión, el Maese Pedro llama las figuras destruidas como reliquias. Don Quijote le asegura que 'los personajes', Gaiferos y Melisendra escaparon y lo que se ve en pedazos no son ellos. De hecho el caballero tiene razón, porque fuera del escenario las marionetas no son los personajes que

representan en el escenario. Su esencia se realiza y se expresa únicamente en el contexto del retablo.

Es una crítica social también porque en aquella época estaba muy de moda cortar piezas del cadáver de los santos muertos y guardarlas como reliquias. Se llamaban «cuerpos santos»[12].

En el *Natyashastra*, el poeta capta la esencia y lo transforma en personaje para ser representado por el actor. Una vez fuera del escenario el actor es una persona. Dentro del escenario también lo es pero a la vez no lo es. Está jugando a ser otra persona.

Lo importante es la esencia y después su representación dentro del contexto que le corresponde. Fuera del contexto la forma de la esencia no tiene alcance alguno. El ser humano es igual. La vida social, que vivimos como la vida verdadera, es el papel que nos corresponde en el contexto del mundo. La esencia de la vida es algo distinto y más universal. Fuera del escenario, también, la esencia, la idea, el concepto sigue viva. Para entender este aspecto de la verdad hay que salir del contexto social y mundial en que vivimos.

Por ejemplo el actor lo siente cuando intenta ser, con toda la sinceridad, alguien que de verdad no es. Él siente y vive las penas de quien representa. El espectador también le recibe como la persona representada y comparte sus experiencias como si fuera real y verdadero, siendo en todo momento consciente de que no lo es.

De la misma manera los trozos de las marionetas destruidas no son del personaje que representaron sino de unas marionetas sin vida propia fuera del escenario. Y quien lo puede entender mejor que un auténtico personaje que por desgracia se encuentra fuera del contexto y quiere seguir vivo y reconocido por la esencia que llena el personaje.

Las ideas no tienen límites. Pero, cuando puestos dentro de un contexto para crear un mundo ficticio, están obligadas a vivir los límites de tal mundo para mantener con vida a cierta persona. Don Quijote es una idea que se ha hospedado en la forma de Alonso Quijano pero no como parte de algún esquema ficticio sino arbitrariamente. Tal violación del código de la orden interna de cualquier mundo resulta en situaciones como las aventuras fracasadas del caballero.

Lo que nos enseña sobre los límites del cuerpo en relación con el mundo se le olvida al propio caballero. Primero, rompe el código de la orden interna del mundo en que vive Alonso Quijano, tratando los personajes del escenario como personas reales, pertenecientes al mismo mundo que el público. Después, rompe el código del mundo ficticio del retablo realizando su entrada, no sólo en ideas sino con cuerpo,

[12] Egido [2005].

en el escenario. Se le olvida que la esencia está en la historia. Las marionetas y el retablo sólo son el medio.

La grandeza de Cervantes se demuestra en la representación de este equilibrio, tan precario, por medio de otro mundo ficticio. De otra manera, como lo vimos en el caso del bosque, sería imposible entender un concepto tan profundo. De la misma manera, esta representación de la relación entre mundos (ficticios) literarios y reales, nos explica, con éxito, lo mismo que el *Natyashastra* propone en palabras muy metafísicas.

La recepción

En el entremés, *El retablo de las maravillas,* vemos otro concepto relacionado con la vida a los dos lados del escenario. En este caso, no hay poeta ni narrador ni escenario ni actores. Lo que se ve, sin embargo, es un público emocionado y catártico.

La recepción estética, en el *Natyashastra*, se caracteriza por el surgimiento de *rasa* en los tres niveles de recepción: el nivel poético, el nivel del actor y el nivel del espectador. De los once temas principales del *Natyashastra* el más importante ha sido considerado el *rasa*. Es un término muy difícil de traducir y se ha intentado de muchas maneras tratando de dar a entender su significado como: el jugo, el sabor, la esencia, el sentimiento, el placer, etcétera. El *Natyashastra,* estudiado desde su denominación del quinto veda también es considerado un resumen de los cuatro vedas principales. Por tener influencias del ayurveda se deduce que el *rasa* es un jugo (beneficiosos como la leche, el semen, etcétera). Pero desde el punto de vista de estética la traducción más convincente es de John Dewey que lo define como la combinación del placer de creación artística con el placer de la recepción artística tanto por parte del poeta como por parte del espectador, lector. Tal placer es el *rasa*.

Según Abhinavagupta, el *rasa* es la causa y el resultado de toda actividad. Anandavardhan (S. IX d.C.) dice que «en el infinito mundo (el «sansar») del poeta él mismo es el único creador; todo se transforma si él lo desea; si él experimenta el *rasa* en sus poemas, el universo entero lo experimenta»[13]. La creación artística es la expresión directa o convencional de una sensación o una pasión «generalizada», que está libre de toda distinción del tiempo y del espacio, y por eso de todas relaciones individuales e intereses particulares por una fuerza interna del mismo poeta; esa es la fuerza de la intuición artística llamada el «pratibha». Este estado de consciencia

[13] Anandvardhan, *Dhvanyalok* III, 43, citado por Raniero Gnoli [1968: XLVIII].

expresado en el poema, etcétera, está canalizado al actor o al lector y al espectador. Los tres, el poeta, el actor y el espectador, en la serena contemplación de la obra de arte, llegan a formar, de hecho, un sujeto único, y juntos disfrutan de las mismas sensaciones y el mismo placer.

Este *rasa*, en realidad pertenece únicamente al poeta; no es nada más que su propia consciencia universalizada. Para que el espectador o el lector desfruten del rasa, primero el poeta tiene que experimentarlo con su propia obra.

Abhinavagupta explica la experiencia estética en cinco niveles. El nivel sensitivo en que el objeto estético es percibido como medio para la experiencia; el nivel imaginativo en que el espectador se relaciona con el objeto a través del juicio intelectual y la escena se profundiza por la participación personal; el nivel emotivo en que él empieza a identificarse con el personaje; el nivel catártico en que él experimenta la emoción del personaje sin la conciencia compulsiva de su propia individualidad; por último, el nivel trascendental en el cual sólo la emoción es experimentada y el espectador se libera del personaje también.

En este nivel no hay dualidades, sólo hay una experiencia única sin la conciencia compulsiva cualquiera. Es el fin deseado para experimentar la desilusión que se alcanza por dejar de ser uno mismo voluntariamente e identificarse con algo como si fuera otro y luego gozar del placer estético, llamado el placer verdadero o esencial.

La naturaleza del rasa

-La experiencia puede ser errónea y engañadora.
-Así es pero no el hecho de la experiencia.

El surgimiento (*nispatti*) del rasa es producido por la conjunción (*samyog*) de los determinantes (*vibhava*), los consecuentes (*anubhava*) y los estados mentales transitorios (*vyabhicaribhava*).

En el *Natyashastra* así se explica el surgimiento del placer estético, el *rasa*. El placer estético no es un estado de alegría conseguido únicamente por experiencia de sentimientos alegres sino es el gozo de la emoción que puede surgir de cualquier sentimiento, sea alegre o sea melancólico. Según el *Natyashastra* hay ocho estados sentimentales permanentes (también llamados estados mentales permanentes)[14]

[14] *Natyashastra* iv 32 3, traducción de Pujol [1999: 127] si la pérdida de un amigo es el *vibhava*, la lamentación y las lágrimas son los *anubhava*, la angustia y la ansiedad los *vyabhicharibhava* y la tristeza sería el *sthayibhava*.

o in transitorios que esperan en estado latente para ser provocados. Todos estos sentimientos producen el mismo gozo llamado *ananda*.

Este *ananda* se diferencia del catarsis aristotélico en el sentido que catarsis es la purgación violenta de las emociones y produce alivio mientras el *rasa* se alcanza después de liberarse de la necesidad de alivio para llegar a la experiencia de gozo universal o el *ananda*.

En la experiencia estética, el espectador es consciente de la naturaleza falsa e ilusoria de los acontecimientos, pero aun así lo cree, de manera que se reacciona con emociones físicamente visibles como colorearse, lágrimas, llanto, gritos, euforia, etcétera. Cuando, seguido de los síntomas físicos, que se experimente a pesar de la conciencia de la falsedad de la causa de tal emoción, también se alcanza un estado sentimental indiferente o liberado, hay posibilidad de experimentar el gozo o la revelación del *rasa*. En tal caso el espectador logra beneficiarse de la experiencia estética. Pero si este estado no está alcanzado él continua en el engaño sufriendo y reaccionando a algo que no le está sucediendo[15].

Este mismo es el problema de don Quijote. Pero no es el único que no se beneficia de la experiencia estética por que el problema de Sancho Panza es aún más grave. Sancho, no se deja llevar por la imaginación de manera libre (su imaginación está muy dominada por el pensamiento general) porque no es capaz de dejarse engañar. Sin el engaño voluntario no es posible ni llegar a la catarsis, que es el paso anterior al de *ananda*.

El distanciamento

La distancia es un prerrequisito de lograr el *ananda*. Distanciarse es superar la necesidad de intensificar las pasiones desde el punto de percepción personal y relativo.

> El lector de un texto literario debe poseer, a la vez, la capacidad de participación en la ilusión creada por el texto y la del distanciamiento del que sabe que todo es producto de la habilidad en el manejo, por parte del autor, del artificio adecuado para crear un simulacro de la realidad[16].

[15] En sánscrito es *sthayibhava*. Kane lo explica como el océano que de vez en cuando puede estar molestado y removido por los otros sentimientos transitorios pero aun así siempre mantiene su propia posición y naturaleza. Gnoli dice que es un estado que permanentemente está en la mente en la forma de impresiones latentes derivadas de experiencias de la propia vida o de instintos heredados [1992: 61].

[16] Dice Túa Blesa sobre esa realidad que «si el discurso literario está investido, recubierto con cierta solemnidad o disfrazado de ficcionalidad, el referente no está en la realidad o mundo real, sino en mundos ficticios».

Es alcanzable desde el nivel de los *sthayibhava* únicamente por su propia naturaleza no cambiable. Ante el teatro e igualmente ante la vida la reacción provocada por los acontecimientos debe tener lugar a dos niveles. El nivel físico y el nivel psíquico. El sentimiento debe involucrarse de manera pasiva y la parte física de manera activa.

Don Quijote se emociona ante la vida igual que se emociona ante el teatro. Su reacción es de tipo físico y también sentimental. Pero, como siempre, hay un desequilibrio bien comunicado por Cervantes. La acción física debe ser dirigida por la facultad intelectiva y el proceso debe ser compositivo interpretativo. En este contexto ya hemos visto que falla don Quijote. Pero al nivel emotivo también falla porque la emoción debe surgir no de la facultad intelectiva sino de los *sthayibhava* independiente de su relación con la experiencia física (por eso dolor y placer producen lágrimas).

Él está guiado por su memoria y la imaginación únicamente que se puede describir mejor como una fantasía suelta. Por eso aunque parezca que haya llegado a la catarsis tampoco es cierto. Porque el fin de la catarsis es liberarse de las pasiones por vía física para aliviarse. Pero él sube las pasiones y como no se permite apreciar el engaño se mete en el juego rompiendo el equilibrio. En cuanto al *ananda* se puede ver que la distancia exigida entre la apreciación física y sentimental está violada porque él deja mezclar los sentimientos con las emociones y el *sthayibhava* está relegado al segundo plano dando precedencia a la emoción trascendental.

La clave en todo este proceso estético está en el distanciamiento. La distancia entre representar y vivir; entre espectador y representación; entre realidad e imitación; entre ser y no ser. La respuesta está en la metáfora que propone experimentar algo como si fuera otro. El conocimiento inteligente crece en el mundo de diferencias y establece identidades a través de similitudes que a fin de cuentas van multiplicándose cada vez más. El placer estético se halla en la distancia que está entre las dualidades o entre las oposiciones.

En la filosofía india, la manera de hablar de una experiencia *alaukik* no mundana, como la experiencia estética donde el sentimiento representado sea cual sea al fin y al cabo acaba produciendo un deleite en el espectador, es negar lo que no es. El margen de duda creado de tal manera deja espacio sentimental para lograr un entendimiento peculiar. Entre las dos obras cervantinas que tenemos vemos expuestas las dos circunstancias extremas en las que no se completa el circuito de la experiencia estética. Esta ruptura es obvia mientras haya una grotesca representación de los efectos logrados con éxito que, teóricamente deben resultar de una experiencia estética sincera. En vez de dar forma concreta a algo que es un gozo muy obvio pero

imposible de representar de modo plástico, Cervantes destaca su ausencia de tal manera que es captada lo que debe ser tal gozo.

La percepción

Ha dicho el crítico que las criaturas del escenario pierden su importancia en ausencia del receptor de la actuación[17]. En el caso del retablo de las maravillas ¿qué es lo que se pierde y lo que nos parece grotesco en la reacción tan animada y emocionada de los espectadores en ausencia de la escena? Refiriéndonos a la teoría de la experimentación del rasa, recordamos que la experimentación del rasa establece el *alaukikta* (lo que no es mundano) de la estética, en cuanto a que la emoción surge de la estimulación de un estado sentimental permanente sea una experiencia de la vida real o sea en respuesta a una actuación. La reacción estética puede ser estimulada en ausencia de un suceso real o una actuación. Pero, lo que diferencia una experiencia estética de la otra es si tal reacción estética llegará a beneficiar al espectador o en razón de la purificación por el catarsis o en razón de una revelación extraordinaria por el distanciamiento del propio ser, una percepción indiferenciada: el *nirvikalpa*.

Bhog

El poder del gozo se llama *bhog*[18]. Bhattanayaka dice que el *bhog* es el poder de gozo que entraña la palabra poética, procura, conjuntamente con la universalización de las emociones, un estado en que el individuo, liberado momentáneamente de sus limitaciones, logra el descanso de la mente necesario para que tenga lugar la expansión de la consciencia.

La experiencia estética, al carecer de utilidad práctica para el espectador-receptor, permite ese descanso. Lo representado no le produce rechazo o atracción personal, ni, por tanto, el esfuerzo que requieren los objetos en la vida real para ser

[17] Las criaturas del escenario existen con dos condiciones: la primera es, por supuesto, la metamorfosis del actor; la segunda condición es del testimonio de esos testigos, los espectadores, que van a proporcionar una forma de objetividad a esta metamorfosis del actor... sin público los actores pierden su razón de ser, sus metamorfosis caen, por así decirlo, en el vacío, no significan nada [Maestro, 2000: 108].

[18] La palabra también significa comer y deleitarse de la comida y el acto de comer. La ofrenda de alimentos para dioses también se llama *bhoga* porque el que ofrece siente un placer, un deleite inmenso, *alaukik* por el acto de ofrecer y cree que el quien lo acepta también se beneficia del mismo placer [1999: 66].

poseídos o rechazados; el espectador receptor es libre para recibir la experiencia y saborearla.

La experiencia estética debe ser, entonces, libre de condiciones. Pero el público del retablo mágico no está libre. Se reacciona, se divierte en la exageración, se vuelve hasta delirio, pero ni por un momento se desconexiona de las preocupaciones propias del individuo. Es más, el delirio es el resultado de la exigencia de las mismas preocupaciones. El gozo es simplemente ausente, no sólo porque la gente no logra desconectarse, sino porque el fin buscado por ellos no es la desconexión. La representación de un sentimiento que no es propio del personaje ni de su situación produce el sentimiento de *hasya* o el ridículo. La situación de los espectadores del retablo mágico provoca en los lectores risas porque es una situación grotesca.

La experiencia estética es colectiva o individual

En *El Retablo de las Maravillas*, dice Benito: «...¡miren si veré el tal retablo!». Responde Capacho: «todos le pensamos ver, Sr. Benito Repollo» (p. 138).

Si el teatro es la representación de la realidad del mundo, entonces esta afirmación de Capacho y casi todo este entremés de Cervantes no habla de la gran equivocación social que vivimos. La gente «inteligente» afirma haber visto algo, pero queda por averiguar si lo que ha visto es en concordancia con su realidad materia + forma o que únicamente es un engaño social. En relación con este engaño Óscar Pujol habla del cuadro del Bosque de Dadd[19]. Dice que desde lejos lo que parece ser una masa oscura se convierte en el bosque únicamente por razón de la memoria. La imaginación suelta únicamente sacaría conclusiones fantásticas.

La corrección lograda por la memoria es importante para la claridad pero la hegemonía de la memoria dilata la imaginación y el efecto revertido es que en cautiverio la imaginación se vuelve fantástica viendo cosas donde no hay y «todos le pensamos ver». La filosofía sivaísta propone que la única manera de conocer la realidad del mundo es por contemplación desde lejos sin formar parte interesada en las actividades. El teatro facilita tal contemplación. Todos pensamos ver el mundo pero si de verdad lo vemos no está claro. Según Cervantes vemos lo que nos enseñan ver y lo que nos obligan a ver olvidándonos de nuestra capacidad de reconocimiento.

[19] Pujol [1999].

Dice Castrade:

> ¿Oyes amiga? Descubre el rostro, pues ¡ves lo que te importa! Oh, ¿qué licor tan sabroso? Cúbrase padre, no se moje.
> Juan: Todos nos cubrimos hija»

El engaño deja de ser individual como lo es en *El Quijote*, y se vuelve colectivo. Todos incluimos a todos en el engaño para no hacer el ridículo como lo hace don Quijote. Pero este entremés también cuestiona la visión del mundo de los compañeros de don Quijote. Si es mejor el engaño colectivo que el engaño individual es la pregunta que nos podemos hacer.

El teatro, tal y como es empleado por Cervantes, nos abre muchas puertas para entender el mundo de la ficción por sí y también en relación directa con la sociedad y el pensamiento socio filosófico. El intento de verlo desde el punto de vista hindú únicamente es un intento humilde de averiguar el alcance universal de esta propuesta cervantina.

Bibliografía

Auerbach, Erich [1938]: «Figura», *Archivum Romanicum*, XXII.

Basave Fernández del Valle, Agustín [1959]: *Filosofía del Quijote*, Austral, México.

Benet, Vicente J. y Burguera, María Luisa (eds.) [1994]: *Ficcionalidad y escritura*, Universidad Jaume I, Castellón de la Plana.

Bharata-Muni [1967]: *The Natyashastra: a treatise on Ancient Indian dramaturgy and histrionics*, traducción y notas de Manmohan Ghosh, Manisha Granthalaya, Calcuta.

Blasco, Javier [1998]: *Cervantes: raro inventor*, Universidad de Guanajuato, México.

Castro, Américo [1972]: *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, Madrid.

Cavalle Cruz, Mónica [1997]: «El vedanta advaita ante el sufrimiento», Rev. *Saraswati* 6, Fundación Purusa, Madrid.

Cervantes, Miguel de [1998 y 2004]: *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Instituto Cervantes 1605-2005, Galaxia Gutenberg.

Charles, David [2000]: *Aristotle on meaning and essence*, Clarendon Press, Oxford.

Chatterjee y Dutta [1984]: *An Introduction to Indian Philosophy*, University of Calcutta, Calcutta.

Choudhury, N. C. [1979]: *Hinduism: a religion to live by*, Oxford University Press, New Delhi.

Cruz Cruz, Juan [2001]: *Sobre el sentido y lo sensible, Tomás de Aquino, comentarios sobre los libros de Aristóteles*, Eunsa, Pamplona.

Dwivedi, Hazari Prasad y Dwivedi, Prithvinath [1963]: *Natyashastra ki bharatiya parampara aur «Dasharupak»*, Rajkamal Prakashan, Delhi.

Egido, Aurora [1994]: *Cervantes y las puertas del sueño*, PPU-SA, Barcelona.

Egido, Teófanes [2005]: «El sentimiento religioso del *Quijote*», ponencia presentada en el *Congreso Internacional: a las riberas de Pisuerga bellas, el nacimiento del Quijote*, Valladolid.

Erasmo de Rotterdam [1996]: *Elogio de la locura*, Oveja Negra, Colombia.

Fludernik, Monica [1993]: *The fictions of language and the languages of fiction*, Routledge, London.

Fuentes, Carlos [1994]: *Cervantes o la crítica de la novela*, Centro de estudios cervantinos, Alcalá de Henares.

García Calvo, Agustín [1997]: «Muerte lógica y muerte física. De Lucrecio a Heráclito», *Saraswati* 6, Fundación Purusa, Madrid.

Gnoli, Raniero [1968]: *The aesthetic experience according to Abhinavagupta*, Chowkhamba Sanskrit Series, Varanasi.

Ilarráz, Félix G. y Pujol, Óscar (ed. y traducción) [2003]: *La sabiduría del bosque: antología de las principales Upanishads*, Universidad de Barcelona, Barcelona.

Lewy, Pierre [1998]: *¿Qué es lo virtual?*, Paidós, Barcelona.

López Farjeat, Luis Xavier [2002]: *Teorías aristotélicas del discurso*, Eunsa, Pamplona.

Maestro, Jesús G. [2000]: *La escena imaginaria : poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Iberoamericana, Madrid.

Maillard, Chantal y Pujol, Óscar [1999]: *RASA El placer estético en la tradición india*, Indica-etnos, Varanasi, India.

Mayoral, José Antonio (ed.) [1987]: *Estética de la recepción*, Arco-libros, Madrid.

Martínez Bonati, Félix [1992]: *La ficción narrativa*, Universidad de Murcia, Murcia.

MOSTERÍN, Jesús [1984 y 1986]: *Historia de la filosofía,* 4. *Aristóteles*, Alianza, Madrid.

The Natyashastra of Bharatmuni, (traducción), Sri Satguru Publications, New Delhi.

ORTEGA Y GASSET, J. [1914]: *Meditaciones del «Quijote»*, Imprenta Clásica Española, Madrid.

PARCAS PONSETTI, Helena [1975]: *Cervantes y su concepto del arte*, Gredos, Madrid.

POZUELO, José María [1993]: *Poética de la ficción*, Síntesis, Madrid.

PUJOL, Óscar [1999]: «El mono gramático y el sabio alquimista», *Hispanista*, Jawaharlal Nehru University, Nueva Delhi.

RADHAKRISHNAN, S. [1994]: *The Principal Upanishads*, Harper-Collins, New Delhi.

RAI, R. N. [1992]: *Theory of drama: a comparative study of Aristotle and Bharata*, Classical Publishing Co, New Delhi.

RANGACHARYA, Adya [1996]: *Introduction to Bharata's Natyashastra,* Popular Prakashan, Mumbai.

RILEY, E. C. (ed.) [2001]: *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Crítica, Barcelona.

RILEY E. C. y AVALLE-ARCE, J. B. [1973]: *Suma Cervantina*, Tamesis Books, London.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Francisco Javier [1995]: *Ficción y género literarios*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

Saraswati 3 [1997]: Fundación Purusa, Madrid.

SARTRE, Jean Paul [1993]: *What is literature?* (1948), introducción de David Caute, Routledge, London.

SHASTRI, P. S. [1989]: *Indian theory of aesthetics*, Bharatiya Vidya Prakashan, Varanasi.

SHUKLA, A. CH. [1977]:*The concept of imitation in Greek and Indian Aesthetics*, Rupa &Co, Calcutta.