

MÁQUINA DE PENITENCIA: *DON QUIJOTE* Y SU IMITACIÓN EN SIERRA MORENA

Juan M. Vitulli
Vanderbilt University

Por amor de Dios—dijo Sancho—, que mire vuestra merced cómo se da esas calabazadas; que a tal peña podrá llegar, y en tal punto, que con la primera se acabase *la máquina de esta penitencia* [...].
Cervantes, *Don Quijote* (I, 25, 325)

Introducción y planteo

El presente trabajo pretende realizar una lectura atenta y pormenorizada de un episodio de la primera parte de *Don Quijote* y vincularlo con el concepto de *imitatio*.¹ Más precisamente, se analizarán los capítulos 25 y 26 de la obra de Cervantes a la luz de distintas concepciones que provienen del complejo entramado cultural que enuncia y sostiene este dispositivo literario. Fundamentalmente, pretendo repasar brevemente las coordenadas estético-culturales que contribuyen a definir el concepto de *imitatio* en el ámbito hispánico, así como también destacar las características principales que la crítica reciente ha estudiado de este fenómeno. Al re-leer estos episodios del *Quijote* desde esta perspectiva, no sólo actualizo un corpus de conocimiento presente en la literatura áurea española, sino que, además, lo vinculo con elementos teóricos propios de la crítica literaria del siglo XX. Esta oscilación constante entre teoría estética *antigua* y *moderna*, creemos, ya viene prefigurada en la dinámica que funda y lleva a cabo el mismo concepto de *imitatio*.

Mi lectura indagará el episodio del *Quijote* desde dos perspectivas: por un lado, como caja de resonancias donde entran en juego ideas generales en torno al acto literario creador sustentado en el concepto de *imitatio*. Por otro lado, se pretenderá demostrar que el texto mismo de Cervantes es un acontecimiento singular que, al asumir los postulados propios de su tiempo, los interroga, re-crea y, en cierto modo, los confronta. Esta máquina de penitencia que Cervantes pone ante nuestros ojos en los ásperos parajes de Sierra Morena constituye una contribución particular que contiene tanto similitudes como diferencias en relación con las discursividades dominantes de ese período, a la vez que prefigura elementos literarios propios de la modernidad.

Perspectivas sobre la *imitatio*

Intentar reseñar, en un apartado, el origen y evolución del concepto de *imitatio* resulta una tarea tan ardua como imposible.² Los diferentes estudios que la crítica académica viene realizando de este fenómeno imponen una visión amplia del concepto que abarca no sólo el orden de lo estético, sino que

se amplía, contaminando el ámbito de lo político, social, pedagógico y filosófico.³ Este concepto nodal en la poética de los siglos de oro españoles se ha visto asediado desde perspectivas históricas, filológicas, retóricas, filosóficas, etc. Se han analizado textos de tratadistas, apologías, obras literarias, etc., hallando siempre una constante mención a este concepto: la crítica comenzó a percibir este fenómeno dentro de su sistema de significación; es decir, ha sido analizado en su contexto cultural, a partir de allí, el concepto de *imitatio* ha reaparecido en el campo de los estudios académicos. No quedan dudas ya de la importancia de este concepto al querer interrogar las bases teóricas que sostienen la creación poética de este período.

⁴ Ahora bien, creo relevante subrayar ciertas tendencias interpretativas dominantes dentro del ámbito de los estudios literarios que han tenido como objeto de análisis la *imitatio*.

Desde un punto de vista meramente pedagógico e ilustrativo, se puede discriminar dos tendencias diferentes (si bien, no siempre opuestas) en lo que respecta al análisis de la *imitatio*. Por un lado, encontramos estudios que, principalmente, intentan dar cuenta de este fenómeno trazando los orígenes del término, su evolución histórica, su transformación y las polémicas que suscitó. Ejemplos de esta postura serían las investigaciones de Antonio Vilanova, Ángel García Galiano, George Pigman, David Darst y Victoria Pineda.⁵ Por otro lado, también podemos hallar una perspectiva alternativa que intenta vincular la dinámica interna del concepto de *imitatio* con diferentes postulados teóricos propios de la crítica literaria moderna (Anne Cruz, Nadine Ly, Linda Hutcheon, Ignacio Navarrete, Thomas Greene). Ahora bien, aunque existen diferencias epistemológicas importantes, es posible pensar estas dos tendencias como complementarias. Es decir, si las primeras intentan delinear el contexto histórico-cultural particular que sostiene al término *imitatio*, las segundas han partido desde este mismo plano, destacando aquellos aspectos que pueden ser ilustrados a partir de reflexiones teóricas modernas. En resumen, si una tendencia opera a partir del eje metonímico de la continuidad (ligando el concepto de *imitatio* con un corpus cultural tradicional, subrayando sus raíces dentro de una serie literaria más amplia), por otro lado los últimos estudios nos han ilustrado acerca de la similitud existente entre el concepto de *imitatio* y doctrinas literarias recientes, centrándose a partir de coordenadas metafóricas de contigüidad, es decir, aquellos elementos que ya estaban dentro del constructo literario de la *imitatio* pero que, observados con detenimiento, subrayan similitudes con conceptos teóricos recientes.

Es así como, en diferentes estudios, vemos aparecer las similitudes entre *imitatio* y el concepto de intertextualidad (Ly), a la vez que se han realizado analogías entre la lógica erística⁶ propia de la *imitatio* con la teoría de la angustia de las influencias de Harold Bloom (Cruz), y, finalmente se han analizado fenómenos textuales de naturaleza similar entre la *imitatio* y la parodia (Hutcheon). En lo que sigue analizaré brevemente estos tres últimos postulados, ya que serán los ejes teóricos que me permitirán leer el episodio de Sierra Morena desde la perspectiva de la *imitatio* y sus correspondencias con la crítica moderna.

Al interrogarse acerca del alcance del término *imitatio* dentro de la poética del Siglo de Oro español, Nadine Ly señala el carácter creador y fecundo que este término conlleva. Dejando de lado nociones de corte romántico, la autora asevera que tanto los poetas como los preceptistas de los siglos XVI y XVII eran plenamente conscientes de las relaciones textuales que se establecían de acuerdo al principio de la *imitatio*. Lejos de sugerir una mera repetición servil de modelos de la antigüedad, dentro del amplio marco de la *imitatio* podemos encontrar un sistema de relaciones, de vasos comunicantes que actualizan las relaciones entre un texto y su modelo. El acto de creación literaria se plantea de manera singular, basándose en un tipo de diálogo intertextual, donde el poeta se apropia del texto precursor mediante un acto del entendimiento que asume tanto su dependencia de los antiguos como también afirma la posibilidad de inscribir su obra dentro de una cadena mayor y así diferenciarse. Ly señala que “Elle [la intertextualidad] dit exactement, comme le disait l’ancienne *imitatio*, qu’un texte s’approprie, dans des proportions variables, en s’y conformant ou le subvertissant, le matériau même que le poète travaille” (72); es decir, se destaca, en primera instancia el activo papel del epígono frente a la tradición que lo precede, a la vez que se deja entender cómo, mediante su propia creación poética el objeto de la imitación puede ser inscripto en la obra nueva; ya sea por el modo de la continuidad o subvirtiendo el carácter del modelo. El trabajo del escritor que responde a los cánones de la *imitatio* se realiza a nivel textual, diseminando en el nuevo texto signos que aluden, de diferente manera, al texto primigenio. Ahora bien, este último es una entidad inestable, ya que es posible generar un intertexto múltiple y heterogéneo. Es decir, existiría una constelación (una red) de textos precedentes, sobre los cuales el creador opera seleccionando y re-funcionalizando elementos distintivos del modelo.⁷

Por su parte, Cruz, analizando las relaciones entre el petrarquismo y la poesía de Boscán y Garcilaso, cita la clasificación de Pigman, de acuerdo a las analogías, imágenes y metáforas que emplean los escritores clásicos y renacentistas al tratar la imitación: transformativas, disimulativas y erísticas. Para la autora, uno de los aspectos más interesantes de esta clasificación se puede hallar en la tercera clase:

La metáfora erística introduce el elemento competitivo en la imitación y también resuelve el conflicto entre la definición de los términos de imitación y emulación, pues elimina la carga moral de soberbia que conlleva este último. El aspecto más importante que señala Pigman en su discusión sobre la imitación erística es la conciencia de la historia que toma el poeta. (Cruz 6)

Competencia, entonces, que sitúa y demarca el espacio desde donde el nuevo creador asume su palabra: siendo fiel a las coordenadas que el concepto de *imitatio* le brinda, el sujeto que lleva a cabo el acto imitativo es plenamente consciente de su alteridad histórica. Esta distancia existente entre uno y otro posibilita concebir al nuevo texto como un espacio alterno donde se plantea la batalla por la posteridad literaria. Incluyéndose en la larga cadena de autores que le precedieron, el epígono conjuga dos tendencias contrapuestas. Por un lado, remite y exalta los lazos que lo vinculan con la tradición que

elige imitar; a la vez que afirma el elemento de competencia, de desafío: el creador *moderno* prueba sus armas con la antigüedad siendo consciente de su diferencia; pero, paradójicamente, afirmándola a fuerza de repeticiones y variaciones del tema “original”. Este carácter de retardo, implícito en el concepto de *imitatio*, parece señalar una relación dual entre el modelo y su imitación, suspendiendo (o por lo menos intentando neutralizar) la distancia existente entre la antigüedad mítica y su acto creador del presente.

Esa conciencia del distanciamiento será para Hutcheon un aspecto fundamental para marcar las diferencias y similitudes entre el concepto de *imitatio* renacentista y sus reflexiones en torno a la naturaleza de la idea de parodia moderna. La autora parte de las agudas lecturas de Greene en torno a la dinámica textual e histórica del acto de imitación, realizando una curiosa e inteligente analogía entre los modos de proceder imitativos y paródicos.⁸ Si ambos modos se vinculan con discursividades precedentes, a las cuales interpretan y dan cabida en el propio acto de creación, existiría un elemento clave que las distinguiría. En palabras de Hutcheon, “the ironic distance of modern parody might well come from a loss of that earlier humanist faith in cultural continuity and stability that ensured the sharing of codes necessary to the comprehension of such doubly coded works” (46). Como se verá al analizar el episodio del *Quijote*, esta distancia comienza a hacerse presente en esta obra, si bien no en el modo en que Hutcheon describe la parodia moderna, sí podemos comprender la puesta en escena del acto imitativo como un elemento que, aunque no es dominante, ejerce un claro papel en el texto, desestabilizando la idea de un remedo servil de los libros de caballerías, y comenzando a prefigurar una modernidad literaria incipiente.

Resumiendo, estas tres lecturas de la *imitatio* brindan la posibilidad de interrogar el texto cervantino desde perspectivas de análisis que, basándose en las características básicas del concepto de *imitatio*, subrayan sus posibles analogías con conceptos de la crítica literaria moderna. Veremos así cómo Cervantes hace que don Quijote se apropie del intertexto “libros de caballerías”, refuncionalizando sus elementos formales, y generando un tipo de discurso que, en buena medida, describe los mecanismos internos del concepto de parodia ya mencionado. La singular textualidad cervantina parece ubicarse a medio camino entre un concepto que se interroga y reformula (*imitatio*), abriendo un espacio de creación poética diferente, sin desprenderse del todo del pasado. Este tipo de relación dialéctica parece caracterizar la forma del principio barroco aludida por Gilles Deleuze, es decir, el discurso literario como pliegue que en un mismo movimiento expone y encubre, permanece y se transforma de manera incesante.

La imitación en Sierra Morena

Luego de su encuentro con Cardenio, como sabemos, don Quijote plantea la necesidad de internarse en Sierra Morena para llevar a cabo un plan: la ya mencionada imitación de la penitencia.⁹ El episodio de la imitación en Sierra Morena debe, a nuestro entender, ser contextualizado a partir del

desarrollo narrativo que lo antecede. Sierra Morena misma, por su naturaleza tupida, por su vegetación laberíntica, parece ser el escenario apropiado para la aparición y desaparición de los personajes, y el modo en que se narran sus historias. Laberinto natural y laberinto del lenguaje: la geometría de la novela parece mimar la forma de la “selva” (en el sentido que esta palabra tenía en el Siglo de Oro) por donde los personajes se pierden y se encuentran. Y es allí, en los lindes de la selva que don Quijote encontrará a Cardenio, conociendo de antemano la historia del mismo.

El encuentro con este personaje, habitado por un furor similar al que domina al hidalgo, constituye un espacio de reconocimiento, donde las similitudes parecen construir un doble. El narrador, al describir el encuentro, juega con los parecidos y concibe el encuentro a partir de un doble movimiento de reconocimiento y extrañeza. Don Quijote “le tuvo un buen espacio de tiempo estrechamente entre sus brazos, como si de luengos años le hubiera conocido” (307), el hidalgo percibe en el desaliño del “el Roto” elementos que parecen mimar su estado, que se presentan ante sus ojos como un doble ideal que le permite distanciarse de sí mismo, para poder pensarse. Cardenio, a su vez, también experimenta una especie de falsa anagnórisis al momento de ser estrechado por don Quijote; creyendo conocer la figura que lo ha interceptado en esos ásperos pasajes:

[...] después de haberse dejado abrazar, le apartó un poco de sí, y, puestas sus manos en los hombros de don Quijote, le estuvo mirando, como que quería ver si le conocía; no menos admirado quizá de ver la figura, talle y armas de don Quijote, que don Quijote lo estaba de verle a él. (307)

El narrador genera este espacio de ambigüedad sémica, donde cada personaje parece constituirse como espejo del otro, configurando un sujeto que, a partir de los elementos comunes, produce la extrañeza, el distanciamiento necesario. Cardenio aparta la figura del hidalgo para poder captarla en su totalidad, y reconociéndose en la figura de don Quijote comienza un camino inverso que lo llevará a la normalidad a partir de este encuentro la “locura” de Cardenio comenzará a ceder y el orden de la ficción dejará de regir sus comportamientos. Inversamente, don Quijote al ver *al otro, se ve a sí mismo*, en tanto posibilidad futura: la pena de amor que aflige a Cardenio será el elemento disparador que convocará la imitación en Sierra Morena. Al hallarse frente a un espejo, don Quijote se imagina representando un estado de pena similar y decide hacer de sí mismo un espejo posible.

Ahora bien, no se debe olvidar que tanto don Quijote como Cardenio se encuentran bajo el influjo de un mal de similares características. La “locura” de ambos personajes dinamiza sus diálogos e interacciones, provocando la reacción ya descrita en el hidalgo. La locura media como elemento común en este encuentro y, a mi entender, es el significante velado que estructura la escena imitativa que analizaremos: don Quijote, afectado por su locura, pretende imitar el comportamiento de otro personaje literario dominado, también, por un furor temporal. Frente a este juego de espejos barroco es posible

articular el carácter complejo de la locura quijotesca con la intención, claramente artificial, de su proceso imitativo.

Es así como Roger Bartra intenta establecer un puente entre locura (melancolía) e imitación, afirmando que el hidalgo sufre de una “melancolía mimética e ingeniosa [que] es, a mi juicio, la clave que permite diagnosticar a don Quijote, quien ha hecho de la imitación su principal divisa. Se podría decir que don Quijote hace una imitación, y no un elogio, de la locura” (Bartra 168). Estas reflexiones, claro está, parten de lecturas anteriores que intentaron diagnosticar el “caso” don Quijote de acuerdo a teorías psicológicas del siglo XVI.¹⁰ El autor plantea que la dificultad para determinar qué tipo de locura afecta a don Quijote se debe, principalmente, a la inserción de esta última dentro de un complejo entramado de imitaciones, donde la artificialidad que sustenta al mismo oscurece y re-significa la actitud melancólica del personaje.¹¹ La gratuidad del acto imitativo, la ausencia de un suceso que provoque la pena de amor, subraya uno de los matices diferenciales que vinculan los significantes locura /imitación; el hidalgo se dispone a llevar a cabo un acto performativo a partir del cual las barreras entre locura y normalidad se interpenetran, generando un constructo lingüístico de difícil resolución. En palabras de Bartra:

Así pues, la dificultad de explicar la melancolía de don Quijote proviene de estar inscrita en un simulacro, y de que sus muy diversos síntomas obedecen tanto a la variedad de formas que adquiere la adustión de los humores, como la diversidad de artificios que la acción novelesca requiere. Por ello no es fácil saber con certeza si el simulacro de melancolía quijotesca expresa una tristeza real o es meramente una invención ingeniosa. (169-70)

El episodio en Sierra Morena, así entendido, puede constituir un hito narrativo central, que funcione como punto de inflexión entre las partes y el todo de la obra; a la vez que se vincula con un contexto cultural mayor que engloba las creencias de su época. El campo de la creación literaria puede verse así no como un orden independiente/ autónomo de otras discursividades, sino como un elemento formante y activo del conjunto social. Locura (melancolía, en términos de Bartra) e imitación comparten elementos afines que lejos de distanciarlas establecen nexos comunicantes que el texto de Cervantes parece actualizar.¹²

El personaje, antes de comenzar con sus actividades, discute con Sancho su proceder argumentando “que todo cuanto he hecho, hago e hiciere, a muy puesto en razón y muy conforme a las reglas de caballería, que las sé mejor que cuantos caballeros las profesaron en el mundo” (319). Como puede apreciarse en el fragmento citado, don Quijote establece como fondo, base y sustento de sus acciones el código caballeresco en general. Es decir, se podría argumentar la existencia un texto ideal, hecho de fragmentos innumerables de otros textos, que constituiría el “gran texto de la caballería”.¹³ Texto que alcanza a superar y a ordenar toda la dispersión heterogénea de aventuras caballerescas y es convocado y actualizado por la actividad creadora del personaje.

Este gran texto parece estar construido a partir de la unión y síntesis de textos parciales (las novelas de caballerías, por ejemplo¹⁴) creando un libro mayor que brinda a don Quijote su idea de la andante caballería. Recordemos, además, que don Quijote siempre se guía por la memoria que tiene del código, del gran libro. Frente a este corpus, frente a esta enciclopedia letrada de la caballería, el hidalgo interactúa de diferentes maneras, como si este texto no fuese fijo y estable, sino que a medida que el caballero lleva adelante sus aventuras, ampliase sus significantes. Por otro lado, también nos hallamos frente a la materialización particular, es decir, a la actualización del “gran texto” en los libros fácticos, digamos *Amadís* o *Tirant lo blanc*, etc. Es decir, una constante dialéctica entre el todo y las partes; frontera difusa y cambiante por la que Don Quijote se mueve de lo particular a lo general. Pero además de asumir que respeta, recuerda e imita el “gran libro”, el personaje asevera su altura, su calidad de caballero, al enunciar que conoce las reglas de la caballería mucho mejor que otros que la profesaron. Frente a ese texto ideal, al cual don Quijote pretende incorporarse como nuevo elemento caballeril, el personaje asume un desafío: él cree que puede estar por encima de los antiguos caballeros. Está dispuesto a *competir* con ellos, es decir, se dispone a una batalla con los textos particulares para poder ingresar en el “gran texto” de la orden de caballería.

Observemos que, al describir la aventura por realizar, don Quijote expresa “que tengo que hacer en ellas [las montañas] una hazaña, con que he de ganar perpetuo nombre y fama en todo lo descubierto de la tierra; y será tal, que he de echar con ella el sello a todo aquello que puede hacer perfecto y famoso a un andante caballero” (319). Consciente del emprendimiento que realiza, don Quijote argumenta a favor de la posibilidad de remedar artificialmente al modelo elegido, trazando un ideal de perfección donde el gesto mimético se imponga, a la vez que lo inscriba en las cumbres de sus ideales. Esta cita, creo, ilustra claramente el sentido erístico (en los términos de Pigman) de la futura hazaña quijotesca: con sus armas, es decir, la memoria de las letras, don Quijote llevará a cabo una acción *desde* el código del “gran libro” para tratar de vencer a sus modelos, es decir para, desde estos tiempos de la Edad de Bronce, culminar, cerrar y sintetizar los hechos del pasado. Se dispone, de manera dual, a leer e interpretar el libro supremo a la vez que pretende insertarse en su corpus textual como uno más en la larga cadena de héroes del pasado. Lo interesante es la batalla temporal que se dramatiza: la brecha entre el pasado mitológico de los caballeros y este presente del *Quijote* parece intentar superarse a partir de una acción imitativa que reactualiza los signos y símbolos del código, a la vez que le permitan al personaje ingresar al panteón eterno de las grandes figuras.

Los dos anteriores comentarios ilustran las analogías que existen entre las teorías de la imitación de los siglos de oro (descritas más arriba), y la actitud de don Quijote frente al “gran libro” de caballerías. Encontramos elementos afines: el combate, lo agónico y la competencia con los antiguos; el respeto y el desvío frente a la tradición, la repetición y la diferencia ante los ejemplos del pasado libresco, y la posibilidad de salvar la distancia temporal entre el modelo y el libro presente. Ahora bien, la gran

pregunta que se impone es acerca de los modos en que don Quijote lleva a cabo su imitación de los modelos, es decir, cómo procede nuestro caballero ante esta “hazaña” y cuál es el resultado de su accionar.

Si leemos atentamente el siguiente pasaje podremos decir que es uno de los más complejos del episodio. Allí el personaje explica a Sancho el por qué y la teoría que sostiene su idea imitativa. Don Quijote establece la suma perfección del caballero fue realizada por Amadís; es por ello que, dentro del corpus caballeril, elige, selecciona su modelo más respetado. Voluntariamente, el personaje dispone del gran texto de la caballería y erige su contrincante, a la vez, su homenajeador. Cito in extenso el párrafo que sigue ya que puede ilustrarnos acerca del proceder quijotesco de la *imitatio*:

Digo asimismo que, cuando algún pintor quiere salir famoso en su arte, procurar imitar los originales de los más únicos pintores que sabe; y esta misma regla corre por todos los más oficios o ejercicios de cuenta que sirven para adorno de las repúblicas, y así lo ha de hacer y hace el que quiere alcanzar nombre de prudente y sufrido, imitando a Ulises, en cuya persona y trabajos nos pinta Homero un retrato vivo de prudencia y de sufrimiento, como también nos mostró Virgilio, en persona de Eneas, el valor de un hijo piadoso y la sagacidad de un valiente y entendido capitán, no pintándolo ni describiéndolo como ellos fueron, sino como habían de ser, para quedar ejemplo a los venideros hombres de sus virtudes. Desta misma suerte, Amadís fue el norte, el lucero, el sol de los valientes y enamorados caballeros, a quien debemos imitar todos aquellos que debajo de la bandera de amor y de la caballería militamos. (320)

Lo primero que se puede destacar es la analogía con la pintura y los demás oficios, que si bien tiene una larga tradición (*ut pictura poesis*; véase Darst) resulta sobremanera sugestivo ya que remite a la imitación de un modelo al momento que establece los lugares en el proceso de la imitación. Por otro lado, nuevamente, el elemento de trascendencia frente al tiempo es señalado por el personaje (fama). A su vez, don Quijote hace referencia a una “regla” que encuentra su mejor canal de expresión mediante la analogía con el arte pictórico, pero que se amplía en todos los órdenes de la experiencia. Es muy sugestivo el hecho que don Quijote hable del “adorno de las repúblicas”, vinculando el orden estético con el político: la imitación de los varones prudentes que gobernaron en la antigüedad, en tanto precepto ético/moral se realiza a partir de un dispositivo de interpretación e interpelación, afín al discurso literario.¹⁵ Don Quijote entiende que todos los órdenes estamentales de una cultura, de su cultura, deben “trabar lanzas” con la antigüedad. Por otro lado, la cita de ejemplos literarios (Ulises y Homero, Eneas y Virgilio, en primera instancia) remite a un elemento ideal; en tanto modelos vinculados con actitudes morales el primero es ejemplo de prudencia y sufrimiento; el segundo de piedad y sagacidad. Como se puede apreciar, estos héroes de la antigüedad clásica no forman parte del “gran libro” del hidalgo, pero comparten con el “norte, el lucero, el sol de los valientes caballeros”, Amadís, su carácter de ejemplo

para la posteridad, para los hombres venideros. Don Quijote asume ese espacio, reconociendo su distancia temporal con su modelo, pero, a la vez, tanto las deudas como sus diferencias. Él debe imitar a Amadís, debe asumir su responsabilidad en la gran cadena ejemplar: en esta serie de caballeros, don Quijote realiza su salida tardíamente, pero también reconoce que tiene la posibilidad (o él cree tenerla) de competir contra el modelo, de acercarse lo más posible a esta figura ejemplar. Este último es el monumento al que se le rinde homenaje, es cierto, pero es también frente al cual se librará la batalla. ¿Cuáles son las armas de don Quijote en esta edad de bronce? ¿Es posible competir, batallar contra el modelo por antonomasia?

A estas preguntas Cervantes parece responder en el momento en que don Quijote va a llevar a cabo, va a actuar (dramatizar) la imitación del modelo: el resultado es la irrisión, la parodia. Lo que al parecer comienza como una clara alusión al debido respeto al modelo, al ser performado por don Quijote, puede entenderse como ridiculización del modelo. Es como si Cervantes nos pusiera en escena el campo de operaciones, de batalla, de la creación literaria: la imitación no es rechazada como algo negativo, sino que parece subrayarse la necesidad de alejarse de cualquier tipo de remedo meramente servil. La ratio imitativa parece ya avizorar los cambios que empieza a sufrir, o que comienza a intentar, pocos años después, don Luis de Góngora y Argote, por ejemplo.

Más adelante, don Quijote comienza a reflexionar en torno a su particular tipo de imitación. Observamos cómo, al dialogar con Sancho, el caballero introduce diferentes conceptos que funcionarían como ejes articuladores de su ratio imitativa. Por ejemplo, en un principio, don Quijote plantea la posibilidad de entender esta dinámica imitativa como un proceso selectivo de apropiación. El modelo no será único ni homogéneo, sino que, a partir de la voluntad del epígono, se construye un modelo heterogéneo: “que quiero imitar a Amadís, haciendo aquí del desesperado, del sandio y del furioso, por imitar juntamente al valiente don Roldán, cuando halló en una fuente las señales de que Angélica la bella había cometido vileza con Medoro” (321).

Esta cita nos permite entrever un cierto distanciamiento que existe entre el acontecimiento de la imitación y el grado de conciencia que el personaje tiene de ella: Cervantes hace decir a don Quijote que “haciendo aquí del desesperado, del sandio y del furioso” en clara alusión a sus modelos literarios. Pero lo que, creo, marca la diferencia en esta escena es el grado de conciencia que don Quijote ha adquirido sobre esta distancia: su necesidad de remedar los comportamientos de sus antecesores por medio del arte, por la máquina de penitencia. El curioso razonamiento de don Quijote comienza a marcar un grado de ambigüedad que, a final del párrafo citado suma otro elemento que conduce a lo irrisorio: “Y podrá ser que viniese a contentarme con sola la imitación de Amadís, que sin hacer locuras de daño, sino de lloros y sentimientos, alcanzó tanta fama como el que más” (321). Lo que había comenzado como un ideal de perfección para ajustarse a los modelos del pasado, comienza desestabilizarse en función de la conveniencia del imitador. Don Quijote evalúa los dos ejemplos que el “gran libro” le brinda y escoge a

piacere, evitando un tipo de accionar que, con seguridad, podría traerle aún más problemas. A su vez, esta supuesta elección del modelo a seguir, se verá nuevamente puesta en duda, cuando el caballero decide quitarse la ropa para lograr un grado de semejanza mayor entre su modelo y su performance: “que antes me tengo que quitar todas estas armas, y quedar desnudo como cuando nací, si es que me da en voluntad de seguir en mi penitencia más a Roldán que a Amadís” (323). Sugerente párrafo que nos pone en primer plano el eje de la voluntad como facultad rectora del proceso imitativo que el personaje pretende realizar; a la vez que demuestra las constantes variaciones entre el ideal elegido por el caballero y su dependencia con su cambiante deseo. Todos estos elementos, sumados al hecho de quedarse “desnudo como cuando nací” comienzan a bosquejar el carácter paródico de las acciones por venir.

Gradualmente, Cervantes nos introduce en un terreno ambiguo donde se conjugan ideas de la época en torno a la creación artística dentro de un ámbito que roza lo satírico.¹⁶ En el momento que don Quijote va a llevar a cabo la “más importante hazaña” ordena y conjuga elementos propios de los modelos que imita, exponiendo su hazaña frente a los ojos de un atónito Sancho que no comprende muy bien el grado de alienación que su amo lleva a cabo.

Existe otro momento muy importante que irá ampliando el carácter excéntrico de esta imitación; decimos excéntrico en la medida que consideramos que el espacio donde la acción va a desarrollarse no brindaría el marco necesario para la imitación. Don Quijote aplica sobre sí su saber caballeril: cada uno de los gestos que realizará en su penitencia funcionan como signos visibles de un código que intenta reproducir, es decir, pretende ser hablado por este código. Y dentro del conjunto de elementos que lo constituyen, el lenguaje también jugará un papel fundamental en este episodio: don Quijote actúa sobre su cuerpo mismo, sobre sus gestos y movimientos y, además sobre el lenguaje: modifica sus ropas, realiza movimientos (zapatecas) inauditos, escribe en la corteza de los árboles su deseo por Dulcinea (discurso frente a Sancho, inscripciones en los árboles).

Cuando don Quijote decide tomar la palabra, la imitación ya ha comenzado, y no podemos sino leer esta declaración frente a Sancho sin percibir un alto grado de alusión—paródica—tanto del discurso pastoril como del caballeresco:

Éste es el lugar, ¡oh cielos!, que diputo y escojo para llorar la desventura en que vosotros mismos me habéis puesto. Éste es el sitio donde el humor de mis ojos acrecentará las aguas deste pequeño arroyo, y mis continos y profundos sospiros moverán a la continua las hojas destos montaraces árboles, en testimonio y señal de la pena que mi asendereado corazón padece. (324)

El efecto de distanciamiento que ha operado es claro: el sujeto toma la palabra, reúne y distribuye una serie de tópicos propios de los discursos aludidos. Podemos referenciar buena parte del discurso de don Quijote con elementos cristalizados/ osificados de una retórica particular: la iteración y proliferación de los mismos funcionan como acontecimientos claves para comenzar a intuir un

desplazamiento preciso en el episodio: al ser actualizados los signos del gran libro de la caballería en esta escena particular por medio de un acto imitativo, aquellos son utilizados por la voluntad del sujeto de este acontecimiento y significan contrariamente, casi en el modo en que Bajtín señala al hablar de parodia.¹⁷

Este ejemplo, como el de la ausencia de ropa, de la escritura en la corteza de los árboles y del rosario, como muchos de los “pensamientos” que Cervantes hace decir a su personaje¹⁸ parecen sustentarse en esta dinámica discursiva, que se ha apropiado de diferentes capas significantes para desestabilizarlas y utilizarlas bajo otra teleología que no puede ser llamada simplemente *imitatio*, sino que reviste cierto grado de desplazamiento—de distanciamiento—conceptual donde parecen co-habitar elementos propios tanto de la *imitatio* como de la parodia moderna.

Conclusiones

En resumen, Cervantes pone a su personaje en el lugar del sujeto que emprende la imitación: Don Quijote va a imitar un libro, un pasaje de un libro, creando un juego de espejos donde un personaje literario *imita y reflexiona* sobre un aspecto mismo de la creación verbal. En este singular momento de la obra percibimos una *mise en abyme* de los procedimientos e ideas en torno a la imitación en los siglos de oro. Claro está, no hablamos de cerrar la lectura bajo el eje único de la *imitatio*, sino abrirla a nuevos interrogantes que habitan en la dinámica misma del texto y que pueden relacionarse con el concepto de *imitatio*.

El carácter meta-ficcional del episodio, es decir, su naturaleza autorreferencial acerca de las propiedades y los modos de construcción de la obra literaria, nos permiten indagar aún más en aspectos no del todo desarrollados acerca de la función de la *imitatio* en la poética del siglo de oro. Sobre este tema, el episodio cervantino parece afirmarse como un acontecimiento singular dentro de estas coordenadas: enuncia *desde* el discurso literario mismo su pertenencia a un modo particular de creación poética; al mismo tiempo que parece sugerir un paso más allá de las coordenadas estéticas de su tiempo.

Al analizar el proceder del personaje se halla un movimiento de reinscripción textual donde se lleva el concepto de *imitatio* hasta sus límites. Ahora bien, de ninguna manera pretendo afirmar que el episodio funcione como una burla o negación de los principios de la *imitatio*, sino que creo hallar en este episodio una forma de poner a prueba la ratio imitativa renacentista que abre los cauces para la futura proliferación barroca. La dinámica del episodio no se basa en renegar de los modelos, sino que se afirma en un trabajo textual que los utiliza hasta la saciedad, llevándolos hasta el extremo. En este sentido, coincido con la descripción que de la *imitatio* barroca da Roberto González Echevarría:

En el barroco hay una conciencia aguda del prestigio del modelo, al que se le rinde un homenaje a la postre ambiguo, porque su monumental presencia se reduce, no obstante, a ser engaste de lo nuevo: el texto barroco es una filigrana que destaca su engaste. (195)

La presencia del intertexto (el gran libro de la caballería) se inscribe en la lógica interna de este episodio como formal y temáticamente convocado por el sujeto que se apropia de sus elementos constitutivos (léase, motivos y lenguaje). Lo que Cervantes introduce desde su perspectiva es la posibilidad de generar, a partir de las mismas bases teóricas de la creación poética de su época, un objeto nuevo que subsume y transgrede a su antecesor, desde al ámbito de la ficción.

Al ser introducidos y re-significados por el acto creativo/ imitativo de don Quijote, estos elementos funcionan como articuladores de un nuevo texto que los subsume sin dejar de enunciarlos. Dramatizando el acto imitativo, Cervantes parece acercarse a las mejores definiciones de los modos de interacción textual dentro del marco de la *imitatio* (superando, en gran medida, a muchos de los tratadistas de la época), al mismo tiempo que comienza a prefigurar los umbrales de una modernidad literaria por venir.

Este episodio del *Quijote* permite ilustrar de manera clara y concisa los modos de accionar de la imitación poética a partir de las coordenadas brindadas por Ly, Cruz y Hutcheon. Nociones como intertextualidad, competencia discursiva y parodia intervienen de forma preponderante en la construcción textual, subrayando tanto su importancia dentro del marco de las teorías de la imitación como de procedimientos discursivos que han sido descriptos y analizados por la crítica literaria del siglo XX.

La importancia de este episodio es central debido a su lugar en el desarrollo narrativo de la obra: Sierra Morena se constituye como un laberinto natural y del lenguaje, donde Cervantes nos brinda la posibilidad de observar a su personaje reflexionando en torno a la creación estética. Esta última afirmación no puede sino pensarse dentro del corpus estético/ cultural de la *imitatio*, como eje rector y directriz fundacional de todo acontecimiento poético. Claro está, la imitación de la penitencia no es una clave de lectura unívoca y homogénea, sino que, por el contrario, nos permite vincular esta aventura con otros sucesos de la obra. No está de más agregar que ya desde el mismo “Prólogo”, las palabras del *amigo* mencionan a la imitación como uno de los posibles caminos de la creación,¹⁹ sin ningún tipo de valor negativo; sino que este tipo de norma poética es considerada solidariamente estructural con el *telos* de la obra. El *aprovecharse de la imitación* insinuado por el amigo, se corresponde directamente con la pretendida intención de “derribar la máquina mal fundada destos caballerescos libros” (84); pero la elección cervantina parece contraponer otra *máquina* frente a la mencionada: don Quijote, como espejo de la andante caballería devuelve una imagen deformada que no podrá ya recomponerse.

Obras citadas

Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoiévsky*. Trad. Tatiana Bubnova. México: FCE, 1986.

- Bartra, Roger. *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote*. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Planeta, 1990.
- Cruz, Anne. *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1988.
- Darst, David. *Imitatio (polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*. Madrid: Editorial Orígenes, 1985.
- Deleuze, Gilles. *Le Plí: Leibniz et le Baroque*. Paris: Les Editions de Minuit, 1987.
- Egido, Aurora. "Las fronteras de la poesía en prosa". *Fronteras de la poesía en el barroco*. Barcelona: Editorial Crítica, 1990.
- Eisenberg, Daniel. *A Study of Don Quixote*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1997.
- García Galiano, Ángel. *La imitación poética en el Renacimiento*. Kassel: Publicaciones de la Universidad de Deusto, 1992.
- González Echevarría, Roberto. *La prole de Celestina. Continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*. España: Editorial Colibrí, 1999.
- Greene, Thomas M. *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven: Yale UP, 1982.
- Horowitz, Maryanne Cline, Anne J. Cruz, and Wendy A. Furman, eds. *Renaissance Rereadings. Intertext & Context*. Urbana and Chicago: U of Illinois P, 1988.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody*. Urbana and Chicago: U of Illinois P, 2000.
- Kinney, Arthur F. *Continental Humanist Poetics. Studies in Erasmus, Castiglione, Marguerite de Navarre, Rabelais, and Cervantes*. Amherst: U of Massachusetts P, 1989.
- Ly, Nadine. "La grande clarté des *Soledades*. De l'*imitatio* à l'intertextualité: *traditio*." *Autour des Solitudes*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1994.
- McLaughlin, Martin L. *Literary Imitation in the Italian Renaissance. The Theory and Practice of Literary Imitation in Italy from Dante to Bembo*. Oxford: Clarendon P, 1995.
- Navarrete, Ignacio. *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España Renacentista*. Trad. Antonio Cortijo Ocaña. Madrid: Gredos, 1997.
- Pagán, Flor María. "Geografía, ansiedad e 'imitatio' en la penitencia de la Sierra Morena." *Neophilologus* 81 (1997): 555-62.
- Pigman, G. W. "Versions on *imitation* in the Renaissance." *Renaissance Quarterly* 33 (1980): 1-32.
- Pineda, Victoria. *La Imitación como arte literario en el siglo XVI español*. Sevilla: Editorial de la Diputación Provincial de Sevilla, 1994.

- Riley, E. C. *Introducción al Quijote*. Trad. Enrique Torner Montoya. Barcelona: Editorial Crítica, 1990.
- . [1962] *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus, 1971.
- Robert, Marthe. *Lo Viejo y lo Nuevo*. Trad. Francisco Rivera. Caracas: Monte Ávila Editores, 1993.
- Vilanova, Antonio. *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*. Madrid: Revista de Filología Española. Anejo 66, 1957.
- . "Preceptistas de los siglos XVI y XVII." *Historia general de las literaturas hispánicas*. Ed. G. Díaz Plaja. Vol. 2. Barcelona: Barna, 1953. 689-751.
- Williamson, Edwin. *The Half-Way House of Fiction. Don Quixote and Arthurian Romance*. New York: Oxford UP, 1984.

Notas

¹ Este ensayo tiene su origen en el seminario sobre Don Quijote y la metaficción dictado por el Profesor Edward H. Friedman hace ya un año. A él va dedicado enteramente, intentando devolver siquiera un mínimo de todo el apoyo brindado.

² Para ello, es importante analizar los estudios de Ángel García Galiano y Martín McLaughlin, entre otros, ya que brindan un estudio diacrónico del fenómeno. A su vez, subrayan e informan de manera clara acerca de las polémicas en el ámbito italiano que tanto influyeron en el hispánico.

³ Según Thomas Greene, el concepto de *imitatio* puede definirse como un elemento y una actividad creadora plural que "embraced not only literature but pedagogy, grammar, rhetoric, esthetics, the visual arts, music, historiography, politics and philosophy" (1). Esta concepción global del término posibilita ligar diferentes órdenes de una cultura particular que significan solidariamente. No podemos, en este trabajo, extendernos demasiado sobre este punto, pero nos parece necesario subrayar ese carácter de constructo social que la *imitatio* posee, para no pensar que la polémica por la imitación sólo interesa al ámbito estético.

⁴ Al hablar de creación poética, nos referimos a toda creación de tipo verbal, es decir, no establecemos una diferencia entre poesía y prosa; en este aspecto seguimos las reflexiones de Egido (92-93) donde argumenta acerca del sentido amplio de la creación poética en los escritores y tratadistas de la época, basándose en la distinción entre poesía e historia de la *Poética* de Aristóteles.

⁵ Vilanova (*Preceptistas*) realiza un trabajado importante al momento de rastrear y confrontar las concepciones de la *imitatio* en España y sus vínculos con tratadistas y escritores italiano. Su trabajo es muy valioso ya que inaugura una serie de procesos investigativos que indagarán las raíces de la *imitatio* como centro rector de buena parte de la literatura española del periodo. Por su parte, García Galiano (*La imitación*) traza un completo panorama histórico, marcando el desarrollo intelectual de la idea de *imitatio*, desde la antigüedad clásica, pasando por la Edad Media, para arribar al Renacimiento. Su perspectiva es muy valiosa dentro de un enfoque descriptivo, ya que en su libro se

pueden encontrar muchas de las ideas que pugnaron por imponerse como la visión hegemónica del concepto. Pigman (*Versions*) parte, inteligentemente, de las metáforas que tratadistas de la antigüedad y el Renacimiento utilizaron para explicar el proceso de imitación: esta ratio taxonómica nos permite agrupar y comparar diferentes puntos de vista en torno al acto poético. Darst (*Imitatio*) comenta y discute el concepto de imitación no sólo ateniéndose a lo literario, sino que introduce sugerentes comentarios vinculándola con la pintura. El libro de Pineda (*Imitación como arte literario*) es un buen ejemplo de una visión particular de un tratadista (Fox Morcillo) acerca del fenómeno imitativo.

⁶ Este término ha sido señalado por Pigman y utilizado por buena parte de la crítica.

⁷ “L’*imitatio* creatrice, féconde, consiste donc en une ré-analyse du matériau hérité, si parfaitement intégré et dans toutes ses dimensions [...]. On en arrive alors tout naturellement à la deuxième face à la tradition: attitude subversive, j’irai même jusqu’à dire révolutionnaire, car il ne s’agit pas seulement de modifier ou d’inverser les termes du modèle, el s’agit de le transgresser, de le trahir, non pour l’invalider mais pour lui rendre paradoxalement toute sa valeur en l’inscrivant dans un contexte désormais dépassé ou périmé” (Ly 74).

⁸ “But, like parody, *imitatio* offered a workable and effective stance toward the past in its paradoxical strategy of repetition as a source of freedom. Its incorporation of another work as a deliberate and acknowledged construct is structurally similar to parody’s formal organization” (Hutcheon 46).

⁹ Este episodio ha sido analizado tanto por E. C. Riley, por Arthur Kinney y también por Flor María Pagán. El primero subraya la importancia de este episodio para interrogar las teorías poéticas implícitas en la obra de Cervantes. Según el crítico, la imitación en Sierra Morena puede entenderse como una reflexión en torno al alcance de la idea de *imitatio*; subrayando cierto interés de Cervantes por la forma en que esta idea se lleva a cabo en las obras particulares. Riley, además, confiere a este momento de la obra un valor fundamental, aseverando que don Quijote aquí se repliega sobre sí mismo, para intentar vivir de acuerdo a los preceptos del arte de su tiempo: “la imitación de Amadís carece de todo propósito racional fuera de la imitación por la imitación misma; no es adecuada a las necesidades del imitador y sólo logra ser superficial y cómica. Se trata de un principio artístico aceptado del que se hace mal uso, cosa que Cervantes critica en otras ocasiones” (*Introducción al Quijote* 114). Esto que Riley ve como una carencia, a nuestro entender, es el valor más fuerte de este pasaje: la imitación por la imitación misma, nos permite centrarnos en este micro-cosmos imitativo. El resultado, justamente irrisorio, también es un punto interesante: al querer remedar las formas de los caballeros de antaño, sólo logra una parodia: ¿quizás una abierta declaración a abandonar la imitación servil por un proceso que vaya más allá? Cervantes escenifica este acontecimiento imitativo, y en él podemos hallar signos de una teoría imitativa que pretende imponerse sobre otra. Por su parte, Kinney intenta hallar en este pasaje una clave de lectura humanista que permita vincular el pensamiento de Cervantes con, por ejemplo, Castiglione, basándose en un concepto de *imitatio* más cercano a la mimesis aristotélica. Si bien el artículo de Flor Pagán analiza y explica el mismo episodio que yo trabajo, su metodología crítica, su modelo interpretativo se basa, principalmente, en las ideas de Harold Bloom en su libro *The Anxiety of Influence*. Este volumen analiza las relaciones entre textos literarios, mayormente escritos en inglés, y postula un interesante método analítico para rastrear los trazos, las influencias entre autores y sus obras. Pagán impone al texto de Cervantes las categorías de Bloom, de manera sistemática, resultando su lectura una

confirmación de las tesis de Bloom, pero descontextualizando el texto cervantino de las ideas poéticas de su tiempo. Si bien creo que las ideas de Bloom son atractivas, su aplicación ciega a textos del barroco español dista mucho de poder sostenerse. Ya el mismo Greene (a quien la autora cita en su ensayo) marcaba diferencias y similitudes entre las teorías de la *imitatio* renacentista y los postulados del crítico (31-32), utilizando por momentos su terminología pero con el único fin de ilustrar las relaciones entre texto renacentista y clásico. En resumen, si bien el artículo de Pagán comparte el objeto de análisis de mi lectura, su base epistemológica y la aplicación unívoca de las ideas de Bloom, generan un marco referencial casi opuesto a mi ensayo. Mientras Pagán pretende interpretar cada momento del episodio de Sierra Morena bajo el marco de la *angustia de las influencias*, yo estimo abrir el campo de discusión, interrelacionando los postulados modernos con los del siglo XVII. Al perder el balance entre teoría moderna y preceptiva antigua, la autora olvida el carácter distintivo de la *imitatio* como proceso creador y las posteriores interpretaciones que sobre este concepto se han realizado. Los tres estudios son muy interesantes y plantean interrogantes muy ricos para profundizar. Nuestra lectura, de alguna manera, elige seguir por senderos diferentes.

¹⁰ Bartra destaca las lecturas de Unamuno, Weinrich, Green, García Gibert, Harka, Melkzer y Soufas como antecedentes de su interpretación. Cada una de ellas a su manera, intentó diagnosticar la enfermedad quijotesca de acuerdo a diferentes posturas. Un aspecto interesante del punto de vista de Bartra es que sutaliza aún más esta idea, proponiendo una relación dialéctica entre estado mental del personaje (de acuerdo a los tratadistas de la época) y aspecto estético del suceso.

¹¹ “Lo que hace diferente la imitación de la melancolía de Amadís de la imitación de Cristo es que Cervantes introduce el juego y el humor; y junto a ellos, sobre todo, introduce la artificialidad: Quijote imita la melancolía de Amadís, pero ello no es más que un artificio, pues lo hace sin causa ni razón, de la misma manera que anuda un rosario con los colgajos de su camisa y con él reza vanamente “un millón de avemarías”. [...] Ello no hace sino resaltar el hecho de que se trata de un juego de imitaciones, en el que se remeda la tristeza religiosa sin que haya causa activa para actuar como ermitaño. Esta melancolía es tan ficticia como el fervor con que fabricó un rosario con las faldas de su camisa” (169).

¹² “Así, algo tienen en común el cultivo de la sequedad corporal para auspiciar el éxtasis místico, la actuación de un farsante de bojiganga disfrazado de Muerte y el juego de prudencias o apariencias cortesanas del varón desengañado al que se refiere Baltasar Gracián. Lo que tienen en común es el artificio y la imitación, tan característicos de la cultura barroca” (Bartra 175).

¹³ La idea de don Quijote como un imitador del gran libro proviene de Robert (21-33).

¹⁴ Creemos importante consultar los libros de Eisenberg (*A Study*) y Williamson (*The Half-Way House*) ya que ambos trabajan minuciosamente las curiosas relaciones del texto cervantino con el *corpus* de libros de caballerías.

¹⁵ Respecto a este punto, véase Greene, donde se señalan estas analogías con el fin de entender la *imitatio* como concepto cultural amplio que rebasa el ámbito puramente estético.

¹⁶ Edwin Williamson destaca la carencia de un motivo real para la pena quijotesca como teórico que vincula el apartado con el marco general de la obra. Para el crítico, la función de la misma es generar un espacio de crítica a los libros de caballería, creando una obra que está en los umbrales que comparten el romance medieval y la novela

moderna; encontrando elementos comunes entre estas dos formas narrativas y destacando cómo la obra de Cervantes establece una relación dual y ambigua con sus predecesores. En el episodio de la imitación en Sierra Morena, el crítico cree que “The concept of imitation in this case takes a particular meaning, it is a form of spiritual exercise. Don Quixote imitates Amadis in the hope that by *acting* like him he will eventually come to *be* like him” (*The Half-Way House* 105). Si bien no acordamos con el carácter que Williamson asigna a la imitación, creemos que sus reflexiones pueden vincularse con nuestra postura: don Quijote está *dramatizando* la imitación, es decir, es consciente de la distancia que él mismo impone sobre su modelo y de la artificialidad del evento. Igualmente, creemos, Williamson destaca certeramente el carácter irónico de este pasaje donde las coordenadas lógicas del romance artúrico (la pena de amor por la traición de la dama) son llevadas hasta los límites por Cervantes, creando una fractura, una *herida* en el código semántico caballeril que no podrá ser suturada (106).

¹⁷ “El autor vuelve a hablar a través del discurso de otra persona, aunque en contraste con la estilización, la parodia introduce en ese discurso una intención semántica que se opone directamente a la del original. La segunda voz, una vez que se ha aposentado en el discurso del otro, choca de modo hostil con su huésped primero y le obliga a tener propósitos opuesto” (Bajtín 198).

¹⁸ “Y lo que le fatigaba mucho era no hallar por allí otro ermitaño que le confesase y con quien consolarse. Y así se entretenía paseándose por el pradecillo, escribiendo y grabando por las cortezas de los árboles y por la menuda arena muchos versos” (336).

¹⁹ “Sólo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo; que cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que escribiere. Y, pues, esta vuestra escritura no mira a más que deshacer la autoridad y cabida que en el mundo tienen los libros de caballerías, no hay para qué andéis mendigando sentencias de filósofos, consejos de la Divina Escritura, fábulas de poetas, oraciones de retóricos, milagros de santos [...]” (84).