

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Iztapalapa

CSH

Licenciatura

EL CONFLICTO LOCURA-CORDURA EN EL *QUIJOTE*



Rodrigo Falconi Vizcarra

Asesora: Mtra. Alma Mejía González

Alma Mejía G.

México, D.F., 23 de marzo de 2006

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Iztapalapa

CSH

Licenciatura

EL CONFLICTO LOCURA-CORDURA EN EL *QUIJOTE*

Rodrigo Falconi Vizcarra

Asesora: Mtra. Alma Mejía González

México, D.F., 23 de marzo de 2006

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
I.- ESTRUCTURA DEL <i>QUIJOTE</i>	6
II.- LOCURA	35
A) Función literaria.....	35
B) Relación entre locura y realidad.....	47
III.- REALIDAD	55
A) Entorno ideológico del <i>Quijote</i>	55
B) Don Quijote genera su propia realidad.....	69
CONCLUSIONES	75

INTRODUCCIÓN

Si con base en nuestras percepciones podemos entablar una relación positiva con el mundo circundante, y la realidad es fundamentalmente aquello que se manifiesta ante nuestros sentidos, entonces adquiere pertinencia la afirmación de que para don Quijote hay una ruptura entre lo que se manifiesta ante sus sentidos y lo que concibe. Semejante al proceso de refracción que sufre la luz en el agua, la realidad es modificada por los procesos mentales del hidalgo manchego. De manera sistemática, don Quijote desconfía de sus percepciones y cuestiona la realidad (ajena), pues cree que los encantadores (amigos o enemigos) la transforman constantemente. Tan persuasivo es en este punto, que envuelve a otros personajes en el juego de burlas y veras, de realidad y encantamiento. De tal suerte, don Quijote –amén de Sancho, quien asume este papel y le hace creer a su amo que su señora, la sin par Dulcinea, víctima de un encantamiento, está convertida en una fea labradora- casi termina por convertirse en el encantador que tanto trae a cuento, pues adapta las situaciones reales a las peripecias caballerescas -es decir, transforma su realidad- y actúa en consecuencia, a veces, logrando contagiar a los demás.

En ocasiones surge la duda: ¿será don Quijote consciente –o tendrá un indicio, por leve que sea- de que la realidad es verdadera, y no obra de encantamiento, por más que no se avenga con los libros de caballería? ¿Es un genial histrión o un loco incurable? De ser un loco, ¿qué es lo que, en última instancia, implica su locura?

Ahora bien, los personajes que participan en el juego del disparate saben, aparentemente, a diferencia de don Quijote, que es sólo eso, un juego, pero hay ocasiones

en que, como indica el propio Cide Hamete,¹ también actúan como verdaderos lunáticos. Éstos tildan de loco a Don Quijote por sus sandeces, imprudencias y su actitud desafiante; en una palabra, por su vitalidad. En cambio, cuando está sosegado, inmóvil, y habla con coherencia, lo toman por cuerdo; y para que no pierda esta consideración debería actuar como lo que es, un hombre en decadencia:

-¡Válame Dios! –dijo la sobrina-. Que sepa vuestra merced tanto, señor tío, que, si fuese menester en una necesidad, podría subir a un púlpito e irse a predicar por esas calles, y que, con todo esto, dé en una ceguera tan grande y en una sandez tan conocida, que se dé a entender que es valiente, siendo viejo, que tiene fuerzas, estando enfermo, y que endereza tuertos, estando por la edad agobiado, y, sobre todo, que es caballero, no lo siendo, porque aunque lo puedan ser los hidalgos, no lo son los pobres...! (II, 6, p. 591)

Delineada por una mano maestra, la figura de don Quijote es tan redonda y carismática, que necesita no sólo de personajes antagonistas, pues resultaría insuficiente, sino también de la oposición del narrador para crear un verdadero contrapeso. El narrador pretende que el lector implícito esté de acuerdo con él, y no sólo se limita a relatar los hechos, sino que también emite juicios. La postura del narrador coincide con la realidad y, naturalmente, rechaza las ocurrencias del hidalgo manchego. El narrador parece estar en el bando de la bacía, es decir, juzga que don Quijote no es más que un loco; el hidalgo manchego preside el bando del yelmo; algunos personajes se suscriben al del yelmo (aunque sea sólo por diversión), otros se adicionan al de la bacía (y son los que podría considerarse que tienen una visión aburrida o conformista de la vida). Sancho propone una solución, un tercer bando: el del *baciyelmo*. Ésta es la postura más práctica e inteligente, es

¹“Y dice más Cide Hamete: que tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados, y que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos (II, 70, p. 1077)”. Todas las citas de la novela corresponden a Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del IV Centenario, Alfaguara, México, 2004.

servir a dos amos y quedar bien con ambos, es afirmar a don Quijote y afirmar todo lo contrario. ¿Incongruencia, contradicción? Mimesis de la vida. La vida es una paradoja, la muerte es también renovación y da vida, la dualidad vida–muerte (Eros y Tanatos) es inexorable. Pero Sancho con su *baciyelmo* nos revela que hay algo en medio o puede haberlo. El *Quijote* es ese “en medio”: “-En eso no hay duda –dijo a esta sazón Sancho; porque desde que mi señor le ganó hasta agora no ha hecho con él más de una batalla, cuando libró a los sin ventura encadenados; y si no fuera por este baciyelmo” (I, 44, p. 465).

Para mí, la diferencia entre bacía y yelmo consiste en lo siguiente: si lo que don Quijote obtuvo por sus méritos es bacía, entonces él no es más que un “desventurado hidalgo”; si es yelmo, es caballero andante sin importar su pobreza y su falta de linaje, pues tiene claro que cada quien es hijo de sus obras. El yelmo o la bacía es el símbolo de su dignidad o de su ridiculez. Y en la proporción en que la bacía es yelmo, él es caballero andante. La novela es la historia de un loco y sus sandeces, y nada más, o toda una revolucionaria propuesta ideológica; es yelmo de oro o “una cosa que relumbra”. Don Quijote dice:

y, así, eso que a ti te parece bacía de barbero me parece a mí el yelmo de Mambrino y a otro le parecerá otra cosa. Y fue rara providencia del sabio que es de mi parte hacer que parezca bacía a todos lo que real y verdaderamente es yelmo de Mambrino, a causa que, siendo él de tanta estima, todo el mundo me perseguiría por quitármele, pero como ven que no es más de un bacín de barbero, no se curan de procuralle, como se mostró bien en el que quiso rompelle y le dejó en el suelo sin llevarle, que a fe que si le conociera, que nunca él le dejara. (I, 25, p. 237).

Por eso, la mejor solución, insisto, es el *baciyelmo*,² que además establece en la novela una crítica intrínseca: no es una cosa ni otra o es ambas. Dicha crítica mueve a risa porque entra en el terreno de lo irónico, y en un panorama monocromático el contraste logrado por una pincelada irónica es siempre “noticia. Para aquéllos que la tenían del humor de don Quijote era todo esto materia de grandísima risa, pero para los que le ignoraban les parecía el mayor disparate del mundo” (I, 45, p. 467).

El que ríe simpatiza con don Quijote, enloquece un poco, y, si me atengo a las asociaciones previas, tiene una actitud vital. El que siente pena o antipatía por él, niega la vida o tiene una actitud fatalista. El caso es que todos comprendemos que vamos a morir, que la vida no es sólo una bacía y no sólo un yelmo, es un *baciyelmo*, es realidad e imaginación. Es un tono gris. Es el camino, una transición.

En suma, el tono paródico, satírico y por momentos irónico nos sitúa justo en medio de esta desconcertante dualidad locura-cordura, que oscila como un péndulo dentro de la novela. Por lo tanto, debido a lo movedizo de la cuestión, la intención del presente trabajo es menos decidirse por alguno de los temas en juego -a guisa de una interpretación parcial y

²Otra interpretación es la que, con base en Agustín Redondo, propone Ana Vian Herrero en su artículo “*El Quijote: nuevo enfoque, nuevas sugerencias*”, *Revista de Filología Española*, LXXIX (1999), p. 361. Indica Ana Vian Herrero que, en la última parte de su libro *Otra manera de leer el Quijote*, Redondo toca, a través del episodio del yelmo de Mambrino, un tema nuclear: el de las relaciones entre parodia, lenguaje y verdad. La anécdota es en sí misma resultado de una larga tradición festiva asociada a la locura y al mundo al revés, pero la forma de tratarla tiene más alcances filosóficos: “Don Quijote, el loco inspirado, hace estallar el lenguaje desde dentro y crea nuevos vínculos entre apariencia y esencia, entre nombre y cosa” (*Otra manera de leer el Quijote*, p. 479). A Cervantes le preocupan las relaciones problemáticas del nombre con el objeto al que representa, y juega a cambiar y subvertir sus vínculos significativos, lo que abre el camino a la arbitrariedad del signo lingüístico. “La relación entre el ser y el parecer es puramente contractual, de modo que se le puede modificar, lo que conduce a descifrar el mundo de otra manera” (*Ibidem*, p. 481). El lenguaje, al ser arbitrario, no transmite una verdad objetiva. A propósito del *baciyelmo*, Cervantes genera desconfianza de la autonomía de las palabras, la duda como sistema de conocimiento, verdad múltiple y multiplicación de perspectivas, que en algo se neutralizan ‘normalizando’ de nuevo las relaciones entre nombre y cosa, ‘amaestrando’ las palabras. El resultado es la afirmación de una realidad problemática que invalida las verdades aparentemente mejor establecidas para “crear nuevos signos que permiten alcanzar una verdad más profunda...” (*Ibidem*, p. 483). La locura y la parodia sirven a una reflexión profunda sobre las relaciones entre lenguaje y verdad, ser y parecer que se desentraña aquí con finura penetrante.

concluyente- que sondearlos para, en lo posible, tener una visión más completa y esclarecedora de ellos.

I.- ESTRUCTURA DEL *QUIJOTE*

La estructura del *Quijote* permite que las relaciones locura-cordura y realidad-imaginación se erijan como los ejes principales de la narración. Para Manuel Durán,¹ en la novela de Cervantes hay elementos que se pueden considerar anti-didácticos -o que por lo menos, funcionan como tales en el caso del *Quijote*- y cabe dividirlos en varias categorías, entre las que se encuentra la estructura. En cuanto a ella, es importante señalar que el *Quijote* es una obra larga, en que los incidentes se articulan en forma que parece abierta, rectilínea y descuidada; pero es posible analizarla según ciertos núcleos internos y sucesiones de ritmos que parecen emparentarla con la estructura del arte de la época.

Entonces, no se debe olvidar que el *Quijote* es una de las novelas más caudalosas que se han escrito. Perder de vista este hecho sería abandonar toda posibilidad de establecer una perspectiva adecuada que permita juzgar cuáles son las relaciones entre las partes de tan largo conjunto. Lo importante en la novela es que aunque tiene algunos momentos didácticos -en el “Prólogo” (la alusión a la mal fundada máquina de los libros de caballerías); en el capítulo de la quema de los libros; en las discusiones sobre caballería en la venta, al final de la **Primera parte**; en las explicaciones de esquemas caballerescos que el cura, el canónico de Toledo y don Quijote le hacen a Sancho a lo largo de la obra- se elaboró aparte de toda intención puramente moral, sea cual sea la intención originaria del autor al empezar a escribir la obra. Su trascendencia se debe a que el mensaje satírico-

¹Manuel Durán, *La ambigüedad en el Quijote*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1960, pp. 239-241.

didáctico no está claro. No hace falta llevar a cabo un estudio de la estructura de la obra, sino simplemente leerla, para darse cuenta de que don Quijote es el eje central de la misma, eso es evidente. El personaje quijotesco domina la gran mayoría de capítulos de la **Primera parte**, y se haya en escena casi constantemente, con la excepción de los capítulos relativos a la quema de los libros y a los episodios secundarios. En la **Segunda parte**, la presencia del manchego domina también claramente, con la excepción de los capítulos sobre el gobierno de Sancho. La actitud del lector frente a don Quijote es ambivalente. Lo es hoy y lo era en tiempos de Cervantes. Se puede decir que la actitud del lector actual es menos extrema. Tenderá a reírse del caballero menos que el lector del siglo XVII, tenderá también a no ver el halo sobrenatural que rodea la locura (cosa que existía como actitud generalizada en la época de Cervantes, como se comprueba, entre otras cosas, leyendo *El Licenciado Vidriera*, un loco era un ser especial que podía ponernos en contacto con un mundo mágico de sabiduría y visiones sobrehumanas). El hidalgo manchego se esfuerza en *convertirse en sí mismo*, en llegar a ser hijo de sus obras, y esta actividad a la que se lanza con toda energía se convierte a la vez en expresión de su yo interno.

Ann E. Wiltrout señala que en el *Quijote*, de acuerdo con el concepto aristotélico de la verosimilitud, la práctica de ésta da apariencia de vida al drama y la ficción e incluye tantas posibilidades como se encuentran en los conceptos de historicidad. Los autores de los libros de caballerías crearon un artificio lúdico de historia fingida -un juego que los lectores cuerdos comprendían perfectamente y aceptaron con gusto. A veces, el tópico de la humildad fingida abría el juego; renunciando a su paternidad literaria, el autor se decía padraastro, editor o traductor de su obra. Tanto los editores de los libros de caballerías como Miguel de Cervantes preferían soslayar el conflicto, por eso solían guiñar el ojo al lector para incluirle en el juego. El editor / traductor / autor relegó su trabajo a un personaje

también ficticio participante en un nivel que mediaba entre el del autor y el de los personajes de la narración principal. Bajo este plan, el autor se declaró lúdicamente exento de toda responsabilidad por las palabras de su otro yo que, por su parte, quedaba libre de inventar a su antojo. Las resultantes cajas chinas de narración completan la transición del hecho real al imaginado y hacen de la estructura narrativa una parte esencial de la narración. Esta técnica permite que el lector presencie la obra directamente a través de su autor e indirectamente a través de sus personajes. De esta manera, Cervantes entretiene las vidas de sus personajes destacando primero una y luego otra para volver siempre a la del protagonista. Y en todo momento el novelista sigue escribiendo vidas sin abandonar jamás su control narrativo. El biógrafo y el novelista exploran la vida, total o parcialmente, de sus sujetos. La ausencia de reglas clásicas que gobiernen su proceder les da carta blanca para crear su propio artificio, determinar su perspectiva narrativa, decidir para sí cómo se van a enterar de vidas ajenas y seleccionar y estructurar la presentación de éstas. Ambos escritores componen sus obras para entretener, persuadir, dar un modelo admirable o desdeñable, o por otro motivo cualquiera. Pero las semejanzas entre ellos terminan allí porque sólo al novelista le está permitido inventar tanto a los personajes como los pormenores de su vida. Y todo con el fin de causar *admiratio*.²

Edwin Williamson³ opina que el *Quijote* ocupa un lugar único en el crisol de la imaginación de Cervantes, porque sólo aquí renuncia por completo a la búsqueda renacentista de una síntesis de lo ideal y lo real, creando en cambio una antítesis cómica. Tal ruptura con el *romance* no puede explicarse sólo por el hecho de que el *Quijote* es una

²Ann E. Wiltout, "Artificio y biografía en Don Quijote", en *Actas del X Congreso de la AIH* (1989), pp. 733-740. Consultado en: Centro Virtual Cervantes, http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/06/aih_06_1_072.pdf

³Edwin Williamson, "La naturaleza de la locura de don Quijote", en *El Quijote y los libros de caballerías*, Taurus, Madrid, 1991, pp.123-126.

parodia, sobre todo si pensamos que textos como *Orlando furioso* o *Tirante el Blanco* contienen también elementos paródicos. La diferencia fundamental está en la naturaleza de la parodia de Cervantes. Sin embargo, en el *Quijote* el mundo caballeresco sólo existe en la cabeza del héroe demente, y casi todos los elementos absurdos de los libros de caballerías, que habían criticado tanto los teóricos neoaristotélicos como los moralistas de la Contrarreforma, se convierten ahora simplemente en cosas de locos. De esta manera, la aparición fortuita de una idea cómica va a salvar a Cervantes de las dicotomías y otros problemas de la estética renacentista. Sin embargo, no se deja de lado la teoría literaria, sino que actúa como un punto de referencia constante. De hecho, el “Prólogo” de 1605 muestra un alto grado de conciencia literaria y también el orgullo de Cervantes por el carácter innovador de su narrativa.

La ironía, palabra que Cervantes no usa en ninguna parte del *Quijote*, va dirigida a la coartada didáctica del autor de ficción caballeresca, que usa el didactismo para la fantasía, o peor aún, para la lascivia. La introducción de un amigo imaginario en su “Prólogo” es un recurso que permite a Cervantes poner de manifiesto el estado de las cosas entre un autor de la época y su público. Él y su *amigo* representan dos actitudes opuestas del autor para con un hipotético lector. Para sí mismo se reserva el papel de un escritor que se niega a utilizar los embustes de sus colegas, pero que no por ello deja de temer que el lector pueda despreciarlo por su evidente falta de autoridad.

La noción de la imitación se desarrolla cuando el *amigo* le repite a Cervantes que no necesita mendigar máximas de filósofos o buscar consejos de las Sagradas Escrituras, sino que debe procurar usar oraciones sencillas y bien construidas “pintando en todo lo que alcanzáredes y fuere posible vuestra intención” (“Prólogo”, p. 13). La extraña frase que usa Cervantes –“pintar” sus intenciones- proporciona una imagen apta de un escritor creativo

que no está preocupado directamente por reflejar una acción histórica o una experiencia cotidiana, sino que está ocupado en una forma de realización personal en la cual el éxito es incierto en cualquier caso. Aquí aparecen las ideas de imitación (“pintando”) y propósito (“vuestra intención”) unidas íntimamente en una relación entre la habilidad artística de un autor y su voluntad creadora. De este modo, en la definición que hace Cervantes de la mimesis, el objeto de imitación tiene tanto que ver con las intenciones del artista como con la impresión de verosimilitud que le podría dar al lector.

Ruth El Saffar⁴ hace una eficaz comparación entre la estructura del “Prólogo” y la del *Quijote* y explica que un factor importante en dicha comparación es la manera en la que el asunto expuesto duplica la forma en la que está presentada. Así como el *Quijote* puede ser considerado como una novela acerca de cómo escribir novelas, el “Prólogo” es acerca de cómo escribir prólogos. No sólo ocurre que el autor se presenta a sí mismo haciendo las veces de un personaje en su propia obra, sino que también exterioriza sus problemas como autor, convirtiéndolos en el tema de su obra. La relación entre los polos opuestos, autor y personaje, puede ser ahora más clara. Cervantes muestra en el “Prólogo” el proceso por el cual se distancia de sí mismo, en tanto que se presenta como un desconcertado escritor de prólogos, y convierte este retrato del escritor y sus problemas en la esencia de su obra. La base de su creación puede estar representada en su habilidad de convertir sus vivencias en material novelable, así él puede ser su autor al mismo tiempo que su propio personaje. La tensión entre personaje y autor, evidente en todos los niveles del *Quijote*, puede ser explicada por el entendimiento de que el “Prólogo” proviene del proceso creativo. La

⁴Ruth El Saffar, *Distance and control in <<Don Quijote>>*, Chapel Hill, North Carolina, 1975, pp. 35-38.

tensión surge del hecho de que escritor y tema principal son, originalmente, uno mismo. El distanciamiento necesario para la creación y su control es artificial, difícil de mantener en todo momento.

Asimismo, Ruth El Saffar explica que el narrador principal en el diálogo que aparece en el “Prólogo” no es Cervantes, sino su interlocutor. Es el *amigo* que resuelve el problema de Cervantes. Esto parece indicar que, sin importar demasiado el distanciamiento que el autor pueda tener, la relación entre él como autor y él como personaje es por sí misma improductiva. Una vez que se ha superado a sí mismo es libre para introducir otros personajes que pueden abrir canales de acción que él no ha visto, la constante proliferación de personajes a lo largo de la novela revela el mismo proceso de trabajo en ese aspecto. Por ejemplo, don Quijote no puede mostrar sus dotes de caballero sin la aparición de otros para los que pueda “actuar”. La realización de proezas caballerescas requiere de otros personajes para presentar situaciones aparte de las aventuras que espontáneamente puedan surgir. La presencia del poco confiable Cide Hamete implica la presencia de un personaje sobre quien escribir. Ningún personaje está solo en el *Quijote* y ninguna historia carece de audiencia. Es en este sentido en el que la novela parece avanzar por sí misma, auto-generarse; de cada situación se siguen, necesariamente, otras. Así el *amigo* de Cervantes aparece para resolver el problema de la composición del “Prólogo”. Él lo resuelve proveyendo a Cervantes de un personaje externo por cuya voz puede hablar, esa es la explícita solución que ofrece.

Se puede decir que la respuesta del *amigo* al problema de Cervantes es que debe imitar y plagiar otros prólogos porque así al menos aparentará ser un erudito. De hecho, este consejo no es otra cosa que una crítica al típico prólogo inflado, pomposo e irrelevante, y la manera en que puede ser imitado. El “Prólogo”, pues, no sólo discute el cómo escribirse, también es un tratamiento irónico de otros prólogos. Esto refleja la otra gran

fuelle de material novelesco en el *Quijote*. Por ello al tiempo que es una novela acerca de cómo escribir novelas, es una parodia sobre el mal gusto de los libros pertenecientes al género parodiado. Una distancia irónica de sí mismo y de las obras que Cervantes ha elegido parodiar constituiría el corazón tanto del “Prólogo” como de su novela; así como el primero es una parodia de sus similares, paralelamente la novela es una parodia de otras novelas, como ya sabemos, de las de caballerías.

El desarrollo del “Prólogo” es un ejemplo perfecto de la manera en que Cervantes se expresa, transformando una idea básica de la independencia del trabajo de su autor en un diálogo en el que él revela su desconfianza en sí mismo, y su amigo ridiculiza los convencionalismos sociales. Cervantes escribe:

Desocupado lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. Pero no he podido yo contravenir al orden de naturaleza, que en ella cada cosa engendra su semejante. Y, así, ¿qué podía engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno... (“Prólogo”, p. 7).

El prurito de evasión aparece como característica de Cervantes en las palabras que dirige al lector. Para que el “Prólogo” pueda sostener estas palabras y establezca una relación verdadera entre él, su obra y la conciencia de sí mismo, antes de que caiga en una serie de evasivas, primero, don Quijote es desamparado, luego el lector es dejado libre, después Cervantes se aparta de sí mismo y crea otro personaje para completar su auto-introducción y la presentación de su obra. La seriedad del primer párrafo se disuelve demasiado rápido en la ironía y en lo burlesco, un tono continuado a través de las composiciones poéticas que concluyen el texto.

En suma, el “Prólogo” del *Quijote* traza el proceso a través del que Cervantes vierte sus pensamientos dentro de la ficción y la manera en que él se transforma en narrador y personaje. Él se convierte en el escribiente de una conversación entre él y un amigo. La obra que producen juntos es en sí misma una parodia de una tradición literaria. El concepto de autonomía proclamada por su obra refleja el sentimiento de alineación por la tipicidad y su dependencia de ella. Se supone que el autor no debe implorar comprensión, tal como lo hacen otros, y la obra no debería estar precedida de elogios y forzadas alabanzas. Paradójicamente, el “Prólogo” es bastante atípico, por eso se puede decir que es un prólogo en contra de los prólogos. La autonomía es, por tanto, una farsa. Las oposiciones en el *Quijote* son de naturaleza similar. Don Quijote es, al mismo tiempo, el creador y el personaje de su historia. Como si fuera una moda, Cervantes ha creado a su amigo en el “Prólogo” para que resuelva su problema. El rol del narrador, con respecto de su personaje, se define como una mutua dependencia.

De acuerdo con Edwin Williamson,⁵ en la declaración que hace el amigo ficticio sobre el propósito del *Quijote* se realzan unos valores estéticos más que la verosimilitud histórica. Afirma que el objetivo de Cervantes debería ser doble: proporcionar al público un placer inofensivo y lograr la admiración de las dotes artísticas del autor, incluso del lector más reticente: “Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla” (“Prólogo”, p. 14). Cervantes vuelve a referirse a la *admiratio* y a la risa en la **Segunda parte**, capítulo 44, esta vez como

⁵Edwin Williamson, art. cit., pp. 129-133.

alternativas. Se ha prestado poca atención a esta disyuntiva, a pesar de que es un factor decisivo en la novela.

De la postura de Cervantes, tal y como está expresada en el proverbio regicida: “<<Debajo de mi manto, al rey mato>>” (“Prólogo”, p. 7), aunque exime al lector “de todo respeto y obligación” (*Ibidem*) y le concede libertad para “decir de la historia todo aquello que te pareciere sin temor que te calumnien por el mal ni te premien por el bien que dijeres della” (*Ibidem*), su amenaza de matar al rey significa otra vez que la narración funciona en dos niveles: un nivel superficial en el cual el lector es libre de juzgar como quiera, pero también otro nivel que está “debajo del manto”. El viejo proverbio judío expone, de hecho, una fórmula para la ironía narrativa en la que el sentido superficial de la “historia” será modificado, si no contradicho, por el sentido de la “invención”: las andanzas de don Quijote podrían parecer poco más que la historia de los ridículos choques de un loco con la realidad, pero la inventiva de Cervantes va a transformar estas aventuras en una experiencia estética. Esta fórmula irónica que ha inventado proporciona una solución al dilema de reconciliar la imaginación creadora con la necesidad de reconocer la realidad empírica. La verosimilitud se respeta a un nivel superficial. Pero al estructurar la narración con base en sorpresas irónicas, Cervantes va a desviar la atención de la precisión denotativa de la historia hacia el orden imaginativo que ésta materializa.

El “Prólogo” de 1605 representa una defensa de la imaginación, una reivindicación de la libertad creadora del escritor frente a la influencia opresiva de la verosimilitud, la historicidad o el didactismo. Descartando cualquier intento de disimular su ficción, Cervantes defiende los placeres de la invención, poniendo al descubierto la coartada didáctica de la narrativa caballeresca medieval y aboliendo la contradicción entre historicidad e imaginación que había forzado a justificarse continuamente a los autores de

libros de caballerías españoles. Ahora todos los enmarañados vestigios del *romance* artúrico se usan para ataviar la personalidad narrativa que Cervantes adopta en el *Quijote*. Los subterfugios insinceros y enrevesados son manejados con una desenvoltura irónica: Cervantes se hace pasar por el editor de un texto histórico oscuro y poco fidedigno. En cierto momento la narración se corta bruscamente en medio de una pelea entre don Quijote y un vizcaíno al tiempo que el editor explica: “que en este punto y término deja pendiente el autor pegado de esta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito de estas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas” (I, 8, p. 83). A continuación Cervantes incluye detalles de su propia experiencia, como había hecho Montalvo en los capítulos 98 y 99 del *Esplandián*, para describir cómo dio con una versión árabe de la historia que faltaba entre unos pergaminos y papeles viejos que vendía un joven en el Alcaná de Toledo, una calle de mercaderes judíos.

Cervantes hizo traducir de nuevo del árabe al castellano por un morisco al que le pagó con dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo. Cuando se continúa la historia nos encontramos en las manos de Cide Hamete Benengeli, un moro que pretende ser fiel a la verdad histórica y que a veces llegará a grandes extremos de escrúpulo testimonial sin acabar de ganarse por completo la confianza del lector. Así, la historia del idealista caballero llega hasta los lectores a través de una serie de lenguas y versiones textuales y tras haber cambiado varias veces de manos. Sería un lector simple el que se dejase engañar por la “ilusión de historicidad” del *Quijote*. Pero mientras revela el carácter totalmente ficticio de su historia y evita cualquier pretensión *a priori* de veracidad o autoridad, con su estrategia irónica de “matar al rey”, Cervantes se propone conseguir que incluso los lectores más “prudentes” y “serios” lleguen a admirarse de su invención, porque sobre la aparente verosimilitud de la “historia” se arroja el manto de la locura de don Quijote detrás del cual

el ingenio de Cervantes estará listo para echar abajo las expectativas de sus lectores. La locura del caballero funciona como una capa que le proporciona a Cervantes un espacio creativo más allá de la verosimilitud, un espacio donde podrá dar rienda suelta a su imaginación a despecho del juicio del lector.

Dejando a un lado los preliminares y ya entrando de lleno en la novela, formalmente hablando, otra vez según Ruth El Saffar,⁶ en los capítulos 8 y 9, cuya micro-estructura influye significativamente la macro-estructura de la novela, las anticipaciones o prolepsis precisan la situación mediante la que las historias son narradas durante el resto de la novela. Una revelación inicial de una historia interesante es producida por un potencial autor. Algún lector o espectador se encuentra intrigado por lo que va a leer o a ver, entonces debe de tener la energía y el interés para persuadir al autor a continuar su historia. En ese acontecer, los cambios de enfoque van del relato en sí al autor y al auditorio mediante cuyos esfuerzos combinados la historia se produce. Una vez que la relación entre el autor y su auditorio ha sido establecida, el enfoque puede regresar a la historia propiamente. Incluso la historia de don Quijote no está libre de la compañía de un relator que haga un recuento de la manera en la que ésta es escrita y recibida.

En este punto, Ruth El Saffar propone que el *Quijote*, en los capítulos 8 y 9, **Primera parte**, bien puede ser considerado como el producto de una “voluntad colectiva”, y el presunto cronista -que no autor, pues autores hay varios y son los mismos personajes, sobre todos, don Quijote y a la zaga Sancho-, Cide Hamete, simplemente está atento al momento en que esta voluntad se pone de manifiesto a través de las narraciones de las que él toma nota.

⁶Ruth El Saffar, *op. cit.*, pp. 39-44.

Isaías Lerner,⁷ quien concuerda con Ruth El Saffar, sobre todo si se trata de hacer un ordenamiento de los diversos papeles de Cide Hamete en la novela, refiere que el capítulo 5 nos enfrenta con la intervención del traductor inventado en la **Primera parte** para parodiar la fórmula de la convención de los libros de caballerías que proponía el encuentro de un misterioso manuscrito en lengua ignota. Mediante este recurso, Cervantes reemplaza la relación con el género por la relación con su propio libro, al tiempo que añade otro paso intermedio para llegar a la identificación de la voz narrativa.

En la **Primera parte**, el texto parecía la narración basada en anales manchegos y documentos arábigos que un traductor había puesto en castellano. Ahora el lector descubre que el morisco traductor ha intentado ejercer la función de censor. Pero se da a conocer esto a través de un narrador que había modificado la fiel traducción del toledano. Este narrador, que en el capítulo 9 de la **Primera parte** no vacila en identificarse con un rotundo “yo” para luego desaparecer detrás de la narración de la historia, en la **Segunda parte**, más ambiguo y no siempre identificable con el sujeto del texto, contribuye a la destrucción de su identidad. Así, el capítulo 10 se abre con un comentario sin sujeto explícito, que el lector podrá atribuir al traductor, al narrador que a veces transcribe, a veces varía y, a veces, como aquí, si es que se trata del narrador, comenta la historia, deslizándose del discurso directo al discurso referido, ironizando sobre verdad y creación o verdad y mentira. O interfiriendo en el desarrollo de la historia con comentarios dilatadores de la acción y creadores de comicidad que, a su vez, parodian el esquema narrativo de corte popular: “Y sucedióle

⁷Isaías Lerner, “*Quijote*, Segunda parte: parodia e invención”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVIII (1990), pp. 823-825.

todo tan bien, que cuando se levantó para subir al rucio vio que del Toboso hacia donde él estaba venían tres labradores sobre tres pollinos, o pollinas, que el autor no lo declara, aunque más se puede creer que eran borricas, por ser ordinaria caballería de las aldeanas, pero como no va mucho en esto, no hay para qué detenernos en averiguarlo” (II, 10, p. 617).

Esta misma fórmula se ejercita más adelante en el capítulo 12, en que Cide Hamete reaparece, llamado más frecuentemente “autor” en la **Segunda parte**, como censor de su propio texto, seleccionado, recortado, comentado, reinstaurado por este traductor (como en el exordio del capítulo 44) o por el transcriptor del texto traducido. Este dominio de la voz traductora o transcriptor se hace, a veces, inexorable. Otras veces, extrae la historia de la voz de Cide Hamete y la dramatiza, como el episodio de los leones que presencia el Caballero del Verde Gabán, o en la introducción al episodio de la Cueva de Montesinos, en que se extrema la puntualidad de la traducción, transcribiendo las notas al margen de Cide Hamete, duplicando su función de narrador en la de comentarista de los hechos de la historia. En otros casos, inversamente, queda eliminada por completo la voz del moro por la del traductor, de modo explícito, y la escena queda referida por un transcriptor nunca bien identificado: “Aquí pinta el autor todas las circunstancias de la casa de don Diego, pintándonos en ella lo que contiene una casa de un caballero labrador y rico; pero al traductor de esta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio, porque no venían bien con el propósito principal de la historia, la cual más tiene su fuerza en la verdad que en las frías digresiones” (II, 18, p. 680).

Pero la **Segunda parte** también produce una especie de hipernarrador que elimina la voz del autor, del traductor, o si se quiere, la del transcriptor. Los lectores de la **Primera parte** sabían, por ejemplo, que don Quijote había llamado a Ginés “don hijo de la puta, don

Ginesillo de Paropillo, o como os llamáis” (I, 22, p. 209), y este hipernarrador rechaza los añadidos de que desde la segunda edición de Juan de la Cuesta explicaban el robo del rucio, y advierte a los lectores lo que ya deben saber si leyeron las ediciones siguientes a la *princeps*. A este narrador habrá que atribuir también la alabanza irónica a Cide Hamete que abre el capítulo 40, en que se cuenta el final de la historia de la dueña Dolorida, y los “Dicen que” iniciadores de comentarios metatextuales que funcionan como factores de indeterminación del narrador en la **Segunda parte**. Por lo demás, las rebeliones y censuras del traductor son, al mismo tiempo, prueba de la intención paródica del texto. El traductor es la voz defensora de la naturaleza estática del género, que declara la invariabilidad de los personajes. La propuesta paródica es hacer de Sancho filósofo, predicador o arribista social. Los desajustes no deben entenderse como resultados de desarrollos psicológicos, sino más bien como reafirmación de la actitud paródica ya mencionada.

En las tensiones entre las dos partes, los elementos satíricos parecen hacerse evidentes con más intensidad en la **Segunda**, no siempre es fácil separar parodia y sátira, y en el *Quijote* la presencia simultánea de la realidad no codificada (la que el lector recibe como referente en el texto) y la de la realidad hipercodificada (la del género de los libros de caballerías) complica esta separación. Sin embargo, por el hecho de que los personajes participan en la **Segunda parte** de esta voluntad paródica, pues ya conocen la existencia de don Quijote, los elementos satíricos parecen más evidentes.

Como dice Ann Wiltout,⁸ de acuerdo con Cervantes, muchas novelas de caballerías sufren de excesos estilísticos, aventuras imposibles, falta de selección y una monótona

⁸Ann E. Wiltout, art. cit., pp. 733-735.

repetición de aventuras. Junto con el autor y los personajes, el lector, en vez de examinar la teoría narrativa, extrae de la lectura de *El Curioso impertinente* una amonestación microcósmica que anticipa el desenlace de la historia del loco de la Mancha. Preferencias de género aparte, el doble significado de la palabra historia -historia verdadera y narración ficticia- sugiere que al escribir de vidas ajenas, el biógrafo y el novelista se sirven de muchas de las mismas técnicas. Tanto el novelista como el biógrafo hacen una labor similar no obstante la continua tensión y contienda entre sus géneros con respecto al papel que la imaginación desempeña en su creación. León Edel, en su libro titulado *Writing Lives* (Escribiendo vidas), escribe: “El biógrafo puede ser tan inventivo como quiera -cuanto más inventivo, mejor- en la manera de ordenar sus materiales, pero jamás se le permite inventar los materiales”. Traducido a términos de la retórica renacentista, es posible afirmar que el biógrafo debía y podía crear su artificio. El novelista, en cambio, tiene la libertad de crear su artificio y también su invención -conceptos retóricos que se unen sólo en la ficción con el fin de estimular *admiratio* en el lector. Puesto que los fines de la literatura no novelesca son otros, la combinación de artificio e invención es ajena a estos géneros.

James L. Clifford, en su libro *From Puzzles to Portraits*, declara que en el siglo XVII ni biografía ni novela habían desarrollado una poética propia todavía. Las dos se desenvolvían dentro de parámetros amplios y sus técnicas se traslapaban debido a la ausencia de reglas predeterminadas, con su flexible perspectiva narrativa, y con la selección y estructuración de los materiales con que el autor presenta la historia de una vida. Los autores renacentistas se encontraron también con que sus modelos clásicos se habían interesado más en el mundo de las ideas -lo moral y lo espiritual- que en una estricta verdad histórica. Todos estos factores permitían que Cervantes se fingiera historiador cuando en realidad componía vidas inventadas siguiendo los mismos procesos de selección, o sea, el

mismo artificio que solían emplear los biógrafos. Su éxito como novelista se debe en parte a sus protagonistas que por su locura, enfermedad o credulidad confunden el artificio -estructura, selección, arte de relatar- del autor con su invención.

La biografía, que media entre historia y ficción, explica en parte la locura de don Quijote en el siglo XVII. En el siglo XX, la mayoría de los estudios descriptivos del género, escritos por biógrafos bien conocidos, procura explicar, y a veces justificar, su arte. Con frecuencia, el biógrafo, entre historiador y novelista, ha sufrido los ataques de ambos. El escritor creativo prefiere la libertad de invención que la novela le brinda. El historiador alega que el biógrafo separa su sujeto de la totalidad histórica de su período, que está predispuesto a juzgar demasiado en pro o en contra, o aún peor, que pisa el terreno del novelista. Tanto el historiador como el biógrafo se enfrentan con la misma predisposición: las exigencias de un mecenas real. Los cronistas españoles han contemplado el posible conflicto entre la verdad histórica y los intereses del rey o noble que les comisionó. En el siglo XV, Fernán Pérez de Guzmán⁹ estipuló que el cronista sólo quedaría libre para publicar la verdad después de la muerte del historiado. A diferencia del monarca o noble que comisiona su crónica, el caballero andante alcanza tanta fama que el historiador mismo decide emprender la obra.

Don Quijote, deseoso de suprimir toda mención de su cobardía frente al ruido de los batanes (I, 20), explica a Sancho que algunos detalles, por graciosos que sean, no merecen repetirse. Irónicamente, el historiador, que no se sintió obligado a seguir los deseos de su sujeto, reveló para todo el mundo la cobardía que don Quijote tanto ansiaba ocultar. Quizá más literaria que biográfica, la cuestión de la omnisciencia del autor no está excluida;

⁹Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*, Tamesis, Londres, 1965.

afecta al grado de objetividad, documentación, selección y organización, factores que, por su parte, determinan a qué categoría pertenece la obra.

Ahora, con respecto a las intercalaciones en el *Quijote*, Martín de Riquer¹⁰ hace resaltar que, principalmente la de *El Curioso impertinente* y la historia del Cautivo, han sido consideradas por la crítica como desaciertos de Cervantes. Sus contemporáneos ya lo criticaron, pues en la **Segunda parte**, hablando del primer tomo de la obra, dice: “una de las tachas que ponen a la tal historia es que su autor puso en ella una novela intitulada *El Curioso impertinente*, no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote” (II, 3, p. 571).

En la **Segunda parte** del *Quijote*, Cervantes se guardará muy bien de intercalar otras historias en la acción principal. La escribió con una especie de temor a caer en las digresiones, como revela cuando sus protagonistas están en casa del Caballero del Verde Gabán, con las siguientes palabras: “Aquí pinta el autor [Cide Hamete Benengeli] todas las circunstancias de la casa de don Diego, pintándonos en ellas lo que contiene una casa de un caballero labrador y rico; pero al traductor [Cervantes] de esta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio, porque no venían bien con el propósito principal de la historia, la cual más tiene su fuerza en la verdad que en las frías digresiones” (II, 18, p. 680). La **Segunda parte** fue escrita cuando simultáneamente Cervantes tenía entre manos el *Persiles*, novela estructurada a base de digresiones, historias intercaladas, narraciones de hechos acaecidos en el pasado mezcladas con su propia continuación en el presente. La acción del *Quijote*, a diferencia del *Persiles*, se expone en riguroso orden

¹⁰Martín de Riquer, “Introducción” a Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, vol. I, Planeta, Barcelona, 1994, pp. 49-51.

cronológico, sin retrocesos, y cuando es preciso explicar acontecimientos pasados, se narran en forma de relato hecho en primera persona por los interesados o testigos.

El *Quijote* es una novela que se va haciendo ante el lector. Cervantes está siempre a nuestro lado y comunica sus problemas de novelista, sus dudas sobre la imperfección o eficacia de lo que va escribiendo, y gracias a la ficción de Cide Hamete Benengeli –en principio parodia de un recurso común en los libros de caballería-, la narración se compone ante nuestros ojos: a Cervantes se le agotan los documentos de los archivos de la Mancha que relatan la historia de don Quijote (I, 8), pero venturosamente encuentra el presunto original árabe.

Los descuidos de Cervantes, como el del famoso robo del rucio, generan discusiones, se justifican y se achacan al escritor, lo que es, novelísticamente, lo más desconcertante de todo: “¡en el *Quijote* se habla hasta del mismo impresor que lo imprimió!”.¹¹ Realidad y fantasía, imaginación y certeza, libro, impresor y seres imaginarios se entremezclan tan acertadamente, que ello contribuye de un modo muy eficaz a hacer del *Quijote* un libro que alcanza plenamente el mayor objetivo de todo novelista: convencernos de que lo que estamos leyendo es verdad.

No son olvidos ni descuidos –por más que se hayan querido ver como tales-, por ejemplo, la buscada indeterminación del apellido de don Quijote (Quijano, Quijada, Quesada, Quijana), ni la del famoso “lugar de la Mancha”, porque de éste Cervantes no se acuerda. Podrían serlo, aunque también es un rasgo humorístico, los diversos nombres y apellidos que se le dan a la mujer de Sancho. Pero Cervantes a veces escribía de prisa, se olvidaba de ciertos detalles (siempre insignificantes y que no dañan el valor de la narración

¹¹Ibid., p. 50.

ni del sentido), y es posible que no siempre repasara lo escrito, o que lo hiciera con ligereza. Muy a menudo se encuentra en las obras de Cervantes la expresión “Olvidábaseme de decir que...”, que da una nota afectiva al estilo y que un preceptista no dudaría en identificar con la figura retórica llamada *correctio*. Lo cierto es que Cervantes realmente se ha olvidado de escribir algo y en vez de volver atrás a enmendarlo ha preferido confesar su descuido, lo que intensifica más la sensación que el lector tiene de cercanía con el escritor. Esta falta de lima y repaso también se advierte en la sintaxis y contribuye a la espontaneidad de la prosa.

James A. Parr,¹² desde una perspectiva narratológica, fundamental para el establecimiento de una certeza acerca de la estructura concebida por Cervantes al escribir la llamada “obra cumbre de las Letras Hispánicas”, explica que la primera voz dentro del texto (pasando por alto el autor dramatizado del prólogo) es el compaginador e investigador de los archivos de la Mancha. Es heterodiegético (no cuenta su propia historia) y se sitúa en un nivel extradiegético (tampoco es personaje), aunque curiosamente se nos presenta también como el protagonista del argumento diegético -valga la paradoja- que tiene que ver con el hallazgo, la confección y difusión de la versión auténtica de las hazañas de don Quijote. Trasgrede así las normas habituales, creando una confusión entre los niveles de la acción representada (mimesis) y la narración de la misma (diégesis). Bien se puede decir que la trasgresión es la norma en ese texto experimental y genial que anticipa tantos experimentos narrativos de nuestros días. La voz del compaginador / investigador resulta ser una pista falsa. Es así porque el autor sigue luchando por situar adecuadamente su voz

¹²James A. Parr, “Don Quijote: Meditación del marco”, en *Actas del X Congreso de la AIH* (1989), pp. 661-669. Consultado en: Centro Virtual Cervantes, http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_1_074.pdf

narrativa, y no lo consigue hasta el final del capítulo 9, cuando el supernarrador,¹³ que había asomado al final del capítulo 8, se apodera del discurso de una vez para siempre. Lo más interesante de la primera voz es que aparenta ser la del marco, la extradiegética, pero es ilusión, porque al final del octavo capítulo es asimilada por la verdadera voz extradiegética, la del supernarrador, lo que rebaja al científico a una de tantas voces intradiegticas. La abdicación del primer narrador y la aparición inesperada de una voz más dominante sirve para mimar el marco narrativo inicial, ofreciendo una estructuración nueva que, retrospectivamente, incorpora toda la narración anterior mientras bosqueja prospectivamente (o prolépticamente) lo que pasará en el capítulo siguiente, el capítulo 9. Éste se erige ahora como el marco real y auténtico, por plástico, peripatético y poroso que sea. La transición de segundo autor a supernarrador ocurre repentinamente y sin avisar, como en el caso anterior (historiador inicial a supernarrador) y ocurre en forma de una infracción doble del marco narrativo supuestamente establecido, es decir, la traducción del manuscrito hallado en el Alcaná de Toledo. Apenas empieza la versión del moro infiel (filtrado por un traductor y una voz editorial) cuando irrumpe en el texto una voz cristiana para exclamar: “¡Válame Dios [...]!” (I, 9, p. 88). Esa no será la voz del moro, cuya retórica típica se encuentra en esta cita del supernarrador: “<<¡Bendito sea el poderoso Alá!>> -dice Hamete Benengeli al comienzo de este octavo capítulo-. <<¡Bendito sea Alá>>, repite tres veces [...]” (II, 8, p. 601). La infracción es doble porque significa la intrusión del narrador extradiegético, la voz editorial, dentro del nivel intradiegtico asignado a la

¹³“Se percibe al final del capítulo ocho otra voz, también anónima, a la cual califico de voz editorial o *supernarrador*. Su papel aquí es minúsculo -un breve comentario editorial que sirve de nexo entre la edición crítica abandonada y las divagaciones del lector curioso e impertinente del capítulo siguiente- pero en poco tiempo su voz va a dominar la narración”, *Ibid.*, p. 665.

traducción del manuscrito árabe y, a la vez, señala la transición inesperada de segundo autor a supernarrador. De este modo, se apuntalan los relatos enmarcados, al modo de las cajas chinas -una dentro de otra sucesivamente-, que configuran en parte la estructura de la novela y suponen constantes cambios de voz, cuando los personajes (Dorotea, Cardenio, el Cautivo) narran sus propias historias.

Mario Vargas Llosa¹⁴ dice que la modernidad del *Quijote* está en el espíritu rebelde, justiciero, que lleva al personaje a asumir como su responsabilidad personal cambiar el mundo para mejor, aun cuando, tratando de ponerla en práctica, se equivoque, se estrelle contra obstáculos insalvables y sea golpeado, vejado y convertido en objeto de irrisión. Pero también es una novela de actualidad porque Cervantes, para contar la gesta quijotesca, revolucionó las formas narrativas de su tiempo y sentó las bases sobre las que nacería la novela moderna. Aunque no lo sepan, los novelistas contemporáneos que juegan con la forma, distorsionan el tiempo, barajan y enredan los puntos de vista y experimentan con el lenguaje, son todos deudores de Cervantes. Esta revolución formal que significó el *Quijote* ha sido estudiada y analizada desde todos los puntos de vista posibles, y, sin embargo, como ocurre con las obras maestras paradigmáticas, nunca se agota, porque, al igual que el *Hamlet*, o *La divina comedia*, o la *Iliada* y la *Odisea*, ella evoluciona con el paso del tiempo y se recrea a sí misma en función de las estéticas y los valores que cada cultura privilegia.

Tal vez el aspecto más innovador sea la manera como Cervantes encaró el problema del narrador, el problema básico que debe resolver todo aquel que se dispone a escribir una novela: ¿quién va a contar la historia? La respuesta que Cervantes dio a esta pregunta

¹⁴Mario Vargas Llosa, “Una novela para el siglo XXI”, en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del IV Centenario, Alfaguara, México, 2004, pp. XXIII-XXV.

inauguró una sutileza y una complejidad en el género que todavía sigue enriqueciendo a los novelistas modernos. La historia de don Quijote y Sancho Panza la cuentan dos narradores: el misterioso Cide Hamete Benengeli, a quien nunca leemos directamente, pues su manuscrito original está en árabe, y un narrador anónimo, que habla a veces en primera persona pero más frecuentemente desde la tercera de los narradores omniscientes, quien, supuestamente traduce al español y, al mismo tiempo, adapta, edita y a veces comenta el manuscrito de aquél. Ésta es una estructura de caja china: la historia que estamos leyendo está contenida dentro de otra, anterior y más amplia. La existencia de estos dos narradores introduce una ambigüedad y un elemento de incertidumbre sobre aquella “otra” historia, la de Cide Hamete, algo que impregna a las aventuras de don Quijote y Sancho Panza de un sutil relativismo, de un aura de subjetividad, que contribuye de manera decisiva a darle autonomía, soberanía y una personalidad original. Pero estos dos narradores no son los únicos que cuentan en esta novela de “cuentistas y relatores compulsivos”,¹⁵ muchos personajes los sustituyen refiriendo sus propios percances en ese “vasto universo de ficción lleno de ficciones particulares que es *Don Quijote de la Mancha*”.¹⁶

Aprovechando el tópico de la novela de caballerías –con respecto a lo ya mencionado: que eran supuestos manuscritos hallados en sitios exóticos-, Cervantes hizo de Cide Hamete Benengeli un dispositivo que introducía la ambigüedad y el juego como rasgos centrales de la estructura narrativa. Y también produjo trascendentales innovaciones en el otro asunto capital de la forma novelesca, además del narrador: el tiempo narrativo.

¹⁵Ibid., pp. XXIII-XXV.

¹⁶Ibid., pp. XXIII-XXV.

Vargas Llosa¹⁷ comenta que en el *Quijote* hay varios tiempos que, entreverados con maestría, inyectan a la novela ese aire de mundo independiente. Hay, de un lado, el tiempo en el que se mueven los personajes de la historia, que puede ser de siete u ocho meses en total. El hecho más notable y sorprendente del tiempo narrativo es que muchos personajes de la **Segunda parte**, como es el caso de los duques, han leído la **Primera**. Así nos enteramos de que existe otra realidad, otros tiempos, ajenos al novelesco, al de la ficción, en los que don Quijote y Sancho Panza existen como personajes de un libro, en lectores que están, algunos dentro, y otros, fuera de la historia como es el caso de los lectores de la actualidad.¹⁸ Esta pequeña estratagema tiene consecuencias trascendentales para la estructura novelesca. Por una parte, se expande y multiplica el tiempo de la ficción, la que queda -otra vez una caja china- encerrada dentro de un universo más amplio, en el que don Quijote, Sancho y demás personajes ya han vivido y han sido convertidos en héroes de un libro, al mismo tiempo que han llegado a la memoria de los lectores de esa “otra realidad” que no es exactamente aquella que estamos leyendo, que contiene a ésta, y ésta a otra, en un proceso que, en teoría, podría ser infinito. Éste es un juego que, a la vez que permite enriquecer la historia con episodios como los que fraguan los duques (conocedores por el libro que han leído de las manías y obsesiones de don Quijote), tiene también la virtud de ilustrar de manera muy gráfica y amena las complejas relaciones entre la ficción y la vida,

¹⁷Ibid., pp. XXV-XXVIII.

¹⁸Agustín Redondo dice: “el lector tiene que desempeñar sin cesar un papel activo, pues ha de descodificar y recodificar la materia que se le presenta para alcanzar las características de la parodia. Esa reversibilidad conduce a la variación de los puntos de vista [...] [a] un juego especular entre narración y dramatización que lleva a la *mise en abime*, uno de los mayores logros estructurales del segundo *Quijote*”. *Otra manera de leer el <<Quijote>> historia, tradiciones culturales y literatura*, Castalia, Madrid, 1998, p. 400.

la manera como ésta produce ficciones y éstas revierten sobre la vida animándola, cambiándola. Las relaciones entre la ficción y la vida, tema recurrente de la literatura clásica y moderna, se manifiestan en la novela de Cervantes de una manera que anticipa las grandes aventuras literarias del siglo XX, en las que la exploración de los maleficios de la forma narrativa -el lenguaje, el tiempo, los personajes, los puntos de vista y la función del narrador- tentará a los mejores novelistas.

En relación con la comparación de la estructura narrativa de la inmortal novela con una caja china, Bruce W. Wardropper concibe al *Quijote* como un compendio de varios géneros literarios, y supone la continua eliminación de fronteras imprecisas, al mismo tiempo que desdibuja los límites entre la historia y la ficción. Ésta es la principal intuición sobre la que Cervantes construye su novela. El comprender esta intuición es hallar respuesta a la más inquietante pregunta que cabe hacerse sobre la obra: “¿cómo es que a través de los siglos no haya podido haber dos personas de acuerdo sobre el sentido del *Quijote*?”.¹⁹

Según Mario Vargas Llosa, la perennidad y riqueza del *Quijote* se debe no sólo a su novedosa estructura, sino también a la elegancia y potencia de su estilo. Habría que hablar, tal vez, no de uno, sino de los varios estilos en que está escrita la novela. Hay dos que se distinguen nítidamente y que corresponden a las dos caras de la realidad por las que transcurre la historia: el “real” y el ficticio. El lenguaje, por ejemplo, es más engolado y retórico en las historias intercaladas que en la historia central, en la que don Quijote, Sancho, el cura, el barbero y demás aldeanos hablan de una manera más natural y sencilla.

¹⁹Bruce W. Wardropper, “Don Quijote: ¿Ficción o historia?”, en *El Quijote de Cervantes*, Taurus, Madrid, 1980, p. 252.

Las diferencias también se dan en las frases de los personajes, según la condición social, grado de educación y oficio del hablante. Dice Vargas Llosa:

En la historia literaria, Sancho y don Quijote son dos figuras inconfundibles, la una alargada y aérea como una ojiva gótica y la otra espesa y chaparra como el chanchito de la suerte, dos actitudes, dos ambiciones, dos visiones. Pero, a la distancia, en nuestra memoria de lectores de su epopeya novelesca, ellas se juntan y se funden y son “una sola sombra”, como la pareja del poema de José Asunción Silva, que retrata en toda su contradictoria y fascinante verdad la condición humana.²⁰

Por otra parte, en lo que se refiere al protagonista y su función en la estructura de la novela, Juan Ignacio Ferreras explica que don Quijote ya es don Quijote por un acto de su voluntad y por su misma voluntad nacerá su dama. Esta voluntaria búsqueda de su propia personalidad apoya la primera salida del héroe, esto es, los seis primeros capítulos del *Quijote* de 1605. La realidad del nuevo mundo, del intramundo voluntario, dicta la aventura; don Quijote, que comienza a regirse por las leyes de su propio mundo, ha de armarse caballero, y el que esta ceremonia sea burlesca o grotesca no quita un ápice de fuerza a las mediaciones del intramundo²¹ que porta en sí don Quijote (funcionalmente la paródica ceremonia de armarse caballero introduce en la estructura narrativa el segundo

²⁰Mario Vargas Llosa, art. cit., p. XXVIII.

²¹El intramundo (término que designa el mundo propio, interior, de don Quijote por lo general, aunque aplicable a cualquier otro personaje) genera mundo transformado en los siguientes capítulos de la obra: *Quijote* de 1605: Sucesos de la Venta, ventero y mozas del partido, don Quijote es armado caballero (caps. II y III), Aventuras de los molinos y del vizcaíno (cap. VIII), Razonamientos entre don Quijote y Sancho (cap. X), Sucesos en la Venta que don Quijote pensaba era castillo, ventero y Maritornes (caps. XVI-XVII), Aventura de los rebaños de carneros (cap. XVIII), Aventura del cuerpo muerto y encuentro con el bachiller Alonso López (cap. XIX), Aventura de los batanes (cap. XX), La ganancia del yelmo de Mambrino (cap. XXI), Aventura de los cueros de vino (cap. XXXV), Aventura de los disciplinantes (cap. LII). *Quijote* de 1615: Conversación de Sancho con Teresa (cap. V), don Quijote y la carreta de las cortes de la muerte (cap. XI), Aventura de los leones (cap. XVIII), La cueva de Montesinos (caps. XXI y siguientes), Maese Pedro, el mono adivino y la libertad de Melisendra (caps. XXV-XXVI), Aventuras del barco encantado (cap. XXIX), don Quijote piensa hacerse pastor (cap. LXVII), de acuerdo con Juan Ignacio Ferreras, *La estructura paródica del Quijote*, Taurus, Madrid, 1982, pp. 38-72.

mundo y el tercero, el héroe transforma lo que ve, los otros transforman la realidad para acomodarse a la transformación de don Quijote).

Los seis capítulos de la **Primera parte** son una búsqueda y una confirmación de la primera personalidad, pero después de su desgraciado encuentro con los mercaderes, don Quijote sufre una recaída en su búsqueda de personalidad, de la que saldrá fortalecido; recogido por su vecino Pedro Alonso, desvaría, pero de pronto ante las reconvenciones de éste, dice: “-Yo sé quién soy -respondió don Quijote-, y sé que puedo ser, no sólo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron se aventajarán las mías” (I, 5, p. 58).

No hay más clara definición de fe, ni mejor manera de demostrar que el hidalgo es ya real y verdaderamente don Quijote de la Mancha, y por si el lector lo hubiera olvidado, el autor se lo recuerda:

-Sancho amigo, has de saber que yo nací por querer del cielo en esta nuestra edad de hierro para resucitar en ella la de oro, o la dorada, como suele llamarse. Yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valerosos hechos. Yo soy, digo otra vez, quien ha de resucitar los de la Tabla Redonda, los Doce de Francia y los Nueve de la Fama, y el que ha de poner en olvido los Platires, los Tablantes, Olivantes y Tirantes, los Febos y Belianises, con toda la caterva de los famosos caballeros andantes del pasado tiempo, haciendo en este en que me hallo tales grandezas, extrañezas y fechos de armas, que escurescan las más claras que ellos hicieron (I, 20, p. 175).

La nueva personalidad que ha encontrado el protagonista, a raíz de su locura, necesariamente debía ser -como es- la parodia de otra personalidad, de otras personalidades conocidas por los lectores de la época, para sostener la estructura paródica de la novela, el intramundo de don Quijote es el universo de la andante caballería escrita y conocida.

Sancho, en un momento dado, también tendrá su intramundo, puesto que se moverá dentro de esta dimensión; en resumen, el intramundo (o mundo voluntario) es el primer universo que permite o engendra la estructura paródica de la obra entera. En la aventura de Juan Haldudo y su criado Andrés, don Quijote empieza por creer que se encuentra ante una aventura, puesto que al escuchar las quejas del muchacho dice, entre otras cosas: “Estas voces, sin duda, son de algún menesteroso o menesterosa que ha menester mi favor y ayuda” (I, 4, p. 48).

Ferreras²² busca explicar la función de los elementos del *Quijote*, de describir por medio de un esquema el sistema de las funciones de la obra y trata de aislar los elementos de su estructura para ver cómo funcionan entre sí. La estructura paródica del *Quijote* consiste esencialmente en la narración de la historia de un caballero andante, de sus aventuras; se trata de poner en ridículo los libros de caballerías, tal es la intención explícita del autor, a partir de un héroe ridículo o que va a dejar en ridículo a la andante caballería. La dimensión irónica conseguida por Cervantes, a partir de la escritura paródica de toda la obra, tiene dos consecuencias o dos resultados de gran porvenir en la historia literaria; por un lado, Cervantes consigue lo que se llamará más tarde humor, y por otro lado, plantea por primera vez las relaciones, siempre problemáticas entre autor y obra. Sólo el distanciamiento irónico puede engendrar humorismo y puede producir crítica. Humor completo, mal intencionado o compasivo, agrídulce o festivo, elegante o vulgar, complicado o simple, crítico o lúdico, es la primera vez que aparece en la novela como género. Entonces, la dimensión irónica plantea por primera vez las relaciones entre autor y

²²*Ibid.*, pp. 92-136.

obra, entre autor y literatura, entre personajes y autor, etc., propugnando así nuevos casos literarios y críticos.

Ferreras ha partido de la hipótesis de que el *Quijote* posee una estructura paródica, y ha tratado de describir su funcionamiento. Asimismo, indica que, en principio y según los manuales literarios, es una novela inclasificable. Cervantes parece ser el primero en llevar la parodia al campo novelesco, de ahí las dificultades para clasificar su obra. “Encontrar la coherencia del *Quijote* puede significar también encontrar su significación, pero ésta no llegará nunca a partir de una serie de observaciones más o menos agudas sobre una parte o varias partes de la obra; el *Quijote* ha de ser tomado en serio, observado y estudiado en su totalidad, y a partir, como es lógico, de la estructura interna de la obra, ya que ésta, y solamente ésta, engloba, y así explica, la totalidad de la obra”.²³

El *Quijote* no solamente es una estructura paródica que comprende cuatro universos bien diferenciados y dos tipos, por lo menos, de narración, sino también una novela cómica e irónica. Es muy importante la estructura porque en ella Cervantes puede escribir más libremente, puede permitirse todas las licencias lingüísticas posibles, ni siquiera el estilo le sirve de límite o correctivo. Y esta actitud se traduce inmediatamente en comicidad, en ironía, en humorismo.

La literalidad cervantina y la configuración del primer “Prólogo” -explica Nadine Ly,²⁴ espejo y reducción de la obra entera (ya que como el doble libro se edifica en la reflexión sobre su propia elaboración), invitan a considerar encantadores, encantados y encantamientos, como entes de triple implicación textual: intraficción (intradiegético);

²³*Ibid.*, p. 133.

²⁴Nadine Ly, “Literalidad cervantina: Encantadores y encantamientos en el *Quijote*”, en *Actas del X Congreso de la AIH* (1989), p. 641. Consultado en: Centro Virtual Cervantes, http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_1_072.pdf

metaficción (metadieético) y metaficción en un plano intermedio en que la historia y la reflexión sobre esa historia se mezclan y confunden. La distinción de los tres planos no es mero artificio analítico, sino que corresponde a la propia estructura del libro: el artificio, pues, sólo consistirá en la separación de esas capas superpuestas y solidarias, no en su identificación.

En la opinión de Eduardo Urbina,²⁵ el *Quijote* no sólo resulta irónico por ser paródico, sino que tal condición conviene y está en consonancia con otras fuentes de ironía como la locura de don Quijote y la simplicidad de Sancho y el tratamiento dialéctico de temas intrínsecamente irónicos como la oposición entre apariencia y realidad. El principio estético de creación del *Quijote* está en la parodia burlesca de un género en el que, de manera integral y generadora, se da la ironía a consecuencia del progresivo distanciamiento entre los elementos constitutivos de la ficción y el progresivo descubrimiento del conflicto entre los ideales que la inspiran. En el caso de los libros de caballerías y su parodia en el *Quijote* se repiten de manera burlesca las circunstancias que hacen de la ironía la clave generadora de nuevas formas narrativas. Lo que sucede en el *Quijote* es la renovada toma de conciencia de los conflictos ideológicos y la deformación de los elementos vitales de una tradición. A esto se añade, como consecuencia indirecta de la parodia y su propensión a la ironía, el carácter intrínsecamente doble de la locura del héroe y la tendencia de la época a armonizar elementos opuestos, de hacer paradoja de lo antitético.

²⁵Eduardo Urbina, “Ironía medieval, parodia renacentista y la interpretación del *Quijote*”, en *Actas del VIII Congreso de la AIH*, (1983), pp. 679 y 680. Consultado en: Centro Virtual Cervantes, http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/08/aih_08_2_079.pdf

II.- LOCURA

Dijo Tosilos a Sancho:

-Sin duda este tu amo, Sancho amigo, debe de ser un loco.

-¿Cómo debe? –respondió Sancho-. No debe nada a nadie, que todo lo paga, y más cuando la moneda es locura (II, 66).

A) FUNCIÓN LITERARIA

El lingüista Knud Togeby¹ se propone demostrar que en el *Quijote* hay un doble juego del estilo, donde lo concreto se une a lo abstracto y lo abyecto a lo sublime, haciendo nacer el humor de la novela, cuyo eje principal es la locura. En ninguna obra de la literatura europea la expresión de pensamientos tan sublimes se reúne con una descripción tan directa de las necesidades naturales del hombre. El mismo contraste separa a don Quijote de Sancho. Igual que el heroísmo del primero es inseparable de Rocinante, que dicho sea de paso, propicia varias de las aventuras del hidalgo, el materialismo y pereza de Sancho son las de su asno. Pero los dos protagonistas de la novela también se parecen.² El asno de Sancho sigue la ruta de Rocinante, es decir, la locura de don Quijote. Cada uno tiene su idea fija: Dulcinea y la ínsula. La locura del hidalgo funciona como disparador de muchas de las situaciones de la novela, en especial las cómicas o las de denuncia política o condena social.

¹Knud Togeby, *La estructura del Quijote*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1977, pp. 85-115.

²Ana Vian Herrero comenta que el personaje del hidalgo es complemento indispensable de Sancho, opuesto festivamente a su complementario escudero, y objeto de un análisis que atiende a su deuda a diversas tradiciones folklórico-literarias y al contexto histórico. Rastrea las coincidencias de esta pareja con otra de dos cómicos italianos de la *Commedia dell'arte*, que a partir de 1574 fueron muy populares en España: Giovanni o Zan Ganassa y Sefanello Bottarga, en especial en cuanto al juego onomástico se refiere, art. cit., p. 355.

Togebly establece claras distinciones entre la **Primera y la Segunda parte** del *Quijote*. Mientras en la **Primera parte** tal vez se tenga dificultad en desenredar los temas, en la **Segunda** es posible seguir un solo tema orientador, el de la comedia, que tiene como finalidad conducir a la curación de don Quijote. El cura y el barbero fingen creer las locuras de don Quijote y le cuentan historias de locos para que él reconozca su propia locura. La comedia nos enseña cómo somos y cómo debemos ser, por eso se hace comedia alrededor de don Quijote. Solamente la muerte nos despojará de los ropajes de este juego. Y es lo que le ocurrirá a don Quijote: su total curación precede a su muerte.

La innovación más importante de la composición de la **Segunda parte** es el equilibrio que se establece entre el caballero y el escudero. La amistad entre los seres se refleja también en la amistad entre sus monturas: “y dice Cide Hamete que pocas veces vio a Sancho Panza sin ver al rucio, ni al rucio sin ver a Sancho: tal era la amistad y buena fe que entre los dos se guardaban (II, 34, p. 815)”.

En la **Primera parte**, Sancho Panza es presentado al principio como “un labrador vecino suyo, hombre de bien -si es que este título se puede dar al que es pobre-, pero de muy poca sal en la mollera (I, 7, p. 72)”. Y, en efecto, no piensa más que en satisfacer sus necesidades inmediatas y en obtener provecho material de la situación. Ni siquiera toma parte en la primera salida, casi no es más que el bufón de don Quijote, a lo mucho, su confidente. En la **Segunda parte**, llega a ser casi un igual de su señor, tiene sus propias opiniones y el diálogo resulta equilibrado. No sólo Sancho Panza se acerca a don Quijote, sino que don Quijote se acerca a Sancho. Salvador de Madariaga ha hablado de la

“quijotización de Sancho y de la sanchificación de Don Quijote”.³ El espíritu de Sancho evoluciona bajo la influencia de su señor, y don Quijote se hace menos loco.

Los que topan con los dos héroes en la **Segunda parte** se hacen preguntas análogas: don Quijote, ¿está loco o cuerdo? Sancho, ¿es tonto o discreto? La sabiduría de Sancho Panza es la sabiduría del pueblo y adopta la forma de refranes. Ya se sirvió de ellos en la **Primera parte**, pero en la **Segunda** son más abundantes. Y cuando se repara en que don Quijote también se está volviendo cuerdo, se infiere que si la **Primera parte** es el libro de la locura, como también insinúa Ferreras, la **Segunda** es el libro de la sabiduría.⁴

La **Segunda parte** es también el libro de las victorias de don Quijote sobre el caballero de los Espejos, sobre los leones, sobre los títeres de Ginés de Pasamonte, sobre Tosilos (II, 56), mientras que en la **Primera parte** es alternativamente vencido y vencedor.

³Salvador Madariaga, *Guía del lector del Quijote*, Buenos Aires, 1972. Citado por Knud Togeby, *op. cit.*, p. 112.

Maxime Chevalier discrepa de Madariaga cuando dice lo siguiente: “Declara Sancho haber aprovechado las enseñanzas de su amo (véase en especial el capítulo 12 de la Segunda parte). ¿Pero de cuál de los dos?, ¿de Don Quijote? Imposible. Sancho no comprende al andante, tampoco comprende la literatura de los *Amadises*. De caballerías únicamente entiende lo que es preciso para engañar a su señor. Pero no admira <<la ciencia andantesca>>. Sí admira en cambio la generosidad, la sabiduría y la humanidad de Alonso Quijano, una generosidad que sabe apreciar el escudero, una sabiduría que puede entender el campesino, una humanidad que ha de recordar el gobernador de Barataria. Ruego a los manes de don Miguel de Unamuno que me perdonen: pienso que Sancho se va quijanizando, no quijotizando”, “Cinco proposiciones sobre Cervantes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (1990), p. 845.

⁴“Por la novela Cervantina van circulando dos personajes distintos que llevan con frecuencia el mismo nombre de Don Quijote. Porque a la doble cultura que ha procurado definir corresponde un personaje doble. Cervantes lanza a la novela dos personajes: Don Quijote el loco y Alonso Quijano el cuerdo. No sólo en el primer capítulo de la Primera parte y en el último de la Segunda parte interviene Alonso Quijano, sino en otros muchos capítulos del libro. Cuando la primera salida del héroe quien habla y actúa es Don Quijote. En la segunda salida predomina Don Quijote, aunque asoma Alonso Quijano frente a un Don Quijote que se va esfumando. O con otras palabras, apelando al vocabulario de la pintura barroca, la Primera parte de la novela es el *Triunfo de Don Quijote*, la Segunda parte la *Apoteosis de Alonso Quijano*. Por un juego de manos digno de un prestidigitador Cervantes ha sustituido un personaje por otro. Desde este enfoque resulta fácil definir el *Quijote de Avellaneda*: Es novela en la que Alonso Quijano no aparece nunca. Alonso Quijano suscitó un entusiasmo muy relativo. El siglo XVII prefirió a Don Quijote. El siglo XIX, seducido por la locura y encaprichado por los héroes que se sienten incómodos en la ciudad de los hombres, únicamente conoció al andante y se olvidó del hidalgo. Recuérdese que Herder reputaba ilegible la Segunda parte del *Quijote* y que el propio Goethe no gustaba de ella (J. J. A. Bertrand, *Cervantes et le romantisme allemand*)”, Maxime Chevalier, art. cit., pp. 843 y 844.

De este modo se cambia el sobrenombre de la **Primera parte**: Caballero de la Triste figura, por el de Caballero de los Leones (II, 17 y 30). Las ventas ya no se convierten en castillos: Y en esto llegaron a la venta, a tiempo que anochecía, y no sin gusto de Sancho, por ver que su señor la juzgó por verdadera venta, y no por castillo, como solía (II, 24, p.740)”.

Don Quijote da sabios consejos: a don Diego y a su hijo Lorenzo, a Camacho y a Basilio, a los rebuznadores y sobre todo, a Sancho cuando va a ser gobernador. De ahí el *leitmotiv* de esta **Segunda parte**: don Quijote, ¿loco o cuerdo?

Para Edwin Williamson,⁵ al crear un héroe loco, Cervantes rompió definitivamente con el *romance*: el mundo platónico de la caballería artúrica se convirtió así en una fantasía que choca contra una realidad definida por el sentido común y la experiencia normal. En el *Quijote* la verdad empírica es el azote de la fantasía, por olvidar esto se ridiculiza y hace burla del caballero loco, a veces con una crueldad asombrosa.

Cervantes mantiene la posibilidad de producir *admiratio*, esa especie de placer considerado por los teóricos y escritores de la época como indispensable para el arte narrativo. Señala que la risa no debe ser la única reacción a las locuras del caballero, “porque los sucesos de don Quijote o se han de celebrar con admiración o con risa” (II, 44, pp. 879). La *admiratio*, lo mismo que la risa, forma parte de su intención en el *Quijote*, pero si en cuanto efecto deseado es completamente tradicional, la manera de conseguirlo constituye una novedad. Cervantes redefine la naturaleza de lo maravilloso al buscarlo, no en lo sobrenatural, sino en la locura de su protagonista: aunque se ridiculiza la locura constantemente, se utiliza también para volver las tornas al lector, cuyo sentido común

⁵Edwin Williamson, art. cit., pp. 133-141.

nunca llega a ser descalificado, pero tampoco triunfa del todo sobre la locura genial del caballero. El ingenio enormemente fértil de don Quijote, al que se alude en el “ingenioso hidalgo” del título original produce así *admiratio*. Desde cualquier punto de vista, el proyecto desatinado del hidalgo debería haberse venido abajo desde antes de su segunda salida, y no obstante, sin ofender una sola vez el sentido de verosimilitud siempre alerta del lector, Cervantes prolonga su demencia en un continuo desafío a las expectativas más sensatas. Es un triunfo de la libertad creadora del autor frente a las restricciones impuestas por la verosimilitud.

Visto en el contexto de la ideología caballeresca, don Quijote sigue pareciendo igual de loco, pero sus aventuras más disparatadas y sus declaraciones más absurdas parecen tener ya un cierto sentido. Muchas interpretaciones modernas del *Quijote* se basan en la suposición de que la locura del caballero es totalmente caprichosa e irracional. Los críticos románticos y perspectivistas suelen convertir la locura en una metáfora de algún tipo de fe. Otros críticos ven la locura de don Quijote como una manifestación de orgullo o ambición, que, al ser castigada por la invención cómica de Cervantes, se va reduciendo progresivamente; la recuperación final de la cordura significa que el caballero ha logrado alcanzar sabiduría y virtud. La mayoría de los críticos coinciden en dos puntos fundamentales: primero atenúan la locura de don Quijote convirtiéndola en una especie de metáfora –el caballero no puede ser simplemente un loco de remate, tiene que ser también un actor o un creador de mitos, un visionario atormentado por la duda o incluso un santo cristiano, como plantea Mark Van Doren en *La profesión de don Quijote*. En segundo lugar, ahora que la mayoría de los críticos han abandonado la postura romántica extrema representada por Unamuno, quien loaba la negativa del caballero a aceptar la realidad, se admite generalmente que el desarrollo de la novela se explica mejor como una recuperación

progresiva del juicio por parte del demente. Una teoría resulta de la otra, ya que si se toma la locura como una metáfora de la fe o del pecado, entonces cabe la tentación de interpretar la novela bien como un proceso de pérdida o como un camino de perfección.

En cualquier caso, la locura de don Quijote no es una metáfora en concreto,⁶ es totalmente *sui generis*, inexplicable y absurda. Además, se puede demostrar que no va a menos en el curso de la novela, pues lo que da fuerza a la comedia es la determinación implacable con que el lunático prosigue su misión. Si la locura disminuyera, el sentido común del lector no encontraría resistencia, y por tanto la capacidad de provocar *admiratio* se reduciría. Si la locura no simboliza nada y no disminuye progresivamente, cabe el siguiente cuestionamiento de Williamson: “¿se puede explicar el desarrollo de la narración de otra forma que como una serie de choques entre la fantasía y la realidad repetidas interminablemente?”.⁷

Lo único que se nos dice de la locura de don Quijote es que fue provocada por la lectura excesiva de libros de caballerías, que le llevó a creer que todo lo escrito en ellos era literalmente verdad. Cervantes se aferra a esta causa y no da más explicaciones. Las teorías médicas o psicológicas sobre la demencia podrían aportar muy poco para entender la naturaleza de la locura del hidalgo. Por otra parte, el hecho de que esté loco impide

⁶“Comparto enteramente la convicción de Williamson de que la locura del Quijote no fue concebida como una metáfora de nada –eso afirma una corriente crítica empeñada en que la buena literatura sea siempre edificante– sino como un recurso literario para hacer aceptables, creíbles, unas actitudes y unos sentimientos que, sin la coartada de la locura, los contemporáneos de Cervantes hubieran rechazado por excéntricos. El empecinamiento del Caballero de la Triste Figura en ver gigantes donde hay molinos de viento y en desear lo imposible, rechazando de modo sistemático la ley de la realidad, aunque el resultado de ello sea, una y otra vez, desbaratarse y frustrarse y sembrar la desdicha en torno, ha pasado a representar una forma suprema de humanidad. La locura se ha trastocado en idealismo. El Quijote personifica el espíritu generoso combatiendo contra la sordidez del mundo real, contra la mezquindad del sentido común, contra el cálculo realista encarnado por el pobre Sancho Panza, a quien, inversamente, por su infalible pragmatismo, se ha convertido en símbolo del adocenamiento (*sic*) espiritual, el conformismo, la cobardía y la vulgaridad”, Mario Vargas Llosa, “Presentación” a Edwin Williamson, *El Quijote y los libros de caballerías*, Taurus, Madrid, 1991, p. 16.

⁷Edwin Williamson, art. cit., pp. 135 y 136.

cualquier tipo de juicio moral sobre su conducta, ya que un loco no se considera responsable de sus acciones y por tanto no puede cometer pecados. La locura de don Quijote no es más que un supuesto literario que le concede a Cervantes la oportunidad para burlarse de las extravagancias de los libros de caballerías españoles.

Los objetivos inmediatos de la parodia literaria de Cervantes se dejan claros en las primeras páginas del libro: está atacando el estilo rimbombante de la prosa de escritores tales como Feliciano de Silva, las improbabilidades del género tipificadas en el exagerado número de heridas recibidas por don Belianís de Grecia, etc. Sobre todo, la locura del caballero deja en ridículo los viejos subterfugios empleados por los escritores para justificar sus torpes historias, es decir, la ilusión de historicidad y de ejemplaridad moral. Tal y como la presenta Cervantes, la demencia de don Quijote tiene su origen en dos claros errores: primero, una creencia pasiva en la verdad histórica de los libros de caballerías, y, en segundo lugar, como resultado de este primer ataque de locura, surge en él un deseo activo de imitar el ejemplo de sus héroes en el mundo real: “le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravios y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama” (I, 1, pp. 30 y 31).

Aunque la locura tiene su origen en una especie de broma literaria, la manera en que Cervantes relaciona la creencia pasiva de don Quijote con su militancia maniática hace posible extender la parodia más allá de los defectos literarios de los libros de caballerías para alcanzar también los ideales y valores del mundo caballeresco. Aunque al final el ingenioso hidalgo se ve obligado a renunciar a sus actividades, se niega rotundamente a

dejar de creer en la validez de los libros de caballerías; en este aspecto esencial sigue rematadamente loco hasta el final, esto no quiere decir que don Quijote no evolucione como personaje.

Toda la novela se construye a partir de la división que existe entre la fe inquebrantable de don Quijote en la veracidad de los libros de caballerías y su capacidad para poner esta creencia en práctica. Cervantes hace referencia a la ingeniosidad del caballero, y su capacidad para hallar una razón para todo lo que le pasa sugiere que ha sido dotado de un sistema conceptual que es lo suficientemente flexible como para anticipar otros puntos de vista, admitir críticas, y en general adaptarse a circunstancias imprevistas. Parece bastante claro que la locura de don Quijote no implica una brusca distorsión de la percepción visual, supone más bien una especie de obstinada interpretación errónea de situaciones cotidianas, provocada por un deseo de hacerlas encajar en su obsesión caballeresca. El caballero demente ve la realidad de forma parecida al resto de la gente, pero cree que las cosas son potencialmente superiores a sus apariencias concretas: su cometido, como en el caso de Aldonza Lorenzo, es identificar el potencial caballeresco oculto en la monótona realidad en la que está condenado a vivir para luego mostrarlo a la vista de los demás.

Para Agustín Redondo⁸ el *Quijote* es, en primer lugar, un “libro de entretenimiento” concebido en relación con la atmósfera de carnavalesca jocosidad que reinaba en la corte española a principios del siglo XVII. Por ello, Cervantes crea al Caballero de la Triste

⁸Agustín Redondo, “El personaje de Don Quijote: Tradiciones folklórico-literarias, contexto histórico y elaboración cervantina”, en *Actas del VII Congreso de la AIH* (1980), pp. 679-690. Consultado en: Centro Virtual Cervantes, http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/07/aih_07_2_034.pdf

Figura a partir de una divertida combinación de tradiciones folklórico-literarias y de referencias históricas, que remiten tanto al alegre mundo del Carnaval y de la locura como a las regocijadas variaciones onomásticas a que da lugar el habla de los moriscos, o a la festiva actuación del representante de una categoría social venida a menos y objeto de mofa. De la fina matización de estos componentes surge el inolvidable personaje de don Quijote.

Sobre el nombre don Quijote mucho se ha escrito ya; sin embargo, las diversas sugerencias no dan verdaderamente la clave del sobrenombre del caballero demente, que no ha de aislarse del jocoso universo de la locura ni de las divertidas variaciones fonéticas. El propio autor facilita la solución. Casi desde el principio apunta el que debía de ser el verdadero nombre del protagonista, Quejana; desde el primer capítulo llama la atención sobre el significado de tal apellido. Al acabar la primera salida de don Quijote, un labrador vecino suyo lo descubre molido y le dirige una pregunta que va acompañada del comentario de Cervantes sobre el apelativo: “Señor Quijana -que así se debía de llamar cuando él tenía juicio” (I, 5, p. 56). Así pues Quijana o Quijano -de este modo ha de decir que se llama el hidalgo ya cuerdo, al final de la novela- es el que tiene juicio, el que tiene la mente sana, el hombre sano, por oposición a Quijote que es el loco, el insano. Estas equivalencias las pone muy directamente de realce el autor al terminar el libro, puesto que exclama el héroe: “Yo fui loco, y ya soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha y soy ahora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno” (II, 74, p. 1103).

El juego fonético evocado anteriormente permite restituir las formas trocadas por el <<morisco aljamiado>> traductor del texto: *Quisana* o *Quisano* frente a *Quisote*. *Qui-sote* evoca el término francés *sot* y toda la tradición de las <<fiestas de locos>>. La forma española correspondiente *zote* (o *cote*) que tiene el sentido de <<ignorante, torpe, idiota>>

y que, como en otros romances, es probablemente una creación expresiva paralela a *tonto* y *zonzo*, sólo aparece en castellano hacia 1570. Covarrubias conoció la palabra, así como Correas. Como prueba de dicho juego fonético sirva lo dicho por el eclesiástico al duque: “Este don Quijote, o don Tonto” (II, 31, p. 791).⁹

El célebre episodio de los molinos de viento surge, pues, del meollo mismo de la locura de don Quijote. Bien lo entiende Sancho quien, después de la aventura, le dice a su amo: “¿No le dije yo a vuestra merced que mirase bien lo que hacía, que no eran sino molinos de viento, y no lo podía ignorar sino quien llevase otros tales en la cabeza?” (I, 8, p. 76). La festiva y carnavalesca locura -dice Agustín Redondo- rige toda la obra. Da lugar a jocosos juegos de palabras y provoca también la aparición de varios personajes -amén de los dos protagonistas- directamente relacionados con ella. Se trata de diversos tipos de locos; se trata sobre todo del cura, del barbero y de Sansón Carrasco. Por ello, también el loco don Quijote ve a un barbero venir hacia él con una bacía puesta sobre la cabeza -verdadera imagen alegórica de la locura- y embiste contra él para quitársela y cubrirse con ella a modo de celada, por creer que se trata del yelmo de Mambrino. El emblema de la locura pasa de una cabeza a otra y al hidalgo le cuadra perfectamente: ¿acaso no tiene “güero el juicio” (I, 25, p. 237), como lo insinúa Sancho? Pero los diversos juegos evocados los prosigue el autor bajo otra forma, fuera del universo de la locura.

⁹Ana Vian Herrero plantea, fundamentada en el libro de Agustín Redondo, que el particular detalle que adquiere el juego onomástico con los apellidos del hidalgo proviene de los ecos lúdicos a los que se prestan diversos personajes de larga tradición jocosera: el licenciado Pedro Pérez (cabe recordar que el nombre del licenciado coincide con el de un embutido, “pedropérez”, que solía comerse en Martes de Carnaval, según A. Cotarelo Valledor y J. Caro Baroja) el barbero, Sansón Carrasco. El análisis de la campesina del Toboso, Aldonza Lorenzo, permite entender a la imaginaria Dulcinea como inversión en muchos de sus rasgos, gracias a un estudio de los juegos onomásticos, de la asociaciones ideológicas y la deuda a tradiciones legendarias y literarias; uno más de los cruces burlescos que descubre en la obra Cervantina, art. cit., p. 356.

Francisco Ayala¹⁰ explica que al lector actual, formado en el Naturalismo, y para quien la demencia no pasa de ser una enfermedad objeto de estudio y una desgracia digna de compasión, la burla del héroe loco tiene que repugnarle –a esta actitud responden, típicamente, los estudios que se han hecho del “caso” don Quijote con el fin de tratarlo desde el punto de vista clínico, y que son disparatados en cuanto quieren formar juicios literarios. Asimismo, hace resaltar que del contagio psíquico sufrido por centenares de españoles a lo largo de los siglos dan testimonio los muchos libros y artículos de carácter maníaco acerca del *Quijote* y su autor, que permitirían hablar de un delirio Cervantista. Como aquellos locos cuya divina furia adora la antigüedad, como los ermitaños y mendigos con quienes España delira, como los *tontos* que todavía son irrisión de sus ideas, don Quijote es entregado a la veneración y al vilipendio. No obstante, Cervantes, dando por loco a su personaje, lo extrae del plano de la realidad diaria, proyectándolo a veces hacia una esfera sobrehumana.

Don Quijote expone su cuerpo a todos los golpes y malos tratos del mundo, porque tiene una enorme voluntad de acción. Esta locura sirve a Cervantes para potenciar direcciones radicales del espíritu. Está llamada a establecer contacto con lo sobrehumano desde las raíces mismas de la más desamparada humanidad. La demencia va a precipitar al protagonista desde la vulgaridad de aquella “condición y ejercicio” del hidalgo lugareño hasta el plano heroico. Las ya mencionadas imprecisiones del lugar y del propio apellido del protagonista crean una indeterminación en la que, siendo exactos, los datos de la existencia previa quedan como difuminados. La locura, la determinación de hacerse

¹⁰Francisco Ayala, “La invención del Quijote”, en *El Quijote de Cervantes*, Taurus, Madrid, 1980, pp. 177-180.

caballero andante, lo absolutamente concreto emplazándose fuera del ámbito de la realidad se manifiesta enseguida. A partir del punto en que don Quijote aparece “armado de todas sus armas” ya el ideal gótico -“armas que habían sido de sus bisabuelos”, “tomadas de orín y llenas de moho”, “luengos siglos..., puestas y olvidadas en un rincón” (I, 1, p. 31)- va a enfrentarse con el mundo nuevo, empeñado en imponerle sus normas.

Al alejarse de su circunstancia cotidiana, don Quijote no ha roto con el orden de la realidad para cumplir sus hazañas en el terreno de la fantasía. Las cumple con los pies más clavados en el suelo y actuando sobre un mundo donde él es no don Quijote, sino un loco risible. El sector de la obra, correspondiente a la alta cultura, en que Cervantes confronta a don Quijote, no ya con venteros y mozas del partido, arrieros y yangüeses, sino con las actitudes sentimentales, las concepciones y los intereses superiores de la época, debe hallarse sobre todo en las narraciones o novelas interpoladas en el relato principal. Ellas nos entregan, estilizada, la actualidad histórica de Cervantes, penetrada de ideales; ese conjunto de ficciones contiene el cuadro objetivado de la experiencia más valiosa del autor, con la que va a enfrentar a su héroe grotesco.

B) RELACIÓN ENTRE LOCURA Y REALIDAD

Desde su punto de vista, Knud Togeby¹¹ observa que don Quijote no conoce otra realidad que la de su propia imaginación. Está loco, pero es lógico dentro de su locura, o como dice Cervantes: “los concertados disparates” (I, 50, p. 513).

Ann E. Wiltout¹² afirma que don Quijote, enloquecido por la grandilocuencia del lenguaje y del idealismo etéreo de sus novelas de caballerías, no distingue entre ficción y realidad. El artificio típico de la novela de caballerías consiste en un marco compuesto por un biógrafo o historiador fingido; Cervantes lo manipula con tanto éxito que su protagonista cree a pies juntillas en el carácter histórico e imitable de la caballería andante. Además de don Quijote, sólo el iletrado Juan Palomeque el Zurdo creería la veracidad del fondo y forma del género caballeresco. El ventero ve que la caballería andante no está de moda ya y teme la irrisión de sus prójimos. Igual que don Quijote y Juan Palomeque con la novela de caballerías, el autobiógrafo picaresco Ginés de Pasamonte tampoco ve más allá del artificio de la creación literaria. Al perder la ironía burlesca del artificio caballeresco y picaresco, estos personajes niegan la invención y por lo tanto rechazan la existencia de la clase de ficción que coincide con su idea fija. La biografía, que media entre historia y ficción, explica en parte la locura de don Quijote.

¹¹Knud Togeby, *op. cit.*, p. 86.

¹²Ann E. Wiltout, “Artificio y biografía en Don Quijote”, en *Actas del X Congreso de la AIH* (1989), pp. 733-740. Consultado en: Centro Virtual Cervantes, http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/06/aih_06_1_072.pdf

Erich Auerbach¹³ señala que la locura quijotesca es explotada metódicamente como pasatiempo, lo que hace que apenas sucedan ya aventuras reales sino simplemente imaginarias, es decir, preparadas ex profeso para que sus organizadores puedan divertirse con los extravíos del loco. En los episodios en que don Quijote choca con la realidad no se acusa nunca una situación que ponga en tela de juicio su legitimidad; la realidad tiene siempre razón contra él. La locura de don Quijote está configurada en una obra humorística de principio a fin, y resulta risible al proyectarla sobre el fondo de una realidad bien fundada. Auerbach se pregunta si es la locura de don Quijote una locura sabia, se cuestiona sobre si le permite ver las cosas con una claridad que escapa a la cordura, y en realidad la sabiduría habla en él por boca de la locura, como en los bufones de Shakespeare o en las películas de Chaplin. Cuando la locura, es decir, la idea fija de la caballería andante, se apodera de don Quijote, obra insensatamente. Su sabiduría y su bondad son independientes de su locura y se manifiestan a pesar de ella. La sabiduría, la bondad y el decoro iluminan su locura y la hacen parecer amable. No obstante, cordura y locura aparecen claramente diferenciadas en él. Un psicólogo moderno podría encontrar varias interpretaciones a la locura quijotesca. Pero a Cervantes no le preocupaban esta clase de problemas. La única respuesta que él da a la pregunta sobre las causas de la demencia del protagonista de su obra es: le han sorbido el seso las desmedidas lecturas de los libros de caballería. Es la locura quijotesca la que conjura y desata todo el juego, es ella la que hace del mundo real y cotidiano un divertido escenario; por ejemplo, las diferentes aventuras con mujeres: el encuentro con Dulcinea, la brava Maritornes en los brazos del caballero, Dorotea

¹³Erich Auerbach “La Dulcinea encantada”, en *Mimesis*, FCE, México, 1950, pp. 321-331.

convertida en la princesa Micomicona, la serenata a la enamorada Altisidora, el encuentro nocturno con la dueña Rodríguez. Escribe Erich Auerbach: “Nadie experimenta la personalidad de Don Quijote de un modo tan completo, nadie la asimila directamente y como un todo con tanta pureza como Sancho. Los demás se admiran, se enojan o se burlan de él, se divierten con él o quieren curarle de su locura: sólo Sancho se adentra en él y vive en él, sólo para él son creadoras la locura y la prudencia quijotesca [...] es él, en realidad, quien con toda su conducta nos ayuda mejor que nadie a comprender a Don Quijote”.¹⁴

Cesáreo Bandera¹⁵ considera el abrazo que en el corazón de Sierra Morena se dan el Roto de la Mala Figura (Cardenio) y el Caballero de la Triste Figura (don Quijote) como todo un símbolo. A nadie se le puede pasar por alto el efecto irónico de ese abrazo de los dos locos: el uno medio desnudo y el otro vistiendo una caballerescas armadura del tiempo de sus tatarabuelos. Parece como si cada uno percibiera en el otro la misma locura que no puede percibir en sí mismo. Pero más allá de la afirmación de que ambos están locos, sí parece haber una conexión de la locura del uno con la del otro.

Poco después de haber escuchado la primera parte de la narración que hace Cardenio de los sucesos de su vida, a don Quijote se le ocurre hacer penitencia por su señora Dulcinea a imitación de lo que hizo Beltenebros por Oriana y de la locura de Roldán a causa de la infidelidad de Angélica. Las caballerescas ideas o visiones de don Quijote nunca carecen por completo de realidad, siempre hay algo concreto, un dato empírico cualquiera que atrae la atención del hidalgo y que éste transforma en función de lo que ha leído en los libros de caballerías. La típica acción quijotesca supone siempre una fusión de

¹⁴Erich Auerbach, *ibid.*, p. 333.

¹⁵Cesáreo Bandera, “La locura de Cardenio y la penitencia de don Quijote”, en *Mimesis conflictiva: Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*, Gredos, Madrid, 1975, pp. 81-111.

dos elementos que se estimulan mutuamente. Por ejemplo, don Quijote no ve un fabuloso castillo en un momento determinado donde en realidad no hay nada; don Quijote ve un castillo legendario donde en realidad hay una venta, algo que desde cierta perspectiva visual puede, de hecho, semejar un castillo, o ve gigantes donde en realidad hay unos molinos de viento que, en determinado momento, pueden parecer gigantes; ve ejércitos en marcha donde hay un sordo ruido de rebaños que avanzan en medio de una nube de polvo. En este sentido son pertinentes las preguntas ¿qué es lo que en caso de la penitencia quiijotesca cumple la función de los molinos, de la venta o de los rebaños?, ¿qué es lo que don Quijote transforma imaginativamente en la penitencia de Beltenebros?

El objeto de esta transformación o ficcionalización es el propio Cardenio en relación con la historia que éste acaba de contar. El gráfico paralelismo entre la penitencia que llevan a cabo los dos locos es verdaderamente caricaturesco. Don Quijote, leyendo en el libro de memoria del desdichado amante, “vio que por cima de una montañuela [...]”. Poco después, se encontrará “haciendo [...] del desesperado, del sandio y del furioso”, tras “rasgar[se] las vestiduras, esparcir las armas, y darse de calabazadas por esas peñas”, de manera que al marcharse Sancho con la carta para Dulcinea, don Quijote, “desnudándose con toda priesa los calzones, quedó en carnes y en pañales; y luego, sin más ni más dio dos zapatetas en el aire, y dos tumbas, la cabeza abajo y los pies arriba, descubriendo cosas que, por no verlas otra vez, volvió Sancho la rienda a Rocinante” (I, 25, p. 248). De acuerdo con José Luis Ramos,¹⁶ don Quijote quiere hacer locuras para imitar la penitencia de

¹⁶José Luis Ramos Escobar, “Que trata de la teatralidad en el *Quijote* así como de otros sucesos de feliz recordación”, en *Actas del X Congreso de la AIH* (1989), pp. 671-678. Consultado en: Centro Virtual Cervantes, http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_1_075.pdf

Beltenebros y los actos descabellados de Orlando cuando se enteró que Angélica amaba a Medoro. Ello le dará “perpetuo nombre y fama en todo lo descubierto de la tierra” (I, 25, pp. 233 y 234). Pero necesita público. Por eso le pide a Sancho que lo observe al hacer sus locuras para que atestigüe sobre ellas. Cuando su escudero se va: “así como don Quijote acabó de dar las tumbas o vueltas de medio abajo desnudo y de medio arriba vestido, y que vio que Sancho se había ido sin querer aguardar a ver más sandeces, se subió sobre una punta de una alta peña y allí tornó a pensar lo que otras muchas veces había pensado” (I, 26, pp. 248 y 249). Sin espectadores la representación no tiene sentido. Por eso, al quedarse solo, “lo que le fatigaba mucho era no hallar por allí otro ermitaño que le confesase y con quien consolarse” (I, 26, p. 250). La solución que encuentra es escribir en los árboles sus cuitas, para que alguien las leyese en el futuro, como realmente sucede, según narra Cervantes. Como consecuencia, todos los discursos están matizados por elementos retóricos que ordenan y dirigen su tema hacia el público. Y es que para don Quijote el público es indispensable porque el ideal caballeresco lo es también de interacción social.

Reitero que una relación obvia entre don Quijote y Cardenio es la que nos propone el autor al llamar a este último, cuando pisa la escena, el Roto de la Mala Figura, así como a don Quijote le llamaba el Caballero de la Triste Figura. Es a todas luces evidente –indica Juan Bautista Avalle-Arce¹⁷ que Cervantes quiere que sus lectores acepten a Cardenio como una especie de *alter ego* del hidalgo manchego. Un poco más sutil es que por tal procedimiento el autor hace que el episodio de Sierra Morena empiece con un amplio movimiento pendular entre la locura (don Quijote, Cardenio) y la cordura (Sancho, el cabrero). En consecuencia, tenemos de un lado el polo normal de los dos locos, que por

¹⁷Juan Bautista Avalle-Arce “Don Quijote o la vida como obra de arte”, en *El Quijote de Cervantes*, Taurus, Madrid, 1980, pp. 217 y 218.

definición se puede considerar como irracional y absurdo, y por el otro lado el polo normal de Sancho y el cabrero, razonable y sensato -al menos en un principio, en el caso de Sancho.

Advierte José A. Maravall¹⁸ que no podemos considerar como loco a don Quijote en cuanto que mantiene un ideal caballeresco. Antes de enloquecer, es un enamorado del mundo de la caballería y un admirador de los que reputa egregios valores que en él se encierran. Constantemente asombra el caballero por la ilación perfecta y coherente de su razonar, y en varias ocasiones se quedan perplejos sus interlocutores sobre el género de locura de don Quijote; por ejemplo, el Caballero del Verde Gabán: “En todo este tiempo no había hablado palabra don Diego de Miranda, todo atento a mirar y notar los hechos y palabras de don Quijote, pareciéndole que era un cuerdo loco y un loco que tiraba a cuerdo [...] ya le tenía por cuerdo y ya por loco, porque lo que hablaba era concertado, elegante y bien dicho, y lo que hacía, disparatado, temerario y tonto” (II, 17, p. 677). Ese tan juicioso y prudente hidalgo castellano le resume así a su hijo la semblanza de don Quijote: “le he visto hacer cosas del mayor loco del mundo y decir razones tan discretas que borran y deshacen sus hechos” (II, 18, p. 681). Y don Quijote se dirige a aquél haciéndole esta observación: “¿quién duda Señor don Diego de Miranda, que vuesa merced no me tenga en su opinión por un hombre disparatado y loco? Y no sería mucho que así fuese, porque mis obras no pueden dar testimonio de otra cosa” (II, 17, p. 677). Estos dos textos, que revelan la opinión ajena y la propia opinión del caballero, coinciden: sus razones son inteligibles, encadenadas con buen orden, normalmente concertadas; en cambio, los hechos son disparatados y no se ajustan a lo que se considera normal. Queda claro que, como dice

¹⁸José Antonio Maravall, *Utopía y contrautopía en el Quijote*, Pico Sacro, Santiago de Compostela, 1976.

Maravall: “en Don Quijote propiamente lo que hay no es un desquiciamiento de la razón, sino otra cosa. Don Quijote ha llevado a cabo un total previo trastocamiento de los datos del mundo empírico. Los molinos son gigantes; la venta, castillo; los rebaños, ejércitos; la bacía, yelmo; el molino harinero junto al Ebro, cárcel odiosa, etc. Esto supuesto, es decir, transmutados estos datos de la experiencia, todo discurre racionalmente”.¹⁹

Bruce W. Wardropper²⁰ escribe que precisamente en la destrucción de la facultad crítica y en el fallo en discernir entre historia y ficción se basa la locura de don Quijote. La causa de su locura no es tanto la excesiva lectura de libros de caballerías como su manera tergiversada de interpretarlos. Esta explicación parece contradecir la afirmación de Cervantes que “del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio” (I, 1, pp. 29 y 30). Don Quijote enloqueció porque no supo distinguir entre los sucesos ocurridos de verdad y seres vivos, y sucesos que ocurrieron solamente en la imaginación de algún autor y a seres que no eran más que criaturas de su imaginación; confundió la dimensión de los hechos con la de la imaginación, la historia con la invención. Por cierto, casi todos los personajes del *Quijote* -exceptuando al Caballero del Verde Gabán, al capellán de los duques y a unos cuantos más- van manchados de esta forma de demencia que consiste en la incapacidad de distinguir lo ficticio de lo real. Cervantes corrió ese riesgo –el riesgo de fomentar la locura que deploraba- porque en esta locura común yacía la prueba de una verdad relacionada con el mundo humano que la Contrarreforma estaba suprimiendo.²¹ La verdad, lejos de ser sencilla, es compleja. Es imposible abarcar la verdad en su totalidad; se pueden alcanzar solamente aspectos de una verdad parcial. De ahí

¹⁹*Ibid.*, p. 160.

²⁰Bruce W. Wardropper, art. cit., pp. 244-252.

²¹*Ibid.*, p. 247.

que la obra de Cervantes sea “abierta”. El loco es también cuerdo. ¿Quién puede decir cuándo empiezan y cuándo terminan los intervalos de lucidez de don Quijote? El hijo poeta de don Diego de Miranda ha dicho: “él es un entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos” (II, 18, p. 684). El cura habla de él de esta manera: “fuera de las simplicidades que este buen hidalgo dice tocantes a su locura, si le tratan de otras cosas, discurre con bonísimas razones y muestra tener un entendimiento claro y apacible en todo; de manera que como no le toquen en sus caballerías, no habrá nadie que le juzgue sino por de muy buen entendimiento” (I, 30, p. 309).

Por todo lo precedente, Francisco Ayala²² asevera que Cervantes, dando por loco a don Quijote, lo extrae del plano de la realidad diaria y lo eleva a las cumbres de lo sobrehumano, ante todo, mediante el recurso de la locura. En lo que parece una declaración de principios, una elección plenamente consciente, así se define el loco de la Mancha: “Loco soy, loco he de ser [...] seré loco de veras, y, siéndolo, no sentiré nada” (I, 25, p. 236).

²²Francisco Ayala, art. cit., pp. 179 y 180.

III.- REALIDAD

A) ENTORNO IDEOLÓGICO DEL *QUIJOTE*

Eduardo Francolí¹ sostiene que, a causa de su ambigüedad, el *Quijote* no puede ser interpretado sólo textualmente. Toma como fundamento lo que dice Américo Castro: “*D. Quijote* no es una obra de tesis, es una novela hecha posible por circunstancias personales y sociales ajenas a la literatura y transformadas en una forma secularizada de espiritualidad religiosa”.²

En la novela se conjugan la vida, experiencias e ideales del autor y, en la medida que tiene éxito, se reflejan también las características de la época. La idea cervantina, interpretada por Maynard Mack, de un idealismo moral mal empleado se revela como una flagrante contradicción de ese principio de armonía universal cuya validez es ridiculizada. Esta fuerza innata o idealismo moral llevará a don Quijote a embestir contra un molino de viento que Mack señala como ejemplo de esos males a los que ataca inútilmente. La apariencia de un molino de viento es tan masiva e inconfundible, que es forzoso reconocer que Cervantes lo puso delante del hidalgo manchego como símbolo y epítome de todos sus desafueros bien intencionados. Los símbolos que ataca son de tanto más valor literario cuanto más se apartan de la realidad inmediata, marginal a la esencia de la novela; no es casual que don Quijote fuera un caballero errante anacrónico. Él se colocó voluntariamente

¹Eduardo Francolí, “El idealismo moral de Don Quijote”, en *Actas del VI Congreso de la AIH*, pp. 276-280. Consultado en: Centro Virtual Cervantes, http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/06/aih_06_1_072.pdf

²Américo Castro, *Cervantes y los casticismos españoles*, Alfaguara, Madrid, 1966, p. 118. Citado por Eduardo Francolí, art. cit., p. 276.

fuera de su tiempo y de su sociedad, “edad detestable”, para llevar a cabo con más eficacia literaria sus incruentos y denodados ataques contra molinos de viento que eran símbolos de “males sensoriales o meramente aparentes”.³ La frase de Maynard Mack no podía ser más expresiva para describir la simbología del molino de viento. Si la literatura debe ser necesariamente indirecta con respecto a la realidad que la inspira o motiva, es lógico que Cervantes nos proponga, siguiendo el ejemplo de la Biblia, parábolas; don Quijote es su ejecutor y, por tanto, un ser parabólico. No le llamemos loco, pues si él ve un símbolo en el molino de viento es porque la parábola es la narración de un suceso imaginario, del cual se deduce por comparación o semejanza una enseñanza moral: “la razón de la sinrazón”.

De acuerdo con Francolí, según la interpretación de Mack queda por dilucidar la cuestión del hipotético peligro que representa malgastar el idealismo moral en ataques contra estos “males sensoriales o meramente aparentes”, cuando los males reales y conocidos pululan incontrolados. El mero planteamiento de Mack pone en evidencia que la lectura del *Quijote* nos sensibiliza a este problema de orden práctico, el cual está, sin embargo, completamente alejado de los problemas de composición de la novela. La eficacia del idealismo moral de don Quijote para combatir los males reales es evidentemente nula. Desde el primer episodio de Andrés, hasta la última aventura de la **Primera parte**, se puede hacer un inventario que interpretado al pie de la letra nos da un total de dieciocho intervenciones de don Quijote, en el curso de las cuales sólo consigue agravar más la situación de la víctima que pretendía socorrer, o es simplemente él mismo quien sale mal parado. Él es una abstracción intelectual de la realidad para lograr la creación de una obra artística.

³Maynard Mack, “Introducción” a la edición del *Quijote* de Joseph Andrews, Rinehart Editions, 1948. Citado por Eduardo Francolí, art. cit., p. 277.

José Antonio Maravall⁴ dice que Cervantes se interroga por esos españoles de su época que, en una de las crisis más espectaculares de su tiempo, aparecen en su conducta desviados del camino de la racionalidad. Sólo en conexión con estas circunstancias se llega a comprender lo que significa la anormalidad del comportamiento de don Quijote. En la medida en que en todas partes el proceso de secularización ha avanzado algunos pasos se reducen el número de posesos, visionarios, pseudoprofetos, místicos, herejes, conforme aumenta el de los locos.

El siglo XVI y los comienzos del XVII fueron periodos de gran tensión espiritual y religiosa derivada de las alteraciones que se estaban produciendo en la estructura política, social e intelectual de Europa. No es una mera coincidencia que la literatura de finales de los siglos XVI y XVII sea tan rica en retratos de personajes perturbados y dementes. G. Rosen menciona un largo repertorio de los mismos, entre los cuales el ingenioso hidalgo manchego ocupa el primer lugar y añade: “todos ellos son, en cierto modo, un intento de comprender la naturaleza y la conducta humana, de responder a la pregunta ¿qué es el hombre y qué marcha mal?”.⁵ Hay una doble transformación de la realidad en el *Quijote*: aquella que le hace a su protagonista sufrir el efecto de que las cosas no se le aparezcan como real y verdaderamente son, y aquella otra, mucho más profunda, que él lleva a cabo para crear las condiciones de realidad necesarias para llevar a término su acción heroica. La primera suscita en don Quijote la duda sobre la realidad. Esa incertidumbre es el suelo movedizo sobre el que se apoyan con tanta inseguridad los hombres del Barroco. Una característica del Barroco es que en el hombre de este periodo reaparece esa tendencia edificante de la desconfianza en lo que vemos: lo que nos parece una hermosa doncella es,

⁴José Antonio Maravall, *op. cit.*, pp. 149-161.

⁵G. Rosen, *Locura y sociedad. Sociología histórica de la enfermedad mental*, trad. Castellana, Madrid, 1974, pp. 178-187. Citado por José Antonio Maravall, *op. cit.*, p. 149.

al descubrirse, figura de la muerte; lo que estimamos una riqueza codiciable, resulta luego en verdad un vano objeto de desprecio. Esa desconfianza en la realidad -la apariencia de realidad- tiene su raíz en el Barroco, pues está ligada a la tesis de que “toda la vida es sueño”.⁶

Don Quijote, al relacionarse con las cosas del mundo exterior, cuenta con la acción de los encantadores. Burckhardt señaló el hecho interesantísimo de la aparición de éstos en la Italia renacentista.⁷ Se produjo una renovada floración de la creencia en ocultas fuerzas que dominaban los hechos que acontecen en el mundo terrenal. Si Cervantes hace creer a su protagonista en encantamientos y hechicerías, en la intervención de poderes sobrenaturales, no es por desconsideración burlona hacia él: le introduce así en una corriente que en toda Europa crece con el cambio de siglo. La duda de la realidad en don Quijote se refiere a la muy justificada desconfianza de que los encantadores no hayan transformado el aspecto de las cosas y personas cuando el caballero se enfrente con ellas. El Caballero de la Triste Figura supera ese recelo con su inagotable acopio de esfuerzo y ánimo, y al hallar en ello consuelo en sus desventuras, lejos de despegarle de su empresa, le hace superar todo decaimiento: “no hay que hacer caso de estas cosas y encantamientos, ni hay para qué tomar cólera ni enojo con ellas, que, como son invisibles y fantásticas, no hallaremos de quién vengarnos” (I, 17, p. 148). Hay que tener presente que la atribución de esos cambios de la realidad por don Quijote a encantamiento no deben medirse de acuerdo con las formas de pensar de hoy, sino con las comunes de su época. Y hay que recordar, entonces, que la creencia en trasgos, vestiglos y demonios, en hechiceros y encantadores, se mantiene, y se

⁶Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Castalia, Madrid, 2000, p. 210.

⁷Para hacer esta afirmación, José Antonio Maravall se fundamenta en el libro *La cultura del Renacimiento en Italia*, traducción al español de Rubio Sacristán, pp. 318 y ss, *op. cit.*, p. 149.

ve en ellos algo con lo que hay que contar al pensar en la realidad de las cosas, entre las cuales diabólicamente se mezclan tales malignos elementos, alterando la faz de aquéllas.

Nada de extraño tiene que don Quijote cuente con el encantamiento. Ante una situación del pensamiento que se repite desde fines del siglo XVI, se ha hablado de una confusión de los límites entre realidad e ilusión, tal vez porque sucede que cambia el sentido de la realidad. Cervantes utiliza en su obra la intervención de los encantamientos como un recurso literario desde una posición directamente irónica, pero aún así hay que darle a ello el valor de un elemento vivo en su obra, y que responde a una situación real. Todo el tratamiento extraordinario de la realidad que, a través de la locura de don Quijote, se manifiesta ante nosotros, se mantiene en una línea naturalista o de “fiscalización” de los hechos que se salen de lo normal en un tratamiento de locura como fenómeno natural. Esto facilita y da su singular fuerza humana al paso de uno de los planos de irrealidad en la creación de Cervantes, esto es, del encantamiento a la locura. Don Quijote le recuerda a Sancho “que todas las cosas trastruecan y mudan de su ser natural los encantos. No quiero decir que las mudan de uno en otro ser realmente, sino que lo parece, como lo mostró la apariencia en la transformación de Dulcinea, único refugio de mis esperanzas” (II, 29, p. 776).

El encantamiento da lugar, en todo caso, a una realidad extraordinaria en el que lo sufre, que no rompe el ser ordinario de las cosas, sino que lo cambia sólo para el que está bajo su influjo. Se puede decir que el encantamiento es real –en el sentido empíricamente existente- y sus consecuencias son irreales, o mejor, no naturales, puesto que no alteran al ser verdadero de las cosas, de tal forma que para los demás los objetos pueden seguir siendo lo que son. De ahí que en esto quepa la duda sobre de qué parte está la verdad. Don Quijote se dirige a sus acompañantes en la venta que toma por castillo, cerca del final de la

Primera parte, en donde se discute sobre un objeto presente a los ojos si es albarda de rocín o jaez de caballo, y suspendiendo su juicio, dice: “en lo de declarar si ésa es albarda o jaez, no me atrevo a dar sentencia definitiva: sólo lo dejo al buen parecer de vuestras mercedes; quizá por no ser armados caballeros como yo lo soy no tendrán que ver con vuestras mercedes los encantamientos de este lugar, y tendrán los entendimientos libres y podrán juzgar de las cosas de este castillo como ellas son real y verdaderamente, y no como a mí me parecían” (I, 45, p. 467).

Podrá ser lo que se discute albarda o jaez, podrá ser el trigo que está ahechando Dulcinea candeal o rubión, porque el hechizo está más allá de la razón -opina Maravall-; pero lo que sí es real y verdadero, aunque en ocasiones los encantadores puedan darle otra apariencia, es que Dulcinea existe para con su amor dar temple y virtud al ánimo del caballero, que don Quijote existe para resucitar la edad dorada, que los caballeros andantes han existido para que la justicia un tiempo reinara en el mundo. Lo extraordinario está en una operación, previa al razonar, en virtud de la cual él ha cambiado la realidad del mundo, o, si se quiere, con los elementos del mundo, reagrupándolos en forma distinta a lo usual, se ha construido un mundo propio. Hay que tener en cuenta la intervención del encantamiento que a él mismo le puede hacer dudar de lo que ve. Nada destruye la realidad de su mundo, y cuando los otros se niegan a ver las cosas que le importan como él asegura que son, no es él sino los otros los que de seguro están bajo el influjo de los encantadores.

La transmutación de lo real consiste, sencillamente, en una decisión total de la voluntad. El hombre del Renacimiento, más que una razón bien guiada, al estilo cartesiano, posee sobre todo una poderosa voluntad.⁸ Sobre su voluntad sostiene don Quijote el mundo

⁸Cfr. José Antonio Maravall, *op. cit.*, p. 162.

que con los restos corrompidos de la cotidianidad se ha creado para sí. Por eso, cuando su sobrina le pide que renuncie a su manera de ver las cosas, él, para afirmar su posición, su persistencia en el mundo que se ha creado, aduce como justificación definitiva: “sobre todo, mi voluntad desea” (II, 6, p. 592). Don Quijote es un arbitrario, coloca su existencia, y con ella la de las cosas que le rodean, sobre una colosal arbitrariedad; sobre un enérgico querer nuestro héroe pretende sustentar un universo. La realidad en don Quijote es el horizonte de medios que la voluntad se ha colocado delante para hacer posible su obrar. El suyo es un franco idealismo, no en el sentido banal del uso cotidiano, sino en un sentido filosófico. Un teórico de la ciencia, Reichembach, ha dicho: “el idealismo es la etiqueta filosófica del evasiónismo, siempre ha florecido en las épocas de catástrofes sociales que han conmovido los cimientos de la sociedad humana”.⁹ Cervantes acertó al presentar este idealismo extremado de su protagonista, cuyo mundo exterior depende de su conciencia.

En la plática sobre Dulcinea, don Quijote descubre perfectamente la preponderancia de su voluntad en su manera de ver el mundo y en relación con una pieza tan esencial como la señora de su amor. En la aventura del yelmo de Mambrino, se observa también claramente el voluntarismo del resucitador de la caballería andantesca. Cuando ve venir de lejos lo que, según el testimonio de un hombre normal, en este caso Sancho, no era otra cosa que un hombre sobre un asno con un objeto relumbrante en la cabeza, la voluntad de don Quijote decreta que aquella cosa es el yelmo de Mambrino real y auténticamente, aunque, una vez en sus manos, reconozca y diga a Sancho que “parece bacía de barbero, como tú dices” (I, 21, p. 190). Su misma razón vacila cuando lo tiene presente y el

⁹Citado por José Antonio Maravall, *op. cit.*, p. 162.

testimonio ajeno contrasta con lo que su propia voluntad le ordena. De tal vacilación surge el llamado *baciyelmo*.

Nadine Ly,¹⁰ quien concuerda con el estudio de José Antonio Maravall, explica que don Quijote no es más que el personaje que se forja el hidalgo sin nombre del primer capítulo de la **Primera parte**. Los encantadores le permiten acortar el trecho que le separa de la trama textual en que está metido, en cuanto personaje equivocado de una “novela” que no le corresponde. Si lo puede hacer, y a veces con tanto acierto, es que la invención de este personaje coincide -como demuestra Maravall- con la aparición de una corriente de filosofía natural que trata de explicar lo extraordinario del mundo, impulsando el renacer de creencias en astrólogos, magos o encantadores: don Quijote, al relacionarse con las cosas del mundo exterior, cuenta con la acción de los encantadores; como resultado, plasma juntamente lo irracional de las creencias y lo inverosímil de las ficciones, siendo los encantadores el eje o denominador común entre ambos planos. Por eso es tan sensible el personaje al carácter sobrenatural o inquietante de la realidad que le depara el texto a cada paso. Valga, por ejemplo, la conclusión que el caballero enuncia ante el desgraciado y pernilroto bachiller Alonso López, después del lance de los encamisados y el cuerpo muerto: “El daño estuvo, señor bachiller Alonso López, en venir como veníades, de noche, vestidos con aquellas sobrepellices, con las hachas encendidas, rezando, cubiertos de luto, que propiamente semejábades cosa mala y del otro mundo” (I, 19, p. 170).

Lo que Nadine Ly llama “el sistema precientífico y prenovelesco de los encantadores” le permite al personaje aceptar los sinsabores y humillaciones de la “realidad” libresca en la que se halla inmerso a pesar suyo. Tal aceptación es la que le

¹⁰Nadine Ly, art. cit., pp. 641-652.

confiere la tan loada y ficticia autonomía que no resulta más que del antagonismo preestablecido entre el entorno “realista” y la doble irracionalidad (antiempírica y caballeresca) que constituye su sistema de explicación del mundo. Este último implica todo el edificio paródico y la ironía debeladora, pero también una concepción racional, todavía en ciernes, del universo y de la escritura, que a veces se expresa literalmente (cuando se trata de la escritura) y a veces se deja percibir en negativo, cuando se trata de la historia o de las ciencias y religiones.¹¹

Ninguno de los personajes del libro ofrece el contrapeso totalmente racional y lógico a la locura quijotesca, ya que todos integran en mayor o en menor grado la irracionalidad contextual. Sin embargo, existe tal contrapeso en el libro, y pronto se verá que él también es un encantador. Que la cuestión de los encantadores esté íntimamente vinculada con el entorno histórico lo prueba el que no se pueden separar los Arcaláus, Urganda, Frestón y otros por don Quijote nombrados, del Diablo, omnipresente, que nunca duerme, y gobierna tanto el doble caos de la venta de Juan Palomeque como la desastrada conclusión del cuento del rebuzno o las actuaciones de Maese Pedro con su mono.

Es tan estrecha la relación de la doble irracionalidad quijotesca con el discurrir de la historia, que el propio don Quijote, enjaulado por obra del cura y del barbero, reflexiona amargamente sobre la evolución y degradación histórica de los encantamientos. Cuando se vio de aquella manera enjaulado y encima del carro, dijo:

-Muchas y muy graves historias he yo leído de caballeros andantes; pero jamás he leído, ni visto, ni oído que a los caballeros encantados los lleven de esta manera y con el espacio que prometen estos perezosos y tardíos animales, porque siempre los suelen llevar por los aires con extraña ligereza, encerrados en alguna parda y oscura nube o en algún carro de fuego, o ya

¹¹Ibid., p. 644.

sobre algún hipogrifo o otra bestia semejante; pero que me lleven a mí ahora sobre un carro de bueyes, ¡vive Dios que me pone en confusión! Pero quizá la caballería y los encantos de estos nuestros tiempos deben de seguir otro camino que siguieron los antiguos. Y también podría ser que, como yo soy nuevo caballero en el mundo, y el primero que ha resucitado el ya olvidado ejercicio de la caballería aventurera, también nuevamente se hayan inventado otros géneros de encantamientos y otros modos de llevar a los encantados. ¿Qué te parece de esto, Sancho hijo?

-No sé yo lo que me parece -respondió Sancho-, por no ser tan leído como vuestra merced en las escrituras andantes; pero, con todo eso, osaría afirmar y jurar que estas visiones que por aquí andan, que no son del todo católicas (I, 47, pp. 482 y 483).

El propio don Quijote, volviendo a repetir la evolución histórica de los encantamientos, acaba por usar la palabra encantado remitiéndola a tres planos de referencia: los encantamientos caballerescos, la locura y el estatuto del personaje. Teniendo en cuenta la ecuación encantador = autor, recobra la letra todo su espíritu y su pleno sentido, y los “disparates” de don Quijote vienen a ser honda y perspicaz reflexión sobre el estatuto del personaje y del texto, constante espejo de su propio discurso: “Como eso puede desaparecer y contrahacer aquel ladrón del sabio mi enemigo. Sábetelo, Sancho, que es muy fácil cosa a los tales hacernos parecer lo que quieren, y este maligno que me persigue [...] ha vuelto los escuadrones de enemigos en manadas de ovejas [...] y verás cómo, en alejándome de aquí algún poco [del texto], se vuelven en su ser primero” (I, 18, p. 162). Otro ejemplo de literalidad significativa es lo que dice don Quijote en el “castillo” de Juan Palomeque, acerca del debate yelmo/bacia: “quizá por no ser armados caballeros como yo lo soy no tendrán que ver con vuestras mercedes los encantamientos de este lugar, y tendrán los entendimientos libres y podrán juzgar de las cosas de este castillo como ellas son real y verdaderamente, y no como a mí me parecían” (I, 45, p. 467).

La **Segunda parte** no hace más que ampliar y confirmar los hallazgos de la **Primera**, insistiendo tal vez más ahincadamente en el carácter moro y diabólico del escritor, protoembustero de los embusteros, y protoburlador de los burladores:

-Yo te aseguro, Sancho -dijo don Quijote-, que debe de ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia, que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir.

Y ¡cómo -dijo Sancho- si era sabio y encantador, pues, según dice el bachiller Sansón Carrasco, que así se llama el que dicho tengo, que el autor de la historia se llama Cide Hamete Berenjena! (II, 2, p. 565)

No hay mejor testimonio del vínculo establecido entre la potencia creadora y cuanto puede representar a nivel de ficción el “arcaico y repugnante légamo -moro y diabólico- en que crece y se desarrolla la construcción narrativa”.¹² El capricho del escritor será, pues, el que determine todo el curso de las aventuras del personaje principal: “Con todo eso, imaginó que algún sabio, o ya amigo o enemigo, por arte de encantamento las habría dado a la estampa: si amigo, para engrandecerlas y levantarlas sobre las más señaladas de caballero andante; si enemigo, para aniquilarlas y ponerlas debajo de las más viles que de algún vil escudero se hubiesen escrito” (II, 3, p. 566).

Y otra vez la letra del texto se autodescribe, después de la destrucción del retablo de Maese Pedro, cuando don Quijote dice: “que estos encantadores que me persiguen no hacen sino ponerme las figuras como ellas son delante de los ojos, y luego me las mudan y truecan en las que ellos quieren. Real y verdaderamente os digo, señores que me oís, que a mí me pareció todo lo que aquí ha pasado que pasaba al pie de la letra” (II, 26, p. 757). Pues al pie de la letra, también, hay que leer el discurso del viejo Montesinos, relatado por don Quijote, acerca de la aparición de Dulcinea en las praderas de la Cueva. Tal es, en

¹²Ibid., p. 651

efecto, el poder de la escritura, y el sentido nuevo que el *Quijote* acaba por inyectar a encantamientos y encantadores. La reflexión iniciada en la **Primera parte** sobre las relaciones entre encantamientos y locura, encantamientos y hechicería, encantamientos y escritura, se amplía y desarrolla considerablemente en la **Segunda parte**, cuyo eje es precisamente el encantamiento de Dulcinea por Sancho y el proceso de su desencantamiento, también a cargo de Sancho.¹³ Se debe recordar que la presencia constante de los encantadores está vinculada de modo exclusivo con la locura caballeresca de don Quijote, avatar de ficción y literario de un contexto general de creencias y supersticiones en el que los encantadores son sustituidos por hechiceros, nigromantes y demás magos. Dice Nadine Ly:

En fin, encantadores y encantamientos están sometidos a dos tipos de asociaciones: las semióticas y las semánticas. La conexión semiótica ensarta cuantos significantes engendra la raíz –cant-, relacionando así, según la figura llamada etimológica, el canto, palabra o verbo con el encanto, mientras que la conexión semántica encadena significantes de origen variado, cuya co-presencia construye todo el campo abarcado por la significación múltiple de los encantadores quijotescos: *sabio encantador, coronista, diablo, mal viejo, enemigo mío, mortal enemigo, moro encantado, fantasmas, aquel ladrón del sabio mi enemigo, este maligno, antiquísimo sabio, caterva de encantadores, el mismo diablo, aquel sabio nigromante, castillo encantado y región de demonios, no va encantado sino trastornado el juicio, nueva manera de encantamiento, debe de ser algún encantador el autor de nuestra historia, su autor algún sabio mi enemigo, la magia, los hechiceros, los encantadores, el perverso encantador, Merlín, aquel francés encantador, encantadores y encantamientos... una tan disparatada locura, inteligencia secreta ni encantador escondido, el achaque del encantorio, raza maldita, encantamiento o burla, encantador y embustero... cantados encantan y escritos suspenden, aunque es encantador es cristiano, uno de los mayores encantadores y hechiceros ...que creo era polaco, aquella*

¹³Ana Vian Herrero plantea que en el episodio del desencanto de Dulcinea (II, 35 y ss. hasta el 72) se convierte a Sancho en disciplinante de sangre y a don Quijote en disciplinante de amor. El tema se trata burlescamente y pone de relieve una vez más la reversibilidad de los personajes y la crítica a la apariencia hipócrita; junto a ellos se aprecia la complejidad del sistema intertextual, donde confluyen libros de caballería, cuentos de encantamientos, creencias mágicas y contexto histórico e ideológico (político-religioso) inmediato, art. cit., p. 355.

máquina, burlería y cosa de sueño..., etc. Valga esta enumeración, por incompleta que sea, como muestra parcial de la presencia constante de los significantes de la ilusión y de la máquina novelescas.¹⁴

Por su parte, Ferreras¹⁵ explica que don Quijote no se contentará con hacerse a sí mismo, sino que en posesión de su nueva personalidad va a lanzarse por el mundo, en principio real, y a transformarlo en otra cosa. La realidad, siempre objetiva en principio, se deforma o transforma ante los nuevos ojos que la ven; esta deformación o transformación es así una con-formación o re-formación, puesto que el protagonista intenta que su personalidad, su intramundo, coincida con la realidad que le rodea. El extramundo (mundo real objetivo, mundo o realidad a secas y cuyas mediaciones no son puestas en duda en la obra) funciona en la estructura paródica oponiéndose al protagonista, lo vence o es vencido o se llega a un equilibrio. El extramundo es una constante y una referencia obligada en la estructura paródica escogida por Cervantes, que desvaloriza el universo de la andante caballería. Cervantes, además, se vale constantemente del detalle más real para ridiculizar los libros de caballería. La constante presencia del extramundo sirve también para contrastar la función y la existencia de los otros mundos imaginarios en la estructura paródica.

La obra partió de la realidad y volvió a la realidad, empezó en pleno extramundo, “En un lugar de la Mancha”, y va a terminar en el mismo lugar. El extramundo acaba por aparecer al final de la aventura y es inmediatamente transformado por don Quijote que achaca la presencia de la realidad a los manejos de los encantadores que le persiguen. Es la primera vez en la literatura novelesca que aparece este enfrentamiento de universos, la

¹⁴Nadine Ly, art. cit., p. 642.

¹⁵Juan Ignacio Ferreras, *op. cit.*, pp. 129-136.

primera vez que un intramundo transforma la realidad, y, al mismo tiempo, ésta, por sí misma, continúa existiendo. No es casualidad que las escenas que más rápidamente han alcanzado la universalidad -Ferrerías propone la figura de don Quijote atacando lanza en ristre los molinos de viento como la más popularizada- son las construidas a partir de las relaciones del intramundo con el mundo transformado y el extramundo.

En el episodio de Juan Haldudo y su criado Andrés, don Quijote en un principio cree que se encuentra ante una aventura, puesto que al escuchar las quejas del muchacho dice, entre otras cosas: “Estas voces, sin duda, son de algún menesteroso o menesterosa que ha menester mi favor y ayuda” (I, 4, p. 48). Pero inmediatamente después la realidad, sin ninguna transformación, es ofrecida a los ojos del caballero: “vio atada una yegua a una encina, y atado en otra a un muchacho, desnudo de medio cuerpo arriba, hasta de edad de quince años, que era el que las voces daba, y no sin causa, porque le estaba dando con una pretina muchos azotes un labrador de buen talle” (I, 4, p. 48). En el juzgar los hechos reales que ve entra el mundo transformado, pero lo que hay que señalar aquí es la existencia del extramundo, de una realidad objetiva, sin pantalla. Y lo mismo ocurrirá con los galeotes, y con el Caballero del Verde Gabán, con el que trata y discute sin salirse nunca de la realidad objetiva, aunque llevando siempre en sí el mundo transformado, en estos casos don Quijote ve los hechos, los juzga y sentencia en consecuencia.

B) DON QUIJOTE GENERA SU PROPIA REALIDAD

Sostiene Maravall¹⁶ que don Quijote, que conserva a veces la conciencia de su formidable arbitrariedad al disponer sobre el ser de las cosas, no gusta de someter estos temas al criterio meramente racional. Por eso cuando la duquesa le plantea sus dudas sobre Dulcinea, responde: “Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y éstas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo” (II, 32, p. 800).

En su caso, como el mal es de la voluntad, bastará con que ella pierda su extremada potencia de arbitrariedad para que el enfermo se cure. Y de ese modo, al ser vencido el caballero y venirse por completo abajo su voluntad, recobra la manera habitual y ordinaria de comprender el mundo. Esta creación voluntarista del mundo hecha por don Quijote tiene por objeto resucitar la edad dorada. El espíritu crítico de la época de la modernidad y su gran creación, el Estado, habían reducido y aun casi eliminado las posibilidades del heroísmo y de la virtud caballeresca. Para volver a practicar éstos, don Quijote no tiene más remedio que anular la realidad existente, convirtiéndola en otra. Quiere que las cosas sean de cierta manera y no de otra, parangonando la frase agustiniana, en un “*volo ut intelligam*”, porque lo necesita así para poder comprender el mundo que ha pensado. Si no fueran las cosas tales como su enérgica aspiración las moldea, no tendría sentido racional el mundo en que vive. Si no hubiera gigantes, castillos, caballeros, princesas, ¿qué sentido tendrían tantos hechos que cuentan las historias, el amor y la fortaleza? ¿Qué sería de tantas

¹⁶José Antonio Maravall, *op. cit.*, pp. 164-167.

y tantas virtudes que sólo en la manera de combatir del caballero se alcanzan? ¿Para qué existirían perseguidos a los que libertar, débiles a los que defender, damas a quienes amar, ofendidos a quienes hacer justicia, etc.? Para todo ello, y porque todo ello existe, existe el caballero; y las cosas han de ser lo que es necesario que sean para que el caballero lleve a cabo sus admirables hazañas. He aquí por qué, si su voluntad le ordena convertirse en un caballero andante, ha de crear las cosas precisas para que el mundo en torno tenga un nexo racional y adecuado. Las cosas, tal y como se dan en su tiempo, no permiten a don Quijote realizar su proyecto de vida. Tiene, pues, que transmutarlas en otras para cumplir su destino.

De acuerdo con Francisco Ayala,¹⁷ cabe distinguir en el *Quijote* tres diferentes planos o esferas de realidad: en primer lugar, el plano donde se mueve la gente con el afán de la vida práctica, y al que corresponde lo que suele designarse como su elemento *realista*; en segundo lugar, el plano de los intereses espirituales, al que se podría denominar *idealista*; por último, el plano de las altas significaciones correspondientes al mito quijotesco o plano *trascendental*. El acceso al ámbito de la alta cultura, interpuesto entre la existencia cotidiana y la aventura espiritual en que el mito quijotesco consiste, está facilitado mediante las más sutiles gradaciones: el viejo hidalgo, enloquecido, chocará primero con la realidad cruda en sus manifestaciones casi naturales, y toda la serie de golpes que recibe a lo largo del libro se resumen expresivamente en la aventura de los molinos de viento. Luego va a tropezar con una humanidad en que la existencia es vivida como preocupación y sentida como problema; el estilizado ideal gótico de su locura se confrontará ahí con un mundo penetrado, a su vez, de otros ideales de cultura. Y no es mera

¹⁷Francisco Ayala, art. cit., pp. 178-186.

casualidad que éstos se presenten frente a don Quijote encarnados, por su parte, en otro orate: Cardenio, el loco de amor.

En la escena en que el Caballero de la Triste Figura y el Roto de la Mala Figura son colocados frente a frente (I, 23) vuelve a hacerse patente el carácter de la locura. Cardenio, dispuesto a relatar su historia, establece que no deberá ser interrumpido so pena de suspender el relato en ese punto. Cuando Cardenio toca por accidente en el tema de don Quijote, éste, de oyente sensato y compasivo, reacciona como caballero andante. Su despropósito precipita a Cardenio en su propia insensatez. Así es como el caballero, que enseguida fingirá con su penitencia una locura de amor, se enfrenta con un verdadero loco de amor, cuya demencia abre las puertas hacia una vida cargada de elevados intereses, de problemas espirituales y morales. Los conflictos amorosos presentan al amor sometido al régimen de las circunstancias sociales, de manera que el tema que se inició en condiciones de purísima intemporalidad viene a desplegarse en medio de las circunstancias de la realidad histórico-social. Como éstos -dice Ayala- “atrevidísimos escorzos [...] abren en la obra los más imprevistos accesos a la realidad, colocándonos ante perspectivas novedosas”;¹⁸ por ejemplo, la historia de la princesa Micomicona es una fabulación fraguada por el cura y el barbero, según el modelo del cuento fantástico-caballeresco, para operar sobre la conducta real de don Quijote, prendiendo en su delirio, y, en efecto, interfiere en el desarrollo de la aventura quijotesca.

Cesáreo Bandera,¹⁹ al comparar el sentido de la transformación del caballero en “loco de amor” con el que se observa en el caso de las ventas convertidas en castillos, los

¹⁸Ibid., p. 185.

¹⁹Cesáreo Bandera, art. cit., pp. 82-85.

molinos en gigantes y los rebaños en ejércitos,²⁰ encuentra que en todos estos casos el sentido de la ironía cervantina está claro: de una venta vulgar y corriente don Quijote hace un maravilloso y fabuloso castillo y un proceso (mental) similar se realiza con los otros elementos ya indicados. En cada caso, hace una montaña de un grano de arena. El sentido de la ironía trata de poner de manifiesto que ese mundo que el caballero crea en su mente no tiene verdadera justificación, o sea, que la realidad lo desmiente.

En el caso de la penitencia quijotesca en Sierra Morena, la arbitrariedad por falta de justificación en lo que el Caballero de la Triste Figura imagina –arbitrariedad que es subrayada por Sancho, portavoz del sentido común– supone un cambio de sentido en la ironía que acompaña la transformación de la realidad en ficción. En este caso es la montaña la que se transforma en un grano de arena. Una realidad dolorosa, la de Cardenio, se convierte en un dolor ficticio que, de manera arbitraria, se inflige así mismo el hidalgo; una locura auténtica se transforma en una copia “literaturizada” de la locura. Don Quijote, aunque puede razonar y explicarnos los motivos que le llevan a ser caballero andante, no consigue sino engañarse a sí mismo, porque el poder de la razón está nublado por completo. Los argumentos de Don Quijote constituyen lo que en inglés se llama *rationalization*, una manera de justificarse y de ocultarse a sí mismo la verdad.

²⁰Ana Vian Herrero deja en claro que para Agustín Redondo el episodio de los rebaños de ovejas se perfila como uno de los más acabados ejemplos de epopeya burlesca en que el héroe cree ver dos ejércitos en combate. Aparte de los antecedentes literarios repetidas veces señalados, él lo relaciona con las mascaradas de Carnaval, a base de comparsas armadas, enumeraciones paródicas con elogio y vituperio burlesco, apelativos que juegan lingüísticamente con el encomio–injuria y encierran en sí mismo su propia inversión, “su propia censura destructora” (*Otra manera de leer el Quijote*, p. 344), y otros elementos: el vestido y sus colores, animales simbólicos asociados a ese ciclo festivo, el héroe despedazado, se sugiere que a través de la burla se entrevé la *vera* de una censura de la política bélica de los reyes españoles, art. cit., p. 358.

Erich Auerbach²¹ señala que en la escena en que Sancho hace creer a su señor que una aldeana, de tres que iban pasando por el camino, es la sin par Dulcinea escoltada por sus dos damas, don Quijote sólo ve la realidad escueta y desnuda: tres aldeanas montadas en tres asnos. Se dirá que la locura ha transportado al andante a otra esfera de vida, a una esfera imaginaria, pero no por eso pierde su carácter de realista y cotidiana. En su idea fija -pues Dulcinea es real y verdaderamente la señora de sus pensamientos, y se siente en verdad poseído por una misión, que considera como el más alto de los deberes del hombre y nadie puede poner en duda su lealtad, su valentía y admiración- las intenciones nobles puras y redentoras aparecen inseparablemente mezcladas con la insensatez, la voluntad idealista tiene que hallarse en consonancia con la realidad existente, por lo menos en la medida necesaria para poder encontrarse con ella, de modo que ambas se entrelacen, choquen y provoquen un conflicto real. El idealismo de don Quijote no se basa en un idealismo real de las circunstancias del mundo; no es que no vea la realidad, lo que ocurre es que la pierde de vista tan pronto como se apodera de él el idealismo. Todo cuanto hace, en estas condiciones, carece de sentido, es perfectamente absurdo.

El encuentro de don Quijote con Dulcinea no es el ejemplo más adecuado para poner de relieve las relaciones de aquél con la realidad concreta, ya que no se trata en este caso de imponer la voluntad ideal del caballero frente a la realidad, sino de lo contrario: de contemplar y adorar el objeto en que el ideal aparece encarnado. Tal vez no deba verse en el *Quijote* más que un juego alegre que se desarrolla a muy diversas alturas, y sobre todo en la realidad cotidiana. Contemplado a la luz de la locura quijotesca, el mundo brilla por su

²¹Erich Auerbach, op. cit., pp. 315-338.

orden y su armonía y es, incluso, un divertido juego. Para Cervantes el orden de la realidad residía en dicho juego, y es un orden que la mirada humana no puede abarcar. Los acontecimientos, tal como desfilan ante el hidalgo loco de la Mancha, se truecan en una ronda de alegres y divertidos embrollos. La función de la locura de don Quijote consiste en que, a medida en que el tema –la salida al mundo del hidalgo, desequilibrado, empeñado en realizar el ideal del caballero andante- va encendiendo a Cervantes la chispa de la inspiración, se despliega ante él el panorama de la realidad de su tiempo, tal como había que presentarla en contraste con semejante locura. “Nunca, desde Cervantes hasta hoy, ha vuelto a intentarse en Europa una exposición de la realidad cotidiana envuelta en una alegría tan universal, tan ramificada y, al mismo tiempo, tan exenta de crítica y de problemática como la que se nos ofrece en Don Quijote”,²² escribe Auerbach.

²²Ibid., p. 339.

CONCLUSIONES

Comienza la novela con el inicio del proceso de la locura de don Quijote y, finalmente, con su consumación: “En efecto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo” (I, 1, p. 30). Don Quijote se afirma y esta autoafirmación es un aferrarse a su locura, o sea, la vida, según quiero entender, si tomamos en cuenta que cuando siente que va a morir se declara cuerdo: “-Señores –dijo don Quijote-, vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño. Yo fui loco, y ya soy cuerdo: fui don Quijote de la Mancha, y soy agora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno” (II, 74, p. 1103). El cura advierte: “Verdaderamente se muere y verdaderamente está cuerdo Alonso Quijano el Bueno” (II, 74, p. 1101). La cordura se asocia a la muerte y la locura a la vida. El *verdaderamente* refuerza la relación de la cordura con la muerte, pero no significa que la cordura sea exactamente la muerte, es sólo la antesala; es como decir: “el que está cuerdo está casi muerto o a punto de morir, o peor aún, resignado a morir”.

Creo que en el *Quijote* se insinúa lo siguiente: si la cordura es la antesala de la muerte, la locura es vitalidad, y es comprensible que un hombre viejo pretenda tomar su segundo aire, se aferre a la vida y busque la acción con talante audaz. Entonces, cuando don Quijote se topa con la inminencia de la muerte, cuando siente su presencia constante e inexorable, prefiere imaginar, porque está más cerca de morir cuando no lo hace, es decir, cuando está tranquilo, que cuando comete locuras, disparates y desatinos -en esos momentos está más vivo que nunca.

La novela se precipita hacia el final precisamente cuando don Quijote recupera la cordura, clausurando cualquier posibilidad de que la historia continúe de manera verosímil. Este final es un anti-clímax un tanto deprimente y forzado, y, tal vez por ello, Cervantes lo despacha rápidamente, en unas pocas páginas, porque hay algo irregular, incluso irreal, en que don Alonso Quijano renuncie a la locura y vuelva a la realidad cuando ésta, en torno suyo, ha mudado ya, en buena parte, a ficción, como lo demuestra el lloroso Sancho Panza exhortando a su amo, junto a la cama en que éste agoniza, a que “no se muera” y más bien se levante y “vámonos al campo vestidos de pastores” (II, 74, p. 1102).

Para Carlos Orlando Nállim,¹ el hidalgo o Cervantes no fueron consecuentes. De haberlo sido, don Quijote bien pudo terminar sus días como lo imaginó Quevedo, en su libro *Testamento de Don Quijote: loco*. En este sentido coincide Quevedo con Cervantes en la **Primera parte**. De ahí el acierto, la idea genial de Cervantes al término de la **Segunda**: el loco recupera el juicio, además se arrepiente y quiere enmendarse. Un final bello y patético que implica un sorpresivo vuelco en la corriente narrativa que venía desarrollándose a través de todo el libro. Por eso Borges expresa que:

Cualquier otro autor hubiera cedido a la tentación de que don Quijote muriera en su ley, combatiendo con gigantes o paladines alucinatorios, reales para él. Almafuerce ha reprochado a Cervantes la lucidez agónica de su héroe. A ello podemos contestar que la forma de la novela exige que don Quijote vuelva a la cordura y también que este regreso a la cordura es más patético que el morir loco. Es triste que Alonso Quijano vea en la hora de su muerte que su vida entera ha sido un error y un disparate. El sueño de Alonso Quijano cesa con la cordura y también el sueño general del libro, del que pronto despertaremos. Antes que cerremos el volumen y despertemos de ese sueño del arte, don Quijote se nos adelantará despertando él también y volviendo como nosotros a la mera y prosaica realidad.²

¹Carlos Orlando Nállim, “Borges y Cervantes. Don Quijote y Alonso Quijano”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XL (1992), pp. 1052 y 1053.

²Jorge Luis Borges, “Análisis del último capítulo del *Quijote*”, *RUBA*, 1 (1956), p. 31.

Don Quijote ha sido vencido. No obstante, la tristeza, o la melancolía como quiere el texto, lo embarga y muere. Primero muere don Quijote y luego Alonso Quijano el Bueno. Si se lee con atención el libro –dice Orlando Nállim- se verá que en el último capítulo don Quijote deja su lugar a Alonso Quijano: “Yo tengo juicio ya libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia” (II, 74, p. 1100), en lenguaje cervantino; “el sueño de Alonso Quijano cesa con la cordura”,³ en lengua borgeana.

En su poema, Borges evoca el momento preciso de ese inesperado y patético despertar.⁴ Se trata de la culminación de un sueño artístico que ha abarcado prácticamente todo el libro y del amanecer de otro personaje, Alonso Quijano, que lo hace para morir casi de inmediato. El personaje despierta de un sueño muy especial, que el poeta llama “incierto”, porque es inseguro, no verdadero, tan extraordinario que se acerca a lo desconocido. El héroe adormilado reacciona como cualquier mortal preguntándose por su estado. Los hechiceros de su larga y anterior historia ya no le persiguen ni le hacen daño. Ha tornado al mundo de lo consciente y está solo con su conciencia, ha despertado de un largo sueño que lo alejó de la realidad, de su realidad de “hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor” (I, 1, p. 27). Para Alonso Quijano es más bien esa tristeza un tanto inexplicable, vaga, profunda, producida por ese brusco despertar al mundo de la razón; pero que ha calado tan hondo que lo llevará a la muerte.

³Carlos Orlando Nállim, art. cit., p. 1052.

⁴El poema de Borges, “Sueña Alonso Quijano”, dice así: *El hombre se despierta de un incierto / sueño de alfanjes y de campo llano / y se toca la barba con la mano / y se pregunta si está herido o muerto. / ¿No lo perseguirán los hechiceros / que han jurado su mal bajo la luna? / Nada. Apenas el frío. Apenas una / dolencia de sus años postrimeros. / El hidalgo fue un sueño de Cervantes / y don Quijote un sueño del hidalgo. / El doble sueño los confunde y algo / está pasando que pasó mucho antes. / Quijano duerme y sueña. Una batalla: / los mares de Lepanto y la metralla.* Borges, Jorge Luis, *La rosa profunda* (1975), *Obras completas*, III, Emecé, Buenos Aires, 2004, p. 94.

Ese patetismo con que Cervantes trata el último capítulo del *Quijote* se da más en la **Segunda parte** que en la **Primera**. Borges prefiere la **Segunda parte**, esto no es novedad ya que varios cervantistas lo habían manifestado y muchos lectores de todos los tiempos lo han pensado. Borges afirma:

En esa parte, Cervantes prescinde de esos burdos percances físicos y todo lo que ocurre es distinto. Es sentimental, es psicológico, ya no hay tantos golpes, ya no hay tantas tundas, ya no hay cosas que eran terribles, graciosas y, al mismo tiempo, novedosas, como la aventura de los molinos. Podríamos decir también que cuando Cervantes comenzó a escribir *Don Quijote*, él lo conocía muy poco a Alonso Quijano. Quizá eso suceda con todo el libro. Si uno empieza a escribir un libro, uno va compenetrándose con los personajes; en este caso con el personaje Alonso Quijano o don Quijote.⁵

El escritor argentino subraya los diez años que separan la **Segunda** de la **Primera parte**, tanto, que llega a afirmar que Cervantes en el Quijote de 1605 vio las posibilidades cómicas; en cambio, en el de 1615 vio las posibilidades patéticas. Este padecimiento moral expresado en gustos y actitudes emocionantes surca con mayor o menor profundidad todo el libro, y, de alguna manera, culmina en el último capítulo. “Es indudable que en estas líneas Cervantes sintió la muerte de don Quijote como algo propio, como algo muy triste”.⁶ Hay dos vertientes a tener en cuenta: la compenetración del autor con los personajes, fundamentalmente con don Quijote y Sancho, en particular con el protagonista, y la emoción creciente, por momentos patética, que muestra el libro. La muerte de don Quijote es narrada con palabras puntuales y hasta secas: “el cual, entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaron, dio su espíritu, quiero decir que se murió” (II, 74, p. 1104). “Borges observa el procedimiento: falta la gran frase literaria, de gran retórica digna del héroe que

⁵Roberto Alifano, *Conversando con Borges*, suplemento de la revista *Siete Días*, 1981, núm. 748. Citado por Carlos Orlando Nállim, art. cit., p. 1053.

⁶Citado por Carlos Orlando Nállim, art. cit., p. 1053.

termina sus días, y de inmediato evoca las palabras de Shakespeare a la muerte de Hamlet. La emoción de Cervantes por la muerte del héroe no supera la del amigo. Por eso el final no tolera la posibilidad retórica. Cervantes primero y el lector después quedan simplemente desolados”,⁷ comenta Carlos Orlando Nállim.

Entonces, Cervantes, tras la derrota ante el Caballero de los Espejos en las playas barcelonesas, regresa a don Quijote a su aldea manchega y a su casa, e imagina un milagro verosímil, si lo hay, para los lectores de las creencias populares de aquel tiempo, recobrar el juicio para luego morir: “y una de las señales por donde conjeturaron se moría fue el haber vuelto con tanta facilidad de loco a cuerdo, porque a las ya dichas razones añadió otras muchas tan bien dichas, tan cristianas y con tanto concierto, que del todo les vino a quitar la duda, y a creer que estaba cuerdo” (II, 74, p.1101). “Pero más original aún se mostró Cervantes, quien, narrador sagaz, imagina aquel largo sueño en que cae el caballero enfermo, don Quijote, para despertar convertido en Alonso Quijano el Bueno. De loco a cuerdo, sueño mediante: de don Quijote, mentecato o poco más o menos, a Alonso Quijano, prudente hidalgo. El sueño misterioso e inexplicable ha hecho el señalado milagro”.⁸

De acuerdo con Vargas Llosa,⁹ el proceso de ficcionalización de la realidad en el *Quijote* alcanza su apogeo con la aparición de los misteriosos duques sin nombre, que, a partir del capítulo 31 de la **Segunda parte**, aceleran y multiplican las mudanzas de los hechos de la vida diaria en fantasías teatrales y novelescas. Los duques han leído la **Primera parte** de la historia, al igual que muchos otros personajes, y cuando encuentran a don Quijote y a Sancho Panza se hallan tan seducidos por la novela como aquél por los

⁷Ibid., p. 1053.

⁸Ibid., p. 1056.

⁹Mario Vargas Llosa, “Una novela...”, art. cit., pp. XVII y XVIII.

libros de caballerías. Y, entonces, disponen que en su castillo la vida se vuelva ficción, que todo en ella reproduzca esa irrealidad en la que vive sumido don Quijote. Por muchos capítulos la ficción suplantarán a la vida, volviéndose ésta fantasía, sueño realizado, literatura vivida. Los duques lo hacen con la intención egoísta y algo despótica de divertirse a costa del loco y su simple escudero. Lo cierto es que el juego los va absorbiendo, al extremo de que cuando don Quijote y Sancho parten rumbo a Zaragoza, los duques movilizan a sus criados por toda la comarca hasta encontrarlos y regresarlos al castillo. En el mundo de los duques, don Quijote deja de ser un excéntrico, está como en su casa porque todo lo que lo rodea es ficción, desde la Ínsula Barataria donde Sancho por fin realiza su anhelo de ser gobernador, hasta el vuelo por el aire montados en Clavileño, ese caballo artificial con grandes fuelles para simular los vientos en los que el manchego galopa por las nubes.

Don Quijote vive la ficción, teatraliza la vida. Durante su estancia en Barcelona, cuando su huésped don Antonio Moreno lo lleva a pasear por la ciudad (con un rótulo a la espalda que lo identifica), le sale al paso un castellano que apostrofa así al ingenioso hidalgo: “Tú eres loco, y si lo fueras a solas y dentro de las puertas de tu locura, fuera menos mal, pero tienes propiedad de volver locos y mentecatos a cuantos te tratan y comunican” (II, 62, p. 1025). El castellano tiene razón: la locura de don Quijote –su hambre de irrealidad- es contagiosa y ha propagado en torno suyo el apetito de ficción que lo posee. El *Quijote* es una novela sobre la ficción en que la vida imaginaria está por todas partes, en las peripecias, en las bocas y hasta en el aire que respiran los personajes.

Javier Herrero¹⁰ recuerda que la historia del *Quijote* es la de un hidalgo que se vuelve loco leyendo libros de caballería y se enamora de una labradora. El narrador introduce ambigüedades -¿conocían o no conocían don Quijote y Sancho a Dulcinea?, ¿es la bacía un yelmo?-, es decir, altera de tal forma la historia que la convierte en una fuente de experiencia estética, en la raíz de una nueva visión de la realidad.

El universo unívoco de la epopeya es radicalmente distinto del de don Quijote. Ése es precisamente el fondo paródico sobre el que el *Quijote* se ha construido. Una devastadora ironía, la ironía erasmiana, ha arrasado mediante el recurso literario de la glorificación de la locura ese mundo de convicciones medievales. Dos grandes factores espirituales han destruido la lectura denotativa medieval: las formulaciones heterodoxas que culminan en las herejías y la revolución copernicana que, al desplazar a la Tierra del centro privilegiado del universo, ha desorientado y quebrantado la certeza espiritual del hombre medieval y ha creado al hombre moderno. La lectura denotativa ha sido reemplazada por una lectura connotativa. El texto renacentista viola la nubosidad medieval “con el avieso propósito de romper la identidad entre significante y significado, de quebrantar la lectura única e instaurar en el abismo así abierto una nueva figura literaria, la escritura introducirá una diferencia connotada”, dice Carlos Fuentes.¹¹ El resultado de esa nueva multiplicidad es, con relación al *Quijote*, la creación de una serie de niveles de lectura. El primer nivel consiste en la lectura de la fe, de la que don Quijote nos da un ejemplo con su apasionada inmersión en los libros de caballería. Tal lectura acepta los códigos caballerescos; por ella don Quijote intenta trasladar el mundo de la epopeya “a una

¹⁰Javier Herrero, “Carlos Fuentes y las lecturas modernas del *Quijote*”, *Revista Iberoamericana*, 45 (1979), p. 556.

¹¹Carlos Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México, 1976, p. 28.

realidad que se ha vuelto múltiple, equívoca, ambigua”.¹² Un segundo nivel consiste en las palabras mismas del manchego, de su unívoca visión y de su acción. No hay divorcio entre sus actos y las palabras expresan su fe: su acción sigue su loca lectura. Un tercer nivel consiste no ya en la lectura de los libros por el hidalgo, sino en su lectura de la realidad, como cuando Sancho le advierte que los molinos de viento no son gigantes; pero don Quijote no mira, lee la realidad, sigue un código consagrado, “el que desde la gesta de Roncesvalles identifica el hecho ejemplar de la historia con los hechos ejemplares de los libros”, acota de nuevo Fuentes.¹³ Esa contaminación lleva a los tres últimos niveles de la lectura: don Quijote se entristece en ese mundo que se qui jotiza, pero que, al hacerlo, muestra su vulgaridad, dureza y crueldad. Enfrentado con la realidad, vive la opción de aceptarla racionalmente o de escaparse en la otra realidad: la de la literatura. Al descubrir la razón, don Quijote muere.

Fuentes ve el mundo en que Cervantes concibe y crea el *Quijote* como el período histórico en que se consagra la destrucción de una España múltiple y libre y se impone la estructura anacrónica de un *imperium* medieval. Hay tres fechas claves: en 1492, con la conquista de Granada y la expulsión de los judíos, comienza una política de intolerancia racial y religiosa que priva a España de algunas de sus más ricas fuentes de energía espiritual y material. Con los judíos se pierde una poderosa cultura intelectual y la capacidad de organización financiera; con los árabes, una rica sensualidad y el sentido del trabajo manual. El año de 1521 marca la destrucción de los gérmenes parlamentarios que persistirán en Inglaterra y Francia, y abrirán en esos países el camino hacia futuras

¹²*Ibid.*, p. 75.

¹³*Ibid.*

transformaciones democráticas. Finalmente, en 1598, con la muerte de Felipe II, se consolida la voluntad suicida de mantener la monolítica unidad de imperio y la rígida ortodoxia de Trento.

Frente a esa brutal negación teológica, social y política, el *Quijote* aparece como una gloriosa afirmación estética. Cervantes salva en el reino de la imaginación lo que esa España suicida destruye en el de la historia política.¹⁴ Fuentes dice:

Don Quijote es la primera novela de la desilusión; es la aventura de un loco maravilloso que recobra una triste razón... Quizá por ello *Don Quijote* es la más española de todas las novelas. Su esencia poética es definida por la pérdida, la imposibilidad, una ardiente búsqueda de la identidad, una triste conciencia de todo lo que pudo haber sido y nunca fue y, en contra de esa desposesión, una afirmación de la existencia total en la realidad de la imaginación, donde todo lo que no puede ser encuentra, en virtud precisamente de esta negación fáctica, el más intenso nivel de la verdad.¹⁵

¹⁴Ana Vian Herrero concibe el *Quijote* como un lugar de encuentro privilegiado entre lo oral y lo escrito, lo culto y lo popular, y a la vez texto que denota hasta en minúsculos detalles la crisis de un momento histórico singular, el de los primeros años del reinado de Felipe III. Agustín Redondo defiende la condición del *Quijote* como “libro de entretenimiento” (*Otra manera de leer el Quijote*, p. 14), gracias sobre todo a la parodia, a la reversibilidad y a la risa liberadora buscada por Cervantes. Le interesan las relaciones “entre texto y contexto” (*ibidem*) y el método empleado nace de una fusión: “los acercamientos de tipo socio-histórico se unen a orientaciones antropológicas y a otras más directamente literarias” (*ibidem*). El acercamiento al *Quijote* desde una perspectiva histórico-social sigue la estela de otros referentes (P. Vilar, J. M. Jover, A. Castro, M. Bataillon, F. Márquez Villanueva, J. A. Maravall). Para Redondo un texto no es “reflejo” del momento histórico, sino que “forma parte de un sistema de representación y, por corresponder a un esfuerzo artístico de creación, no puede ser un documento histórico del mismo tipo que los que encierran los archivos” (*ibidem*, p. 56); esa razón le impone “una perspectiva, histórico-social que abarque la historia de las mentalidades” (*ibidem*). Estudia el momento histórico que corresponde a la creación cervantina como un momento de crisis gestada durante varias décadas –al menos desde 1570-1580- y manifestada con especial agudeza entre los años 1596-1602. Se ve así al *Quijote* al trasluz de la literatura de *arbitrios*, que va a marcar la producción reformadora de la época, en un momento de “reflexión crítica sobre géneros y formas literarias, reflexión que ha de conducir al florecer del romancero nuevo, de la poesía burlesca, del relato picaresco, de la novela, de la comedia nueva y ha de permitir la elaboración del *Quijote*” (*ibidem*, p. 60). El *Quijote* es “libro paradójico”, “festivo y alegre por una parte, profundamente pensado y reflexivo por otra” (*ibidem*, p. 62). El *Quijote* plantea metafóricamente pero con toda seriedad algunos problemas políticos y religiosos del momento. Art. cit., pp. 352-354.

¹⁵Carlos Fuentes, *op. cit.*, pp. 81 y 82.

Luis Rosales¹⁶ plantea que el rasgo más destacado y original del arte cervantino en el *Quijote* es la interferencia de la ficción y la realidad, para formar un mundo único que permitía a Cervantes utilizar, de manera alternada, tanto sus prodigiosas dotes imaginativas como su capacidad de observación. Hay frecuentes escenas en la novela en las que cada uno de sus protagonistas nos parece que vive en un mundo distinto y en un tiempo distinto. Esta suma de perspectivas donde se funden lo imaginario, lo ficticio y lo real, y en que el pasado, el presente y el futuro constituyen un solo plano, es el hallazgo genial de Cervantes. Tal descubrimiento fue conseguido por el autor en la **Primera parte** de la obra por un recurso brillante pero fácil: la locura del protagonista que interpreta a su modo la realidad. La locura resolvía muchas dificultades de carácter político-social, aumentaba considerablemente las posibilidades de invención. Además, la locura da más fuerza cómica a la novela, aunque es indudable que le resta importancia a la figura del protagonista. Así, desde el punto de vista técnico, los inconvenientes y ventajas de la locura estaban en el fiel.

El quijotismo implica un toque, o si se quiere, una apariencia de locura que no es posible suprimir. En la **Primera parte** este ingrediente ocupa el primer plano mientras queda en lugar secundario su cordura. En la medida en que la personalidad de don Quijote va alumbrando su inagotable hondura se limitan o incluso se normalizan sus posibilidades de actuación en el campo de la invención artística. El cambio podía romper el equilibrio técnico de la obra, pues la ejemplaridad de don Quijote cuerdo tiene tal vez menos valor artístico que la arbitrariedad de don Quijote loco. Pero el rasgo definidor del arte cervantino es la continuada y consciente interferencia entre los planos de la ficción y la realidad.

¹⁶Luis Rosales, “La lógica de la esperanza”, en *Cervantes y la libertad*, v. 1, Ediciones Cultura Hispánica, España, 1985, pp. 453-483.

“¿Cómo es posible mantener este procedimiento técnico si el héroe va caminando hacia la cordura?”,¹⁷ cuestiona Luis Rosales. Éste es el gran problema técnico que Cervantes tiene que resolver en la **Segunda parte** del *Quijote*. Su solución ha sido afortunada, profunda, original, y constituye el mayor logro de la imaginación creadora cervantina. Para explicar en qué consiste la locura de don Quijote en la **Segunda parte** de la obra es pertinente recordar la definición que da Sancho de la locura de su señor:

Siendo, pues, loco, como lo es, y de locura que la más veces toma unas cosas por otras, y juzga lo blanco por negro y lo negro por blanco, como se pareció cuando dijo que los molinos de viento eran gigantes, y las mulas de los religiosos dromedarios, y las manadas de carneros ejércitos de enemigos, y otras muchas cosas a este tono, no será muy difícil hacerle creer que una labradora, la primera que me topare por aquí, es la señora Dulcinea; y cuando él no lo crea, juraré yo, y si el jurare, tornaré yo a jurar, y si porfiare, porfiaré yo más, y de manera que tengo de tener la mía siempre sobre el hito, venga lo que viniere (II, 10, pp. 616 y 617).

Don Quijote no ve en la labradora a Dulcinea, muy a pesar de las porfías de Sancho, y hasta siente que la aldeana despide un olor a ajos crudos que le atosiga el alma –semejante desagradable olor no lo percibió en la ventera asturiana Maritornes, en la **Primera parte**. En las bodas de Camacho el rico, en la aventura de los leones, en la casa del Caballero del Verde Gabán, en la aventura del rebuzno, en los distintos encuentros que tiene en el camino no confunde jamás la realidad. Al contemplar las galeras de Barcelona, le parecen galeras y a Sancho le parecen cosa de encantamiento.

En la **Segunda parte** de su historia don Quijote no confunde las cosas: las cuatro ventas que encuentra son siempre vistas por él como tales, y además el narrador, en casi todas las ocasiones, subraya ante lector esta nueva actitud. Quiere que no pase inadvertido

¹⁷Ibid., p. 483.

el cambio y que se tenga en cuenta, por sus continuadas apostillas, que en modo alguno es casual. En la **Segunda parte**, don Quijote es menos un loco que un crédulo. Si no le engañan, no confunde nada. Mas como el contrapunto de la locura no puede suprimirse totalmente, en la aventura del barco encantado vuelve a las andadas: toma la aceña por castillo; pero es la única vez que esto sucede. La mutación de la realidad parece haber desaparecido. “La sabiduría vital de don Quijote no busca la certeza sino la verdad. Su lógica no es la de la razón, sino una lógica de la esperanza. Cuando el caballero discute no apela a la realidad para probar que tiene la razón. Entiende la verdad como coincidencia del hombre consigo mismo y no como conformidad del pensamiento con las cosas. En esto estriba su locura o, si se quiere, su sabiduría. A fin de cuentas, todos pensamos ver la realidad y nadie ve sino sus mismos ojos”.¹⁸

Fundir en el mismo plano la realidad y la ficción no es un método científico recomendable, pero constituye el fundamento del quijotismo. Don Quijote mira la vida interpretándola y no percibe la realidad sino el sentido de lo real, pues para el ingenioso hidalgo todas las cosas son símbolos. Todo aquello que mira se transforma o, mejor dicho, se idealiza. Es muy posible que la idealización del mundo que nos rodea deba ser considerada como locura desde el punto de vista del barbero, por ejemplo, pero no según don Quijote, para quien a su vez la realidad del mundo del barbero es para él cosa de juego y apariencia.

Al parecer, con don Quijote sólo es posible tomar una de las siguientes actitudes: apalearle concienzudamente, como hacen todos los personajes incidentales cervantinos;

¹⁸Ibid., p. 508.

llevarle la corriente, como hacen los Duques; tratar de curarle de su locura, como intentan hacer sus amigos el cura, el barbero y el bachiller; o en última instancia tratar de “ver” desde su perspectiva, pues don Quijote cree en lo que debe ver, no en lo que ve. Su lógica peculiar consiste en lo siguiente: entendemos la realidad imaginándola, vivimos de manera ilusiva y no contamos con la realidad de los hechos si no se ajustan a nuestros deseos, y en muchas ocasiones la ficción que nos propusimos para justificarnos se convierte en nuestra ley de vida. Don Quijote ve de una manera quijotesca. Su visión puede ser deformadora, pero no es arbitraria. Todos vemos el mundo deformado por nuestra propia luz. Todos somos un poco quijotescos. En rigor lo que caracteriza al hidalgo manchego no es tanto el quijotismo como el hecho de que su quijotismo no tenga la menor contrapartida. El quijotismo quizás sea una locura –esto es cosa de médicos- mas no puede afirmarse que sea una anormalidad.

El mundo de don Quijote está fundado en su verdad personal. La verdad, decía Unamuno, es lo que nos hace vivir y no lo que nos hace pensar. La bacía es verdaderamente bacía para el barbero y yelmo para el hidalgo porque ambos ven el mundo de manera diferente. La primera visión corresponde a la verdad objetiva, y la segunda, a la verdad vital; la primera se apoya en la experiencia y la segunda, en la esperanza. El mundo del quijotismo seguirá siendo el mundo de don Quijote. Sacrificar, como lo hace, su vida, hacienda y comodidades en pro de un fin demuestra no ya que el fin sea verdadero o falso, sino algo de mucha mayor importancia, que es el fin donde se autentifica nuestra vida. Por la verdad vital el hombre puede morir.

El propio Cervantes ha dado la clave de la actitud vital de su personaje principal. La fe y únicamente la fe pudo transformar a Alonso Quijano en don Quijote, convertir su existencia banal en una existencia auténtica, confirmarle en sí mismo y esperanzarle

dándole temas para vivir. La actitud quijotesca consiste en que la verdad objetiva, la verdad que no está confirmada por la fe, carece de valor para él.

Al respecto, Edwin Williamson¹⁹ hace hincapié en que a don Quijote sus sentidos le traicionan, no perciben sino las formas decadentes de una Edad de Hierro en la que toda la textura fenoménica de la realidad misma ha degenerado. Vuelvo al asunto del polémico yelmo para ejemplificar: cuando se encuentra al barbero que lleva una bacía de latón en la cabeza para protegerse de la lluvia -y que dio pie a la ulterior acalorada controversia (I, 45) ya referida en este trabajo-, don Quijote declara que la bacía es el yelmo encantado del rey moro Mambrino capturado por Reinaldos en el *Orlando furioso*. En cuanto tiene esta preciada posesión en sus manos, el caballero parece desconcertado por la insistencia de Sancho en decir que se trata de una bacía de barbero:

¿Sabes qué imagino, Sancho? Que esta famosa pieza de este encantado yelmo por algún extraño accidente debió de venir a manos de quien no supo conocer ni estimar su valor y, sin saber lo que hacía, viéndola de oro purísimo, debió de fundir la otra mitad para aprovecharse del precio, y de la otra mitad hizo esta que parece bacía de barbero, como tú dices. Pero sea lo que fuere, que para mí que la conozco no hace al caso de su transmutación (I, 21, p. 190).

Incluso hay ocasiones en las que parece que don Quijote tuviera totalmente atrofiados los sentidos: “Y era tanta la ceguedad del pobre hidalgo, que el tacto ni el aliento ni otras cosas que traía en sí la buena doncella no le desengañaban, las cuales pudieran hacer vomitar a otro que no fuera arriero; antes le parecía que tenía entre sus brazos a la diosa de la hermosura” (I, 16, p. 143). Esto se explica debido a que a don Quijote lo bajo le parece alto -y demás equivalencias: lo feo bello, lo ordinario extraordinario-, su locura es

¹⁹Edwin Williamson, art. cit., pp. 142-144.

positivamente optimista, enmendadora. Es como si el mundo -opina Williamson- hubiera sido transformado en una parodia de sí mismo: el yelmo dorado de Mambrino tiene la apariencia de una bacía de barbero, Aldonza, la joven campesina, oculta a la señora Dulcinea, y hasta el mismo don Quijote de la Mancha se ha pasado al menos cincuenta años bajo la identidad “poco atractiva”²⁰ de Alonso Quijano. Lo sorprendente es que el loco se da cuenta de que sus juicios pueden parecer arbitrarios o subjetivos a otra gente. Acerca de Dulcinea, lo que don Quijote quiere de ella es que actúe de catalizadora suprema de la realidad de la caballería, convirtiendo lo que no pasa de ser mera potencialidad –oculta, desconocida, sin embargo, verdadera- en algo palpable y convincente para el resto de la gente. A diferencia de los poetas, él no está inventando una dama imaginaria, se está dirigiendo a la mujer de carne y hueso: Aldonza Lorenzo.

Sensible a la incredulidad de otros, don Quijote hace grandes esfuerzos para probar que sus ideas caballerescas tienen una validez objetiva, es consciente de que sin éxitos caballerescos concretos será incapaz de demostrar que el mundo de la caballería existe también fuera de su imaginación. Su empresa puede entonces interpretarse como un disparatado argumento epistemológico acerca de la verdadera naturaleza de la realidad, argumento que se desarrolla con el conocimiento de que otras personas no van a creer fácilmente en su visión caballeresca e inevitablemente supondrán que está alucinando.

Por último, creo que la condición de caballero andante de don Quijote puede plantearse como una ecuación matemática, a saber: *si A = B entonces C*; o sea, si la bacía es yelmo (la albarda jaez, la venta castillo, los molinos son gigantes, etc.) entonces don

²⁰Ibid., p. 142.

Quijote es caballero andante. Pero, de antemano, el bendito loco de la Mancha ya tiene su dictamen: “la albarda se quedó por jaez hasta el día del juicio, y la bacía por yelmo y la venta por castillo en la imaginación de don Quijote” (I, 45, p. 470). Por eso me parece importante tener en cuenta que lo que define al caballero andante es precisamente su capacidad para deshacer agravios y enderezar tuertos, es decir, socorrer al desvalido; de lo contrario, es inexplicable la de por sí controvertida existencia de dichos héroes. Mas don Quijote no cumple con esta condición *sine qua non* de la caballería andantesca: “Por amor de Dios, señor caballero andante, que si otra vez me encontrare, aunque vea que me hacen pedazos, no me socorra ni ayude, sino déjeme con mi desgracia; que no será tanta, que no sea mayor la que me vendrá de su ayuda de vuestra merced, a quien Dios maldiga, y a todos cuantos caballeros andantes han nacido en el mundo” (I, 31, p. 319).²¹ Aunque al decir esto Andrés no niega la investidura que don Quijote se ha otorgado a sí mismo, sí su eficacia, de lo cual se colige que, de serlo, el de la Triste Figura es un caballero andante bastante incompetente.

Cito a David García Bacca: “D. Q. creyó *en*: que estaba siendo caballero andante. Coincidiendo creer *a* con creer *en*: me creo *a* mí estar siendo caballero andante, y creo *en* que estoy siendo caballero andante. Coincidencia en *fe* máxima, que se presta a confiarse *a* sí mismo... Tal fe, creencia y confianza –al máximo- no la *conoció* y *creyó* sentir D. Q. hasta la segunda parte”:²² “Y todos, o los más, derramaban pomos de aguas olorosas sobre

²¹Ana Vian Herrero indica, en relación con el episodio de Andrés, que Agustín Redondo, en *Otra manera de leer el Quijote*, para verlo de otro modo se apoya en diversas tradiciones folklóricas (hagiográfica, paremiológica, juegos onomásticos, en la iconografía y el sistema de representaciones contemporáneas, y en el contexto histórico y literario: los elementos que proceden de la hagiografía, se niegan burlescamente; los que proceden de la tradición folklórica se asientan y se confirma el escarnio en la medida en que don Quijote (armado paródicamente) ha decidido ayudar a un bellaco, no a un desvalido, art. cit., p. 357.

²²Juan David García Bacca, *Sobre el Quijote y Don Quijote de la Mancha*, Anthropos, España, 1991, pp. 67 y 68.

don Quijote y sobre los duques, de todo lo cual se admiraba don Quijote; y aquél fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero, y no fantástico, viéndose tratar del mismo modo que él había leído se trataban los tales caballeros en los pasados siglos” (II, cap. 31, p. 784). Esta cita es el cabo del hilo de frases (en las que predomina el verbo *creer*) equivalentes, actos de fe, de don Quijote, tales como: “Don Quijote creyó sin duda que aquél era el marqués de Mantua (I, 5, p. 56)”, “bástame a mí pensar y creer”, “yo me hago cuenta”, “él imaginaba”, “eso creo yo bien”. Al respecto, John Jay Allen, en una nota de pie de página, hace la siguiente observación que yo encuentro muy atinada: “Luego antes, ¿no lo había creído? No necesariamente. La interpretación corriente de estas líneas me obliga a salir brevemente del criterio general de estas notas para sugerir otra posibilidad. Se podría decir de mí, después de cierta escena entre mi hija y yo: <<aquél fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser padre verdadero, y no fantástico>>. ¡Terrible necesidad la nuestra de que nos confirmen los demás nuestra existencia y nuestros papeles en la vida!”.²³

En este punto, me parece, don Quijote muestra toda su dimensión humana, surge la posibilidad -que sugiero en mi “Introducción” y desarrollo un poco más en “Locura”- de que quizás a lo largo de la novela no hizo otra cosa que “actuar” para sí mismo, para convencerse de que él era lo que con tanto ahínco afirmaba ser. Entonces, con base en lo hasta aquí dicho, mi aserto es el siguiente: don Quijote fundamenta su percepción de la realidad en su voluntad, es decir, vio lo que quiso ver; y en cuanto a los demás personajes de la novela, le creyeron aquellos que decidieron creerle.

²³John Jay Allen, “Introducción” a Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, vol. II, Cátedra, Madrid, 2001, p. 259.

En fin, a pesar de todo no puedo afirmar que ahora sé más de lo que antes sabía, como resultado de esta campanuda (*don, don*) indagatoria. No sé si don Quijote –alias el Caballero de la Triste Figura, el Caballero de los Leones y Alonso Quijano el Bueno- es un loco, un idealista o un viejo que sólo trató de agregarle un poco de sal y pimienta a su insípida realidad.²⁴ En todo caso, las veras (lo bien dicho, lo mal dicho y lo omitido) no han de discutirse aquí, pues “la verdad adelgaza y no quiebra, y siempre anda sobre la mentira, como el aceite sobre el agua” (II, 10, p. 614).

¡FELICES 400 AÑOS! Y Dios te dé vida otros tantos.

²⁴Carroll B. Johnson dice que *en un lugar de la Mancha* un desconocido hidalgo de cincuenta años abandona su vida como un “caballero del campo” cambia su nombre a Don Quijote y se monta, una mañana de julio, en la vida de un caballero andante del siglo XV, para pelear contra gigantes y combatir el mal. Pocos estudiosos le dan demasiada importancia a la edad de don Quijote. Todos aceptan que es un cincuentón y sólo algunos críticos como Luis Andrés Murillo y Juan Bautista Avalor-Arce han ponderado las implicaciones de la edad del héroe manchego, *Madness and lust. A psychoanalytical approach to Don Quixote*, University of California Press, Estados Unidos de América, 1983, pp. 1-3.

Ahora, acerca de la ocupación, también condición social, de don Quijote, antes de elegir su nueva profesión, que Johnson define como “country gentleman (caballero del campo)” -de manera errónea, pues le confiere un *status* que no tiene-, Francisco Rico explica en su ed. del *Quijote* (la ed. del IV Centenario, Alfaguara, México, 2004, nota 8, p. 27) que “la primera caracterización de don Quijote es menos individual que social: el personaje se presenta como <<un hidalgo de los de...>>, un exponente típico de los hidalgos rurales con pocos medios de fortuna (por debajo, pues, del estamento de los *caballeros*, hidalgos ricos y con derecho a usar el *don*) y sin otra ocupación que mantenerse ociosos, para no decaer al estado de pecheros perdiendo los contados privilegios que aún conservaban (en especial, la exención de muchos impuestos)”.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Ayala, Francisco, “La invención del Quijote”, en George Haley (ed.), *El Quijote de Cervantes*, Taurus, Madrid, 1980, pp. 177-205.

Auerbach, Erich, “La Dulcinea encantada”, en *Mimesis*, FCE, México, 1950, pp. 314-339.

Bandera, Cesáreo, “La locura de Cardenio y la penitencia de don Quijote”, en *Mimesis conflictiva: Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*, Gredos, Madrid, 1975, pp. 81-111.

Bautista Avalle-Arce, Juan, “Don Quijote, o la vida como obra de arte”, en George Haley (ed.), *El Quijote de Cervantes*, Taurus, Madrid, 1980, pp. 204-234.

Borges, Jorge Luis, “Análisis del último capítulo del *Quijote*”, *RUBA*, 1 (1956), pp. 29-36.

-----, *La rosa profunda* (1975), *Obras completas*, III, Emecé, Buenos Aires, 2004, p. 94.

Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, ed. de José M. Ruano de la Haza, Castalia, Madrid, 2000.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del IV Centenario (Real Academia Española. Asociación de Academias de la Lengua Española), Francisco Rico, (dir.) Alfaguara, México, 2004.

-----, *El licenciado vidriera*, en *Novelas ejemplares*, Salvat, España, 1969, pp. 17-38.

Chevalier, Maxime, “Cinco proposiciones sobre Cervantes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (1990), pp. 837-848.

Durán, Manuel, *La ambigüedad en el Quijote*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1960.

El Saffar, Ruth, *Distance and control in <<Don Quijote>>*, Chapel hill, North Carolina, 1975.

Ferreras, Juan Ignacio, *La estructura paródica del Quijote*, Taurus, Madrid, 1982.

Francolí, Eduardo, “El idealismo moral de Don Quijote”, en *Actas del VI Congreso de la AIH*, pp. 276-280. Consultado en: Centro Virtual Cervantes, http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/06/aih_06_1_072.pdf

Fuentes, Carlos, *Cervantes o la crítica de la lectura*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México, 1976.

García Bacca, Juan David, *Sobre el Quijote y Don Quijote de la Mancha*, Anthropos, España, 1991.

Herrero, Javier, “Carlos Fuentes y las lecturas modernas del *Quijote*”, *Revista Iberoamericana*, 45 (1979), pp. 555-562.

Jay Allen, John, “Introducción” a Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, vol. II, ed. de John Jay Allen, Cátedra, Madrid, 2001.

Johnson, Carroll B., *Madness and lust. A psychoanalytical approach to Don Quixote*, University of California Press, Estados Unidos de América, 1983.

Lerner, Isaías, “*Quijote*, Segunda parte: parodia e invención”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (1990), núm. 2, pp. 817-836.

Ly, Nadine, “Literalidad cervantina: Encantadores y encantamientos en el *Quijote*”, en *Actas del X Congreso de la AIH* (1989), pp. 641-652. Consultado en: Centro Virtual Cervantes, http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_1_072.pdf

Maravall, José Antonio, *Utopía y contrautopía en el Quijote*, Pico Sacro, Santiago de Compostela, 1976.

Nállim, Carlos Orlando, “Borges y Cervantes. Don Quijote y Alonso Quijano”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XL (1992), pp. 1047-1056.

Parr, James A., “*Don Quijote*: Meditación del marco”, en *Actas del X Congreso de la AIH* (1989), pp. 661-669. Consultado en: Centro Virtual Cervantes, http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_1_074.pdf

Ramos Escobar, José Luis, “Que trata de la teatralidad en el *Quijote* así como de otros sucesos de feliz recordación”, en *Actas del X Congreso de la AIH* (1989), pp. 671-678. Consultado en: Centro Virtual Cervantes, http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_1_075.pdf

Redondo, Agustín, “El personaje de Don Quijote: Tradiciones folklórico-literarias, contexto histórico y elaboración cervantina”, en *Actas del VII Congreso de la AIH* (1980), pp. 679-690. Consultado en: Centro Virtual Cervantes, http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/07/aih_07_2_034.pdf

-----, *Otra manera de leer el <<Quijote>> historia, tradiciones culturales y literatura*, Castalia, Madrid, 1998.

Riquer, Martín de, “Introducción” a Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, vol. I, edición, introducción, y notas de Martín de Riquer, Planeta, Barcelona, 1994.

Rosales, Luis, *Cervantes y la libertad*, v. 1, Ediciones Cultura Hispánica, España, 1985.

Togebly, Knud, *La estructura del Quijote* (traducción, estudio preliminar y notas de Antonio Rodríguez Almodóvar), Universidad de Sevilla, Sevilla, 1977.

Urbina, Eduardo, “Ironía medieval, parodia renacentista y la interpretación del *Quijote*, en *Actas del VIII Congreso de la AIH*, (1983), pp. 669-680. Consultado en: Centro Virtual Cervantes, http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/08/aih_08_2_079.pdf

Vargas Llosa, Mario, “Una novela para el siglo XXI”, en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del IV Centenario (Real Academia Española. Asociación de Academias de la Lengua Española), Francisco Rico (dir.), Alfaguara, México, 2004, pp. XIII- XXVIII.

-----, “Presentación” a Edwin Williamson, *El Quijote y los libros de caballerías*, Taurus, Madrid, 1991, pp. 11-18.

Vian Herrero, Ana, “*El Quijote*: nuevo enfoque, nuevas sugerencias” (artículo-reseña sobre Agustín Redondo, *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Castalia, Biblioteca de Erudición y Crítica, 528 págs.), *Revista de Filología Española*, LXXIX (1999), pp. 351-362.

Wardropper, Bruce W., “Don Quijote: ¿Ficción o historia?”, en George Haley (ed.), *El Quijote de Cervantes*, Taurus, Madrid, 1980, pp. 237-252.

Williamson, Edwin, “La naturaleza de la locura de don Quijote”, en *El Quijote y los libros de caballerías*, Taurus, Madrid, 1991, pp. 133-145.

Wiltrout, Ann E., “Artificio y biografía en Don Quijote”, en *Actas del X Congreso de la AIH* (1989), pp. 733-740. Consultado en: Centro Virtual Cervantes, http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_1_081.pdf