

R. 10953

LA CONSTRUCCIÓN DEL DIÁLOGO EN LOS ENTREMESES CERVANTINOS

LA CONSTRUCCIÓN DEL DIÁLOGO EN LOS ENTREMESES CERVANTINOS

JOSÉ JESÚS DE BUSTOS TOVAR
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
1996



10953

LA CONSTRUCCIÓN DEL DIÁLOGO EN LOS ENTREMESES CERVANTINOS

JOSÉ JESÚS DE BUSTOS TOVAR

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

1. LA CREACIÓN DEL ENTREMÉS COMO GÉNERO DRAMÁTICO

No pocas han sido las páginas dedicadas a analizar los entremeses cervantinos; de entre todas ellas destacan las escritas con admirable lucidez por Eugenio Asensio,¹ quien ha caracterizado con su habitual penetración este género dramático. Siguiendo al mismo Cervantes, Asensio ha realzado el papel de Lope de Rueda, si no como inventor del entremés sí como creador de la fórmula que habría de triunfar. ¿Cuál es ese modelo? El propio Cervantes nos lo explica en el «Prólogo al lector» de sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*: «En el tiempo de este célebre español [Lope de Rueda], todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco más o menos. Las comedias eran unos coloquios como églogas entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo, ya de vizcaíno: que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pueden imaginarse». Y añade más adelante: «el adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo».

Aunque ésta descripción está inspirada también por el deseo de poner de manifiesto las innovaciones dramáticas introducidas por el propio Cervantes en comedias como *Los tratos de Argel* y *La destrucción de Numancia*, lo que me importa aquí es hacer notar cuál es su concepto del entremés. Como se habrá advertido en la cita anterior, este tipo de obra dramática menor se construye en torno a dos núcleos: uno, constituido por la presencia siempre de personajes más o menos estereotipados y otro, que consiste en la creación de un mínimo conflicto escénico de carácter realista o costumbrista, que no contiene grandes sorpresas y que a menudo no tiene otro desenlace que la fiesta de música y baile con la que suele finalizar la pieza. De esta situación se deriva la importancia del diálogo, ya que sobre él ha de recaer la creación de la tensión dramática necesaria para mantener la atención del espectador. Si la obra de Lope de Rueda merece tan altos elogios de Cervantes es precisamente porque consigue crear el tipo de diálogo dramático «apropiado» a los personajes. Ni en la *Propaladia* de Torres Naharro ni

¹ Véase Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1965. También Miguel de Cervantes, *Entremeses*, edición, introducción y notas de N. Spadaccini Madrid, Cátedra, 1994.

en los *Autos* de Gil Vicente (de tan alta calidad literaria por otra parte) ni, mucho menos, en la Comedia humanística -con la excepción, claro está, de *La Celestina* - encontramos nada semejante.² En cualquier caso, parece claro que el modelo cervantino de entremés procede de Lope de Rueda.

Conviene preguntarse entonces en qué consiste la aportación de Cervantes a este género. Sería pretencioso por mi parte responder a esta cuestión cuando tanto se ha escrito sobre ello. Sí subrayaré, sin embargo, dos notas que me parecen fundamentales a este respecto. De un lado, Cervantes, a diferencia de Lope de Rueda, trasciende casi siempre la anécdota que da lugar al conflicto. Quiero decir con ello que, aun utilizando la fórmula del personaje estereotipado en una situación escénica esperada por el espectador, el valor del significado va más allá de lo dicho y de lo representado. La prueba es patente: cuando Cervantes explica en el *Adjunto del Parnaso* (1614) por qué publica («da a la estampa») sus *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados* dice: «yo pienso darlas a la estampa para que se vea de espacio lo que passa apriessa, y se disimula o no se entienden cuando los representan». Es verdad que esta declaración se refiere tanto a las comedias como a los entremeses y constituye la orgullosa demanda de ser reconocido como «el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma» (como afirma en el prólogo de las *Ocho comedias...*), pero no es menos cierto que no se trata de una declaración gratuita. La necesidad de que sus obras sean leídas procede de la doble interpretación que es preciso hacer de ellas; una, superficial, que corresponde al plano de la representación y, en el caso de los entremeses, a la función específica del género, que es la de constituir un mero entretenimiento lúdico en el intermedio de una representación seria. A esta función corresponde una situación dramática de naturaleza anecdótica (los celos falsos o verdaderos pero siempre ridículos, la presunción, las burlas de la vanidad o de la codicia, etc.). De otro lado, Cervantes demanda una interpretación más profunda, que trasciende la anécdota y se constituye en valor moral y social: la crítica de la hipocresía, de la infidelidad, del temor, obsesivo en la España del Siglo de Oro, a ser considerado descendiente de conversos, etc. Manifestado unas veces con sutileza (como en el asunto recurrente de las quejas respecto de la insatisfactoria relación sexual) y otras de manera patente (rebeldía contra la hipocresía y la injusticia), todo ello subyace en el texto, lo que justifica sobradamente su deseo de que «se vea de espacio lo que pasa apriessa».

La aportación fundamental de Cervantes al género del entremés consiste, a mi juicio, en esta suerte de trascendencia (lo que él llama «las imaginaciones y pensamientos escondidos del alma») que es una constante en toda la obra cervantina y de la que no se libera, ni lo intenta, en ese «cuarto de hora lúdico» que dura la representación del entremés. En este tipo de obras esos sentimientos escondidos se traducen al plano del humor y de la ironía. La voz del autor se infunde en la voz de los personajes. Para un lector avisado o un espectador atento, la del personaje es una voz de falsete que oculta teatralmente el plano de la realidad auténtica. En este segundo plano de recepción, la anécdota (lo que vemos y oímos en la representación) se transforma en categoría; insatisfacción profunda de los malcasados en *El juez de los divorcios*, los

² Véase Bobes, Carmen, *El diálogo*. Madrid, Gredos, 1992.

latigazos contra la hipocresía en *El retablo de las maravillas*, el juego de héroe y antihéroe en la figura de Escaramán de *El rufián viudo*, verdadero anticipo del género del esperpento, etc.

Es verdad, como advierte Eugenio Asensio,³ que «el entremés constituye un género teatral intrascendente, juguete de un cuarto de hora, y no admite ambiciones estéticas ni psicología compleja, ni interpretación didáctica de la sociedad». Pero también es cierto que Cervantes convierte ese cuarto de hora lúdico en relámpagos de vida, lo que le permite distinguir entre la verdad y la mentira, la sinceridad y la hipocresía, lo auténtico de lo falso, la realidad de la ficción, los oropeles de la historia frente a la dura verdad de la intrahistoria, en definitiva la vida auténtica del hombre y de la sociedad en la que vive frente a los convencionalismos que ocultan la realidad. Para que el teatro permita al espectador contemplar esta realidad, es preciso deformarla o, más sencillamente, representarla simultáneamente en el haz y en el envés, tal como ocurre en *El retablo de las maravillas*. No se trata sólo de la técnica de introducir el teatro dentro del teatro sino de hacer patente que la ficción sustituye a la realidad cuando los hombres necesitan engañarse a sí mismos. ¿Qué es más auténtico, lo que se ve o lo que se quiere ver? ¿Quiénes son los engañadores? ¿Quiénes construyen la superchería, los cómicos o los propios personajes que contemplan el juego escenificado en el retablo? ¿A quién se fustiga a los burladores o a los burlados? Claro está que a estos últimos, pero Cervantes deja que sea el lector o el espectador quien realice el ejercicio de reflexión que permita la interpretación última del mensaje. Quédense quien quiera en el juego de la burla; adéntrese quien lo desee en la reflexión profunda de una sociedad que se engaña a sí misma. Para quien quiera entender, Cervantes reivindica su condición de cristiano nuevo y crea la ambigüedad necesaria para que el lector ejerza la libertad que supone siempre el acto de recepción de toda obra literaria.

Para vigorizar el dinamismo escénico, Cervantes acude con frecuencia a la deformación más o menos grotesca de la realidad. *El rufián viudo* y *El juez de los divorcios* son buenos ejemplos de esto. En el primero de estos dos entremeses, tipos marginales y lengua de germanías se combinan para que por medio del diálogo surjan en escena vidas desgarradas. No importa que se utilice el verso o la prosa. En el primer caso, el verso se pone al servicio del ritmo elocutivo pero no se pierde en ningún momento el carácter coloquial del discurso. En el segundo, la prosa se hace pura parodia del discurso jurídico. El realismo procede no tanto del discurso referido (esto es, de la reproducción escrita de un discurso oral), sino de la ironía que surge de la contraposición entre lo solemne y lo ridículo, como mucho más tarde haría Valle-Inclán. Sirva de ejemplo el comienzo de la demanda del Cirujano ante el juez:

CIRUJANO: Por cuatro causas bien bastantes, vengo a pedir a vuestra merced, señor juez, haga divorcio entre mí y la señora Aldonza de Minjaca, mi mujer, que está presente.

JUEZ: Resoluto venís; decid las cuatro causas.

CIRUJANO: La primera, porque no la puedo ver más que a todos los diablos; la segunda, por lo que ella me sabe; la tercera, por lo que yo me callo; la cuarta, porque no me lleven los demonios, cuando desta vida vaya, si he de durar en su compañía hasta mi muerte.

PROCURADOR: *Bastantísimamente* ha probado su intención.»

³ Asensio, Eugenio, *Introducción* cit., págs. 41-42.

La ironía cervantina se manifiesta en la construcción de un parlamento (el del Cirujano) tan solemne como vacío. Su fuerza expresiva procede de que a una construcción discursiva y una fraseología propia del lenguaje jurídico (*causa bastante* era un término técnico de la lengua de jueces y abogados) corresponde un litigio ridiculizado. Esta deformación del lenguaje jurídico tenía ya una larga tradición en la comedia humanística⁴. La deformación en el superlativo *bastantísimamente*, es una réplica irónica a la argumentación del Cirujano. Como es natural, el valor jurídico de la argumentación es nulo, y no puede dar lugar a la resolución del juez. Ante el disparate, la conclusión no puede ser otra que la fiesta con músicos y danzantes. La estructura del entremés queda completa y no necesita de la conclusión de un argumento inexistente.

La parodia se hace descarnada en *La elección de los alcaldes de Daganzo*. En esta obra se pone en solfa con claridad paladina la presunción de cristiano viejo que obsesionaba a la sociedad española de la época. El personaje Algarroba aduce esta condición como credencial suficiente para ser elegido alcalde:

Cristiano viejo soy a todo ruedo
y creo en Dios a pies juntillas.

Lo mismo hace Humillos, quien, presumiendo de su analfabetismo, alardea de bastarle saber cuatro oraciones y rezarlas cada semana cuatro y cinco veces:

Con esto y con ser yo cristiano viejo
me atrevo a ser un senador romano.

lo que obliga a Jarrete a reafirmar su condición:

... y soy cristiano viejo como todos.

A todo ello se une el ataque de los presentes contra la intromisión del sacristán, en lo que Francisco Yndurain⁵ ha visto una cierta idea cervantina sobre las relaciones Iglesia-Estado, aunque me parece exagerado interpretar esta situación en el sentido jurídico moderno.

Lo cierto es que en *La elección de los alcaldes de Daganzo* lo de menos es el asunto concreto que pudo servir de base al entremés, es decir la polémica sobre la prerrogativa de los nobles para elegir alcalde, que pudo basarse en el suceso recogido por Noël Salomon.⁶ Mucho más importante, a mi juicio, es la creación de una estructura dialógica basada no tanto en el enfrentamiento de los locutores cuanto en el valor significativo de cada parlamento por sí solo. So-

⁴ Cf. *Comedia Thebaida*, edited by G.D. Trotter y K. Whinnon, London, Tamesis Book, 1969. También mi estudio, «Cultismo en el primer Renacimiento», en *Actas del coloquio hispano-alemán Ramón Menéndez Pidal*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1992, pags. 15-39.

⁵ Véase Yndurain, Francisco, Miguel de Cervantes, *Entremeses*, ed., int. y notas de..., Madrid, Espasa-Calpe, 1975, prólogo, p. 21.

⁶ Salomon, Noël, *Recherches sur le thème paysan dans la 'comedia' de Lope de Vega*, Bordeaux, 1965 y *La vida rural castellana en tiempos de Felipe II*, Barcelona, Planeta, 1973.

bre ello volveré al final de este trabajo.

Algunos han creído ver una cierta crítica social en *El vizcaíno fingido* y en *La guarda cuidadosa*.⁷ Sin dejar de ser esto cierto, adviértase que en la última aparece un asunto recurrente en la obra de Cervantes: la insatisfacción sexual, motivada por la incomprensión y la falta de correspondencia, o bien, como ocurre en *El viejo celoso*, causada por la impotencia sexual del protagonista Cañizares. Recuérdense la ambigüedad semántica que se introduce en el diálogo entre Cañizares y su Compadre:

COMPADRE: ... ¿de qué vive descontento mi compadre?

CAÑIZARES: De que no pasará mucho tiempo en que no caya Lorencica en lo que le falta; que será un mal caso, y tan malo, que en sólo pensallo le temo, y de temerle me desespero, y de desesperarme vivo en disgusto.

COMPADRE: Y con razón se puede tener ese temor porque *las mujeres querrían gozar enteros los frutos del matrimonio*.

CAÑIZARES: La mía los goza *doblados*.

COMPADRE: *Ahí está el daño*, señor compadre

Adviértase el doble sentido que se da a la expresión *doblados* que para Cañizares se refiere a los beneficios del matrimonio y para su Compadre posee un significado sexual. El tema de fondo del entremés no es tanto el de los celos cuanto el de los problemas que plantea un matrimonio que no goza de la satisfacción erótica.

Este asunto es recurrente en la obra cervantina. Reaparece ante las dudas de Lorencia para poner remedio a su condición de mujer malcasada:

LORENZA: Como soy primeriza, estoy temerosa y no querría *a truco del gusto*, poner riesgo a la honra

Ante la insistencia de la aún más deseosa Cristina, su sobrina, se sigue un diálogo lleno de agilidad:

LORENZA: ¿Y la honra, sobrina?

CRISTINA: ¿Y el holgarnos, tía?

LORENZA: ¿Y si se sabe?

CRISTINA: ¿Y si no se sabe?»

El diálogo es un prodigio de síntesis argumental, en el que la vida resulta triunfadora frente a los convencionalismos sociales e, incluso, frente a los valores morales, reducidos a ese «¿Y

⁷ Véase Miguel de Cervantes, *Entremeses*, ed., introducción y notas de Nicholas Spadaccini, Madrid, Cátedra, 1994: introducción, págs. 30-31.

si se sabe?» que formula Lorenza. Como tantas veces en su obra, Cervantes hace triunfar el impulso vital sobre las barreras que condenan al hombre a la insatisfacción. ¿Es todo ello consecuencia de resonancias autobiográficas? ¿Obedece a un rechazo de la institución matrimonial como reflejo de la peripecia personal de Cervantes en este asunto o, más profundamente, se trata sólo las costumbres de la época sino anécdotas y sucesos históricos. Pero Cervantes no se limita a crear la situación cómica propia del género entremesil, sino que manifiesta de manera más o menos sutil su actitud crítica ante la realidad: *lo que es* (apariencia representada) no siempre es *lo que debe ser*. Cervantes se burla con su público de las historias, pero en ella hay casi siempre un segundo plano: la verdad suavizada por la ironía. Otra vez el asunto recurrente del matrimonio en *La cueva de Salamanca*.

Cervantes es un innovador que transforma «el cuarto de hora de juegos y burlas» en contemplación de la vida, pasada por el tamiz de una deformación cuasi grotesca. Para ello dispuso de los recursos que le ofrecía el género (personajes y situaciones), heredados de la tradición literaria, pero que él proyecta a un plano más profundo. De este modo el humor es entretenimiento, como correspondía a la función que este género desempeñaba en el transcurso de una representación teatral, pero es también un instrumento para expresarnos su concepción del mundo. No por ello dejar de tener valor el juicio de Eugenio Asensio acerca de la intrascendencia del entremés como género de entretenimiento fugaz, pero ello no supone que estas obras no tengan significado propio. ¿Con fines didácticos? Quizás no tanto, pero sí sin limitarse a la intrascendencia de un breve juego escénico.

En este contexto, la construcción del diálogo adquiere una importancia esencial. Desnuda la representación de ropajes escénicos, limitados los recursos específicamente «teatrales» y con un débil desarrollo argumental, el entremés cervantino adquiere una nueva dimensión gracias al diálogo, que no se limita ya, como en el caso de Lope de Rueda (tan ensalzado por Cervantes), a servir de conexión entre los personajes estereotipados (el bobo, el villano, el vizcaíno, el viejo, etc.) y una situación cómica, sino que se convierte en el centro mismo de la representación escénica. La lengua desborda a los personajes y a la situación. Pedro Rana, en *La elección de los alcaldes de Daganzo*, está muy por encima del papel que el entremés asigna a sus personajes en el desarrollo de la acción⁹. Efectivamente, sus palabras son también palabras de Cervantes, el hombre y el autor; tantas frustraciones y amarguras de la vida propia inspiran no ya rencor sino deseo de justicia, como las que inspiran a Sancho Panza gobernando la ínsula Barataria ante la mirada estúpidamente burlona de unos desalmados: los duques y sus criados.

La originalidad cervantina no exige, como es obvio, rechazar la existencia de una tradición medieval, representada por los juegos de escarnio, pero es éste un antecedente remoto. En rea-

⁸ No es éste lugar para juzgar la validez de las interpretaciones psicoanalíticas de la obra cervantina. No deja de llamar la atención, sin embargo, la reiteración de ciertos asuntos en toda su obra.

⁹ Recuérdese la réplica de Pedro Rana al Bachiller:

Bachiller.- ¿Qué sabe Pedro Rana?

Rana.- Como Rana

habré de cantar mal; pero con todo,

diré mi condición, y no mi ingenio.

lidad, Cervantes bebe en el venero de una tradición más próxima, *La Celestina*, y en su extraordinaria capacidad lingüística. En *La Celestina* hallamos por primera vez utilizada con maestría la técnica de la transición dialógica. Ello permite introducir sin ruptura en la secuencia discursiva elementos monologales, como es el impresionante alegato de Areusa contra Lucrecia, la criada de Melibea. Cervantes ha aprendido todo eso, pero añade un agudo sentido del diálogo realista, en el que desempeña un papel importante la deformación lingüística intencionada, la ambigüedad semántica, la metáfora de lo ridículo, la alusión connotadora y tantos otros hallazgos expresivos que hacen gravitar la representación sobre el valor del discurso mismo. Si en alguna obra de teatro hay que «decir» el texto, esto ocurre en los entremeses de Cervantes.

2. LA CONSTRUCCIÓN DEL DIÁLOGO COMO FORMA DEL DISCURSO

Los estudiosos del discurso¹⁰ han descrito cuáles son las condiciones que rigen la organización del diálogo. Lo que convierte una conversación coloquial en discurso dialógico es la existencia de un cierto grado de cooperación o «complicidad» entre los agentes del discurso, de tal modo que puedan hacerse presentes los elementos de cohesión necesarios para que el discurso devenga en texto. De este modo, Cervantes no trata de imitar el lenguaje «real» de los personajes, sino que hace reales a los personajes mediante un diálogo construido literariamente.

Una conversación no puede ser nunca un diálogo teatral. La razón es obvia: la conversación tiende a la fragmentación y a la dispersión porque cada elocutor introduce libremente elementos discursivos nuevos en una secuencia no planificada, que acaba con el agotamiento del discurso. Extremando las cosas, diría que en el escenario no es posible mantener una conversación, sí un diálogo. Éste estará siempre planificado en función del desarrollo de la acción, de la situación escénica y, sobre todo, de la existencia de un alocutario no escénico pero al que realmente se dirige la globalidad del diálogo, que es el público. El discurso debe bifurcarse hacia el alocutario activo (el interlocutor escénico) y hacia el pasivo (el público); de ahí la necesidad de limitar los parlamentos y de condensar los «estímulos comunicativos»¹¹ para que el lector o espectador puedan participar en la situación dramática.

El diálogo no es posible, asimismo, si no se cumple la función interactiva mediante la creación de un «marco conversacional» («involvement») o «envolvimiento escénico», tal como ha explicado, entre otros, Deborah Tannen¹². Todo diálogo es un acto elocutivo que supone dirigir un mensaje a alguien. Ese mensaje puede ser lo que se ha llamado «nuevo eco de la alteridad», es decir un acto por el que «el yo» se hace presente ante «el otro». En este caso, lo

¹⁰ Véase Kerbrat-Orechioni, Catherine, *L'énonciation. De sujetivité dans le langage*, París, A. Collin ed., 1990.

¹¹ LLamo «estímulo comunicativo» a todo elemento dialógico que tenga como función la progresión del discurso. Vid. mi trabajo «Algunos aspectos semánticos y pragmáticos de la oralidad», en *Actas del II Simposio sobre análisis del discurso oral*, (en prensa).

¹² Tannen, Deborah, *Talking voices. Rapetition, dialogue and imagery in conversational discourse*, Cambridge University Press, 1993.

que importa es la presencia mutua del «yo» y del «tú» en la construcción dialógica. Este mensaje puede desbordar estos límites y entrar en el plano de la tematización, esto es, en el desarrollo de un argumento. La función primera del diálogo no es comunicar sucesos, sentimientos o ideas, sino hacerse presente en el «marco conversacional», cobrar existencia y, a partir de ese momento, la cooperación discursiva permitirá, en su caso, crear un mundo en común. Bien lo saben los autores dramáticos; la irrupción de un personaje en escena exige no sólo su visualización (aspecto, ademanes y gestos, mirada, etc.) sino que implica su inserción en un determinado molde de comunicación. El receptor (lector o público) debe interpretar el sentido de ese personaje en el conjunto de la representación. Por eso, las primeras palabras de un personaje están destinadas a hacerse presente elocutivamente, esto es, a «comenzar a hablar», cuya función es ser destinado como interlocutor en el espacio de relación que el autor ha creado y que debe ser identificable para el público. En un género tan condensado como el entremés, esa identificación debe ser inmediata. Por eso, el autor recurre a personajes conocidos, estereotipos más o menos caricaturizados, y a crear situaciones que coincidan con «lo esperado» por el público. En el entremés no hay sorpresas; «lo esperado» es ya conocido y no se puede transgredir la fórmula. El bobo debe ser burlado (*El vizcaíno fingido*), el celoso debe ser traicionado (*El viejo celoso*, *La cueva de Salamanca*), el crédulo debe ser engañado (*Retablo de las maravillas*) y así en los restantes entremeses. ¿Dónde entonces está la innovación cervantina? A mi juicio, nada menos que en la superación del estereotipo y en la trascendentalización de la anécdota. A ello hay que añadir la transformación técnica que supone la creación de un nuevo tipo de diálogo. A lo primero he hecho mención más arriba; a lo segundo intentaré dar respuesta ahora.

Kerbrat-Orecchion ha descrito las diferencias entre el diálogo teatral y las conversaciones reales. En el teatro no se habla como en la vida; eso significa que los personajes no hablan como tales seres vivientes, sino como «seres dramáticos». Por eso la «propiedad» del discurso teatral no consiste en hablar de acuerdo con la *naturaleza de los personajes*, sino como el espectador *espera* que hable ese personaje. Es necesario literaturizar el diálogo para que éste sea teatralmente eficaz, es decir para que adquiera propiedades dramáticas. El juego técnico consiste en que el autor «traslada» su propio discurso al acto elocutivo de un personaje, estableciendo un espacio de elocución que permite la adecuación del «comenzar a hablar» al lugar de la escena, un espacio de relación que haga posible que el acto de elocución sea compartido cooperativamente con otros, de tal forma que dicho acto cree el marco conversacional apropiado para las «personas dramáticas». En tercer lugar, el espacio de tematización debe proyectarse en dos direcciones: una, hacia los alocutarios que se hallan en la escena; otra, hacia el receptor real, es decir hacia el lector o el espectador.

En efecto, el público de una representación teatral es un tipo de receptor que posee una naturaleza específica. Él espera siempre que en el escenario aparezca la vida. Lo paradójico resulta del hecho de que para que esto sea posible tiene que ser vida literaturizada. La construcción del diálogo dramático tiene que atender siempre a esa condición esencial. Nada hay menos teatral que una conversación ordinaria. Estas últimas poseen un plano discursivo único; de ahí que sean secuencias planas. Por el contrario, el diálogo teatral multiplica los planos de recepción. Por eso es indispensable recurrir a lo que los lingüistas del discurso llaman el «tropo comunicativo», que consiste en construir gramaticalmente el diálogo como un enfrentamiento

entre el «yo» y el «tú» (personajes) y, en cambio, organizarlo semántica y pragmáticamente como discurso dirigido a un agente pasivo, pero no desinteresado, que es el público.

A diferencia del diálogo conversacional, el diálogo dramático debe contener estímulos comunicativos que permitan la progresión del discurso no sólo entre los elocutores (personajes), sino que al mismo tiempo abra expectativas discursivas en el público; éste debe intuir en cada momento cuál puede ser la progresión discursiva lógica y, en consecuencia, esperarla. Al autor corresponde interrumpir «lo esperado» por medio de la sorpresa. En este aspecto, los significados producidos por el diálogo se saturan de sentido porque están predeterminados por el autor. Dominador de su técnica, le corresponde a él graduar paulatinamente los elementos de sentido que va comunicando (esto es, haciéndolos saber) al público, de tal modo que, subyaciendo al diálogo real, se establezca una cooperación entre autor y público, necesaria para la comprensión del sentido. Esto es a lo que Cervantes se refiere cuando advierte que en la representación se pierden elementos del sentido. Al hacerlo, está reivindicando la superioridad del texto sobre la puesta en escena. ¿O es más bien la prueba de su fracaso como autor dramático? Yo no creo en esta última interpretación retorcida y malévola de la cita cervantina, pero no han faltado críticos y, sobre todo, directores y adaptadores que así lo han afirmado.

Todo ello se reúne en un conjunto de recursos que constituye parte importante del diálogo dramático: existencia de funciones interactivas específicas, por ejemplo, las confiadas a personajes ya conocidos por el público como ocurre en los entremeses cervantinos; utilización de estructuras comunicativas que pertenecen a la retórica dramática, como puede ser el monólogo más o menos puro y los «apartes» (con sus variantes: diálogo en voz baja, cuchicheo, encabalgamiento conversacional, etc.); el respeto riguroso de los «turnos de palabra», salvo que su encabalgamiento tenga un sentido dramático; la omisión de marcadores conversacionales que no tengan una función específicamente dramática, etc. Todas ellas son características que diferencian el diálogo teatral del diálogo conversacional. Por eso, hay que insistir en que ese diálogo debe pasar por el tamiz de la construcción literaria. Por muy naturalista que sea la obra o quiera serlo el autor, los elocutores hablan en el texto como personajes que son, por una parte, portavoces del mundo dramático construido y, por otra, voz del autor que clama al público su verdad, esto es, que necesita comunicar a otros hombres «los pensamientos escondidos del alma» de un hombre en soledad, Miguel de Cervantes, quien indaga bajo la superficie lúdica del humor, la burla, la música y el baile en la sociedad de su tiempo y de todos los tiempos.

La limitada extensión de este trabajo sólo me permite echar una rápida ojeada para comprobar el grado en que el diálogo cervantino de los entremeses crea y cumple las condiciones del diálogo dramático. Me limitaré, por tanto, a examinar un ejemplo.

3. EL DIÁLOGO EN LA ELECCIÓN DE LOS ALCALDES DE DAGANZO

Es éste el entremés que ofrece una mayor simplicidad en la construcción del diálogo, ya que se trata de un conjunto de actos elocutivos que corresponden a la sucesiva exposición de los méritos de los pretendientes. Sin embargo, el autor no se limita al desarrollo de la anécdota

ta, sino que se recrea en el juego dialógico. Sirva como ejemplo el diálogo en el que se corrijen las frecuentes transgresiones lingüísticas de los personajes¹³. Ocioso es decir que tales transgresiones no corresponden a un supuesto realismo del personaje, sino a una deformación intencional en busca del *verismo dramático*¹⁴. En efecto, la técnica del «turno de palabra» funciona con notable dinamismo en esta obra. La ponderación de las cualidades de Jarrete introduce un «estímulo discursivo» que conduce a la ironía:

- ALGARROBA: Miguel Jarrete es águila.
 BACHILLER: ¿En qué modo?
 ALGARROBA: En tirar con un arco de bodoques.
 BACHILLER: ¿Qué tan certero es?
 ALGARROBA: Es de manera
 que si no fuese porque los más tiros
 se da en la mano izquierda, no habría pájaro
 en todo este contorno.
 BACHILLER: ¡Para alcalde
 es rara habilidad y necesaria!»

Como puede advertirse, el encadenamiento de los turnos de palabra viene determinado por la sucesión ligada de parlamentos que conducen al comentario final. Esa sucesión de turnos de palabra está reforzada en este caso por la escansión rítmica del verso endecasílabo que da entrada al parlamento de cada personaje. De este modo, el uso del verso endecasílabo, lejos de dificultar la secuencia fluida del diálogo, la facilita adaptándose a los turnos de palabra y a la estructura de pregunta/réplica con la que está construido el diálogo.

En otras ocasiones la articulación dialógica se hace sobre el esquema de aserción y réplica, tal como ocurre en la corrección a las transgresiones lingüísticas que, como acabo de indicar, realizan algunos personajes:

- PANDURO: Aviso es que podrá servir de arbitrio
 para su Jamestad; que, como en corte
 hay potra-médicos haya potra-alcaldes.
 ALGARROBA: Prota, señor Panduro; que no potra.
 PANDURO: Como vos no hay friscal en todo el mundo.
 ALGARROBA: ¡Fiscal, pese a mis males!
 ESCRIBANO: ¡Por Dios santo
 que es Algarroba impertinente!

Este diálogo constituye una secuencia autónoma dentro del marco dialogal. Adviértase que lo que ha pedido Algarroba en el parlamento inmediatamente anterior es que los alcaldes sean

¹³ Joly, Monique, «Cervantes et le rébus des codes: le problème du 'sayagués'», *Imprevue*, 1978, págs. 122-142.

¹⁴ Esto ya lo observa Eugenio Asensio en su *Introducción* citada, págs. 44-45

examinados y que sean elegidos según su ciencia. La digresión lingüística traslada el plano de la discusión sobre el asunto central al plano de la caracterización de los personajes. El diálogo puede continuar gracias al uso de un elemento anafórico, que es, al mismo tiempo, la culminación del endecasílabo anterior:

ALGARROBA: Digo
que pues que se hace examen de barberos...

para terminar con una afirmación destinada no tanto a su interlocutor como al público:

Que hay hogaño
carestía de alcaldes de caletre
en lugares pequeños casi siempre.

Cervantes juega con el diálogo y va de las burlas a las veras. En el plano lúdico, la deformación del lenguaje es el recurso preferido por el autor para situar a los personajes en la situación de comicidad que exige el género del entremés. No se trata de imitar expresiones rústicas o vulgares, sino de inventarlas. Los ejemplos podrían multiplicarse:

PANDURO: ¿Hallarse han por ventura en todo el *sorbe*?
ALGARROBA: ¿Qué es *sorbe*, *sobre-huevos*? Orbe diga
el discreto Panduro...

Este tipo de transgresiones lingüísticas es de carácter arbitrario y forma parte de la creación de una lengua literaria «apropiada a los personajes». Es un ejemplo semejante al de ciertas palabras que se ponen en boca de Humillos.

La incongruencia discursiva puede ser asimismo un elemento de deformación grotesca de la realidad. En este sentido, el diálogo entre Humillos, el Bachiller y Algarroba es un ejemplo notable¹⁵.

¹⁵ El texto dice así:

Humillos.- Y más añado
que si me dan la vara, verán cómo
no me mudo ni trueco, ni me cambio.
Bachiller.- Pues veis aquí la vara, y haced cuenta
que sois alcalde ya.
Algarroba.- ¡Cuerpo del mundo!
¿La vara le dan zurda?
Humillos.- ¿Cómo zurda?
Algarroba.- Pues ¿No es zurda esta vara? Un sordo o mudo
lo podrá echar de ver desde una legua.
Humillos.-¿Cómo, pues, si me dan zurda la vara,
quieren que juzguen yo derecho?
Escribano.- El diablo
tiene en el cuerpo este Algarroba; ¡Miren
dónde jamás se han visto varas zurdas!

La estructura discursiva de los sucesivos parlamentos de los pretendientes a la alcaldía son en cierto modo simétricas y no deciden por sí mismas una elección que no tendrá lugar. Esta ausencia de desenlace pertenece a la esencia del entremés. No se trata de resolver anécdotas sino de crear situaciones cómicas que sean, al mismo tiempo, retazos de la vida personal y de la vida social. Se confía en el lector o espectador para que éste obtenga sus conclusiones, por más que el espíritu cervantino esté cerca del candidato Pedro Rana. Adviértase que en los sucesivos parlamentos de este personaje no hay más elementos irónicos que la burla respecto de su propio nombre, burla que antecede a un discurso pleno de nobleza, como se ha indicado antes. El diálogo sirve para manifestar actitudes, no para resolver situaciones. El argumento se adelgaza tanto que puede ser interrumpido por una charanga de músicos. Ello no significa que no haya «sucesos reales» inspiradores del entremés, como ha puesto de manifiesto Noël Salomon para *La elección de los alcaldes de Daganzo*,¹⁶ sino que este «suceso» es un mero incidente desencadenante de la anécdota, que es trascendida en el entremés, sin que deje de ser por eso el núcleo argumental de la obra.

Las escenas de baile y de música son en *La elección...* elemento encadenante del diálogo entremesil. En efecto, los romances que cantan y bailan los gitanos son un eco de la situación escénica:

MÚSICOS: Reverencia os hace el cuerpo,
regidores de Daganzo,
hombres bueno de repente,
hombres buenos de pensado:
de caletre prevenidos
para proveer los cargos
que la ambición solicita
entre moros y cristianos.
Parece que os hizo el cielo,
el cielo, digo, estrellado,
Sansones para las letras,
y para las fuerzas Bártulos.

En este caso, la música y el baile no son ajenos a la construcción del diálogo del entremés, sino que lo glosa, sin que falte la ironía contenida en la confusión intencional de «Sansones para las letras/ y para las letras Bártulos».¹⁷

El rasgo más notable del diálogo entremesil es que se trata en todos los casos de un diálogo teatralmente trunco, en el sentido de que no conduce obligatoriamente a un desenlace dialéctico. Esto quiere decir que existe en todos ellos, aún en los más «argumentales», una dialéctica atenuada por la comicidad irónica. Por eso no importa que no se explique el sentido de

¹⁶ Salomon, Noël, *Recherches...*, cit. págs. 119-120.

¹⁷ Adviértase el juego de comparaciones. Para ello téngase en cuenta el significado que da Correas a 'bártulos', *libros*, derivado del nombre del legista italiano Bartolo de Sassoferrato, que escribió numerosos tomos de comentarios legales cuyo volumen y peso era desmesurado.

diálogos como el de «la vara zurda», mero pretexto para introducir irónicamente el uso desviado del poder. ¿Cómo se puede actuar con rectitud si el poder, en sí mismo, es zurdo?

Del mismo modo, un episodio grotesco, como es el manteo del sacristán o presbítero de «prima tonsura» (adviértase la ironía), puede dar lugar a la expresión de juicios políticos claramente anticlericales.¹⁸ La esencia del entremés cervantino no reside en la creación de situaciones cómicas, sino en proyectar rayos de luz, esparcidos aquí y allá, como al descuido, sobre la vida española de aquella época. No importa que la elección del alcalde «quede para mañana». El Bachiller -y también el lector- sabe quién ha sido el elegido, aquel que se ha hecho portavoz de «los pensamientos escondidos del alma».

Como nota Eugenio Asensio, el diálogo cervantino de los entremeses adopta unas veces la forma de interrogatorio; otras, la de combinación de frases imprecatorias con las que los personajes se insultan o se lanzan improperios; otras, en fin, sirven para argumentar en un pleito.¹⁹ Existen, es verdad, ciertas semejanzas entre algunas de estas técnicas del diálogo y algunas piezas burlescas de tradición medieval. Ocurre, sin embargo, que como sucede en el terreno de las ideas, el diálogo adquiere cotas de una fluidez discursiva (y no sólo escénica) que carecía de precedentes porque está más cerca de la vida real (literaturizada, claro está) que de una retórica. Los diálogos cervantinos no son los de la lengua hablada, pero sí están contruidos en la lengua de la oralidad literaria. Quiero decir que el arte literario reflejado en la técnica de construcción del discurso está configurado con elementos de la lengua viva (elementos de germanía, juegos de palabras, cambios de sentido, cultismos deformados, etc.) pero es oralidad literaria, discurso construido al servicio de una situación escénica. ¿Mero juego teatral de un cuarto de hora? Sí, indudablemente, pero también visión del mundo, típica concepción cervantina de la vida que le tocó vivir en su situación personal, que ha adquirido dimensiones más allá de ese tiempo. Por eso sentimos estas breves piezas como algo propio y universal al mismo tiempo.

¹⁸ Pedro Rana increpa al Sacristán del siguiente modo:

Rana.- Dime, desventurado: ¿qué demonio se revistió en tu lengua? ¿Quién te mete a ti en reprehender a la justicia?
¿Has tú de gobernar a la república?
Métete en tus campanas y en tu oficio.
Deja a los que gobiernan; que ellos saben lo que han de hacer mejor que no nosotros.
Si fueren malos, ruega por su enmienda;
si buenos, porque Dios no nos lo quite.

¹⁹ Son las tres formas de diálogo que destaca Eugenio Asensio, aun advirtiendo que existen numerosas variedades. Véase su *Introducción...*cit. pág. 45.

