

01067

1
24

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

NOTAS PARA UNA COMPRESION
DE LA LOCURA QUIJOTESCA

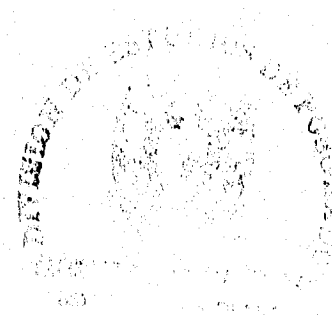
CRISTINA

MUGICA

RODRIGUEZ

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

FEBRERO DE 1996



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

NOTAS PARA UNA COMPRESION DE LA LOCURA QUIJOTESCA

Tesis que para obtener el grado de Maestra en Letras presenta la
Licenciada Cristina Múgica Rodríguez

Literatura Española

Asesor: Doctor Sergio Fernández

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

febrero de 1996

A Cristina y Janitzio Múgica, mis padres.

A mi abuela María.

A mis hermanos Francisco, Alonso y Mathilde.

A los amigos que me acompañaron a lo largo de estos caminos.

Indice

Notas para una comprensión de la locura quijotesca

Introducción

Capítulo I

Invención e historia en El Quijote

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------|----|
| Introducción..... | 1 |
| El objeto de la parodia..... | 3 |
| Las historias fingidas..... | 17 |
| El sistema de la doble verdad..... | 21 |
| La imitación..... | 23 |
| Imitación, verosimilitud y fábula..... | 24 |
| Verosimilitud cervantina y novela..... | 27 |
| La enunciación novelesca..... | 29 |
| La transgresión del sistema de la doble verdad en el nivel del personaje..... | 35 |
| La locura quijotesca como invención..... | 41 |
| La invención de los personajes cervantinos..... | 43 |

Capítulo II

El mundo de Alonso Quijano

| | |
|-------------------------------------------|----|
| La crisis general de una sociedad..... | 44 |
| El doble vínculo..... | 45 |
| Caballería andante y otredad..... | 50 |
| Don Quijote el extranjero..... | 51 |
| Duelos y quebrantos los sábados..... | 53 |
| La improductividad de los hidalgos..... | 54 |
| Ser mirado..... | 56 |
| Alonso Quijano y Tomás Rueda..... | 58 |
| Alonso Quijano, don Quijote y la ley..... | 60 |
| La hidalguía..... | 62 |
| Pícaros y caballeros..... | 68 |
| Honra, honor, sueño y sosiego..... | 73 |
| Caballeros y cortesanos..... | 74 |
| La libertad..... | 77 |

Capítulo III

La doctrina de los humores y el cuerpo de don Quijote

| | |
|------------------------------------------------|----|
| La justicia distributiva..... | 80 |
| La doctrina de los humores..... | 81 |
| El temperamento de Alonso Quijano..... | 86 |
| El desbalance de las cualidades primarias..... | 88 |
| Falta de humedad..... | 90 |
| Estómago y cerebro..... | 91 |
| Melancolía no-natural..... | 93 |
| Melancolía e inspiración..... | 94 |
| La experiencia del cuerpo de don Quijote..... | 95 |

Capítulo IV

Aspectos miméticos de la locura quijotesca

| | |
|-----------------------------------|-----|
| Aclaración..... | 97 |
| El deseo mimético..... | 97 |
| El amor caballeresco..... | 99 |
| La penitencia de don Quijote..... | 104 |

Capítulo V

Locura quijotesca y Moria erasmiana: el descenso a la cueva de Montesinos

| | |
|----------------------------------------------------|-----|
| La experiencia crítica de la locura..... | 111 |
| Los intelectuales y los libros de caballerías..... | 115 |
| Locura quijotesca y Moria erasmiana..... | 117 |
| El libre albedrío..... | 120 |
| El engaño a los ojos..... | 123 |
| El episodio de la liberación de los galeotes..... | 123 |
| La aventura de la cueva de Montesinos..... | 126 |
| La experiencia de don Quijote..... | 128 |
| La representación de don Quijote..... | 131 |
| La representación carnavalesca..... | 134 |
| El tiempo..... | 136 |

Capítulo VI

**La encrucijada epistémica: la aventura del yelmo de Mambrino
y el encantamiento de Dulcinea**

| | |
|-------------------------------------|-----|
| La encrucijada epistémica..... | 138 |
| La aventura del yelmo Mambrino..... | 139 |
| El episodio..... | 141 |
| El encantamiento de Dulcinea..... | 147 |

Epílogo

Bibliografía

Introducción

A lo largo de este trabajo he intentado pensar la locura en la novela de Cervantes *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* en dos niveles: el de la escritura y el del personaje; pensar la locura como construcción escritural y pensar al personaje, don Quijote, tal como emerge en la escritura y se singulariza en habla.

Mi pregunta sobre los procesos creativos configuradores de la locura quijotesca se plantea en el horizonte que establece Stephen Gilman para pensar la posibilidad histórica de *La Celestina*.¹ Entiendo la escritura cervantina como encarnación dinámica y polisémica de la vivencia subjetiva. En el *Quijote*, Cervantes recorte un horizonte de significación histórica y personal. Al hacerlo, se significa y se expresa; también se abre hacia lo otros, sus lectores, y con ello a la incesante resignificación. La escritura es pues un cierto modo de situarse ante las cosas. Una perspectiva creadora de éstas.

1. "No podemos comprender verdaderamente lo que es *La Celestina* sin tratar de resolver con todo rigor, tanto el problema de su concepción como el problema, más amplio, de cómo fue posible esa concepción. A nada menos que a esto va dedicado el presente libro." Stephen Gilman, *La España de Fernando de Rojas*, Madrid, Taurus, 1987, p.26.

Encuentro que la justa insistencia de Américo Castro en la pertinencia de la comprensión de la historia como ámbito de valor propio de la literatura², se vincula con el planteamiento de Bajtín en cuanto a que el contenido de la obra literaria es "la realidad del conocimiento y de la conducta ética, que entra en su cognoscitividad y valoratividad en el objeto estético y se somete allí a una unificación intuitiva concreta"³. Serán pues las valoraciones epistémicas y éticas, extraestéticas, las que sean vehiculadas a través de una forma que encontrará su materialidad en las palabras objeto de un análisis estético.

Si en la escritura de una novela el escritor se juega sus saberes éticos y epistémicos, en toda novela se implica un movimiento crítico que desemboca en un discurso generador de canales o vías de reformulación del *logos* del hombre. La distinción entre la ficción y la realidad implica una noción de *realidad* de la que se excluyen otras. La ficción escritural brota entonces como expresión de esas otras realidades; se configura siguiendo sus propias pautas.

2. Gilman, *Op.cit.*, p.27 (el subrayado es mío).

La escritura implica la simbolización de lo que el artista encuentra toda vez que se abisma a sus honduras: sensaciones y emociones silenciosas que encarnan en escritura para que otros se reconozcan ahí y se restituyan integrando a su yo sus visiones interiores. Con el relato de su aventura en la cueva de Montesinos, don Quijote repara la fractura entre las cosas y las palabras (entre lo *visible* y lo *decible*). Establece entonces un vínculo entre lo vivido y el relato de la vivencia a partir de sus propias certezas; y abre con esto dimensiones de lo humano.

Capítulo I

Invención e historia en El Quijote

Introducción.

El propósito de este trabajo es ensayar una comprensión de la locura quijotesca. A lo largo de este primer capítulo, me ocuparé de la novela cervantina *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* en tanto que contexto de la locura.

Siguiendo los planteamientos de Mijail Bajtín, *El Quijote* se inscribe dentro de los géneros cómico serios provenientes del folklore carnavalesco.¹ Las aventuras de don Quijote transcurren pues dentro de lo que Bajtín llama el tiempo de umbral, esto es, el tiempo de la plaza, tiempo en crisis propio de las encrucijadas, caminos y ventas por las que transita. Uno de los elementos más importantes de la novela que me ocupa es su aspecto paródico. La parodia consiste, en el caso del *Quijote*, en la inversión del mundo de los libros de caballerías a partir de la creación de un héroe quien, surgido de la imitación de los héroes caballerescos, es capaz de operar su destronamiento.² Esta

1. "La percepción carnavalesca del mundo con sus categorías, la risa carnavalesca, el simbolismo de las acciones carnavalescas de coronación y destronamiento, el cambio y disfraces, la ambivalencia carnavalesca y todos los matices de la libre palabra del carnaval -palabra familiar, cínica, franca, laudatoria o injuriosa, etc- penetraron en todos los géneros literarios." Mijail Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 1988, p.183.

2. "En general, las leyendas carnavalescas son profundamente distintas de las tradiciones épicas heroizantes: rebajan o aproximan a la tierra al héroe, lo familiarizan, acercan y humanizan; la risa ambivalente del carnaval quema todo lo que es rígido y petrificado, sin eliminar el núcleo

inversión desacralizadora del género caballeresco³ se realiza en la medida en que los libros de caballerías aparecen asimilados a la locura del héroe, pues será a partir de su lectura que el hidalgo pierda de vista la distinción entre la *historia* y la *invención*, sustituyendo la verdad histórica de las crónicas por la seudoverdad de los *roman caballerescos* (como también lo hacen otros de los personajes de la novela⁴):

auténticamente heroico de la imagen." Bajtín, *Op.cit.*, p.187.

3. Sobre la discusión de la nomenclatura adecuada para designar las obras de género caballeresco véase Juan Bautista Avalor-Arce, *Amadís de Gaula: El primitivo y el de Montalvo*. México. FCE, 1990, pp.17-9. Avalor-Arce se detiene en la propuesta de Martín de Riquer en el sentido de considerar el *Amadís* un libro de caballerías y al *Tirant lo Blanc* una novela caballeresca. Decide sin embargo designar como *roman* en general a "ese género literario de ambiente caballeresco, en prosa o en verso, y que se desarrolla en la Península a partir del siglo XIII y que muere de hastío general en los albores de la Edad Moderna". A lo largo de mi trabajo, adaptaré las propuestas de nomenclatura tanto de Martín de Riquer como de Avalor-Arce. En general, me serviré del término *roman* para designar las obras correspondientes al momento medieval de género y del término *libros de caballerías* cuando me refiera a las obras correspondientes al momento renacentista del mismo, de las cuales el *Amadís* de Rodríguez de Montalvo constituye el ejemplo más significativo.

4. Ejemplo de la discusión relativa a los límites de la realidad que se planteaba a partir de los libros de caballerías es la siguiente conversación entre el ventero y el Cura:

No sé yo cómo puede ser eso; que en verdad que, a lo que yo entiendo, no hay mejor letrado en el mundo, y que tengo ahí dos o tres dellos, con otros papeles, que verdaderamente me han dado la vida, no sólo a mí, sino a otros muchos. Porque cuando es tiempo de la siega, se recogen aquí, las fiestas muchos segadores, y siempre hay algunos que saben leer, el cual coge uno destes libros en las manos y rodeámonos dél más de treinta y estámosle escuchando con tanto gusto, que nos quita mil canas; a lo menos, de mí sé decir que cuando oyó decir aquellos furibundos y terribles golpes que los

Decía él que el Cide Ruy Díaz había sido muy buen caballero, pero que no tenía que ver con el caballero de la Ardiente Espada, que de un solo revés había partido por medio dos fieros y descomunales gigantes. (I,1)

El objeto de la parodia.

A lo largo de este apartado, delinearé brevemente el género que fuera objeto de la parodia cervantina.

Los *roman* caballerescos del siglo XII provienen de un mundo poético situado en un pasado mítico e ideal representado por las leyendas celtas del rey Arturo y de Tristán. Estas leyendas fueron recogidas por vez primera en la *Historia regum Britannie* de Geoffrey de Monmouth (1136). De acuerdo con Erwin Williamson, la función de estas crónicas era conferir a la materia de Bretaña la autoridad y el prestigio de una historia verdadera. Una segunda fuente de transmisión de estas leyendas fueron las canciones populares provenientes del folklore celta difundidas por trovadores galeses y armoricanos en Francia hacia fines del

caballeros pegan, que me toma ganas de hacer otro tanto, y que querría estar oyéndolos noches y días.

(...)

-¡Tomaos con mi padre! -dijo el dicho ventero- ¡Mirad de qué se espanta: de detener una rueda de molino! Por Dios, ahora había vuestra merced de leer lo que hizo Felixmarte de Hircania, que de un revés sólo partió cinco gigantes por la cintura, como si fuera hechos de habas, como los frailecicos que hacen los niños.

(...)

Mirad, hermano -tornó a decir el cura-, que no hubo en el mundo Felixmarte de Hircania, ni don Cirongilio de Tracia, ni otros caballeros semejantes que los libros de caballerías cuentan, porque todo es compostura y ficción de ingenios ociosos, que los compusieron para el efeto que vos decís de entretener el tiempo, como lo entretienen leyéndolo vuestros segadores. (I,32)

siglo XI a raíz de la conquista de Inglaterra por los normandos.

En sus novelas, Chrétien de Troyes fusiona estas leyendas con el sistema de valores de la caballería cortesana y con la mentalidad neoplatónica. La mitología celta cumple en estos textos una función poética en tanto que reino espiritual del platonismo cristiano, sistema ético que habría de guiar al héroe en su paso de la experiencia terrenal al verdadero conocimiento. El mundo de Chrétien de Troyes, pautado por una mentalidad neoplatónica, implica la incesante interacción entre el mundo *visible* y el *invisible*. El héroe ha de atravesar la pantalla de las apariencias para encontrar la significación de los sucesos. En el mundo del *roman* existen pues dos niveles: el de la apariencia cotidiana y el mundo inmutable de los ideales.

Siguiendo a Williamson, las dificultades existenciales pueden solucionarse si se vincula correctamente el orden trascendente con el de la realidad.⁵ El *sen* es en el *roman caballeresco* de Chrétien de Troyes el resultado de la producción contextual del significado simbólico. A su vez esta producción responde a lo que este autor denomina la

5. "Las obras de Chrétien, por tanto, están organizadas en dos niveles íntimamente relacionados: en primer lugar, está el nivel de la acción, que comprende los distintos incidentes y aventuras tomados de las fuentes, pero hay un segundo nivel de significación, al cual se refiere de manera simbólica la acción superficial. Este es el nivel del *sen* y posee su propia lógica de desarrollo que se corresponde con el sentido espiritual que sirve de fundamento a la aspiración del héroe."

Erwin Williamson, *El Quijote y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus, 1984.

coijniture, es decir, a un tipo de vínculo en el que "ningún símbolo tiene significado fijo, ni se puede descifrar al aislarlo del proceso narrativo"⁶. La significación la otorga, sin embargo, en última instancia, un dios que, de acuerdo con Northrop Frye, es a menudo la proyección del propio autor.

La premisa fundamental en la que se basaba el mundo caballeresco medieval era en el hecho de que éste había sido creado por una deidad benevolente. El universo se ajustaba pues a un diseño perfecto y a una estructura inteligible, trasfondo del mundo perceptible. EL alma del hombre apuntaba hacia ambos mundos. De ahí la posibilidad de que el mundo inteligible se manifestara en el mundo perceptible a través de un proceso de revelación simbólica cuyo principio básico

era, siguiendo a Foucault, la *similitud*⁷:
 a los ojos de todos los que eran capaces de reflexionar, el mundo material era poco más que una especie de máscara detrás de la cual sucedían todas las cosas realmente importantes: le parecía también un lenguaje concebido para expresar mediante signos una realidad más profunda. Y puesto que un conjunto de apariencias no puede tener mucho interés en sí mismo, el resultado de esta visión era en general que la observación se descuidaba en beneficio de la interpretación.⁸

Ambos mundos se vinculaban pues en el símbolo, el medio gracias al cual el hombre articulaba la relación entre el mundo inteligible y el perceptible de los sentidos:

6. Williamson, *Op.cit.*, p.49.

7. La similitud es el modo como se lee el mundo a partir de un horizonte epistémico renacentista. Véase Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*. México. Siglo XXI, p.26.

8. Marc Bloch citado por Williamson, *Op.cit.*, p.29. La estructura de este mundo está relacionada con el platonismo bajo la forma de racionalismo de la Escuela de Chartres.

El símbolo era un instrumento de cognición que se distinguía claramente de la razón porque expresaba una realidad no accesible en absoluto a la razón; revelaba la existencia de Dios en el universo material.⁹

El *roman* caballeresco se construye a partir de esta misma esta misma estructura del mundo. Williamson encuentra en éste un nivel incidental o superficial y un otro mundo (que en los relatos de Chrétien de Troyes es el de la mitología celta) que funciona poéticamente como el reino espiritual del platonismo criatino; es en este segundo nivel donde radica el *sen*, la lógica simbólica del relato.

Lejos del modelo de verosimilitud derivado del neoaristotelismo¹⁰, en este mundo lo estético coincide con lo espiritual y la verdad de los *roman* se halla en la *belle coinjoiture*. Los objetivos fundamentales de la caballería cortesana en los relatos de Chrétien de Troyes son alcanzar la fama a través de los hechos de armas y someterse a las exigencias del amor cortés, símbolos externos de realidades metafísicas. El caballero atraviesa la pantalla de las apariencias para encontrarse con los principios fundamentales de acuerdo con los cuales se ha comprometido a vivir. Este saber se aprende lentamente a lo largo de la experiencia.

Sin suponer en modo alguno la lectura de Chrétien de Troyes por parte de Cervantes o de Alonso Quijano, en este punto me viene a la mente don Quijote, quien justifica el hecho de que ninguno de los hombres con quienes convive

9. Williamson, *Idem.*, pp.30-1.

10. Véase el apartado El sistema de la doble verdad y siguientes de este capítulo.

coincidan con él en lo tocante a la realidad de los elementos de sus aventuras en la medida en que se considera poseedor de un saber del mundo inteligible que ignora el común de la gente. Toda vez que arremete contra las cosas de este mundo, sin embargo, lo hace efectivamente respondiendo a la exigencia de su trasmundo.

En el mundo de Chrétien de Troyes, el héroe adquiere una identidad en la medida en que cumple con un destino. Y si, siguiendo a Williamson, los hechos de armas y de amor, únicos sucesos del mundo caballeresco, son parte de la definición del perfecto caballero, el andar de éste implica "que no puede (éste) hallarse ni por un momento sin aventuras de armas y sin cautiverio de amor"¹¹. A partir de la *Vulgata* y sobre todo de la *Postvulgata*, se registra un cambio de enfoque crucial en la medida en que la atención del lector se desplaza del *sen simbólico subyacente* hacia la superficie histórica de la narración. Siguiendo a Williamson, el *Amadís* y su continuación forman un puente entre el ciclo francés de la *Postvulgata* y el género subartúrico de los libros de caballerías españoles que se convirtieran en el objeto de la parodia de Cervantes. Ya en *Amadís de Gaula*, pero sobre todo en el *Esplandián*, se advierte la yuxtaposición de fantasías profanas y la perceptiva didáctico-seudorreligiosa que será objeto de la ironía cervantina.

11. Erich Auerbach, *Mimesis*, "La salida del caballero cortesano", México, FCE, p.136.

De acuerdo con Bataillon, la crítica cervantina a la "máquina mal fundada destes caballerescos libros" es ante todo erasmiana. Lo que Cervantes reprueba de estos libros es su falta de coherencia y de lógica interna. En la medida en que su novela da cuenta del nacimiento y del sentido de la ficción moderna entendida como una construcción estética autónoma (que comporta una crítica del yo y de la historia), Cervantes hace hincapié en la importancia de la estructura interna de la novela y de los problemas específicamente literarios que plantea. La crítica cervantina difiere en este sentido de la crítica a los libros de caballerías debidos a los polemistas de la Contrarreforma. Lo que éstos últimos le reprochaban a estos libros era su identificación con lo mundano y por tanto la posibilidad de establecer literariamente un plano humano autónomo. Por el contrario, la crítica cervantina a los libros de caballerías se funda en la consideración de que éstos falsifican la posición del individuo y destruyen la verdad humana. Comenta Williamson que el ataque de Cervantes no es contra la validez de los ideales en sí mismos¹², sino contra los medios con los que efectivamente se representa su realización en los libros de caballerías. Efectivamente, *Amadís de Gaula* y la literatura subartúrica posterior fomentan un automatismo moral.¹³

12. Piénsese en el discurso sobre la Edad de Oro en el que don Quijote expone ideales consonantes con aquéllos a los que apunta la ficción caballeresca.

13. De este automatismo vinculado con el deseo mimético me ocuparé en el capítulo IV de este trabajo.

La versión primitiva del *Amadís de Gaula* (circa 1285) constituye el testimonio más elocuente de la presencia de temas artúricos en la península ibérica desde los siglos XIII y XIV. Tal como lo señala A Valle-Arce, las tres fuentes principales de este texto primitivo del *Amadís* son el *Tristán en prose*, el *Lancelot del Lac* y el *Merlin*. La versión primitiva fue escrita en castellano durante el reinado de Sancho IV. Juan Bautista A Valle-Arce (1990) reconstruye el *Amadís* primitivo a partir de los cuatro fragmentos del libro III encontrados en 1956 por Antonio Rodríguez Moñino. Estos fragmentos, escritos en castellano-leonés hacia 1420, son los únicos fragmentos que nos han llegado hasta hoy día de la novela antes de la edición de Zaragoza (Coci, 1508), y prueban que entre el texto primitivo y los cuatro libros de Montalvo en 1508 tiene que haber habido diversas refundiciones.

En la versión primitiva del *Amadís*, la trayectoria del héroe corresponde a la de los héroes folklóricos tradicionales. *Amadís* llega a ser rey después de haber cometido parricidio y fratricidio. Muere a manos de su propio hijo, Esplandián, hecho que precipita el suicidio de Oriana, quien se arroja de una ventana.

Ahora bien, dijimos ya que entre el texto primitivo y el de Montalvo se interponen varias refundiciones a lo largo de las cuales *Amadís* habría dejado de ser una *Sage* para convertirse en un *roman o*, dicho de otro modo, el cuento

folklórico se hipertrofió en novela.¹⁴ Si el *Amadís primitivo* es, de acuerdo con Avalor-Arce, una demostración de los peligros incitados por el amor y termina en una tragedia general, el *Amadís* de Montalvo es un himno al amor cristianizado que termina con bodas generales. En los últimos libros del *Amadís* y sobre todo en el *Esplandián*, Montalvo opera un destronamiento ideológico de la cortesía. Esto se anuncia ya en la penitencia de Amadís en la Peña Pobre, episodio del libro II enteramente debido a Montalvo, en el que el amor-culto a la dama se sustituye por el amor-culto a Dios; el proceso culmina en el libro IV con la lucha de Amadís contra el Endriago (monstruo producto de un incesto) cuando, después de una primera derrota que casi le cuesta la vida, Amadís comprende que sólo erigiéndose en campeón de Dios tendrá la fuerza suficiente para derrotar al monstruo. Asimismo, por motivos ideológicos, Montalvo quería evitar la larga lista de crímenes propios del cuento folklórico. Montar una ficción sobre un regicidio o un fratricidio caía fuera de todo desborde imaginativo en plena época de los Reyes Católicos.¹⁵

A Amadís sucederá *Esplandián*, epítome de la caballería dedicada en forma integral a la lucha contra el infiel. Con el objeto de poner en evidencia tanto el montaje narrativo como algunos temas tal como aparecen tratados en *Las Sergas*

14. Avalor-Arce, *Op.cit.*, p.160.

15. Véanse las conclusiones de Avalor-Arce, *Idem*.

de *Esplandián* doy cuenta de un par de capítulos de esta última obra.

En los capítulos 98 y 99 de *Las Sergas de Esplandián*, encontramos dos sueños consecutivos en los que el autor-narrador representa su conciencia creativa angustiada y fatigada que, a punto de renunciar a su empresa, logra el aliento, en el pliegue de la autorrepresentación, para proseguir. La primera visión, correspondiente al capítulo 98, comienza así:

Pero no sé en qué forma, estando yo en mi cámara, o si en sueño fuese, o si en otra manera pasase, fui transportado, sin que en mí casi alguna parte de sentido quedase, ni de otra alguna memoria salvo la que aquí diré. Parecíame estar en una muy alta peña, cercada toda por las bravas ondas de la mar... (98)¹⁶

A la peña llega una barca y de ésta sale una doncella quien le anuncia al narrador que lo conducirá ante la sabiduría que quiere que aparezca ante ella. El narrador le asegura que cualquiera que sea el lugar al que lo conduzca ninguno puede ser tan cruel como el que sufre. La doncella le cubre los ojos con un velo. Al quitarse el velo se encuentra dentro de una grande y hermosa nave poblada de "dueñas y doncellas con ricos atavíos" que paseaban por una gran sala "en cabo de la cual una dueña con vestiduras honestas en un estado estaba sentada". La dueña le recrimina:

¿Cuál inspiración te vino, pues no sería la del cielo que, dejando y olvidando las cosas necesarias en que los hombres cuerdos se ocupan, te quisiste entrometer y

16. Todas las citas de *Las Sergas de Esplandián* están tomadas de Gari Rodríguez de Montalvo, *Las Sergas de Esplandián en Libros de caballerías*, edición de Pascual Gayangos y Arce, Madrid, 1963, t. IV. capítulos 98 y 99.

ocupar en una ociosidad tan escusada, no siendo tu juicio suficiente, enmendando una tan grande escritura de tan altos emperadores, de tantos reyes y reinas, dueñas y doncellas, de tan famosos caballeros...?

El mayor reproche que la dueña, que es Urganda la Desconocida, "maestra y enemiga de la simpleza", la hace es "entrometerse en contar aquellos ardientes y leales amores de las dos personas que más en perfición que ninguno de los nascidos se sostuvieron y pasaron". Más adelante puntualiza que ha sido ella "la primera urdidora" de esos amores.

De este modo le reclama Urganda al narrador por haber tratado "en tan breves y mal compuestas palabras", una cosa tan excelente, tan señalada entre todas las leales y honestas que en muy gran número de escrituras caber no podría. Se trata del amor *caballeresco*, "extraña cosa" de la que no deben hablar sino aquellos a quienes "sus entrañas son casi quemadas y encendidas de aquella amorosa flama". El narrador, aterrorizado, le ofrece un sacrificio: lanzar el trabajo al fuego, "sin que alguna memoria della quede". Urganda no se lo permite; le manda sin embargo que no prosiga en la escritura hasta que tenga noticias de ella. Después de la visión, Montalvo torna a encontrarse en la cámara donde se hubiera adormecido:

Pues yo, espantado de la tal figura, temiendo que la recaída más brava y cruel no fuese; siendo determinado en seguir toda la ovediencia de aquella gran sabidura en este caso, acordé que mientras su mandamiento no me diese osadía y esfuerzo de poner fin en esto a que esta gran historia es llegada, rogando á aquellos que con mas saber, con mas graciosa discreción y menos temor que yo hacerlo pueden, que tomando algun poco de trabajo quieran proceder en recontar aquellos que falta, según la órden que dicha escritura les mostrará el camino.

El narrador es pues descalificado por Urganda quien es, de acuerdo con Williamson, tanto en *Amadís* como en *Espalndián*, la intermediaria entre el mundo terrenal y el sobrenatural. Urganda es asimismo la "urdidora" de los amores historiados.

Se pretende pues que a la historia narrada subyaga una *escriptura* que entrafía los hechos narrador y que, si leemos la visión en clave simbólica, estaría resguardada por Urganda. El montaje narrativo está elaborado a la manera de la tradición medieval del comentario:

Por definición, la tarea del comentario no puede acabarse nunca. Y, sin embargo, el comentario vuelve por completo hacia la parte enigmática, murmurada, que se esconde en el lenguaje comentado: hacer nacer, bajo el discurso existente, otro más fundamental y, por así decirlo, "más primero" que se propone restituir. No existe comentario salvo en el caso de que, bajo el lenguaje que se lee y se descifra, pase la soberanía de un Texto primitivo.¹⁷

En el origen del *roman* está la tradición textual medieval en la que el texto es siempre un comentario a un texto original o escritura. La tradición persiste en el momento renacentista del género. Ahora bien, además de derivar de distintas versiones a partir de un texto primitivo, en *Amadís de Gaula* y sobre todo en *Las Sergas de Esplandiá*, Montalvo tematiza esta tradición textual medieval como parte de la ficción. Cacho Blecua explica este fenómeno considerando que, dado que en la Edad Media lo escrito equivalía a la verdad, en la literatura artúrica se recurría

17. Foucault, *Op.cit.*, p.88.

al libro preexistente para dar verosimilitud al relato.¹⁸ En el prólogo al Libro primero, Montalvo afirma que *Esplandián* ha sido traducido de un antiguo manuscrito encontrado bajo una tumba en Constantinopla. Esto supone la presencia de un historiador, fiel testigo de los hechos sucedidos, de un manuscrito encontrado y de una traducción. En definitiva, entre la historia del maestro Elisabad y los lectores se interponen en teoría dos eslabones más, el traductor y el autor. El original estaba en lengua griega, por lo que era necesaria una ficticia traducción para que llegara hasta los lectores castellanos.¹⁹

El capítulo 99 de la novela narra cómo el autor prueba su competencia, ante sí mismo y ante Urganda, para narrar el fin de la historia. Cuenta el narrador que un día, al salir de caza, halló una lechuza y que, "aunque viento hacía, á ella mi falcón lancé..." Lechuza y halcón caen en un pozo. Poco después se desata un fuerte torbellino que levanta al narrador del sueño y lo precipita hacia "aquella gran hondura". Cae pues en el pozo de uno de cuyos costados se abre una gran boca de oscuridad de la que emerge una gran serpiente "lanzando por ella y por las narices y ojos, y orejas muy grandes llamas de fuego..." Esta "cruel serpiente" se transforma en Urganda quien conduce al narrador hacia el Arco de los leales amadores de la Insula

18. Juan Manuel Cacho Bleca, Introducción a *Amadís de Gaula* en *Amadís de Gaula I*, ed. de Juan Manuel Cacho Bleca, Madrid, Cátedra, 1991, pp.94-5.

19. Cacho Bleca, *Idem.*, p.96.

Firme.²⁰ Ahí están los amantes cuyos amores se han venido

relatando:

'Este caballero y esta dueña que aquí ves, sábeta que es Amadís de Gaula, de quien tan extrañas y famosas cosas has leído; la dueña es Oriana, que se llamó sin par, por no le igualar otra ninguna en hermosura; y estos otros, que en más altas y ricas sillas están, son aquel bienaventurado caballero Esplandián, amigo y servidor de muy alto y poderoso Señor, y grande enemigo de los infieles, y esta dueña es la su muy amada mujer Leonorina, emperatriz de Constantinopla. Ahora vamos a los otros que viste, porque te sea manifiesto quién son.'

Urganda le pregunta al autor por los reyes y reinas del mundo en el que vive. La respuesta es un elogio de los reyes

en ese momento reinantes:

Y si á mi dado fuese para ver y servir, demás de les decir algunas cosas que no saben, aconsejarles-hía que en ninguna manera cansasen ni dejasen esta santa guerra que contra los infieles tienen comenzada; pues que con ella sus vasallos²¹ serían contestos de los servir con las personas y haciendas, y el más alto Señor de los ayudar y favorecer, como hasta aquí lo ha hecho, y en el cabo hacerles poseedores de aquella grande gloria que para los semejantes tienen guardada.

Así, el autor, presente también como comentador de su relato, da cuenta de una suerte de ideología política. En este caso se manifiesta muy claramente como propagandista de la cruzada contra los infieles, cruzada que constituyó un instrumento de afianzamiento del Estado monárquico absolutista que promovía la cohesión ante y en contra de un enemigo común. Efectivamente, un elemento importante en la

20. Analizo el pasaje del Arco de los leales amadores correspondiente al Segundo libro de *Amadís de Gaula* en el capítulo IV de este trabajo.

21. Subrayo la palabra vasallos ya que resulta, en este contexto, sumamente significativa; apunta a la estrategia del poder monárquico que, desde la época de los Reyes Católicos, había intentado trabar vínculos vasalláticos entre ciudadanos y Estado.

ideología de la consolidación de la Reconquista consistió en la subordinación a la religión de los restantes elementos de la cultura. En este caso se hace patente el reemplazo de la caballería artúrica por la caballería cristiana. Por otra parte, la religión aparece empalmada con el poder, como también lo estaba el amor cortés, "trasposición al reino espiritual de muy material servicio feudal que debe el vasallo a su señor"²².

Al confundir la historia con la fábula, Montalvo niega la distinción entre la poesía y la historia en la medida en que ambas le sirven por igual para resolver verdades de la fe, propósito extraestético al que subordinaba sus obras.²³ Así, Montalvo aplastará la verosimilitud poética con una versión providencialista de la historia. Esta versión, magnificada hasta el punto de erigirse en la verdad única de la historia, se convierte en una suerte de verdad eterna imaginaria, fenómeno en parte vinculado con el irracionalismo del absolutismo monárquico y su "religión de la obediencia". En este sentido leo el encantamiento de los reyes y las reinas realizado por Urganda quien, habiendo "grande mancilla que personas tan hermosas y tan señaladas en el mundo de todas las cosas, la cruda y pesada tierra los gozase", los arranca de la tierra con todo e isla

22. "El vasallo es el amante, el señor feudal es la amada, de allí, en primer lugar, la actitud de sumisión y obediencia del amante y, en segundo lugar, la denominación de la amante como *señor* ('señora'), *midons* en provenzal." A Valle-Arce, *Op.cit.*, p.421.

23. Williamson, *Op.cit.*, p.88.

devolviéndolas al momento de su plenitud por medio de un encantamiento. Así, los lleva al "centro abismo de lo hondo", "por donde ando moviéndolo de unas partes á otras, á mi voluntad". De este modo, de acuerdo con el hada Morgana, quien tiene encantado al rey Arturo, después de tiempo, permitirá que Arturo y estos caballeros salgan a reinar, "en mengua de los grandes reyes y príncipes cristianos" quienes, debido a su "mucha soberbia" y "dañados apetitos", han permitido que el gran reino de Constantinopla esté tomado por los "turcos infieles".

Las historias fingidas.

Fogelquist reflexiona sobre la importancia de los libros de caballerías en la mentalidad de los españoles del siglo XVI. De acuerdo con este autor, el éxito de estos libros se debió a su forma *historiográfica*. Así, el *Amadís primitivo* se inscribía en una tradición que pretendía entroncar las dinastías europeas con la tradición del mundo clásico. La obra constituía así, en palabras de Montalvo, una *historia fingida* escrita usando los métodos narrativos de la historia verdadera.

Los libros de caballerías objeto de la obsesión del hidalgo Quijano constituían pues *historias fingidas* que reflejaban los ideales y aspiraciones de los españoles en un momento en el que España vivía una suerte de cumbre de su destino histórico. El regidor Garci Rodríguez de Montalvo termina su refundición del *Amadís* y su continuación, *Las Sergas de Espalndián*, poco después del triunfo de los Reyes

Católicos sobre Granada. La publicación de ambas obras debidas al regidor (1508 y 1510) coincide con el inicio del proceso de descubrimiento y conquista de las Américas:

Escribe Montalvo con la intención explícita de renovar y purificar los valores caballerescos entre los españoles, con el fin de que España pueda cumplir su destino providencial. Eso es, el reducir a los infieles del mundo a la obediencia de la Santa Madre Iglesia.²⁴

Ahora bien, en su prólogo al libro primero del *Amadís*, Rodríguez de Montalvo intenta resolver los problemas que resultaban de la imitación de las convenciones historiográficas en los "libros de caballerías", asunto que había preocupado ya a los moralistas desde el siglo XIV. Establece así una teoría genérica de la historia a la que divide, tal como la desprende Fogelkist del antedicho prólogo, en tres tipos de historia: "la historia verdadera" o "de conveniente crédito", la "historia de afición", en la que lo verdadero se elabora con elementos imaginados y, finalmente, "la historia fingida". *Amadís* y *Esplandián* constituyen claros ejemplos de la historia fingida:

Otros ovo de más baja suerte que escribieron, que no solamente edificaron sus obras sobre algún cimiento de verdad, mas ni sobre el rastro della. Estos son los que compusieron las historias fingidas en que se hallan las cosas admirables fuera de la orden de natura, que más por nombre de patrañas que de crónicas con mucha razón deven ser tenidas y llamadas.²⁵

Ahora bien, es interesante notar que si por una parte Montalvo inscribe explícitamente la obra que prologa dentro del género de las historias fingidas, unas líneas adelante,

24. James Donald Fogelquist, *El Amadís y el género de la historia fingida*, Madrid, 1982.

25. Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, Op.cit., Prólogo.

dentro del mismo prólogo, introduce la ficción, después de establecer su papel de refundidor y reformador moral de la primitiva versión del *Amadís*:

E yo esto considerando, desseando que de mí alguna sombra de memoria quedase, no me atreviendo a poner el mi flaco ingenio en aquellos que los más cuerdos sabios me ocuparon, quísele juntar con estos postrimeros que las cosas más livianas y de menor substancia escribieron, por ser a él según su flaqueza más conformes, corrigiendo estos tres libros de *Amadís* que por falta de los malos escriptores, o componedores, muy corruptos y viciosos se leían, y trasladando y enmendando el libro cuarto con las *Sergas de Esplandián*, su hijo, que hasta aquí no es en memoria de ninguno ser visto, que por gran dicha pareció en una tumba de piedra, que debaxo de la tierra en una hermita, cerca de Constantinopla fue hallada, traída por un úngaro mercadero a estas partes de España, en letra y permgamino tan antiguo, que con mucho trabajo se pudo leer por aquellos que la lengua sabían; en los cuales cinco libros como quiera que hasta aquí más por patrañas que por crónicas eran tenidas, son con las tales enmiendas acompañados de tales enxemplos y doctrinas, que con justa causa se podrán comparar a los livianos febles saleros de corcho, que con tiras de oro y plata son encarcelados y guarnescidos, porque assí los cavalleros mancebos como los más ancianos hallen en ellos lo que a cada uno conviene.²⁶

Pese a su intención de resolver los problemas derivados del empleo ambiguo de la historia, el *Amadís* de Montalvo sirve de hecho como estímulo para el renacimiento y proliferación en España de una literatura caballeresca cuyos autores, lejos de destacar el carácter ficticio de su relato, presentan su obra como una "historia" o "crónica" verdadera, refiriéndose a diversos manuscritos y traducciones que le sirvieron de fuente, a imitación de Montalvo.²⁷ Recuérdese que el cura se refiere al *Amadís* como a "dogmatizador de una secta tan mala"(I,6).

26. *Loc.cit.* El subrayado es mío.

27. Fogelkist, *Op.cit.*, p.216.

El género de la historia fingida declina, siguiendo a Fogelkist, en la segunda mitad del siglo XVI, esto es, en el momento en que concluyeron las etapas de exploración, conquista y colonización española, que el regidor Garci Rodríguez de Montalvo había seguido con entusiasmo. Será en el contexto de la etapa de expansión, en la que lo ficticio se tornaba rápidamente real, que el tratadista Alonso López Pinciano postula una obra poética (de imaginación) situada en España que al mismo tiempo ocurriera como realidad histórica en el Pérsico o en la India.²⁸

Así, después de una larga experiencia del mundo como indeterminación e inacabamiento, los españoles empezaban a concebir una realidad provista de contornos bien definidos. Había llegado el momento de establecer claras distinciones entre los terrenos reales y los imaginarios con el objeto de consolidar el poder de la monarquía sobre los terrenos conquistados. De este modo, en la medida en que propiciaban la confusión entre la realidad y la ficción, los libros de caballerías eran objeto de censura.

Al margen de la ideología oficial, pero como manifestación del clima del momento en el que se escribe, entiendo que *El Quijote*, para muchos la primera novela moderna, surge en el momento en el que lo Desconocido, espacio propio del caballero medieval, deja de existir en la

28. "...el que escribiere en España sería poeta, y el que en la India, o en donde aconteció historiador". Alonso López Pinciano citado por Américo Castro en *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Crítica, 1978, p.32.

realidad, pero va a alojarse en el interior del individuo. En la medida en que toma como uno de los principales objetos de su parodia la ambigüedad del empleo genérico de la historia, la novela cervantina participa de la discusión de su momento. Cervantes vive la coyuntura a partir de la cual será posible establecer claramente una realidad distinta de la geografía maravillosa e imaginaria de las historias fingidas que se habrían trasladado al interior del individuo.

Así, en el siglo XVII, Cervantes bien puede crear un personaje "que intenta imitar las hazañas de los caballeros andantes de las historias fingidas, por creelas verdaderas"²⁹, tal como lo habría hecho los conquistadores del Nuevo Mundo en un momento en que esto era posible. Y es de este modo como, poniendo fin a la historia fingida o ubicándola claramente como un engaño en la mente del hidalgo, asienta Cervantes la distinción moderna entre un relato de hechos verdaderos y uno de hechos imaginarios; entre la historia y la ficción o entre la crónica y la novela.

El sistema de la doble verdad.

Siguiendo a Américo Castro, para establecer la distinción entre la historia y la ficción, Cervantes parte de la dicotomía establecida por los tratadistas italianos quienes, basados en Aristóteles, distinguieron claramente la historia de la poesía y, en su afán por salvar la autonomía

29. Fogelquist, *Op.cit.*, p.216.

de la literatura en un contexto de intolerancia tridentina, desplazaron el acento de lo moral de la historia a la poesía.³⁰ Tal como lo explica Américo Castro, "los tratadistas procurarán definir y justificar moralmente el juego de la fantasía y de la sensibilidad en las obras profanas, a fin de salvarlas"³¹.

El sistema de la doble verdad de los tratadistas italianos consiste en el establecimiento de una clara distinción entre la historia y la poesía a partir de la *Poética* de Aristóteles. Leído este sistema a la luz de la discusión sobre la historia que habría preocupado a Rodríguez Montalvo y al propio Cervantes, encuentro que lo que Aristóteles identifica como *fábula* y que constituye una de las partes de toda composición poética, bien puede pensarse como equivalente al componente ficticio de las *historias fingidas* que establece Montalvo.

Vayamos a la *Poética*. Aristóteles define claramente las *fábulas* como *construcciones* -tanto en la épica ("facultad narrativa, y que hace su imitación sólo en verso"³²) como en "las representaciones dramáticas en la tragedia"

30. Siguiendo a Maravall, durante el siglo XV historiadores y moralistas concedieron una enorme importancia al valor adoctrinante de los relatos de acontecimientos recientes. El desplazamiento del acento moral de la historia o la historia fingida (lo que para Aristóteles será poesía o fábula) se manifiesta ya en el prólogo del *Amadís* del refundidor Montalvo en la medida en que destaca el carácter edificante del *Amadís* y el de *Esplandián* como manuales para caballeros. Maravall citado por Fogelkist.

31. Castro, *Op.cit.*, p.27.

32. Salvo indicación en contrario, todas las citas de *El arte poético* de Aristóteles pertenecen a la edición de Espasa-Calpe (Colección Austral 803), 1981.

(Aristóteles IV,1). Estas construcciones generan urdimbres de sentidos donde la totalidad de la acción, compuesta de principio, medio y fin, "al modo viviente sin mengua ni sobra, deleite con su natural belleza" (Aristóteles IV,1). De este modo, Aristóteles da cuenta de la posibilidad de elaborar con la lengua construcciones cerradas y armónicamente articuladas. Sustentadas en sí mismas y en las relaciones entre sus distintas partes, estas elaboraciones son ante todo generadoras de sentidos. La épica, la tragedia, la comedia y la ditirámica son modalidades de la poesía.

La imitación.

Ahora bien, pese a sustentarse en sí mismas, estas configuraciones tienen su fuente en la realidad. Aristóteles establece la relación de la poesía con la realidad como *mimesis*. Así, la representación imitativa es el rasgo propio de la poesía, porque constituye el régimen de su producción. Y si la *mimesis* da cuenta por una parte de la relación de la poesía con la realidad, por la otra la establece en el espacio propio de su acontecer, es decir, en su autonomía. Ahora bien, es necesario aclarar aquí que las realidades que imita la poesía son para Aristóteles cosas que pasan. La poesía constituye entonces el propio acontecimiento compuesto por la selección y el ordenamiento de los hechos y por lo tanto de sus sentidos; se distingue así de las historias ordinarias que no tratan sino de un lapso de tiempo determinado en el que los hechos se registran sin más

relación entre sí que la contigüidad de sus acaecimientos (Aristóteles IV,1).

Queda entonces claro que la poesía constituye un tipo peculiar de historia completa y armónica, y distinta de la historia en la que las cosas meramente se registran. Ahora bien, este trabajo de armonización y completud (de sentido por ende) aparece vinculado a nivel filosófico, con el **deber ser** universal del horizonte de comprensión aristotélico y, a nivel retórico, con lo **necesario o verosímil**:

No es oficio del poeta contar las cosas como sucedieron, sino como debían haber sucedido, o como fuese necesario o verosímil. Porque no está la diferencia entre el poeta y el historiador en que uno escriba en verso y el otro en prosa...diferéncianse en que el uno escribe las cosas como han sucedido y el otro como debrían de haber sucedido. De donde es, que la poesía tiene más de lo filosófico y de agudeza que la historia, porque la poesía trata las cosas más en lo universal y la historia las trata en particular.³³

Si la poesía responde al *deber ser*, se encuentra investida de una carga didáctica o moralizante. Ahora bien, lo que por ahora interesa es sobre todo el vínculo de la poesía con la verosimilitud, asociada con al *necesidad y lo natural*, en otras palabras, con pautas del transcurso de la vida de los hombres o acciones susceptibles de *imitarse* o traducirse en poesía.

Imitación, verosimilitud y fábula.

Para discutir el vínculo entre la *imitación* y la *verosimilitud*, partiré del pasaje anteriormente citado, en el que Aristóteles plantea esta relación tal como se

33. *Poética* de Aristóteles III,7, citada por Américo Castro en *El pensamiento de Cervantes*, Op.cit., p. 29.

establece en la tragedia.³⁴ Quisiera aclarar en este punto que la tragedia viene a cuento aquí tan sólo en la medida en que es en relación a ésta que Aristóteles se explaya sobre la *fábula*, y que ésta no es en manera alguna privativa de la tragedia, tal como se pone de manifiesto en el siguiente

pasaje:

Por lo tocante a la facultad narradora, y que hace su imitación sólo en verso, es cosa manifiesta que se han de componer las fábulas como las representaciones dramáticas en las tragedias, dirigiéndose a una acción total y perfecta... (Aristóteles, IV, I. El subrayado es mío.)

De entre las seis partes en que se divide toda tragedia, pareciera que la *fábula* fuera medular. De acuerdo con el *Arte poética*, *fábula* sería eso que, operando dentro de cualquier modalidad de lo poético, (en este caso la tragedia), estableciera lo poético como tal, y donde radicara su definición y régimen de existencia, es decir, la *mimesis*.³⁵ De este modo, si la tragedia imita la vida, la

34. Esta cita está tomada del apartado III de *El arte poético*. En este apartado, el filósofo se refiere a esta relación tal como se da en la tragedia. Ahora bien, dado que la *mimesis* define y constituye todas las modalidades de lo poético, no resulta demasiado inexacto estudiar el vínculo que establece con la verosimilitud en el caso de la tragedia. Por otra parte, siguiendo a Américo Castro, este pasaje resulta fundamental para comprender el sistema de la doble verdad formulado por los tratadistas italianos neoaristotélicos que constituye una de las claves para la comprensión del *Quijote*.

Compárese la cita en cuestión con la siguiente formulación del bachiller Sansón Carrasco: "-Así es -replicó Sansón-; pero uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían de ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna." (II, 3).

35. "Pero lo más principal de todo es la ordenación de los sucesos. Porque la tragedia es imitación no tanto de los

principal de sus partes, la fábula, "alma de la tragedia"(Aristóteles III,2), imitará la acción: "La fábula es un remedo de la acción, porque doy este nombre de fábula a la ordenación de los sucesos..."(Aristóteles III,2).

La perfección de la poesía radica en el modo de ordenar las fábulas, y este orden responde a la verosimilitud. En este sentido dice el tratadista Alonso López Pinciano que "la verosimilitud es lo más intrínseco de la imitación"³⁶. Si la fábula imita la acción, esta imitación se construye a partir de la verosimilitud. Así, Aristóteles se refiere a la medida justa de extensión de la fábula a partir de "la duración que verosímil y necesariamente se requiere según la serie continua de aventuras para que la fortuna se trueque de feliz en desgraciada, o de infeliz en dichosa..."(Aristóteles III,6)³⁷.

Lo verosímil poético parecería responder a un orden de cosas no aparente, el orden de los universales, a partir del cual se construiría una posibilidad de comprensión racional del mundo. Así, la perspectiva poética resulta privilegiada y en este sentido dice Piccolomini que lo verosímil poético tiene más alcance que la verdad.³⁸

nombres cuento de los hechos y de la vida, y de la ventura y desventura..."(Aristóteles III,2) El subrayado es mío.

36. Alonso López Pinciano, citado por Américo Castro, *Op.cit.*, p.34, n.1.

37. Aristóteles se refiere aquí concretamente a la revolución, que constituye una de las partes de la fábula; la otra es el reconocimiento.

38. Piccolomini citado por Castro, *Op.cit.*, p.30.

Alonso López Pinciano vuelve sobre la distinción que estableciera Aristóteles entre lo universal poético y lo particular histórico. Si para Piccolomini lo particular está asociado con la fugacidad fenoménica en contraposición con la eternidad, para López Pinciano lo particular se circunscribe a un limitadísimo blanco de verdad rodeado de un universo de posibilidades. El historiador trabaja en ese reducido ámbito mientras que el poeta, "puede ir por acá y por acullá universal y libremente, como no repugne a las fábulas recibidas ni a la verosimilitud..."³⁹ De este modo, la verosimilitud legitima la poesía como creadora de verdades universales. Se entiende entonces la aseveración del Pinciano según la cual "el poeta no es obligado a la verdad más de cuanto le parece que conviene para la verosimilitud"⁴⁰.

Verosimilitud cervantina y novela.

Tal como lo establece Américo Castro, Cervantes se inscribe dentro de la tradición que asienta la legitimidad de la creación en la verosimilitud. En el siguiente pasaje que Américo Castro toma del *Persiles*, la verosimilitud cervantina se asimila a la coherencia interna de la obra y al entendimiento:

Y si a esto se me respondiese que los tales no están obligados a mirar en delicadezas ni verdades, responderles hía yo que tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene de dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren,

39. Alonso López Pinciano citado por Castro, *Idem.*, p.34, n.1.

40. López Pinciano citado por Castro, *Idem.*

escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles..., anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas, y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verosimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe. (I,47)

Si la verdad de la historia está garantizada por la *realidad objetiva de los hechos*, la *verdad ideal* de lo inventado requiere de la trabazón y la armonía subjetivas. Siguiendo a Américo Castro, la armonía y el acuerdo no son cualidades objetivas, sino producto de un proceso activo de conocimiento.

De este modo, tal como lo observa Sklovski a partir de la disposición en capítulos y partes de la novela, Cervantes habría concebido *El Quijote* en el proceso mismo de su creación, modificándolo en la medida en que iba creando y conociendo su objeto estético. Sin apartarse del todo de sus orígenes aristotélicos, la verosimilitud en sentido cervantino se abre a la posibilidad de la imaginación creadora.

En su "Esbozo para una estructura del *El Quijote*", Sergio Fernández caracteriza la estética de la obra como una modalidad del barroco a la que denomina "del arrepentimiento", estética a la que también responden los *Sonetos de Amor* de Sor Juana⁴¹ y la columna estípite⁴². De

41. Véase Sergio Fernández, *La copa derramada*, México, UNAM, 1980.

42. "Una grácil línea formada en un ángulo invertido contorsiona el conjunto y lo vuelve ilegal, ya que se construye contra la gravitación. Pero cuando la mirada sigue la vertical en descenso se da cuenta de que el punto de fuga es permanente, por lo cual la línea puede ascender también vertiginosamente entregando el efecto deseado: una forma de arrepentimiento visual..." Sergio Fernández, "Esbozo para

este modo, como el endecasílabo y el estípite, *El Quijote* en tanto que novela, como don Quijote mismo, se estaría incesantemente haciendo, en el vaivén que se suscita entre la plenitud y el vacío.⁴³

La imaginación creadora abre pues el espacio de la novela, que es el mundo propio de la conciencia y de la invención del individuo.⁴⁴ Una de las semillas de la novela en los géneros antiguos es la fábula. Fábula en el sentido aristotélico es el ordenamiento de los sucesos que constituyen un acontecimiento. Stephen Gilman identifica este acontecimiento con el mundo hipotético construido por el novelista.⁴⁵ La novela sería entonces la estructura o composición realizadora de ese mundo hipotético.

La enunciación novelesca.

La novela se gesta en el propio proceso de su creación conformando el acontecer de un mundo. Este mundo se construye desde el punto de vista de la persona que lo vive. Así, en *El Quijote* se despliega el mundo del hidalgo Alonso Quijano, enloquecido a fuerza de leer novelas de caballerías, y de sus aventuras. El relato se enuncia, sobre todo en la primera parte de la novela, como si fuera una historia verdadera, parodiando de este modo la pretensión de verdad de los libros de caballerías que enloquecieron al

una estructura interna del *Quijote*", México, Trillas, 1993, p.124.

43. Fernández, *Op.cit.*, pp. 124-125.

44. María Zambrano, *España, sueño y verdad*. Edhasa, Barcelona, 1967, p. 25.

45. Stephen Gilman, *Cervantes y Avellaneda*, México, El Colegio de México, 1956, p.95.

hidalgo. De modo que la enunciación pareciera, en ocasiones, salida de la vivencia interior del hidalgo, y resulta por tanto doblemente paródica de las novelas que lo enloquecieran y de él mismo.

Ya en el primer capítulo de la novela, en tanto que lectores, nos encontramos ante un relato que pretende ser historia: "Pero esto importa poco a nuestro cuento; basta con que en la narración dél no se salga un punto de la verdad."(I,1) Esta imitación paródica de la verdad histórica está estrechamente vinculada, por una parte, con los problemas de la ambigüedad de la historia, especialmente en relación con los libros de caballerías, y, por la otra, con la falsificación intencional de la historia verificada a partir del siglo XV. Ejemplo de esto último son los libros plúmbeos y los falsos cronicones. Existe asimismo una falsa historia, la *Historia verdadera del Rey don Rodrigo*, compuesta por Albucásim Tárif de Miguel de Luna en la que se narra la conquista de España por los árabes y cuyas primera y segunda parte se escribieron en 1592 y 1600 respectivamente.⁴⁶

De modo que la imitación paródica de la seudoverdad histórica pasa por el nivel de lo contado (el mundo del hidalgo Alonso Quijano) y estructura la enunciación narrativa. Si caracterizamos a la novela como "una ficción en prosa que representa el mundo imaginado como si fuera

46. Bruce Wardropper, "Don Quijote: ¿ficción o historia?" en *El Quijote*, ed. de George Haley, Madrid, Taurus, 1989, pp.247-250.

real"⁴⁷, encontramos que el elemento propiamente novelesco de *El Quijote* radica en la confusión de la mente del hidalgo, a partir de la cual brota un mundo en el que la invención y la historia se entreveran de maneras múltiples e inesperadas.

Leía la novela desde la actualidad, encontramos una problematización de la verdad de la historia. Está, por otra parte, una reflexión sobre la verosimilitud poética y su capacidad para dar cuenta de los hechos o cosas que pasan en nuestro mundo, siendo que lo que relata la novela no es otra cosa que el mundo desde el punto de vista del sujeto que lo vive. La novela cervantina pone pues de manifiesto lo que los historiadores asumirían tiempo después: el que la verdad histórica no es una y que cada hecho cuenta con tantas versiones como testimonios.⁴⁸ Más aun, leída la novela desde la actualidad, los cartapacios árabes le confieren *verosimilitud* a la veracidad histórica del relato en la medida en que son presentados como uno de tantos testimonios posibles.

En el último párrafo de I,8, el segundo autor del *Quijote* se refiere a la interrupción de su relato.⁴⁹ El

47. Wardropper, *Idem.*, p.237, n.2.

48. Ejemplo de la noción de historia como versión es el siguiente:

...de donde, como queda dicho, tomaron ocasión los autores desta tan verdadera historia que, sin duda, se debía de llamar Quijada y no Quesada."(I,1)

49. "Pero está el daño de todo esto que en este punto de término deja pendiente el autor desta historia esta batalla (entre el vizcaíno y don Quijote) disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote de las que deja referidas (I,8)."

autor aborda en este punto el asunto de la escritura a la que hace depender de textos anteriores. De modo que este párrafo es un gozne en el que se pone de manifiesto que la historia es el resultado de la edición y seguimiento de crónicas anteriores debidas a diversos "ingenios de la Mancha" y, en un segundo momento, a la pluma de Cide Hamete Benengeli.⁵⁰

Así, la historia aparece como un comentario que, ante todo, se relata a sí mismo, y que acaso también va "haciendo nacer" ese discurso fundamental que se propone reconstruir. Ahora bien, lo que va naciendo de la historia que se cuenta es la escritura misma, flujo que, en su decurso, va escribiéndose a sí misma, un poco a la manera como vive don Quijote.

Efectivamente, comenzamos leyendo la historia de un hidalgo quien, en su locura, decide encarnar a don Quijote. El autor-narrador nos relata la interrupción de la historia y el hallazgo de la continuación de ésta en unos cartapacios debidos a la pluma de Cide Hamete Benegeli. EL juego se multiplica porque la fantasía de don Quijote engarza con el pensamiento escrito del autor-narrador, en el sentido de saberse contado, como lo sabe contado y lo cuenta el escritor de la historia que leemos:

Dichosa edad y siglo dichosos aquel adonde saldrán a luz las famosas hazañas mías, dignas de entallarse en bronce, esculpirse en mármoles y pintarse en tablas, para memoria del futuro. ¡Oh tu, sabio encantador,

50. Cabe señalar que si *Amadís* y sobre todo *Espalandián* son, siguiendo a Williamson, libros de propaganda antiislámica, el segundo cronista cervantino será árabe.

quienquiera que seas, a quien ha de tocar el ser el coronista desta peregrina historia, ruégote que no te olvides de mi buen Rocinante, compañero eterno mío en todos mis caminos. (I,2)

En esta Primera parte, don Quijote se dirige a un probable cronista cuya existencia es verosímil en la medida en que éste sigue el paradigma de los libros de caballerías. *Amadís de Gaula* es en efecto el modelo que Cervantes parodiará en la Primera parte de su obra. A partir de la Segunda parte, la novela hace un pliegue sobre sí misma, y de este modo se construye a partir de la Primera. Esto se pone de manifiesto en el nivel de los personajes cuando Sancho le cuenta a don Quijote que el bachiller Carrasco le había contado que "andaba ya en el libro la historia de vuestra merced, con el nombre de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha...*" (II,2)⁵¹

En la segunda parte de la obra, la historia adquiere otro sentido; ya no aparecerá como multiplicidad de versiones y fuentes. Ceñida a una sola versión, la historia se identifica con el manuscrito de Cide Hamete al que se le confiere autoridad total sobre los hechos de don Quijote.⁵²

También en este caso realiza Cervantes una presentación

51. Los duques son asimismo lectores de las aventuras de don Quijote:

-Decideme, hermano escudero: este vuestro señor, ¿no es uno de quien anda impresa una historia que se llama del *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, que tiene por señora de su alma a una tal Dulcinea del Toboso? (pregunta la duquesa a Sancho) (II,30)

52. "La tendencia a identificar el manuscrito de Cide Hamete con la historia hace que todo el relato se materialice, se objetualice en los pliegos escritos por Cide Hamete, que pasan a ser el referente inmediato de la palabra *historia* en sustitución de los hechos narrados en ella." Juan Manuel Martín Morán en AC XXX, Barcelona, Anthropos, 1990, pp.15-6.

verosímil de la verdad histórica, presentación que en este caso resulta tal vez más convincente para los historiadores oficiales.

Ahora bien, tanto la noción de la *historia* que puede aprehenderse en la Primera parte como la que encontramos en la Segunda son doblemente producto de la invención cervantina en la medida en que están construidas a partir del mundo de Alonso Quijano, ante todo, un personaje de novela, por más que en ocasiones se parezca tanto al nosotros mismos.

Si la novela reflexiona sobre sí misma, se autorrefiere y afirma y singularidad frente a la versión apócrifa, don Quijote, lejos de reconocer su triple origen literario (pasa por tres filtros diferentes antes de nacer a la luz: primer autor, traductor, segundo autor, y aun por el de la imprenta), afirma su ser real frente a su ser personaje libresco. Al saberse contado, don Quijote gana en realidad, como si este saber generara un aumento en su autoconciencia.⁵³ Don Quijote se constituye así como un comentario permanente de sí mismo.

53. De este modo afirma su autonomía frente a quienes pretenden secuestrarlo en una versión apócrifa de sí mismo:

-Por el mismo caso -respondió don Quijote- no pondré los pies en Zaragoza, y así sacaré a la plaza del mundo la mentira dese historiador moderno, y echarán de ver las gentes como yo no soy el don Quijote que él dice. (II, 59)

Y ante la visión de Altisidora:

-Visión debió de ser, sin duda -dijo don Quijote-, porque no hay otro yo en el mundo y ya esa historia anda por acá de mano en mano; pero no para en ninguna, porque todos la dan del pie. Yo no me he alterado de oír que ando como cuerpo fantástico por las tinieblas

La transgresión del sistema de la doble verdad en el nivel del personaje.

El tratamiento paródico de la fábula como si fuera historia que se verifica en el nivel de la enunciación de la novela en el que lo verisímil sustituye a la verdad poniendo de manifiesto al mundo como entramado subjetivo, puede leerse como una reflexión crítica del sistema aristotélico de la doble verdad a partir del cual se realiza la crítica al horizonte historiográfico del *roman* caballeresco. Ya dije que en el *roman* se pretendía entroncar las dinastías europeas con la tradición del mundo clásico:

De ese modo, sobre el abismo del olvido de los primeros siglos de la era cristiana, se tejieron extensas narraciones que se hacían cada vez más fantásticas mientras más se extendía la elaboración. En realidad, la labor del historiador de los siglos XII y XIII, en ciertos momentos, no dista mucho de la del novelista moderno al borrar en sus obras, con frecuencia, las fronteras entre lo histórico y lo inventado.⁵⁴

La crítica al *roman* caballeresco se realiza desde el punto de vista del sistema de la doble verdad, posible en la medida en que en ese momento se habían cumplido ya las etapas de descubrimiento y colonización de los nuevos territorios y podía acotarse claramente una realidad distinta de las tierras maravillosas.

Ahora bien, si el sistema de la doble verdad existe como horizonte de concepción y comprensión del personaje

del abismo, ni por la claridad de la tierra, porque no soy aquel de quien esa historia trata. Si ella fuere buena, fiel y verdadera, tendrá siglos de vida; pero si fuere mala, de su parto a la sepultura no será muy largo del camino. (II, 70) El subrayado es mío.

54. Fogelkist, *Op.cit.*, p.30.

Alonso Quijano-don Quijote, el personaje lo trasgrede en la medida en que vive una confusión de los límites entre la historia y la fábula y lee la ficción como si fuera realidad. Es así como Alonso Quijano pierde el juicio y simultáneamente la perspectiva aristotélica del mundo:

Con estas razones perdía el pobre caballero el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido, que no se lo sacara ni las entendiera el mismo Aristóteles si resucitara para solo ello. (I,1)

De este modo, en la medida en que su autor se siente llamado a "derribar la máquina mal fundada destos caballerescos libros" desde un horizonte de comprensión aristotélico, la novela denuncia la confusión operada por estos libros. Por otra parte, sin embargo, presenta esta misma transgresión sólo que desde el punto de vista del individuo.

De modo que si la distinción entre la historia y la invención fabulosa está en la base del horizonte escritural cervantino, la novela va más allá de ésta en la medida en que se escribe desde la perspectiva del individuo. Esta perspectiva, como ámbito difuso en el que la invención y la realidad se interpenetran, se pone de manifiesto en una discusión entre Sancho Panza y la Duquesa tocante al encantamiento de Dulcinea en la que, en virtud de su mayor astucia y para su propia diversión, ésta última logra hacerle creer a Sancho que el encantamiento efectivamente ocurrió. La discusión resulta significativa en tanto que da cuenta del terreno de las certezas personales como ámbito de

incertidumbre en el que la realidad se abre a distintas dimensiones y en ocasiones se difumina.⁵⁵

Esta persona no es otra que la del lector, y por lector entiendo tanto al hidalgo lector de novelas de caballerías como a Cide Hamete Benengeli, lector de los hechos de don Quijote; asimismo, al segundo autor, lector y comentarista de Cide Hamete, y aun a mí misma, lectora de la novela cervantina. La novela es pues un género que da cuenta de las peripecias de un individuo a caballo entre la historia y la

55. En esta discusión, la duquesa tiene éxito en afirmar que:

...todo fue invención de alguno de los encantadores que al señor don Quijote persiguen; porque real y verdaderamente yo sé de buena parte que la villana que dio el brinco sobre la pollina era y es Dulcinea del Toboso, y que el buen Sancho, pensando ser el engañador, es el engañado; y no hay poner más duda en esta verdad que en las cosas que nunca vimos; y sepa el señor Sancho Panza que también tenemos acá encantadores que nos quieren bien, y nos dicen lo que pasa por el mundo, pura y sencillamente, sin enredos ni máquinas; y créanos Sancho que la villana brincadora era y es Dulcinea del Toboso, que está encantada como la madre que la parió; y cuando menos nos pensemos, la habemos de ver en su propia figura, y entonces saldrá Sancho del engaño en que vive.

-Bien puede ser todo eso -dijo Sancho Panza-; ahora quiero creer lo que mi amo cuenta de lo que vio en la cueva de Montesinos, donde dice que vio a la señora Dulcinea del Toboso en el mismo traje y hábito que yo dije que la había visto cuando la encanté por solo mi gusto; y todo devió de ser al revés, como vuesa merced, señora mía, dice, porque de mi ruin ingenio no se puede ni debe presumir que fabricase en un instante tan agudo embuste, ni creo yo que mi amo es tan loco, que con tan flaca y magra presunción como la mía creyese una cosa tan fuera de todo término. Pero, señor, no por esto será bien que vuestra bondad me tenga por malévolo, pues no está obligado un porro como yo a taladrar los pensamientos y malicias de los pésimos encantadores; yo fingí aquello por escaparme de las riñas de mi señor don Quijote, y no con intención de ofenderle; y si he salido al revés, Dios está en el cielo, que juzga los corazones. (II,33)

poesía y del modo particular como las entrevera y vive en su interioridad.

Quizás el episodio más revelador de esta interioridad conflictuada sea la aventura de la cueva de Montesinos, única que don Quijote vive solo. En la medida en que constituye un testimonio de la interioridad de don Quijote, con todo y las distorsiones propias del sueño y la pesadilla que conforman la experiencia trágica de la locura⁵⁶, la aventura de la cueva de Montesinos sale del ámbito de la verosimilitud aristotélica asociada con el entendimiento, y resulta aparentemente incongruente e inexplicable para quienes, fuera de la cueva y a la luz del día, escuchamos el relato del protagonista.

Así, el historiador Cide Hamete Benegeli aclara que todas las aventuras por él referidas han sido contingibles, es decir, posibles y verosímiles, "pero esta desta cueva no le hallo entrada por tenerla por verdadera". El moro establece así que esta aventura sale del horizonte de la verosimilitud aristotélica, a partir de la cual resulta imposible "encontrarle entrada":

-Por otra parte considero que él (don Quijote) la contó y la dio con todas las circunstancias dichas, y que no pudo fabricar en tan breve espacio tan gran máquina de disparates; y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa; y así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más; puesto que se tiene cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se trató della, y dio que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien

56. Foucault, *Historia de la locura en la época clásica I*, Capítulo I, "Stultifera navis", México, FCE, 1981.

con las aventuras que había leído en sus historias.
(II,24)

Si bien la aventura de la cueva de Montesinos carece de verosimilitud en un sentido propiamente aristotélico, no deja de poseer coherencia interna, y en ese sentido participa de otro tipo de verosimilitud. Así, las visiones de don Quijote en la cueva, desasidas del contrapunto de la "realidad" o del sentido común con el que se ve confrontada su locura a lo largo de la novela, poseen la lógica de los sueños.⁵⁷

El episodio de la cueva de Montesinos puede leerse a partir de lo que en su *Historia de la locura en la época clásica* formula Foucault como la escisión entre lo visible (la imagen) y lo decible (el verbo). De acuerdo con Foucault, hacia el final de la Edad Media, la unidad trágica del mundo, la experiencia de la unidad comienza a desquebrajarse:

Entre el verbo y la imagen, entre aquello que pinta el lenguaje y lo que dice la plástica, la bella unidad empieza a separarse; una sola e igual significación no les es inmediatamente común. Y si es verdad que la Imagen tiene aun la vocación de decir, de transmitir algo que es consustancial al lenguaje, es preciso reconocer que ya no dice las mismas cosas, y que gracias a sus valores plásticos propios, la pintura se adentra en una experiencia que se apartará cada vez más del lenguaje, sea la que sea la identidad superficial del tema. La palabra y la imagen ilustran aun la misma fábula de la locura en el mundo moral; pero siguen ya dos direcciones diferentes que indican, en una hendidura apenas perceptible, lo que se convertirá en

57. Para un puntual análisis de este episodio véase Helen Percas de Ponseti, "La cueva de Montesinos" en *El Quijote*, *Op.cit.*, pp.142-176. En este artículo la autora realiza un análisis simbólico de la visión de la cueva y de los objetos poéticos más significativos, por ejemplo, encuentra que el corazón embalsamado de Durandarte es el símbolo plástico de la muerte espiritual que de sí mismo presencia don Quijote.

la gran liga de separación de la experiencia occidental de la locura.⁵⁸

Esta brecha que se abre en el Renacimiento se consolida definitivamente en el clasicismo. Ocurre en el interior del hombre como extrañamiento entre su pensamiento y su ser real. En otras palabras, la escisión entre lo *decible* y lo *visible* hace de la experiencia de la locura algo inefable. Trasplantada al interior del hombre, esta experiencia cósmica de la locura se le entrega únicamente en la medida en que asiste a ésta con los ojos vueltos hacia dentro, en el descenso a su interioridad en tanto que hombre real. Es esta la experiencia que vive don Quijote en su descenso a la cueva de Montesinos. Como lectores, en esta aventura asistimos a la elaboración de sus vivencias, al modo como entreteje sus experiencias con sus realidades interiores. Accedemos a la interioridad quijotesca gracias a su relato. En sus palabras está el anhelo y la capacidad de *decir* lo que ha *visto* en el interior de la cueva *en y a través de la palabra*. En este sentido don Quijote es un artista.

A partir del clasicismo, los artistas se han dado a la tarea de restituir la unidad entre lenguaje y mundo. De acuerdo con Foucault, destruida la profunda implicación entre lenguaje y mundo, el lenguaje no ha sido sino un caso particular de representación (para los clásicos) o de la significación (para nosotros). Así, el arte implica la simbolización de lo que el artista encuentra toda vez que se

58. Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, *Op.cit.*, p.34.

abisma a sus honduras; sensaciones y emociones silenciosas que encarnan en la obra de arte para que otros se reconozcan ahí y se restituyan integrando a su yo sus visiones interiores.

La locura quijotesca como invención.

En la posibilidad de desarrollar la locura quijotesca, está implícita la libertad creadora de Cervantes y su capacidad para explorar nuevas dimensiones. Así, la locura quijotesca redefine la naturaleza de lo maravilloso:

En definitiva, la máxima fuente de asombro en el *Quijote* es el hecho de que la locura del héroe llegue a durar tanto y a pesar de tantas adversidades. Desde cualquier punto de vista, el proyecto desatinado del caballero debería haberse venido abajo mucho antes de su segunda salida, y, no obstante, sin ofender una sola vez el *sentido de la verosimilitud* siempre alerta del lector, Cervantes prolonga su demencia en un continuo desafío a las expectativas más insensatas.⁵⁹

Ya dije que Cervantes trabaja a partir de la noción de verosimilitud neoaristotélica, pero que la resignifica. Para Cervantes, la verosimilitud será la adecuación de la invención creadora con lo que el lector está dispuesto a creer. La locura quijotesca es verosímil en la medida en que obedece a un sistema que regula su comportamiento y estructura sus argumentos. El ingenio del caballero consiste en su capacidad para hallar una razón para todo lo que le pasa.⁶⁰ Este sistema conceptual es maleable, capaz de tomar

59. Williamson, *Op.cit.*, p.134. El subrayado es mío.

60. "-No te maravilles deso, Sancho amigo -respondió don Quijote; porque te hago saber que los diablos saben mucho, y puesto que traigan olores consigo, ellos no huelen nada, porque son espíritu, y si huelen, no pueden oler cosas buenas, sino malas y hidiondas. Y la razón es que como ellos, dondequiera que están, traen el infierno consigo, y que no pueden recibir género de alivio alguno en sus

en cuenta otros puntos de vista y de adaptarse a circunstancias imprevistas.⁶¹ De este modo, a la manera islámica cuya flexibilidad describe Américo Castro, es el sujeto quien crea el objeto y asimismo éste quien posteriormente explica su transformación en función de lo que es el objeto, sustentado en sus propias premisas conceptuales.

Don Quijote se autoconstruye conjuntamente con su mundo. El mundo al que quiere responder es el de la caballería medieval. En la locura quijotesca la memoria opera aunada a su voluntad de reinventarse. Del centro mismo de esta voluntad partirá pues el movimiento obsesivo con el que el personaje buscará afirmarse adherido al código que quiere que pautе sus acciones y pensamientos. Este carácter ceremonial se debe por una parte a la observación del ritual del código caballeresco y, por la otra, a la ceremonia con la que pretende afirmar incesantemente ante sí mismo y ante los otros que efectivamente vive en el mundo de la caballería andante y que es don Quijote de la Mancha. De

tormentos, el buen olor sea cosa que deleita y contenta, no es Oposible que ellos huelan cosa buena. Y si a ti te parece que ese demonio como dices huele a ámbar, o tú te engañas, o él quiere engañarte con hacer que no le tengas por demonio." (I,48)

61. "Lo que has de creer y entender es que si ellos (los encantadores) se les parecen (al cura y al barbero), como dices, debe de ser que los que me han encantado habrán tomado esa apariencia y semejanza; porque es fácil a los encantadores tomar la figura que se les antoja, y habrán tomado las destos nuestros amigos, para darte a ti ocasión de que pienses lo que pienses y ponerte en un laberinto de imaginaciones." (I,48)

este modo, se obstina en ritualizar ciertos gestos caballerescos en desesperado afán de mimesis.⁶²

La invención de los personajes cervantinos.

Pese a participar de lo "universal poético postridentino", observa Gilman que los personajes de Cervantes poseen una "constancia interior" cuya fuente es quizás la *personalidad y las exigencias internas del personaje cervantino*. En lo tocante al modo de construcción de sus personaje, Cervantes participa del perspectivismo; sin embargo, en la medida de su interpretación de lo "universal poético" y el fin moral de la obra artística, Cervantes es ciertamente un autor barroco. El valor que asumirá como absoluto, sin embargo, será paradójicamente, el del ser individual, con lo cual se reinserta en una comprensión renacentista del mundo, en una relación horizontal con éste en la que se implican la experiencia, el tiempo y la perspectiva.

62. De acuerdo con Williamson, la caballería cortesana es un sistema designado para mantener un orden de normas e ideales absolutos que se ve constantemente amenazado por alguna fuerza perversa o demoniaca, por algún defecto interno en el carácter o conducta del caballero o, finalmente, por el mero paso del tiempo. Sobre el ritual que implicaba la caballería andante véase asimismo Paul Zumthor, "De Perceval a don Quichotte" en *Poétique* núm. 87, 1991, p.266.

Capítulo II

El mundo de Alonso Quijano

La crisis general de una sociedad

En su artículo "El tiempo del Quijote", el historiador Pierre Vilar encuentra en el siglo XVII español una crisis general de la sociedad. "De 1599 a 1610 el hambre que sube de Andalucía enlaza con la peste que baja de Castilla."¹ Las ciudades están superpobladas. Los campos yermos. El "salario real" asciende, pero no hay asalariados:

Aridez, deforestación, decadencia agrícola, emigración, expulsión, exceso de manos muertas, de limosnas y de vocaciones eclesiásticas, vagabundeo, desprecio al trabajo, manía nobiliaria, flaquezas de los favoritos y de los reyes: estas "causas de la decadencia" son demasiado numerosas para no advertir en ellas la imbricación de causas-efectos, la "crisis general" en la que son solidarias una impotencia política, una incapacidad productiva y una putrefacción social.²

Por otra parte, si bien la plata proveniente de las minas de México y del Perú se traduce en un incipiente mercantilismo, no prospera éste en la medida en que el metal se destina casi en su totalidad a saldar las importaciones extranjeras o bien termina empeñado. De este modo se produce una inflación en los títulos de papel. Martín González de Cellorigo observa que "la riqueza ha andado y anda en el ayre, en papeles y contratos, censos y letras de cambio...y no en bienes que fructifiquen."³

1. Pierre Vilar, "El tiempo del Quijote" en *Crecimiento y desarrollo*, Barcelona, Ariel, 1980, p.334.

2. Vilar, *Art.cit.*, pp.338-9.

3. *Idem.*, p.341.

En el año de 1609, el Estado monárquico absolutista español decreta la expulsión de los moriscos.⁴ En interpretación de Pierre Vilar, esta expulsión resulta ser un mecanismo con el que el poder monárquico pretendía distraer el malestar social. Un siglo antes, en la época en que Fernando de Rojas escribiera la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, la persecución de los judíos, las conversiones en masa que forzaba la Inquisición y la violenta vigilancia a que se veían sometidos los conversos habían convertido las ciudades en verdaderas "cestas de cangrejos".⁵

Instalada en el ocio, la masa parasitaria de cristianos viejos sospechaban de todo aquél que se dedicara a la negación del ocio, ocupación reservada a los judíos y los moros. El negocio estaba asociado con el espíritu de lucro, pero también con la administración, con la producción y aun con la creatividad. Instalados pues en el ocio o, al decir de Cellorigo, reducido a una "república de hombres encantados que vivían fuera del orden natural"⁶, los hombres de la España de 1600 preferían soñar.

El doble vínculo.

Tal es el mundo en el que un hidalgo empobrecido, Alonso Quijano, se otorga una nueva identidad y se lanza por

4. "...se trata de un residuo de los moros vencidos, convertidos por la fuerza pero inasimilados, carreteros o tenderos a veces, pero más a menudo campesinos que vivían en comunidades cerradas, al servicio de los grandes señores de la Reconquista." *Idem.*, p.335.

5. Sobre esto véase Stephen Gilman, *El mundo de Fernando de Rojas*, *Op.cit.*, p. 56 y *pássim*.

6. Cellorigo citado por Vilar, *Idem.*, p.341.

el mundo en pos de aventuras, escapando del lugar que el orden tradicional se tenía asignado. "Alonso Quijano se escapa de su hogar, una vez encarnado en el caballero de la Triste Figura (o en algo semejante), tal vez para liberarse de la monotonía de un plan de comidas, repetido sin clemencia durante las 52 semanas de cada año."⁷ El horizonte de la existencia de Alonso Quijano es de una monotonía carcelaria. Carroll B. Johnson encuentra que esta sujeción

tiene la estructura de una "doble atadura":

Debido a lo que podríamos caracterizar como la transición entre el feudalismo medieval y el capitalismo moderno, que destruyó las estructuras económicas tradicionales, la baja nobleza rural a la que pertenecía don Quijote resultaba anacrónica e incapaz de sustentarse. Esto último, aunado a la pervivencia de estructuras sociales arcaicas y a la distinción entre hidalgos y pecheros, confinó a la clase de don Quijote a un maligno doble vínculo⁸. Si esta baja nobleza rural cuya base económica tradicional se tambaleaba intentaba abrirse a otras actividades y fuentes de ingreso, estaba condenada a perder lo que consideraba su más valiosa posesión: la nobleza. El trabajo, el comercio o el pago del pecho⁹ implicaban el fin de la propia hidalguía.¹⁰

7. Américo Castro, "Españolidad y europeización del Quijote", prólogo a *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, México, Porrúa, 1990, p. XXI.

8. El subrayado es mío.

9. El pecho era el tributo que se pagaba al rey o señor territorial por razón de los bienes o haciendas.

10. La traducción es mía.

In short, the class of small hidalgos to which don Quijote belonged was being rendered irrelevant and incapable of sustaining itself by what we might summarize as the passage from medieval feudalism to modern capitalism, which destroyed its traditional economic bases. This, in combination with the survival of the archaic social structures, with its division into hidalgos and pecheros and its insistence on the maintenance of the distinctions, caught don Quijote's class into a vicious double bind. If these people, whose traditional economic base was crumbling away beneath them attempted to move into other activities and seek other sources of support, they would lose

Tal como lo explica Ronald D. Laing, de acuerdo con el modelo de la "doble atadura" (Bateson et al., 1956), la 'víctima' de ésta se ve envuelta en una maraña de imposiciones paradójicas, o de atribuciones que tienen la fuerza de imposiciones, que le impide responder a una situación con libertad.¹¹ Es así como los hidalgos languidecen en la inmovilidad que se les atribuye como condición de su existencia. En la medida en que en su inmovilidad social radica su única distinción, son llevados a desear su propia muerte. Será este deseo negativo, vuelto contra el sujeto mismo, el horizonte de la locura quijotesca.¹²

Miguel de Cervantes escribe una novela en la que relata la transformación de un hidalgo empobrecido, Alonso Quijano, en un caballero andante. Alonso Quijano se otorga una nueva identidad y se lanza por el mundo en pos de aventuras,

their most precious possession, nobility itself. To work, to engage in commerce, or to pay the *pecho* was to jeopardize one's *hidalguía*.

Carroll B. Johnson, *Madness and lust. A psychoanalytical approach to Don Quijote*, Berkeley, University of California, 1983.

11. Ronald D. Laing, *El yo y los otros*, México, FCE, 1982, p.137.

12. En el terreno de lo político encuentro una estructura de sujeción que pudiera caracterizarse como una "doble atadura". El Estado monárquico absolutista español se afianzó aboliendo potencias supra y extraestatales y expropiando políticamente instancias feudales de carácter regional, corporativo y personal. Simultáneamente apelaba a resortes medievales como los vínculos de subordinación vasalláticos. De este modo los ciudadanos resultaban avasallados y doblemente atados ya no a un hombre, sino a un apartado. Véase Antonio Maravall, *Estado moderno y mentalidad social I*, Madrid, Alianza Editorial.

escapando del lugar que el orden tradicional le tenía asignado. Su rebeldía se expresa por medio de su locura.¹³

Es, pues, de saber que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso -que eran los más del año, se daba a leer libros de caballerías con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza, y aun la administración de su hacienda... (I,1)

Alonso Quijano entretiene pues su ocio con la lectura de los libros de caballerías, compensando de este modo su nostalgia por las mitificadas vidas de sus antepasados en tiempos de la Reconquista. En realidad, tal era el propósito de las novelas de caballerías subartúricas derivadas de *Amadís*, como las de Feliciano de Silva. En palabras de Girard, "detrás del deseo del héroe, existe la sugerencia de un tercero, el inventor de *Amadís*, el autor de las novelas de caballerías."¹⁴

En resolución, él se enfrascó tanto en su letura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio. Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de sonadas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo. (I,1)

De este modo se describe el proceso que culmina con la locura del hidalgo. El hecho de que se le seque el cerebro recuerda las doctrinas del doctor Juan Huarte de San Juan quien en su *Examen de ingenios* (1575) establece una

13. Alonso Quijano pertenece la estamento de los hidalgos que constituye el más bajo de los tres -grandes, caballeros e hidalgos- de los que se componía la nobleza.

14. René Girard, *Mentira romántica y verdad novelesca*, Barcelona, Anagrama, 1985, p.11.

caracterización de los hombres a partir de cuatro temperamentos (melancólico, colérico, sanguíneo y bilioso). Si aventuramos que el temperamento del hidalgo era de por sí colérico, es decir, caliente y seco, nos explicamos que el desvelo termina por secarle totalmente el cerebro.¹⁵

Adelante se ponen en relación tres partes de la mente del hidalgo: juicio, fantasía e imaginación. Pierde el juicio. La fantasía se le llena de los contenidos de los libros y la imaginación se vincula con la fantasía para determinar la veracidad de éstos. Será pues la imaginación la zona que, colmada tanto por los contenidos de las fantasías como por la convicción de su veracidad, termine por irrumpir en la realidad.

A partir de ese momento, Alonso Quijano, pendiente solamente de la representación que tiene lugar detrás de los ojos de su mente, dejará de establecer distingos entre literatura y realidad:

En efeto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que 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 a 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)

15. "Según las doctrinas de Huarte de San Juan los hombres de temperamento caliente y seco son ricos en inteligencia y en imaginación, y, "en cuanto al carácter, coléricos y melancólicos, y picando fácilmente en manías." Luis Andrés Murillo, *Ed. cit.*, p.73, n.14.

Es así como limpia y recompone las armas de sus bisabuelos, nombra Rocinante a su rocín y, al cabo de ocho días, da en llamarse don Quijote de la Mancha. Finalmente buscará una dama de la cual enamorarse, "porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma". Recuerda entonces a una moza labradora llamada Aldonza Lorenzo a quien, con el nombre de Dulcinea del Toboso, convierte en señora de sus pensamientos.

Caballería andante y otredad.

Remontémos al origen literario de la caballería. En la mentalidad de los siglos XII al XIV-XV, el caballero andante está vinculado con el deseo de integración de lo otro y de lo desconocido. Su aventura consiste en salir de resguardo para encontrarse con eso *otro*, *desconocido* y exterior. De acuerdo con el análisis de Paul Zumthor, dos son los elementos que caracterizan la caballería andante. En primer lugar la errancia (*errance*) -que hasta el siglo XVI significa simplemente caminar¹⁶; en segundo lugar esté la busca (*quête*) que le otorga a la caballería sus dimensiones espaciotemporales. La errancia constituye la figuración ideal de la tradición novelesca y la busca constituye el principio de su organización narrativa.

A partir de fines del siglo XV y principios del XVI, debido a las nuevas conquistas y descubrimientos que redefinirían el mapa de Europa, convirtiendo eso *otro* o

16. No fue sino hasta el siglo XVI que el término *errance* adquirió la connotación del desplazamiento sin meta.

desconocido en tierra conocida y conquistada, la caballería andante se transformará al punto en que era posible encontrar errancia sin busca y busca sin errancia. Así, en el libro IV de Rabelais encontramos una busca sin errancia y en *El Quijote* una errancia sin busca. La errancia quijotesca consistirá en andar en círculo por el horizonte de su provincia natal.

Don Quijote el extranjero.

Sostiene Paul Zumthor que el afán de don Quijote por aventurarse implica que ha absorbido en su cuerpo las marcas de eso *otro* que ha dejado de existir como tal en la medida en que ha sido conquistado. De este modo se extraña del espacio conquistado y conocido para convertirse él mismo en esa exterioridad, ámbito en el que se despliega convertido en extranjero.¹⁷

Ahora bien, en el mundo de Alonso Quijano, la condición de extranjería estaba vinculada, desde el punto de vista de la "casta" triunfante de los llamados cristinaos viejos, a los hispano-hebreos e hispano-moriscos.¹⁸

17. "Don Quijote demeure étrange a cet espace qui est devenu la notre. A vrai dire, il n'ya plus d'espace; et c'est a sa personne même que s'attachent désormais les marques qui furent celle des étendues ou s'épanouissait l'errance des héros de jadis; le voici devenu, lui, l'Extérieur et l'Étranger." "Don Quijote se extraña del espacio que habrá de convertirse en nuestro (en el de los europeos). A decir verdad, ya no hay espacio, y en adelante, las marcas de las veredas en las que se desplagara la errancia del héroe de ayer, habrán de asimilarse a su persona. He lo pues convertido en el Exterior y en el Extranjero." Zumthor, *Idem.*, p.268.

18. "Uno de los rasgos de los Siglos de Oro en declive, esto es, después de Felipe II es la fijación de una 'condición' de los 'estados' de la Edad Media en una estructura de

El estamento al que pertenecía Alonso Quijano se asociaba frecuentemente con los conversos, aunque estas dos categorías -converso e hidalgo- no fueran idénticas.¹⁹

Así, en un contexto en el que se observaba un "casticismo de almas" y en el que la Inquisición se había encargado de vigilar y perseguir a los conversos desde el siglo XVI, Alonso Quijano vivía una situación de inseguridad ontológica y existencial. Quien no quisiera hacerse sospechoso de descender de conversos, había de evitar las actividades bancarias y mercantiles, pues hacer riqueza con riqueza se asociaba con el judaísmo. Resultaban asimismo sospechosos los administradores, los técnicos y los profesionistas. Por otra parte, el trabajo científico, del que se habían ocupado notablemente los moros, resultaba asimismo objeto de recelo. Finalmente, se desconfiaba del trabajo intelectual.

Así, so pena de perder su condición, los hidalgos se marginaban de toda actividad productiva; incapaces de proyectarse socialmente, estaban condenados a resguardarse en la autocontemplación o el sosiego, y también a la

castas en vez de en una estructura de clases." Pierre Vilar, *Hidalgos, guerrilleros y amotinados*. Barcelona, Crítica, p.54.

19. En relación con Fernando de Rojas y comentando el artículo de Otis Green "Fernando de Rojas, converso e hidalgo", Stephen Gilman aclara que: "Las dos categorías -converso e hidalgo- se unían en muchos casos, pero presentarlas como idénticas sin hacer de ello problema indica un grave lapso tanto de investigación como de reflexión." Stephen Gilman, *Op. cit.*, p.156, n.79.

ociosidad y la pobreza. De esto se lamenta el moro Benengeli

al describir la escena de don Quijote ante una media rota:

...pero tú, segunda pobreza, que eres de la que yo hablo, ¿por qué quieres estrellarte con los hidalgos y bien nacidos más que con la otra gente? ¿Por qué los obligas a dar pantalia a los zapatos, y a que los botones de sus ropillas unos sean de seda, otros de cerdas, y otros de vidrio?...Y prosiguió: ¡Miserable del bien nacido que va dando pistos a su honra, comiendo mal y a puerta cerrada, haciendo hipócrita al palillo de dientes con que sale a la calle después de no haber comido cosa que le obligue a limpiárselos! Miserable de aquel, digo, que tiene la honra espantadiza, y piensa que desde una legua se le descubre el remiendo del zapato, el trasudar del sombrero, la hilaza del herreruelo y la hambre de su estómago! (II,44)

En el año de 1582, Caverel describe la situación de la baja

nobleza portuguesa empobrecida:

Sea por la falta de medios o de buena voluntad pueden verse en Lisboa muchos de los que se llaman hidalgos y gentileshombres que, tapándose la nariz con la capa para no ser reconocidos, van solos por la calles a hacer sus recados, dado que carecen del real para contratar a un servidor...²⁰

Ahora bien, si la improductividad de la que hacían alarde los hidalgos aparecía a los ojos de los moralistas del momento como algo querido y a nuestros ojos como algo obligado por esa "honra espantadiza" que los poseía, es necesario considerar que resultaba también inevitable en ese momento si pensamos que se vivía lo que Pierre Vilar ha caracterizado como un paro larvado en tiempos de inflación.

Duelos y quebrantos los sábados.

Así, tener la "honra espantadiza" significaba estar en posesión de una honra tan frágil que para preservarla era necesario condenarse a la pobreza, aparentando ante los

20. Citado por Pierre Vilar en *Hidalgos...*, *Op.cit.*, p.30.

otros un nivel de vida del que se carecía. La "honra espantadiza" se preservaba con cautela y aun con sacrificio, en la renuncia a todo negocio en favor de una "paupérrima holganza".

En este clima de vigilancia y tensión, la ostentación de una pieza de jamón, tal como lo hace el morisco Ricote, constituye un salvoconducto para transitar por la España de los cristianos viejos y nuevos.²¹ En efecto, los conversos se veían muchas veces obligados a comer carne de cerdo con el objeto de probar la autenticidad de su conversión. En este contexto entiende Américo Castro la frase "duelos y quebrantos los sábados"²². Rodríguez Marín identifica los "duelos y quebrantos" con la fritada de los "huevos con terreznos". Ahora bien, los duelos y quebrantos son también una metonimia. Se trata del efecto producido por el tocino en los conversos, con mayor razón si lo comían en sábado.

La improductividad de los hidalgos.

Arriba dije que el ejercicio de actividades productivas "deshidalgaban" a la persona ante los ojos de los otros.

21. "No dijérades siquiera:
Hidalgo, saber quería, si cabe en la cortesía,
quien es esta pasajera?...
Demás que estoy con vos en pecado,
porque os he visto comer
y ni vino os vi beber,
ni tocino habéis probado, etc." Juan Ruiz de Alarcón, *Quien mal anda, mal acaba* citado por Américo Castro en *Cervantes y los casticismos*, Madrid, Alfaguara, 1966.

22. "Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda." (I,1)

Entre las actividades productivas habría que considerar la producción del pensamiento, la actividad intelectual.

Efectivamente, de acuerdo con Américo Castro, entre los cristianos viejos se fomentaba un solemne y sosegado no razonar. Ahora bien, en el primer capítulo de la obra, Alonso Quijano aparece como febril lector. El problema radica en considerar la lectura de los libros caballerescos como una actividad intelectual. En la medida en que Alonso Quijano se caracteriza por absorber acríticamente todo lo que cuentan estos libros, su lectura no constituiría sino un modo de pasar el tiempo, una evasión por la cual trueca hanegas de sembradura y "olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza, y aun la administración de la hacienda"(I,1)

Existen muchos pasajes a lo largo de la novela, sin embargo, que dan cuenta de la elaboración del personaje de la significación de la caballería andante y del sentido de haberse convertido en caballero. Piénsese en el discurso sobre la "Edad de Oro"(I,11) o bien en lo que don Quijote le dice al hijo de don Diego de Miranda, Lorenzo, sobre la caballería andante²³, esto por citar sólo dos ejemplos. Si don Quijote resulta a todas luces productivo desde el punto

23. "-Es una ciencia -replicó don Quijote- que encierra en sí todas o las más ciencias del mundo, a causa que el que la profesa ha de ser jurisperto, y saber las leyes de la justicia distributiva y comutativa para dar a cada uno lo que es suyo y lo que le conviene; ha de ser teólogo para saber dar razón de la cristiana ley que profesa, clara y distintamente, adondequiera que le fuere pedido; ha de conocer en mitad de los despoblados y desiertos las yerbas que tienen virtud de sanar las heridas...(II,18)"

de vista intelectual, habría que reconocerle al hidalgo Quijano el haber transformado la esterilidad autocontemplativa del sosiego en ocio productivo.

Ser mirado.

La condición de los hidalgos, como la de muchos hombres y mujeres de la sociedad española del siglo XVII, se caracteriza por una identidad social frágil y paradójica depositada en los ojos de otros acechantes, aposentados en la vigilancia inquisitorial.²⁴

Así, la mirada del otro vigilante irrumpirá en el mundo de quien se experimentará como un ser mirado. Convertido en objeto para el otro que lo mira, el hombre se pierde de vista. Más aun, en la medida en que es captado por la mirada penetrante de su prójimo, mirada que irrumpe en su ser para sí anulando las relaciones que ha establecido éste con el mundo e imponiéndole las suyas, es incapaz de percibir los ojos que lo captan, esto es, la perspectiva de sí y del mundo que se le impone.²⁵

24. Recuérdese al Escudero del *Lazarillo*, quien abandona su propiedad en Costanilla de Valladolid porque un vecino suyo no lo saludaba como correspondía a su honra y a su condición de hidalgo: "Que un hidalgo no debe a otros que a Dios y al rey nada". *El Lazarillo de Tormes*, Tratado tercer, México, Cátedra, 1987.

25. El prójimo tal como se hace presente en el mundo de Alonso Quijano corresponde a ese otro negativo y amenazante que observa y enjuicia, tal como lo plantea Sartre en el apartado IV "La mirada", capítulo I, tercera parte de *El ser y la nada*. Sobre el tema de la alienación y la libertad en la doctrina sartreana del otro véase Gloria M. Comesaña, *Alienación y libertad: La doctrina sartreana del otro*, Venezuela, Universidad de Carabobo, Valencia, 1980.

La locura de Alonso Quijano se produce pues en un mundo en el que el hecho de ser mirado o de estar expuesto a los juicios del prójimo, además de la ansiedad que comporta la posibilidad permanente de ser visto por el otro, implicaba el miedo y en ocasiones el terror. Miedo y terror de ser denunciado y sometido al tribunal inquisitorial; pero también miedo de perder la honra. Porque la honra, alojada en los ojos de los otros, constituía la identidad interiorizada y la condición para saberse existir con dignidad.

Así la honra, atribuida únicamente a quien descendiera de un linaje cristiano viejo, cobraba realidad o era desconocida a partir de la mirada del prójimo. Los libros de caballerías penetraron por la herida abierta en la subjetividad amedrentada del hidalgo, entre su ser para sí y su ser para otro. A partir de éstos, Alonso Quijano abandona su identidad de hidalgo empobrecido para salirle al encuentro de ese ideal del yo caballeresco del que se apropiará en la medida en que lo adapte a sus necesidades, matizándolo consigo mismo, sus fantasías y deseos, sus simpatías y antipatías.²⁶

26. "En el Quijote se secularizó, se dinamizó y se estructuró artísticamente lo que antes y en torno a él había sido experiencia espiritual y mística, contemplación tensa, anhelante y estática. Porque: ¿de dónde si no hubiera podido brotar la inspiración, la posibilidad, para esa escisión entre la caballería andante de fuera y la firmeza interior del caballero que intencionalmente la adapta a sus necesidades íntimas." Castro, *Cervantes y los casticismos*, Op.cit., p.111.

En este sentido, el protagonista encuentra la salida de la moral de casta en la medida en que se hace hijo de sus obras.²⁷ La capacidad dada al hombre de significarse a partir de sus obras constituye un planteamiento propio del humanismo renacentista. En el capítulo XIII de su *Examen de ingenios para la ciencia*, afirma Juan Huarte de San Juan:

Cuando el hombre hace algún hecho heroico o alguna extraña virtud o hazaña, entonces nace de nuevo, y cobra otros mejores padres y pierde el ser que antes tenía; ayer se llamaba hijo de Pedro y nieto de Sancho; ahora se llama hijo de sus obras.

Alonso Quijano y Tomás Rueda.

El *Licenciado Vidriera* trata de los años de aprendizaje de un labrador que busca un lugar en el mundo a partir del estudio y de los libros los cuales dan, al decir de De la Boetie, "más que ninguna otra cosa, el sentido y la capacidad de reconocerse a sí mismo y de odiar la tiranía".²⁸ Al servicio de dos caballeros estudia leyes de Salamanca y posteriormente parte rumbo a Italia con la compañía de un capitán, pero sin sentar plaza bajo bandera alguna; finalmente, visita Flandes. Esta trayectoria se simboliza en el nombre. Tomás Rodaja se convierte en el Licenciado Rueda después de haber sido el Licenciado Vidriera. A mi modo de ser su locura, el hecho de vivir la fantasía de que está hecho de vidrio, resulta expresiva de la fragilidad existencial de quien asume la tarea de

27. "-Importa poco esto -respondió don Quijote-; que Haldudos puede haber caballeros; cuanto más que cada uno es hijo de sus obras."(I,4) El subrayado es mío.

28. Etienne De la Boetie citado por Angel J. Cappelletti en *La idea de libertad en el Renacimiento*, Caracas, Alfadil, 1986, p.69.

labrarse un porvenir en un contexto social cerrado e intolerante.²⁹

Alonso Quijano elige las armas como camino vital y Tomás Rodaja las letras. Es el caso de Tomás Rueda que, al cabo de su locura, ya recuperado del todo, resulte rechazado por la Corte.³⁰ De este modo, rebelde como don Quijote y reacio a convertirse en cortesano, opta por las armas y se va a Flandes, valiéndose de la fuerza de su brazo, "dejando fama en su muerte de prudente y valentísimo soldado".³¹

Si bien al principio del relato Tomás Rodaja menciona la conquista de la honra como aspiración, quisiera observar que esta honra más tiene que ver con un proyecto de vida en el que se implica un toma de postura existencial que con la honra abstracta tal como se entendía tradicionalmente.³² Su postura ante las cosas se desprende en cierto modo de una fragilidad inicial a partir de la que comprende y descubre el mundo. Y si bien Vidriera desempeña el papel del loco ingenioso, pudiera decirse que su misma fragilidad le otorga

29. En su *Discurso sobre la conservación de la vista, las enfermedades melancólicas, los catarros y la vejez*, André de Laurens se refiere a las melancolías familiares, como la del que cree ser un jarro que puede romperse. Véase Jackson Stanley, W., *Historia de la melancolía y la depresión*, Turner, Madrid, 1989.

30. "-Oh Corte, que alargas las esperanzas de los atrevidos pretendientes y acortas las de los virtuosos escogidos, sustentas abundantemente a los truhanes desvergonzados y matas de hambre a los discretos vergonzosos!" Cervantes, *El Licenciado Vidriera*, México, Cátedra, 1988, p.74.

31. Cervantes, *Idem*.

32. "-Desa manera -dijo uno de lo caballeros- que no es por falta de memoria habérsete olvidado el nombre de tu padre. -Sea por lo que fuere -respondió el muchacho-: que ni el della ni el de mis padres sabrá ninguno hasta que yo pueda honrarlos a ellos y a ella." Cervantes, *Idem*, p.43.

una lucidez ante los usos, las costumbres y los oficios del mundo en el que vive. Ahora bien, en la medida en que "sus arremetidas fustigan la misma sociedad en la que el Licenciado pretende insertarse"³³, resulta inaceptable como cortesano.

Don Quijote y el Licenciado Vidriera tienen en común el viaje a través de una locura sintomática de su condición. En realidad, la locura implica una experiencia al cabo de la cual estaba el encuentro consigo mismo. La locura es una senda que transita quien quiere realizarse en un mundo que cierra otras puertas para impedir este encuentro. Este tipo de locura desemboca en la integridad. Tanto Alonso Quijano como Tomás Rueda la alcanzan en la medida en que ambos emprenden el viaje de ida y de vuelta hasta el retorno de sí mismos asumiendo lo aprendido en suft camino.

Alonso Quijano, don Quijote y la ley.

Alonso Quijano se otorga una nueva identidad y se lanza por el mundo en pos de aventuras, escapando del lugar que el orden tradicional le tenía asignado.³⁴ De este modo, con

33. Cesare Segre, "La estructura psicológica de *El Licenciado Vidriera*" en *Actas del Congreso de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, p.57.

34. "Hechas, pues, estas prevenciones, no quiso aguardar más tiempo a poner en efeto su pensamiento, apretándole a ella la falta que pensaba que hacía en el mundo su tardanza, según eran los agravios que pensaba deshacer, tuertos que enderezar, sinrazones que enmendar y abusos que mejorar, y deudas que satisfacer. Y así, sin dar parte a persona alguna de su intención, y sin que nadie lo viese, una mañana, antes del día, que era uno de los calurosos del mes de julio, se armó de todas sus armas, subió sobre Rocinante, puesta su mal compuesta celada, embrazó su adarga, tomó su lanza, y por la puerta falsa de un corral salió al campo con grandísimo contento y alborozo de ver con cuánta facilidad

discreción, "sin dar parte a persona alguna de su intención y sin que nadie le viese", una mañana sale por la puerta falsa de un corral.³⁵ Y si sale fácilmente de su morada original llevado por su "buen deseo", para acceder a ese otro mundo de sus deseos requiere de una ley que establezca la mediación a partir de la cual salirle al encuentro a los otros. Alonso Quijano cruza dos veces la frontera entre dos horizontes de sentido y dos leyes. En este sentido su trayectoria se hermana con la de esos conversos y renegados protagonistas de la novela interpolada "El cautivo".³⁶

Siguiendo a Foucault, don Quijote, "escritura errante por el mundo entre la semejanza de las cosas", sigue al pie de la letra el Libro en el que está escrita su Ley.³⁷ Este bien puede ser *Amadís de Gaula*, pero también una recomposición de los múltiples libros que leyera en un solo Texto-Ley. Sostiene Foucault que, con el objeto de demostrar

había dado principio a su buen deseo. Mas apenas se vio en el campo, cuando le asaltó un pensamiento terrible, y tal, que por poco hiciera dejar la comenzada empresa; y fue que le vino a la memoria que no era armado caballero, y que, conforma a la ley de caballería, no podía ni debía tomar armas con ningún caballero; y puesto que lo fuere, había de llevar armas blancas, como novel caballero, sin empresa en el escudo, hasta que por su esfuerzo le ganase."(I,2)

35. Al decir del ama, la segunda salida es por la "puerta de la locura".

36. Para un análisis puntual de esta novela véase Gustavo Illades, *Op.cit.*; en especial, el capítulo inicial "El renegado".

37. "...en su realidad de hidalgo pobre, no puede convertirse en caballero sino escuchando de lejos la epopeya secular que formula la Ley. El libro es menos su existencia que su deber. Ha de consultarlo sin cesar a fin de saber qué hacer y qué decir y qué signos darse a sí mismo y a los otros para demostrar que tiene la misma naturaleza que el texto del que ha surgido." Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1982, pp.53-4.

la verdad de los libros de caballerías, don Quijote convertirá la realidad en signo. Ahora bien, por mi parte, encuentro que, lejos de ejecutar lo que esta ley le manda, lo que hace don Quijote es, tal como dije arriba, adaptarla a las necesidades propias de su transcurso.

La hidalguía.

Al caracterizar la experiencia que de sí tuvieron los españoles cristianos de los siglos XVI y XVII, Américo Castro delinea un modo de existir en el que el sujeto se siente ser en la medida en que se contrapone a otros modos de ser: "el español cristiano era como era por sentirse existiendo en una creencia, opuesta bélica y socialmente a otras creencias"³⁸.

Lo anterior resulta explicable si pensamos en el origen de los hidalgos en los combates de la Reconquista, iniciada en 785 como guerra santa y empresa colonizadora. Cultivadores libres suficientemente ricos para equiparse, los hidalgos se integraron a los ejércitos de infanzones y caballeros al mando del rey o de alguno de los grandes señores. Sin gran fortuna, los hidalgos iban adquiriendo, como otros cristianos, hábitos señoriales, y delegando en los moros y los judíos sometidos los trabajos técnicos y manuales.³⁹ Poseedores de alguna tierra, los hidalgos (fijos

38. Américo Castro, *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus, p.68.

39. "La clase que combate se adjudicó, naturalmente, el primer puesto. La gran nobleza llegó a ser más poderosa que en otras partes; y la pequeña nobleza más numerosa." Pierre Vilar, *Historia de España*, Barcelona, Crítica, 1978, pp.26-27.

de algo) vivían de las mercedes del rey o de algún gran señor. Estas mercedes eran posibles gracias al quinto -joms- destinados a fines benéficos que se conseguía en las guerras.⁴⁰

Los hidalgos se habían hecho y subsistían gracias al combate y más concretamente gracias a la parte del botín religiosamente reservada para fines benéficos. Después de la Reconquista, estos hidalgos, junto con los hijos menores de las familias de la nobleza, conformarán los ejércitos de Flandes y de Italia, y realizarán la Conquista de las Indias.⁴¹ De este modo puede considerarse a la conquista de la Indias la "continuación natural de la Reconquista"⁴². El anacronismo de los hidalgos se revelará alrededor del 1600, momento en que aparecen como integrantes de una masa de no productores integrada al colectivo social como subconsumidores.

Durante el siglo XVI se da una especie de aceptación cínica de la vida parasitaria desprendida del "clima de riqueza aparente de la sociedad en un tiempo de beneficios

40. En un momento dado, dice don Quijote: "Pero a esto se puede responder que es más fácil premiar a dos mil letrados que a treinta mil soldados, porque a aquéllos se premian con darles oficios que por fuerza se han de dar a los de su profesión, y a éstos no se pueden premiar sino con la misma hacienda del señor a quien sirven; y esta imposibilidad fortifica más la razón que tengo." (I,38)

41. "La ausencia de moros dejaba un gran vacío en el ímpetu guerrero de una sociedad que llevaba medio milenio autocompadeciéndose como colectivo épico cuya empresa consistía en recobrar el territorio, bajo el amparo de Santiago y con la certidumbre de poseer la fe verdadera." Gustavo Illades, *Op.cit.*, pp.32-3.

42. Vilar, *Historia de España*, *Op.cit.*, pp.27-8.

coloniales y de inflación monetaria"⁴³. Los moralistas del siglo XVI consideraba que la inacción y la vida azarosa de los mendigos o de los pícaros implicaba una elección, un rechazo voluntario del trabajo, sin advertir que la inflación convertía a las clases medias en clases rentistas y arruinaba a todos los que vivían de ingresos fijos, en especial a la pequeña nobleza rural. En este contexto, Vilar observa algo que toca muy de cerca a Alonso Quijano: "En caso de quererlo, ¿hallarían estos desclasados un empleo, cuando no lo había para los más pobres?"⁴⁴

René Girard llama la atención sobre la naturaleza cerebral del deseo quijotesco en un mundo "ontológicamente sano"⁴⁵. Creo que esta "salud ontológica" es propia únicamente de aquellos personajes capaces de resolver el "engaño a los ojos"⁴⁶ con el saber de lo a la mano, es decir, los labradores, los venteros, los barberos. Pero la

43. Vilar, *Hidalgos...*, *Op.cit.*, p.52.

44. Vilar, *Idem*.

45. Por naturaleza cerebral del deseo entiende Girard un deseo producto de una trascendencia desviada. En la trascendencia desviada, el prestigio del mediador se comunica al objeto deseado y le confiere un valor ilusorio. Este deseo triangular se caracteriza entonces por transfigurar un objeto que se desea entonces ya no por sí mismo ni por el uso que se le dé (como sí es el caso del barbero, quien aprecia su bacía en la medida en que le sirve para hacerle la barba a un vecino o para sangrar a sus enfermos); dentro del triángulo de la mediación, el objeto deseado resulta referido a una abstracción o, al decir de Stendahl, a un deseo cerebral; cerebralidad que, en el caso de don Quijote, lejos del cálculo que priva en el mundo parisino de la envidia y de los celos, se trueca más bien en un afán de leer a toda costa el mundo caballeresco tal como lo vive en su imaginación. Sobre la noción del deseo mimético de Girard véase el capítulo IV de este trabajo.

46. Sobre el "engaño a los ojos" véase el capítulo V de este trabajo.

salud no priva ciertamente en el mundo de la nobleza parasitaria, dentro de la cual los hidalgos ocupaban el estamento más bajo y también el más vulnerable.

Don Quijote surge como personaje en el contexto de una crisis general de la sociedad. La locura quijotesca constituye una expresión estética de la violencia de su mundo, violencia que había impedido a Alonso Quijano toda experiencia de sí de no haber sabido salirse por la puerta de la locura, al parecer la única accesible. Llegará a encontrarse consigo mismo al cabo de sus aventuras, y en la medida en que retorne a su morada.

El siglo XVI se caracteriza por el reclutamiento de "compañías" de descubridores y conquistadores. Siguiendo a Vilar, fue la nobleza empobrecida y los campesinos expulsados de sus tierras o los artesanos sin trabajo quienes se interesaron especialmente en ser reclutados por el ejército.⁴⁷ Así, a partir de 1492, la cruzada resurgirá, aunque a escala mundial, En estas guerras de expansión, como en tiempos de la Reconquista, se le reservaba al rey la quinta parte del botín. No es por tanto difícil que los hidalgos establecieran una asociación entre Conquista y

47. "La nobleza pobre, más numerosa que en cualquier otro país de Europa en aquel momento (ya se tratara del hidalgo con una propiedad minúscula o del hijo menor de la alta nobleza privado de bienes por el régimen de mayorazgo, que hacía del primogénito el único heredero del patrimonio familiar), buscaba espontáneamente en el ejército la oportunidad de hacer fortuna o simplemente el ingreso en el oficio de sus padres, un oficio que ocho siglos de "reconquista" habían convertido en oficio de masas y no de una pequeña minoría. Vilar, *Hidalgos...*, Op. cit., p.32.

Reconquista. De modo que el hidalgo Alonso Quijano, al proclamarse caballero andante, responde a una mentalidad de unos ochos siglos de duración, cuando menos. La continuidad en la duración se hace patente en el hecho de que el hidalgo se aferre a las armas mohosas de sus antepasados como para afirmar su legítima hidalguía.⁴⁸ La siguiente cita de Arce de Otálora, proveniente de la *Summa nobilitatis Hispanicae* (Salamanca, 1559), es una clara muestra de la mentalidad de los cristianos viejos:

Quienes no desciendan de quienes habían combatido para arrojar de España a los moros...no poseen ni las cualidades ni las costumbres de los nobles de España, porque los hijosdalgos de España siempre han servido en las guerras a los reyes y al reino. Estos otros nunca van a la guerra sino como médicos y cirujanos.⁴⁹

Los hidalgos, en muchos casos asociados con los conversos, eran especialmente susceptibles a un mundo en el que los vecinos se ocupaban en espiar a sus semejantes y donde los conversos habían de probar incesantemente ante los otros la autenticidad de su conversión. Ahora bien, habría que aclarar que, tal como lo observa Gilman en relación con la España de Fernando de Rojas, "ser converso era

48. Hacia el final de la Primera parte de la obra, don Quijote habla de su genealogía:

Si no, díganme también que no es verdad que fue caballero andante el valiente lusitano Juan de Merlo, que fue a Borgoña y se combatió en la ciudad de Ras con el famoso señor de Charni, llamado mosén Pierre y después en la ciudad de Basilea con Mosén Enrique de Ramestán, saliendo de entrambas empresas vencedor y lleno de honrosa fama, y las aventuras y desafíos que también acabaron en Borgoña los valientes españoles Pedro Barba y Gutierre Quijada (de cuya alcurnia yo desciendo por línea recta de varón), venciendo a los hijos del conde de San Polo. (I,49)

49. Citado por Castro en *De la edad conflictiva*, Op.cit., p.78.

socialmente difícil, y a veces angustioso, pero no era ilegal⁵⁰. El hecho de vivir bajo recelo, sin embargo, cuando sólo se pretende vivir en paz, acentúa la significación de las palabras y los gestos y la *palabra dada* adquiere particular relevancia.⁵¹

Esta *palabra dada* aparece parodiada en una escena de la venta de Juan Palomeque, en la que se suscita en un contexto erótico: Maritornes le ha dado al arriero palabra de buscarlo para pasar la noche juntos:

Había el arriero concertado con ella que aquella noche se refociliarían juntos, y ella le había dado su palabra de que, en estando sosegados los huéspedes y durmiendo sus amos, le iría a buscar y satisfacerle el gusto en cuanto le mandase. Y cuéntase desta buena moza que *jamás dio semejantes palabras que no las cumpliera, aunque las diese en un monte y sin testigo alguno, porque presumía muy de hidalga, y no tenía por afrenta estar en aquel ejercicio de servir en la venta, porque decía ella que desgracias y malos sucesos le había traído a aquel estado.* (I,16)⁵²

La *palabra dada* vale pues en ausencia de otros, pues se inscribe en un horizonte de sentido en el que un Otro registra y sanciona cada palabra en su literalidad.

Maritornes se ufana, por otra parte, de su condición de hidalga. Considera que el hecho de servir en la venta no

50. Gilman, *Op.cit.*, p.478.

51. En el siguiente pasaje don Quijote vincula la palabra *dada* a la vigilancia inquisitorial:

-Yo agradezco tu buena intención, amigo Sancho - respondió don Quijote-; mas quíerote hacer sabidor de que todas estas cosas que hago no son de burlas, sino muy de veras; porque de otra manera sería contravenir a las órdenes de caballería, que nos mandan que no digamos mentira alguna, pena de relasos, y el hacer una cosa por otra lo mesmo es que mentir. Así, que mis calabazadas han de ser verdaderas, firmes, valederas sin que lleven nada de sofisticado ni de fantástico. (I,25)

52. El subrayado es mío.

afrenta su condición en la medida en que resulta de "desgracias y malos sucesos". Desde un punto de vista económico, éstos bien podrían deberse a la coyuntura del siglo XVI. Por otra parte, aparece asociada con la caridad cristiana que en el siguiente pasaje se vincula con la provisión del vino:

Y al acabar de decir esto y el comenzar a beber (Sancho), todo fue uno; mas, como el primer trago vio que era agua, no quiso pasar adelante, y rogó a Maritornes que se les trujese de vino, y así lo hizo ella de muy buena voluntad, y lo pagó de su mesmo dinero; porque, en efecto, se dice della que aunque estaba en aquel trato, tenía unas sombras y dejos de cristiana. (I,17)

La palabra *dada* reaparece más adelante en boca de don Quijote, quien se preocupa porque Sancho pueda jurar a su salvo. Nuevamente aquí se nota una preocupación por la exactitud de la palabra:

Por lo menos, quiero, Sancho, y porque es menester así, quiero, digo, que me veas en cueros, y hacer una o dos docenas de locuras, que la haré en menos de media hora, pues habiéndolas tú visto por tus ojos, puedas jurar a tu salvo en lo demás que quisieres añadir: y asegúrote que no dirás tú tantas cuantas yo pienso hacer. (I,25)⁵³

Pícaros y caballeros.

La novela picaresca constituye, al decir de Mauricio Molho, un contrapunto a la irrealidad de las novelas pastoriles o caballerescas. Se trata de una socarrona estilización de la experiencia cotidiana que coloca al hombre en presencia de lo que su condición comporta de negativo.⁵⁴

53. El subrayado es mío.

54. Mauricio Molho, *Introducción al pensamiento picaresco*, Madrid, Anaya, 1972, p.10.

En la novela picaresca, la indigencia social resulta de una pobreza de sangre y de alma que, en el contexto de la moral de casta, se asocia con el pecado original. La indigencia de la sangre se vincula al hecho de que el pícaro sea un hombre sin honor, entendido éste como una cualidad emanada de un nacimiento "limpio" de acuerdo con los estatutos de limpieza de la sangre. En la medida en que su linaje consiste en una nobleza al revés, hidalguía negativa fundamentada en una ascendencia de ladrones, estafadores, judíos y prostitutas, el pícaro constituye una ejemplar encarnación del antihonor.⁵⁵

En las siguientes revelaciones hechas por el ventero a don Quijote, se manifiesta una alarde del antihonor como linaje y como historia personal. En la presentación que de sí mismo hace, el ventero parte de la autodefinición quijotesca⁵⁶ y procede a invertir o, mejor decir, a torcer cada uno de los enunciados que lo componen, construyendo así un discurso claramente *dialogizado* respecto del de don Quijote:

55. "El deshonor picaresco supone una religión del honor; la blasfemia no puede existir más que en el creyente." Molho, *Op.cit.*, p.23.

56. "-No esperaba yo menos de la gran magnificencia vuestra, señor mío -respondió don Quijote-; y así os digo que el don que os he pedido y de vuestra liberalidad me ha sido otorgado; es que mañana en aquel día me habéis de armar caballero, y esta noche en la capilla deste vuestro castillo velar las armas, y mañana, como tengo dicho, se cumplirá lo que tanto deseo, para poder, como se debe, ir por todas las cuatro partes del mundo, en pro de los menesterosos, como está a cargo de la caballería y de los caballeros andantes como yo soy, cuyo deseo a semejantes fazañas es inclinado. (I,3) El subrayado es mío.

...(y así, le dijo)...que él ansimesmo, en los años de su mocedad, se había dado a aquel honroso ejercicio, andando por diversas partes del mundo, buscando sus aventuras, sin que hubiese dejado los Percheles de Málaga, Islas de Riarán, Campás de Sevilla, Azoguejo de Segovia, la Olivera de Valencia, Rondilla de Granada, Playa de Sanlúcar, Potro de Córdoba y las Ventillas de Toledo y otras diversas partes, donde había ejercitado la ligereza de sus pies, sutileza de sus manos, haciendo muchos tuertos, recuestando muchas viudas, deshaciendo algunas doncellas y engañando a algunos pupilos y, finalmente, dándose a conocer por cuantas audiencias y tribunales hay casi en toda España; que, a lo última se había venido a recoger a aquel castillo, donde vivía con su hacienda y con las ajenas, recogiendo en él a todos los caballeros andantes, de cualquier calidad y condición que fuesen, sólo por la mucha afición que les tenía y porque partiessen con él de sus haberes, en pago de su "buen deseo". (I,3)

La salvación del pícaro radica en su libre albedrío.

Erasmus define el libre albedrío como "la fuerza de la voluntad humana por la cual puede el hombre aplicarse a las cosas que conducen a la salvación eterna, o alejarse de ellas"⁵⁷. En interpretación de Cappelletti, el libre albedrío supone la afirmación de la voluntad humana para fijar las causas de su acción y determinar los rumbos de su existencia. Al libertar a los galeotes, don Quijote apuesta por la libertad, invocando a Dios y a la naturaleza aun en contra del mandato del rey.⁵⁸ De acuerdo con Molho, en la redención de pícaro tal como se da en el *Guzmán de Alfarache*, por ejemplo, se implica la liberación de la condena impuesta al pícaro por la moral de casta gracias al libre albedrío y a la capacidad del hombre de transformar su vida a partir de sus acciones. La vida del pícaro, como la

57. Erasmus, *L'essai sur le libre arbitre* (IB10) en *La philosophie chrétienne*, Paris, 1970.

58. "...porque me parece duro caso hacer esclavos a los que Dios y naturaleza hizo libres." (I,22)

de don Quijote abierta a su propio porvenir, se abre en este punto a la posibilidad de la salvación o de tomar la propia vida en las manos.

La situación de don Quijote se parece a la del pícaro en diversos sentidos. En el intercambio de autodefiniciones entre don Quijote y el ventero (I,3), por ejemplo, encontramos que el ventero define su praxis existencial como reverso de la de don Quijote. Por otra parte, si en palabras de Zumthor la novela picaresca constituye la tragicomedia del errante miserable en el espacio improbable de una antiaventura, *El Quijote* relata la errancia quijotesca por el horizonte de su provincia natal. Ni don Quijote ni el pícaro tienen a dónde ir.

Desde un punto de vista económico, tal como lo explica Vilar, don Quijote se ve afectado por la inflación de la coyuntura del siglo XVI en la que la empresa y la demanda de mano de obra española han sido aniquiladas por la competencia extranjera y en la que se ven arrinados todos los que viven de ingresos fijos; en especial la pequeña nobleza rural y los soldados envejecidos que retornan sin fortuna.⁵⁹ Así, don Quijote, representante de la pequeña nobleza rural, queda marginado y, conjuntamente con el pícaro, conforma la masa parasitaria de ese momento. Este mismo fenómeno, sólo que sin dignidad, lo vive el Escudero a quien Lázaro, en un gesto de caridad ejemplar, acaba por

59. Vilar, *Hidalgos...*, *Op.cit.*, p.54

adoptar.⁶⁰ Resulta impresionante que en su *Deliberación de la causa de los pobres*, Domingo de Soto establezca distinciones entre dos tipos de pobres a partir de la moral de casta y con el objeto de preservar las jerarquías sociales y de casta en un momento en el que, por efecto de la crisis, se registraban movimientos en la configuración social de España:

La quinta consideración es que ay también muchos de buena sangre que están en pobreza o porque perdieron sus haciendas o porque son escuderos, los cuales non aprendieron officio ni tienen arte de vivir, y estos non son por esso obligados a abatirse a officios viles y trabajosos para mantenerse sino que justamente pueden pedir limosna y se les deve hazer en mayor cantidad que a otros pobres de menor condición.⁶¹

Si, tal como lo he venido diciendo, don Quijote, como hidalgo integrante de la pequeña nobleza rural, resultaba muy vulnerable, Sancho Panza, en cambio, pechero y labrador, pese a su pobreza, posee una situación social mucho más sólida.⁶² Al convertirse en escudero, Sancho Panza vive, sin embargo, por un tiempo, la condición marginal de esos escuderos a quienes se refiere Domingo de Soto. Acaso lo anterior tenga algo que ver con la siguiente escena, en la que Sancho muestra una solidaridad caritativa con el pícaro

Andrés:

-Tomá, hermano Andrés; que a todos nos alcanza parte de vuestra desgracia.

-Pues ¿qué parte os alcanza a vos? -preguntó Andrés.

-Esta parte de queso y pan que os doy -respondió Sancho-, que Dios sabe si me ha de hacer falta o no;

60. Véase *El Lazarillo de Tormes, Op.cit.*, Tratado tercero.

61. Vilar, *Hidalgos...*, *Op.cit.*, p.54.

62. "-Eso allá se ha de entender -respondió Sancho- con los que nacieron en las malvas, y no con los que tienen sobre al alma cuatro dedos de envidia de cristianos viejos como yo los tengo."(II,4)

porque os hago saber, amigo, que los escuderos de los caballeros andantes estamos sujetos a mucha hambre y a la mala ventura, y aun a otras cosas que se sienten mejor que se dicen. (I,31)

Honor, honra, sosiego y sueño.

Américo Castro establece una dicotomía entre el honor y la honra. Si el honor es la noción ideal y objetiva ligada al nacimiento, la honra es la vivencia subjetiva del honor. El honor se pone en crisis como honra en la medida en que pertenece a alguien. Ahora bien, el hombre se inviste de honra a través de los ojos de los otros y por tanto no radica ésta ni en la virtud ni en los méritos un hombre determinado. Esta seudorreligión del honor implica pues la alienación de la verdad de los hombres, quienes en este contexto se reconocerán en los ojos de los otros.

Así, "lo único que alborotaba al español era la sospecha de que en el centro o raíz de su 'sí mismo' se hubiesen injerido elementos extraños capaces de alterar su integridad, ya que entre el 'se es' y el 'no se es' no había término intermedio."⁶³ De este modo, los rancios cristianos se regodeaban en su sosiego, esto es, en su no dejarse afectar por las circunstancias materiales, y habitaban un ámbito de contemplación íntimo y solitario, espacio irreal y encantado al que tal vez se refiere Cellorigo al hablar de una república de hombres encantados que viven fuera del orden natural. Las palabras del cura que cito a continuación, referentes a los lectores de novelas de caballerías, coinciden con la apreciación de Cellorigo:

63. Américo Castro, *De la edad...*, *Op.cit.*, pp.68-9.

Pues con ese beneplácito -respondió el cura-, diga que mi escrúpulo es que no me puedo persuadir en ninguna manera que toda la caterva de caballeros andantes que vuestra merced, señor don Quijote ha referido, hayan sido real y verdaderamente personas de carne y hueso en el mundo; antes imagino que todo es *ficción, fábula y mentira, sueños contados por hombres despiertos o, por mejor decir, medio dormidos.* (II,1)

Caballeros y cortesanos.

Salvaje y silvestre, el bosque era el espacio propio para las aventuras de los caballeros andantes. El bosque se contraponen al jardín. Ahora bien, ya en el momento de las monarquías trinfantes, el bosque es colonizado por la corte, lo que implica el paso de la oscuridad del bosque a la luminosidad del ceremonial cortesano. De creerle a Zumthor, en este momento el caballero habrá de elegir entre el papel de cortesano y el de bandido de caminos. Don Quijote abandona el palacio ducal y en el bosque, camino de Barcelona, se topa con Roque Guinart.⁶⁴

El cortesano es un claro ejemplo de un sujeto zalameramente estructurado a partir del otro. Así, don Quijote establece su diferencia frente

...al caballero que nunca ha acertado a salir de los términos de su lugar, ni al perezoso cortesano que antes busca nuevas para referirlas y contarlas, que procura hacer obras y hazañas para que otros las cuenten y las escriban...(II,36)

Vivir en función de otros, vistiendo a la usanza de la corte, priva de todo deseo de sentirse vivir y de probarse, a diferencia de la experiencia de sí de los caballeros

64. Así se significa ante el caudillo de los Niarros: "...porque te hago saber ¡oh gran Roque! que si me hallaran sobre mi caballo, con mi lanza y mi escudo, no les fuera muy fácil rendirme, porque yo soy don Quijote de la Mancha, aquel que de sus hazañas tiene lleno todo el orbe."(II,60)

andantes cuyo honor, de acuerdo con don Quijote, estaba depositado en sí mismos:

Los más de los caballeros que agora se usan, antes les crujen los damascos, los brocados y otras ricas telas de que se visten, que la malla con que se arman; ya no hay caballero que duerma en los campos, sujeto al rigor del cielo, armado de todas las armas desde los pies a la cabeza... (II,1)

En el castillo ducal, la doncella Altisidora finge por don Quijote un amor que no siente.⁶⁵ El propósito último de este amor fingido parecería ser hostigar a don Quijote.⁶⁶ Seguramente el Quijote despiadado y castigador que pinta Altisidora constituye una proyección de ella misma, quien en su supuesto despecho no vacila en infligirle dolor.⁶⁷ De este modo Altisidora no sólo se falsifica a sí misma, sino también a don Quijote a quien acusa falsamente de ser desamorado, como si fuera el presunto Quijote de Avellaneda que, a estas alturas de la historia, ya circulaba.⁶⁸

65. Este episodio se relata en los capítulos 44,46,48,57,69 y 70 de la Segunda parte de la obra.

66. Altisidora le reprocha a don Quijote el que no le corresponda con frases como ésta: "Tú has burlado, monstruo horrendo la más hermosa doncella que Diana vio en sus montes." (II,57)

67. Ante el asedio casi violento de Altisidora, don Quijote quiere desengañarla:

...yo nací para ser de Dulcinea del Toboso (...)
Suficiente desengaño es éste para que os retiréis en los límites de vuestra honestidad, pues a nadie se puede obligar a lo imposible.

A esto le responde Altisidora:

¿Pensáis, por ventura, don vencido y don molido a palos, que no me he muerto por vos? Todo lo que habéis visto esta noche ha sido fingido; que no soy yo mujer que por semejantes canallas había de dejar que me doliese un negro de la uña, cuanto más morirme. (II,70)

68. El de Avellaneda es un Quijote capaz de existir sin amor; al perder su amor por Dulcinea, su constancia, el Quijote de Avellaneda se precipita en ese caos unido por un orden trascendental y escolástico. De este modo pretendía Avellaneda contrarrestar el intento quijotesco de dar un

La última y la peor de las bromas de los duques se inscribe en el contexto del fingimiento de Altisidora. A sabiendas de la derrota de don Quijote por boca de Sansón Carrasco, el duque manda aprehender a don Quijote y a Sancho quienes, acusados de la muerte de Altisidora, son víctimas de una suerte de auto de fe.⁶⁹ Ahora bien, si don Quijote ante la sola mención de Amadís es capaz de abandonarse para fundirse con el héroe en quien deposita su prestigio social⁷⁰, resulta en este caso muy capaz de preservarse de la violencia de Altisidora, quien por medio del dolor, la culpa y el chantaje intenta que don Quijote se viva a sí mismo a partir de sus palabras.

Después de haber supuestamente resucitado de su fingida muerte, Altisidora le relata a don Quijote una visión del infierno en la que unos diablos jugaban gruñendo con libros en lugar de pelotas; entre éstos aparecía la segunda parte sentido personal a la vida en un mundo hostil. Gilman, Op.cit.

69. La asociación de la broma ducal con el auto de fe se explicita en la descripción de la escena:

...salió, en esto, a través de un ministro, y llegándose a Sancho, le echó una ropa de bocacá negro encima, toda pintada con llamas de fuego, y quitándole la caperuza, le puso en la cabeza una coraza, al modo de las que sacan los penitenciados del Santo Oficio, y díjole al oído que no descosiese los labios, porque le echarían una mordaza, o le quitarían la vida."(II,69)

Explícitamente, se espera a que "...Altisidora, muerte por la crueldad de don Quijote"(II,69) vuelva en sí, y el estado comatoso de ésta se identifica con el encantamiento de Dulcinea, con lo que los duques pretenden apropiarse de todos los fantasmas quijotescos.

70. La fusión quijotesca con Amadís parte de la relación de vasallaje histórica en la que el caballero le debía adhesión incondicional a su rey, lo que se traducía en el establecimiento de una fusión o al menos una de transferencia. Es éste el fundamento del amor caballeresco.

de la historia de don Quijote compuesta por el aragonés Avellaneda. Como respuesta, don Quijote establece su singularidad de manera contundente: "no hay otro yo en el mundo". Más aun, es capaz de racionalizar lo que la visión implica, de contenerse ante la violencia anímica que ésta ejerce sobre él y de dar cuenta de su serenidad ante la provocación: "Yo no me he alterado de oír que ando como cuerpo fantástico por las tinieblas del abismo, ni por la claridad de la tierra, porque no soy aquél de quien esa historia trata."(II,70)

La libertad.

Ya fuera del palacio ducal y liberado de los requiebros de Altisidora, dice don Quijote:

La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres les dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni la mar encubre; por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres. Digo esto, Sancho, porque bien has visto el regalo, la abundancia que en este castillo que dejamos hemos tenido; pues en mitad de aquellos banquetes sazonados y de aquellas bebidas de nieve, me parecía a mí que estaba metido entre las entrechizas de la hambre, porque no lo gozaba con la libertad que lo gozara si fueran míos; que las obligaciones de las recompensas o los beneficios y mercedes recibidos son ataduras que no dejan campear al ánimo libre. (II,58)

En esta alabanza de la libertad don Quijote exalta lo propio de sí, la autonomía, frente a "las obligaciones de las recompensas de los beneficios y mercedes recibidos". Ahora bien, lo que se resiente en este tipo de obligaciones es el ánimo, que deja de campear libre. De este modo don Quijote reivindica al hombre cuya honra se halla depositada

en su ser mismo, el hombre no alienado. Identifica así libertad y honra con la autonomía, y no con la "honra" del teatro lopesco. Probablemente el concepto del honor del que aquí se trata tiene que ver con los planteamientos de Rabelais según los cuales los hombres "tienen por naturaleza un instinto y un acicate que los impulsa a seguir acciones virtuosas y los aparta del vicio, instinto al que ellos (los thelemitas) llamaban 'honor'"⁷¹. Siguiendo a Cappelletti, este es el honor del caballero cristiano, "liberado, según una nueva versión del mensaje paulino, del yugo de la ley"⁷².

Si es "la sujeción la que hace perder al hombre su inclinación a lo bueno y noble..."⁷³, se comprende que don Quijote quiera libertar a los galeotes, aun en contra de la ley del rey, "porque no me parece justo sujetar a quien Dios y la naturaleza hizo libre..."(II,22). En la orden de aprehensión que lleva la Santa Hermandad, se identifica a don Quijote con un salteador de caminos. Ante esto don Quijote se enfurece:

Venid acá, Jadrones en cuadrillo, que no cuadrilleros, salteadores de caminos con licencia de la Santa Hermandad; decidme: ¿quién fue el ignorante que firmó mandamiento de prisión contra un tal caballero como yo soy? ¿Quién el que ignoró que son esentos de todo judicial fuero los caballeros andantes, y que su ley es su espada, sus fueros sus bríos, sus premáticas su voluntad? ¿Quién fue el mentecato, vuelvo a decir, que no sabe que no hay *secutoria de hidalgo*⁷⁴ con tantas

71. Angel Cappelletti, *Op.cit.*, p.27.

72. *Idem.*

73. *Idem.*

74. La *secutoria del hidalgo* consistía en la probanza de hidalguía con testigos y escrituras únicamente a través de cuatro generaciones y sin establecer una genealogía

preeminencias y esenciones como la que adquiere un caballero andante el día que se arma caballero y se entrega al duro ejercicio de la caballería? ¿Qué caballero andante pagó pecho, alcabala, chapín de reina, moneda forera, portazgo ni barca? ¿Qué sastre le llevó hechura de vestido que le hiciese? ¿Qué castellano no le acogió en su castillo que le hiciese pagar el escorte? ¿Qué rey no le asentó a su mesa? ¿Qué doncella no se le aficionó, y se le entregó rendida, a todo su talante y voluntad? Y, finalmente, ¿qué caballero ha habido, hay ni habrá en el mundo, que no tenga bríos para dar él solo cuatrocientos palos a cuatrocientos cuadrilleros que se le pongan delante?(I,45)

Si la hidalguía se remontaba a tiempos de la Reconquista, podría acaso decirse que don Quijote, "cabalgando el tiempo al revés"⁷⁵, se precipita hacia el pasado para legitimar a Alonso Quijano quien, ayudado por éste, puede expresarse y llevar a efecto actos de libertad personal en el mundo en crisis que le tocó vivir.

exhaustiva. Las probanzas se llevaban a cabo en caso de duda, pues la hidalguía implicaba exención, por lo menos, del *pecho*.

Tal como explica Gilman, "la hidalguía no sólo era una categoría social, sino que estaba sujeta a una definición legal en la medida en que los hidalgos estaban exentos de ciertos impuestos y de ciertas formas de encarcelamiento y tenían derecho a ejercer determinados cargos". Gilman, *Op.cit.*, p.472.

75. Agustín Redondo, "Don Quijote y la melancolía", conferencia sustentada en El Colegio de México, febrero de 1994.

Capítulo III

La doctrina de los humores y el cuerpo de don Quijote La justicia distributiva.

El probable que Cervantes haya leído el *Examen de ingenios para la ciencia* (Baeza, 1575) del Doctor Juan Huarte de San Juan.¹ Se trata de un estudio de las diferencias de ingenios humanos que tiene como objeto plantear y promover un principio de justicia distributiva según el cual cada uno debe ocuparse sólo de aquellas tareas para las que está realmente capacitado. Si a cada hombre corresponde una diferencia de ingenio, de acuerdo con la justicia distributiva, corresponde a cada uno una ciencia teórica o práctica.

Ciertamente Cervantes no es ajeno a la noción de la justicia distributiva.² Dentro de la novela, en el contexto

1. Sobre la influencia de este trabajo en Cervantes véase la Introducción de Esteban Torre a *Examen de ingenios para las ciencias* de Juan Huarte de San Juan (Madrid, Editora Nacional, 1976), p.39, n.27: "Los críticos y ensayista del siglo XIX y comienzos del XX (Rafael Salillas, Miguel de Unamuno) pusieron especial empeño en hallar un "modelo real" para la figura de don Quijote. A falta de personaje histórico, no es extraño que se acudiera a un tipo constitucional, el 'temperamento colérico', descrito por el doctor Huarte." Sobre esto véase asimismo la n.1 (I,1) de la edición del *Quijote* de Luis Andrés Murillo (Ed.cit.), quien recomienda los estudios de Mauricio de Iriarte, Harald Weinrich y Otis H. Green.

2. Juan Zapata y Sandoval (México 1546-Guatemala 1630) define la noción de justicia distributiva en el capítulo III de la Primera parte de la *Disceptación sobre justicia distributiva y sobre la acepción de personas a ella opuesta* (IIF, UNAM, 1994, p.37-38). Juan Zapata y Sandoval fue lector de Teología en Valladolid, España en 1605 y 1607:

El tercer orden (de Justicia a la que define como "la constante y perpetua voluntad que otorga a cada uno su derecho") es del todo hacia las partes, es decir, de toda la República hacia los hombres singulares, que son parte de ella; para éste es necesaria la Justicia

del discurso de las armas y las letras, don Quijote la menciona como el fin de las letras humanas (el fin de las armas sería la preservación de la paz):

Es el fin y paradero de las letras... y no hablo ahora de las divinas, que tienen por blanco llevar y encaminar las almas al cielo; que a un fin tan sin fin como éste ninguno otro se le puede igualar: hablo de las letras humanas, que es su fin poner en punto la justicia distributiva y dar a cada uno lo que es suyo, entender y hacer que las buenas leyes se guarden. Fin, por cierto, generoso y alto y digno de grande alabanza: pero no de tanta como merece aquel a que las armas atiende, las cuales tienen por objeto y fin la paz, que es el mayor bien que los hombres pueden desear en esta vida. (I,37)

La doctrina de los humores.

Juan Huarte de San Juan establece la necesidad de integrar las capacidades de los hombres a partir de las capacidades debidas a la "naturaleza" de éstos. Esta "naturaleza" es el "temperamento de las cuatro cualidades primeras". Cualidades primeras -calor, frialdad, humedad y sequedad- que, organizadas de dos en dos (calor y humedad, calor y sequedad, frialdad y sequedad, frialdad y humedad), dan lugar a los cuatro elementos (fuego, aire, agua y tierra) y, finalmente, a los cuatro humores (sangre, cólera, flema, melancolía) que se traducen en los cuatro

Distributiva, por la cual los bienes comunes de la república se distribuyen entre los hombres singulares, y oficio de ella es establecer la rectitud en tales distribuciones y conservar la igualdad conforme a la proporción; de manera que la distribución del bien común entre muchos sea con proporción entre el bien que se confiere a uno y el que se confiere a otro, proporción que existe entre las personas mismas, en aquella razón que en tal distribución se atiende...Y esta parte de la Justicia puede definirse así: Es la voluntad de otorgar a cada uno su derecho en la distribución de los bienes comunes.

temperamentos (sanguíneo, colérico, flemático y melancólico):

Y, así, el mismo Aristóteles buscó otra significación de naturaleza, la cual es razón y causa de ser el hombre hábil o inhábil, diciendo que el temperamento de las cuatro cualidades primeras -calor, frialdad, humedad y sequedad- se ha de llamar *naturaleza*, porque de ésta nacen todas las habilidades de los hombres, todas las virtudes y vicios, y esta gran variedad que vemos de ingenios.³

La tradición en la que se inscribe la doctrina humoral se remonta a Pitágoras y cristaliza en el tratado de Hipócrates *De la naturaleza del hombre*. En este tratado establece Hipócrates a la salud como equilibrio de diversas partes (tétrada de la salud) y a la enfermedad como la ruptura del equilibrio.

Así en cada persona predominará una de las facultades cerebrales (memoria, imaginativa o entendimiento) sobre la otra en la medida en que predomine el calor (imaginativa), la humedad (memoria) o la sequedad (entendimiento). El predominio de una facultad sobre la otra resulta en diferencias de ingenio. La memoria sirve para aprender y retener; en la imaginativa radica la creatividad y el entendimiento para los conceptos. Huarte asocia cada una de estas potencias racionales con ciertas disciplinas: la memoria con el latín y la gramática, la imaginativa con la astrología y el entendimiento con la dialéctica.

Juan Huarte de San Juan concibe pues la relación entre cerebro y alma racional a partir de un organicismo renacentista en el que el órgano determina la función. De J. Huarte, *Op.cit.*, pp. 86-7. El subrayado es mío.

este modo, el entendimiento se constituye a partir de la adecuación armónica del alma a un cerebro en buenas condiciones y resulta ser por tanto una potencia orgánica.

Del organicismo renacentista se desprende que si un individuo ha sido dotado por la naturaleza de un buen cerebro, puede alcanzar la verdad sin ayuda de nadie, incluyendo las verdades reveladas, entendidas como verdades de la razón (claramente distintas de las de la fe):

Y no pretendo aquí convencer a los que tienen falta de ingenio, porque esto es trabajar en vano; sino hacerle confesar a Aristóteles que los hombres teniendo el temperamento que sus obras han menester, pueden saber muchas cosas sin haber tenido de ellas particular sentido ni haberlas aprendido de nadie.⁴

Este tipo de planteamientos, cuidadosamente discutidos en el capítulo VII del tratado, fueron objeto de la censura inquisitorial en 1584, pese a que Huarte estableciera su observancia de la doctrina de la doble verdad (verdad de la razón y verdad de la fe).

Fue Galeno quien primeramente habló de los temperamentos, estableciendo que éstos varían de acuerdo con la edad. Así, escribió un libro, probando que las costumbres del ánimo siguen el temperamento del cuerpo y donde está; y que, por razón del calor, frialdad, humedad y sequedad de la región que habitan los hombres, y de los manjares que comen y de las aguas que bebe, y del aire que respiran, unos son necios y otros sabios, unos valientes y otros cobardes, unos crueles y otros misericordiosos, unos cerrados de pecho y otros abiertos, unos mentirosos y otros verdaderos...⁵

4. *Idem.*, p.110.

5. *Idem.*, p.88.

De este modo, y de acuerdo con el organicismo renacentista, el cerebro, asiento del alma racional, ha de reunir cuatro condiciones para que el alma pueda adecuarse a éste:

1. Buena compostura (buena figura, cantidad suficiente, cuatro ventrículos y capacidad justa a lo que conviene).
2. Partes bien unidas.
3. Bien templado (sin exceso de ninguno de las cualidades primarias).
4. Sustancia compuesta de partes sutiles y muy delicadas.

Así, el alma inmortal requiere de condiciones armónicas para habitar un cuerpo, por más que tenga sus sentidos propios. Siguiendo a Aristóteles, los accidentes del cuerpo pasan a la sustancia del ánima racional, y los de ánima al cuerpo, en el cual principio se fundó para escribir todo lo que dijo de fisionomía (estos accidentes son espirituales - sensaciones visuales, auditivas, etc.- e inciden sobre las potencias -vista, oído, etc.- y las alteran).

El adecuado funcionamiento de la mente se debe al equilibrio. Sin embargo, si el hombre cae en alguna enfermedad por la cual el cerebro de repente mude su temperatura (manía, melancolía y frenesí), en un momento pierde cuanto sabe, y si es necio, adquiere más ingenio y habilidad de las que antes tenía.⁶

6. "Pero esto es cifra y caso de poco momento respecto de las delicadezas que dijo un paje de un Grande de estos reinos estando maníaco. El cual era tenido en sanidad por mozo de poco ingenio; pero caído en enfermedad, eran tantas las gracias que decía, los apodos, las respuestas que daba a

De entre las potencias, son la memoria y la imaginación las más claramente vinculadas con el cuerpo. En el caso de la imaginación, ésta tiene asidos espíritu vitales y sangre arterial que vagan por el cuerpo: "el oficio de esta sustancia espiritual es despertar las potencias del hombre y darle fuerza y vigor para que puedan obrar"⁷. Por ejemplo, si el hombre imagina alguna afrenta, "luego acude la sangre arterial al corazón y despierta la irascible: le da calor y fuerzas para vengarse". El oficio de la memoria, por otra parte, consiste en guardar los fantasmas para cuando el entendimiento los quisiere contemplar.

lo que le preguntaban, las trazas que fingía para gobernar un reino del cual se tenía por señor, que por maravilla le venían gentes a ver y oír, y el propio señor jamás se quitaba de la cabecera rogando a Dios que no sanase. Lo cual se pareció después muy claro. Porque, librado el paje de esta enfermedad, se fue el médico que le curaba a despedir del señor, con ánimo de recibir algún galardón o buenas palabras; pero él le dijo de esta manera: 'Yo os doy mi palabra, señor doctor, que de ningún mal suceso he recibido jamás tanta pena como de ver a este paje sano; porque tan avisada locura no era razón de trocarla por juicio tan torpe como a éste le queda en sanidad. Paréceme que de cuerdo y avisado lo habéis tornado necio, que es la mayor miseria que a un hombre puede acontecer.' El pobre médico, viendo cuán mal agradecida era su cura, se fue a despedir del paje; y en la última conclusión de muchas cosas que habían tratado, dijo el paje: 'Señor doctor, yo os beso las manos por tan gran merced como me habéis hecho en haberme vuelto mi juicio; pero yo os doy mi palabra, a fe de quien soy, que en alguna manera me pesa de haber sanado, porque estando en mi locura vivía en las más altas consideraciones del mundo, y me fingía tan gran señor que no había Rey en la tierra que no fuese mi feudatario. Y que fuese burla y mentira, ¿qué importaba, pues gustaba tanto de ello como si fuere verdad? (En este punto comenta Huarte que el paje no había sanado del todo.) ¡Harto peor es ahora, que me hallo de veras que soy un pobre paje y que mañana tengo que comenzar a servir a quien, estando en mi enfermedad, no le recibiera por mi lacayo!'." *Idem.*, pp. 108-109.

7. *Idem.*, p. 96.

Si la memoria depende de la humedad⁸ y el entendimiento de la sequedad, se trata de diferencias de ingenio opuestas. Por otra parte, la imaginación tiene que ver con el calor y se vincula por tanto con pasiones calientes con la frenesía, la manía y la melancolía.

El temperamento de Alonso Quijano.

La primera descripción del hidalgo Alonso Quijano nos dice lo siguiente:

Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años; era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de otros, gran madrugador y amigo de la caza. (I,1)

Ante todo habríamos de detenernos en su edad, cincuenta años, de acuerdo con la teoría humoral asociada con un temperamento melancólico (frío y seco) y con el otoño de la vida. Ahora bien, pese a que por su edad se asocia con la melancolía, su perfil, incluso desde estas primeras líneas (madrugador y amigo de la caza) apunta hacia un temperamento colérico (caliente y seco).

En cuanto a la sequedad de sus carnes, de acuerdo con la doctrina de Huarte, es muy probable que la constitución flaca y enjuta de don Quijote, su sequedad, influya en el buen entendimiento que muestra, siempre que no se le sobrecaliente el cerebro, desbordando la imaginación. Sancho

8. "Estar la memoria más fácil a la mañana que a la tarde, no se puede negar; pero no acontece por la razón que trae Aristóteles, sino que el sueño de la noche pasada ha humedecido y fortificado el cerebro y la vigilia de todo el día lo ha desecado y endurecido." *Idem.*, p.127.

es por el contrario de constitución robusta, lo que influye en su entendimiento grueso.⁹

Y es cosa fácil de probar otra vez; porque si la tristeza y aflicción deseca y consume las carnes, y por esta razón adquiere el hombre mayor entendimiento, cierto es que ser contrario, que es la alegría, ha de humedecer el cerebro y abajar el entendimiento.¹⁰

En el caso del cuerpo de don Quijote, su sequedad se acentúa, de tal manera que a comienzos de la Segunda parte, todavía no del todo recuperado, aparece sentado en la cama "tan seco y amojamado, que no parecía sino hecho de carnomia."(II,1) (El adjetivo amojamado es el mismo que se emplea para calificar el corazón de Durandarte, embalsamado por Montesinos¹¹: "un corazón de carnomia, según venía seco y amojamado"(II,23).¹²

9. "...en confirmación de lo cual trae Galeno un refrán que dice: *el vientre grueso engendra grueso entendimiento*. Y en esto no hay más misterio que el cerebro y el estómago están asidos y trabados con ciertos nervios por los cuales el uno al otro se comunican sus daños. Y por el contrario, siendo el estómago enjuto y descarnado, anda grandemente al ingenio, como lo vemos en los famélicos y necesitados; en la cual doctrina se pudo fundar Persio cuando dijo que el vientre era el que daba ingenio al hombre." *Idem.*, pp. 92-93.

10. *Idem.*, p.124.

11. "... y, por más señas, primo de mi alma (habla Montesinos), en el primero lugar que topé saliendo de Roncesvalles eché un poco de sal en vuestro corazón porque no oliese mal, y fuese, si no fresco, a lo menos amojamado, a la presencia de la señora Belerma...(II,23)"

12. De acuerdo con Helen Percas, en Durandarte don Quijote presencia su propia muerte espiritual cuyo símbolo plástico es el corazón sacado del pecho. En su relato, don Quijote establece una correspondencia entre el corazón de Durandarte y el cuerpo envejecido de Belerma:

Al cabo y fin de las hileras venía una señora, que en la gravedad lo parecía, asimismo vestida de negro, con tocas blancas tan tendidas y largas, que besaban la tierra. Su turbante era mayor dos veces que el mayor de alguna de las otras; era cejijunta y la nariz algo chata; la boca grande, pero colorados los labios; los dientes, que tal vez los descubría, mostraban ser malos

Los hombres de temperamento predominantemente imaginativo (caliente) sienten una inclinación por la poesía: "Los que poseen esta diferencia de ingenio se desviven por leer en libros de caballerías, en Orlando, en Boscán, en Diana de Montemayor y otros así, porque todas éstas son obras de imaginativa."¹³

El desbalance de las cualidades primarias.

El desbalance humoral de Alonso Quijano se debe a un exceso de calor que le seca el cerebro. Ahora bien, en este punto encuentro que Cervantes sólo se atiene en parte a los planteamientos de Huarte en su caracterización de la locura del hidalgo. En primer lugar está el modo de decirlo, el que "se le seque" el cerebro. De atenernos a Huarte, tendríamos que leer lo anterior de otro modo: el cerebro de Quijano se habría sobrecalentado, sometiendo el entendimiento al imperio de la imaginación:

En resolución, él se enfrascó tanto en su letura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro y

y no bien puestos, aunque eran blancos como unas peladas almendras; traía en las manos un lienzo delgado, y entre él, a lo que pude divisar, un corazón de carnemomia, según venía seco y amojamado.

Montesinos le da cuenta a don Quijote de la identidad de la dama y le explica que

...Si le había parecido algo fea y no tan hermosa como tenía el alma, era la causa las malas noches y peores días que en aquel encantamiento pasaba, como lo podía ver en sus grandes ojeras y en su color quebradizo. 'Y no toma ocasión su amarillez y sus ojeras de estar con el mal mensil, ordinario de las mujeres, porque ha muchos meses y aun años, que no le tiene ni asoma por sus puertas, sino del dolor que siente su corazón por el que de contino tiene en las manos, que le renueva y trae a la memoria la desgracia de su mal logrado amante'...(II,23)

13. Huarte, *Idem.*, cap. VIII.

los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio. Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentos y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas sonadas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo. (I,1)

El hecho es que pierde el juicio. A partir de este vacío, la imaginación sobrecalentada convocará sin discernimiento a los fantasmas que guarda la memoria.

En el capítulo V de su tratado, establece Huarte que si los hombres tienen muy caliente el cerebro, no pueden discurrir ni filosofar:

Ser el hombre mudable, verdad es que nace de tener mucho calor, el cual levanta las figuras que están en el cerebro y las hace bullir, por la cual obra se le representan al ánima muchas imágenes de cosas que la convidan a su contemplación, y por gozar de todas deja unas y toma otras.¹⁴

La segunda discordancia del diagnóstico de la novela cervantina con respecto a los planteamientos de Huarte consiste en subrayar el calor del verano, la estación en la que enloquece Alonso Quijano, como si fuera este calor uno de los factores de su enloquecimiento: "Con esto, caminaba tan despacio y el sol entraba tan apriesa y con tanto ardor, que fuera bastante a derretirle los sesos, si algunos tuviera." (I,2)

Por el contrario, de acuerdo con Huarte, el verano tendría que tender a enfriar el cerebro del hidalgo en la medida en que el exceso de calor "consume el valor natural

14. *Idem.*, p.122.

del cerebro y le deja frío, por donde vienen a ser los hombres muy racionales".¹⁵

Falta de humedad.

La falta de agua constituye uno de los factores que lleva al sobrecaldeoamiento. Observa Murillo en nota a la siguiente cita (I,5) que en las grandes cantidades de agua que bebía Alonso Quijano se manifiesta la destemplanza fisiológico a la que se sometía. Esta destemplanza humoral agrava el resecaamiento del cerebro del hidalgo:

-Señor, dijo maese Nicolás- que ésta era el nombre del barbero-, que muchas veces le aconteció a mi señor estarse leyendo en estos desalmados libros de desventuras dos días con sus noches, al cabo de los cuales arrojaba el libro de las manos y ponía mano a la espada, y andaba a cuchilladas con las paredes y cuando estaba muy cansado decía que había muerto a cuatro gigantes como cuatro torres, y el sudor que sudaba del cansancio, decía que era sangre de las heridas que había recibido en la batalla, y bebíase luego un gran jarro de agua fría, y quedaba sano y sosegado, diciendo que aquella agua era una preciosísima bebida que le había traído el sabio Esquife, un grande encantador y amigo suyo. (I,5)

De este modo atribuye la humedad reparadora a algún encantador, con lo cual no sale de su delirio. En el capítulo final, recobra la salud al cabo de seis días de calentura y seis horas de sueño, con lo que recupera la humedad. Observa Murillo en notas que tanto la calentura como el largo dormir "nos dan como el diagnóstico del trance que conduce a la normalidad mental y a la muerte, según teorías del doctor Huarte de San Juan". El hidalgo despierta, según sus palabras, con el juicio libre y claro.

15. *Idem.*

Estómago y cerebro.

Existe a lo largo de toda la novela una atención por el cuerpo, sus placeres y miserias. En todo lo relativo al estómago, el elogio de la comida se llevará a efecto a través de Sancho, pues don Quijote renunciará gustoso a los placeres de la comida por el placer de sentirse siendo en una heroicidad imaginaria.

Con el objeto de lograr la recuperación del hidalgo, el cura y el barbero le encargan al ama y a la sobrina que le den bien de comer, "...dándole cosas confortativas y apropiadas para el corazón y el cerebro, de donde procedía según buen discurso, toda su mala ventura."(II,1)¹⁶

La alimentación adecuada contribuye, pues, a reestablecer el equilibrio humoral. Es esto lo que le dice el loco supuestamente curado al loco furioso del cuento del barbero:

Yo tendré cuidado de enviarle algunos regalos que coma, y cómalos en todo caso; que le hago saber que imagino, como quien ha pasado por ello, que todas nuestras locuras proceden de tener los estómagos vacíos y los *celebros llenos de aire*.(II,1)

En cuanto a los *celebros llenos de aire*, conviene recordar que "loco" o "tonto" carnavalesco (distinto del que padecía una enfermedad mental) era quien tenía la cabeza lo

16. Así lo relata el ama:

La segunda vez vino en un carro de bueyes, molido y encerrado en una jaula, adonde él se daba a entender que estaba encantado; y venía tal el triste, que no le conociera la madre que le parió: flaco, amarillo, con los ojos hundidos en los últimos camaranchones del cerebro; que para haberle de volver algún tanto en sí, gasté más de seiscientos huevos, como lo sabe Dios y todo el mundo, y mis gallinas, que no me dejarán mentir. (II,7)

suficientemente vacía como para recibir el soplo del Espíritu Santo, para que el *pneuma* pudiera llenar la cabeza y salir por el habla.¹⁷ Algo así, sólo que con una entonación claramente anticarnavalesca, le dice a don Quijote la voz del eclasiástico, quien le llama "alma de cántaro" y lo acusa de andar "papando viento y dando que reír"(II,31).

En la *Nueva filosofía de la naturaleza* (1587), el Bachiller Migual Sabuco caracteriza el sistema neorológico humano como un árbol invertido con las raíces en el cerebro, el tronco en la médula y el follaje en otros miembros, especialmente en el estómago. Toda vez que se altera la armonía cerebral, vinculada con la pérdida de humedad cerebral, propone una terapia holística consistente en reestablecer la armonía entre el cuerpo y el alma, es decir, entre el estómago y el cerebro. Recomienda al doliente hablar de su mal y ocuparse en cosas que le produzcan alegría y esperanza, además de buscar la armonía del estómago con alimentos que lo conforten y alivien.

Para combatir los vapores que suben del estómago y que destemplan el cerebro, Mac Donald refiere que Napier empleaba un preparado de Paracelso con los compuestos de antimonio como sustituto de los remedios orgánicos que actuaban provocando el vómito o como purgantes, y que con frecuencia combinaba medicinas químicas modernas con sustancias tradicionales. Sus notas sobre los mejores

17. Agustín Redondo, "Tradición carnavalesca y creación literaria" en *Bulletin Hispanique* LXXX, nos. 1-2, Janvier-Juin, 1978, p.47.

tratamientos para desórdenes melancólicos son ilustrativos de su eclecticismo. Napier recomienda una prescripción "para todo tipo de melancólicos y abandonados" compuesta de *hiera logadii*, lapizlázuli, eléboro, clavos, polvo de regaliz, diambra, pulbis sancti, que había de hacerse en infusión todos juntos en vino blanco y borrajas. Esta miscelánea de plantas y productos químicos actuaban como purgante violento.¹⁸ En este punto y debido a los efectos del brevaaje, recuerdo el bálsamo de Fierabrás¹⁹, con el que don Quijote pretende aliviar su cuerpo y el de Sancho, molido a golpes.

Melancolía no-natural.

Arriba me refería los cuatro temperamentos, derivados de los cuatro humores. En su *Discurso sobre la conservación de la vista, las enfermedades melancólicas, los catarros y la vejez*, observa André de Laurens que cada individuo tiene preponderancia de uno de los humores sobre los otros tres, y que cada persona muestra las características de cada una de estas cuatro complexiones o temperamentos, pero dentro de los límites de la salud.²⁰ El temperamento de don Quijote no es naturalmente melancólico, pero pudo haber enfermado de lo que Galeno denominaba melancolía antinatural (o melancolía adusta, cólera adusta, cólera ardiente y bilis negra

18. Stanley Jackson, *Historia de la melancolía y la depresión*, Madrid, Turner, 1989, pp.189-190.

19. "Levántate Sancho, si puedes, y llama al alcaide desta fortaleza, y procura que se me dé un poco de aceite, vino, sal y romero para hacer el salutífero bálsamo..."(I,17)

20. Citado por Jackson, *Op.cit.*

ardiente). Esta bilis negra natinatural o melancolía adusta se forma por la corrupción, excesivo caldeamiento o hervor de la bilis amarilla. De modo que la de don Quijote no es esa melancolía llena de temores que altera a la razón, parecida a la conciencia culpable, sino que constituye más bien, al decir de Timothie Bright (1550-1615) en *A Treatise of Melancholia*, "un humor del cuerpo" que es la causa de que la razón se deprave. Este tipo de melancolía, de acuerdo al mismo tratado, aparece por efecto de un "calor inmoderado" sobre el humor natural, sobre la sangre o sobre la cólera (bilis amarilla) y sus sustancias y vapores causan extrañas alteraciones en los actos del enfermo.

Melancolía e inspiración.

Es importante establecer una distinción entre el melancólico enfermo, lento y aburrido, tiranizado por el miedo y la tristeza, y el melancólico frecuentemente inspirado, ingenioso, profundo e inteligente, dotado de un temperamento superior y, como todos los grandes ingenios, sin duda, estrechos aliados de la locura.²¹ Don Quijote participa de este segundo tipo de locura que Ficino, fundiendo la inspiración divina de Plantón con la disposición melancólica superior aristotélica, atribuye a los estudiosos e intelectuales en la medida en que el esfuerzo intelectual genera bilis negra.

Klibansky asienta que el periodo barroco fue tierra de cultivo para el melancólico inspirado. Se refiere

21. Jackson, *Idem.*, p.97.

concretamente a la España de Cervantes, "donde el barroco se desarrolló bajo la presión de un catolicismo particularmente severo", y a la Inglaterra de Shakespeare y de Donne, en la que el melancólico se afirmó frente a un protestantismo superlativo.²²

La experiencia del cuerpo de don Quijote.

La experiencia del cuerpo tal como la vive don Quijote en relación al mundo es dolorosa. Su cuerpo es maltratado, apaleado y sobreapaleado muchas veces con crueldad. Después de la mayoría de sus aventuras, termina maltrecho. Si bien no es mi propósito aquí profundizar en el tema del maltrato al cuerpo quijotesco, sí quisiera consignar el hecho. Daré dos ejemplos:

1. Un mozo de mulas de los que allí venían, que no debía de ser muy bien intencionado, oyendo decir al pobre caído (don Quijote) tantas arrogancias, no lo pudo sufrir sin darle la respuesta en las costillas. Y llegándose a él, tomó la lanza y, después de haberla hecho pedazos, con uno dellos comenzó a dar a nuestro don Quijote tantos palos que, a despecho y pesar de sus armas, le molló como cibera. (I,4)

2. Tomad, señora, esa mano (dice don Quijote) o, por mejor decir, ese verdugo de los malhechores del mundo; tomad esa mano, digo, a quien no ha tocado otra de mujer alguna, ni aun la de aquella que tiene entera posesión de todo mi cuerpo. No os la doy para que la beséis, sino para que miréis la contextura de sus nervios, la trabazón de sus músculos, la anchura y espaciosidad de sus venas; de donde sacaréis que tal debe de ser la fuerza del brazo que tal mano tiene.

(...)

Más parece que vuestra merced me ralla que no me regala la mano; no la tratéis tan mal, pues ella no tiene la culpa del mal que mi voluntad os hace ni es bien que en tan poca parte vengáis el todo de vuestro enojo. Mirad que quien quiere bien no se venga tan mal (I,43).

22. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza Forma, 1991, p.255.

Don Quijote lleva en su cuerpo las marcas de los dolores infligidos, y por tanto está lejos de experimentarse

como invulnerable:

Quiero inferir de lo dicho, que podría ser que yo tuviese alguna gracia destas, no del no poder ser ferido, porque muchas veces la experiencia me ha mostrado que soy de carnes blandas, y no nada impenetrable ni la de no poder ser encantado, que ya me he visto metido en una jaula, donde todo el mundo no fuera poderoso a encerrarme, si no fuera a fuerzas de encantamientos; pero pues de aquél me libré; quiero creer que no ha de haber otro alguno que me empezca... (II,32)

De acuerdo con la fantasía quijotesca, sin embargo, su cuerpo bien puede restituirse por medio del **bálsamo de Fierabrás**. Fierabrás es en el ciclo carolingio el hijo del rey sarraceno Balán quien, conjuntamente con su padre, robó en dos barriles los restos del bálsamo con el que fuera embalsamado el cuerpo de Cristo, y que tenía la virtud de curar las heridas de quien lo bebiera. Fierabrás, posteriormente convertido, devuelve el bálsamo a Carlomagno.

Es un bálsamo -respondió don Quijote- de quien tengo la receta en la memoria, con el cual no hay que tener temor a la muerte, ni hay pensar morir de ferida alguna. Y así, cuando yo le haga y te le dé, no tienes más que hacer sino que, cuando vieres que en alguna batalla me han partido por medio cuerpo (que muchas veces suele acontecer), bonitamente la parte del cuerpo que hubiere caído en el suelo, y con mucha sutilidad, antes que la sangre se yele, la pondrás sobre la otra mitad que quedare en la silla, advirtiéndole de encajallo igualmente y al justo. Luego me darás a beber solos dos tragos del bálsamo que he dicho, y verásme quedar más sano que una manzana. (I,10)

Capítulo IV

Aspectos miméticos de la locura quijotesca

Aclaración.

Si bien la locura quijotesca posee múltiples aspectos liberadores y en este sentido constituye una verdadera alteranativa a un ámbito de sujeción además de la posibilidad de vivir y aun de transformar la vida, existe en ésta también una atadura proveniente de su componente mimético. En el capítulo II de este trabajo, expliqué la locura quijotesca como una apropiación de la caballería andante. En el presente capítulo, exploraré los elementos alienados y aun impuestos de esta locura. Para ello me he basado en los análisis que de la locura quijotesca han realizado René Girard y, más severamente, Cesáreo Bandera. Quisiera insistir en que la interpretación de la locura quijotesca como manifestación del deseo mimético no constituye en estas notas para su comprensión sino una perspectiva de la misma a la que he querido asomarme con el propósito de dar cuenta de mi objeto de estudio en sus distintos aspectos.

El deseo mimético.

El deseo mimético o deseo metafísico surge, de acuerdo con Girard, cuando los hombres establecen lazos intersubjetivos de idolatría renunciando a su deseo en favor del deseo de algún otro. Este otro se convierte simultáneamente en mediador y el obstáculo. El "deseo

metafísico" implica pues la ficcionalización de la realidad del individuo cuyo deseo mimetiza el de otro.

Don Quijote proclamará a los cuatro vientos que su existencia consiste en la imitación de Amadís. Y si Amadís, en tanto que mediador entre don Quijote y don Quijote mismo es imaginario, la mediación no lo es. Tal como lo plantea Girard, detrás de los deseos de héroe, existe la sugerencia de un tercero, el inventor de Amadís, el autor de las novelas de caballerías.¹

La locura quijotesca consiste en la ignorancia de los límites entre la historia y la ficción. De este modo, don Quijote no sólo le concede a Amadís de Gaula y al mundo ficticio del que es producto el estatuto de historia, sino que él mismo cruza la frontera de su realidad de hidalgo empobrecido hasta la ficcionalización de sí mismo.

Ahora bien, de acuerdo con Girard, la novela surge como una ficcionalización de la realidad y, en esa medida, se identifica con una degradación de los valores. Lo que implica el final novelesco es el descubrimiento del carácter ficticio de la ficción que a lo largo de la novela se ha vivido. El capítulo final del *Quijote* es el retorno a sí mismo de Alonso Quijano. Su tránsito por la locura ha consistido en la vivencia de su ficción al cabo de la cual estaba la asunción de su realidad. La realidad de su mundo le es tan hostil que se abandona a la muerte.

1. René Girard, *Mentira romántica y verdad novelesca*, Barcelona, Anagrama, 1985, p.11

El amor caballeresco.

El amor caballeresco constituye un caso de deseo mimético. La estructura de este deseo es triangular e implica un sujeto que desea a su objeto a través de un mediador que constituye asimismo el obstáculo para que este sujeto vea realizado su deseo. De modo que en este caso el amor caballeresco implica (1) un caballero quien desea a (2) una amada que es también su señora en la medida de su identificación con (3) el señor. Dicho de otro modo, el amante no desea a su amada sino en la medida en que el objeto de su deseo lo es también del señor feudal cuyo poder ambiciona.

De acuerdo con Duby, el juego del amor caballeresco se presenta a resultas de la implantación de la feudalidad. Efectivamente, la revolución feudal implicó una nueva distribución del poder que a partir de entonces se concentró en la promogenitura. Privilegio privativo de los primogénitos era contraer matrimonio legítimo. De manera que los restantes hermanos, marginados de la herencia y del linaje, habrían tenido motivos para envidiar al hermano mayor.

A raíz de los privilegios que implicaba la concentración del poder propio del nuevo orden feudal, se generaron tensiones sociales: el adulterio estaba latente en las casas de los nobles. Siguiendo a Duby, al empezar a disiparse el embrollo que implicó la implantación de la feudalidad y la economía a crecer, el poder público se

sintió nuevamente capaz de moldear sus relaciones con la sociedad. La institución de la liturgia profana del amor caballeresco era un medio para afianzar el control sobre una categoría social: la caballería.²

Así, se fomentaba lo que conocemos como amor caballeresco, esto es, el establecimiento de un vínculo amoroso entre un caballero y su dama, entre un caballero no primogénito y una dama desposada con un señor, para decirlo con mayor precisión. De modo que el señor le permitía cortejar a su esposa a un caballero que nunca llegaría a ser un señor. Dicho de otro modo, en la medida en que ofrecía una compensación imaginaria al deseo del caballero de insertarse en el linaje y de ocupar un lugar dentro de los estamentos dominantes, el amor caballeresco estaba destinado a impedir que el caballero se convirtiera en señor. Todo caballero que accedía al amor caballeresco abandonaba su deseo y, mimetizando su deseo con el de su señor, experimentaba en relación a éste una suerte de igualdad imaginaria.

Así, el amor caballeresco, en tanto código a aplicarse fuera del ámbito conyugal, se construía paralelamente a éste; más aun, en cuanto complemento, lo apuntalaba. Constituía asimismo un modo de fortalecer las relaciones de vasallaje. El vasallaje se funda y es contenido por un modelo de relación amorosa: la amistad viril.

2. Georges Duby, "A propos de l'amour que l'on dit courtois" en *Mâle moyen-âge*, Paris, Nouvelle Bibliothèque Scientifique Flammarion, p.79.

Las pruebas del Arco de los Leales Amadores y de la Cámara Defendida del libro II de *Amadís de Gaula*³ ilustran la naturaleza del amor caballeresco como "procedimiento de selección y de promoción individual en aquel concurso permanente cuyo escenario era la gran casa aristocrática"⁴ Lo anterior porque ambas pruebas tienen como objetivo establecer una jerarquía de acuerdo con el lugar alcanzado en éstas por cada uno de los caballeros concurrentes. Las pruebas están pues diseñadas para medir el grado de impecabilidad con respecto al ideal. Así, en la cumbre de la jerarquía estaría un señor quien, por su integridad moral, se habría ganado el derecho de ser indiscutiblemente obedecido por los restantes caballeros. De modo que ambas pruebas resulta ser "máquinas"⁵ que implementan la relación del vasallaje y, en la medida en que se fundan en un ideal común, promueven la amistad viril.

En el episodio que a continuación sintetizaré, se pone de manifiesto la confiscación y el consecuente aniquilamiento de los símbolos cabalerescos tradicionales por parte de una deidad supervisora, pues los símbolos dejan

3. Todas las citas de *Amadís de Gaula* están tomadas de la edición de Juan Manuel Cacho Blecua de Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula I*, Madrid, Cátedra, 1991, y corresponden a la Introducción y al capítulo XLIV del Libro II.

4. Duby, *Historia de la vida privada II*, Madrid, Taurus, 1988, p.513.

5. Inevitablemente me vienen aquí a la memoria las palabras del amigo al autor del Prólogo al primer *Quijote*: "en efecto, llevad la mira puesta en derribar la máquina mal fundada destes caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más: que si esto alcanzádes, no habriades alcanzado poco."

de serlo en la medida en que pierden el carácter proteico de la vida espiritual del héroe a la que respondían.⁶ A diferencia de los protagonistas de las novelas de Chrétien de Troyes, quienes experimentaban el mundo a partir de la propia espiritualidad, Amadís, sometido a una deidad vigilante, se deja conducir pasivamente por salas y cámaras hasta que se le comunica el veredicto.

La Introducción al Libro II de *Amadís de Gaula* comenzará por dar cuenta de la Insola Firme. El relato se incicia con una historia que arranca de la primogenitura. El rey de Grecia tenía dos hijos, el mayor de los cuales era Apolidón, quien habría de heredar el reino, y uno segundo, a quien pensaba dejarle sus grandes tesoros y libros, siendo su destino, como lo era el de los hijos segundos, elevarse heroicamente con sus solas fuerzas. Al protestar este último, Apolidón renuncia a su herencia material. Gracias al saber que entrañan los libros y a su valentía, le gana la Insola Firme a un bravo gigantes y vive en ésta con su amiga Grimanesa durante dieciseis años. Posteriormente, es elegido emperador de Grecia. Antes de que abandonen la insula, Grimanesa le pide que marque "una cosa tan señalada como lo era aquella insola, donde tales y tan grandes cosas quedavan", con el objeto de asegurar la competencia, esto es, la fortaleza en armas y la lealtad en amores del eventual señor de ésta. De este modo, hizo Apolidón un arco a la entrada de una huerta, en la cima del cual puso una

6. Williamson, *Op.cit.*, p.82.

imagen de un hombre con una trompeta destinado a impedir el paso, "con son tan spantoso, a fumo y llama de fuego" a hombre o mujer que hubieren traicionado a "aquellos que primero comenzaron a amar".

Más adelante, ya en la cámara defendida, hay dos marcas, la primera, inscrita en un padrón de piedra con la leyenda: "De aquí no pasará sino el cavallero que de bondad de armas a Apolidón passare." La segunda declara al hombre capaz de acceder a la cámara defendida como señor de la ínsula: "Aquel que me passare de bondad entrará en la rica cámara y será señor desta ínsola. Y assí llegará las dueñas donzellas, assí que ninguna entrará dentro si a vos (a Grimanesa) de fermosura no passare." Posteriormente, dota a la ínsula de un gobernador que guarde las rentas destinadas al futuro señor de ésta.

Habiendo pedido licencia a la nueva reina Briolanja del reino de Sobradisa para ver a su señora Oriana, Amadís, Agrajes, Florestán y don Galaor se encuentran a la hija de Isanjo, gobernador de la Insola Firme, quien los invita a visitarla. Amadís manifiesta el deseo de ver el arco encantado de los leales amadores, "donde ningún hombre ni mujer entrar puede si erró aquella o aquel que primero comenzó amar".

Agrajes logra atravesar el arco al igual que Amadís, quien "fue adelante lo más presto que él pudo sin temor ninguno, como aquel que sentía no haver errado a su señora, no solamente por obra, mas por pensamiento"(II, XLIV). De

acuerdo con Cacho Blecua, en esta prueba se manifiesta la traslación de la terminología, estructura, lengua, rito y formas de la religión al contexto amoroso como un modo de dar coherencia a los deseos eróticos.⁷

Al ser Florestán y Galaor vapuleados en el interior de la cámara, Amadís y Agrajes acuden su ayuda. Agrajes arremete, espada en mano, contra la cámara. A su vez, de entre éstos, Amadís es el único que logra acceder a la cámara defendida, rompiendo el encantamiento y entronizándose como señor de la Insula.

La penitencia de don Quijote.

En el discurso con el que pretende justificar su penitencia en la Sierra Morena, don Quijote se refiere a los héroes épicos (Ulises, Eneas), quienes no han sido pintados o descritos "como ellos fueron, sino como habían de ser, para quedar ejemplo de los verdaderos hombres de sus virtudes". De esto desprende el imperativo de imitar a estos modelos universales en la vida. Concluye legitimando la imitación del modelo caballeresco:

Desta mesma suerte, Amadís fue el norte, el lucero, el sol de los valientes y enamorados caballeros, a quien debemos de imitar todos aquellos que debajo de la bandera del amor y de la caballería militamos. Siendo pues así, como lo es, hallo yo, Sancho amigo, que el caballero andante que más le imitare estará más cercano de alcanzar la perfección de la caballería. (I,25)

En este punto se pone de manifiesto que lo que suscita la confusión en el personaje no es tanto la fabulación propia de los libros de caballerías, sino la asimilación del

7. Véase la nota 20 al capítulo XLIV de *Amadís de Gaula*, Ed.cit.

arte a la vida en la medida en que se constituye como la *mimesis* de un *deber ser* ejemplarmente moral.

a. El modelo de la penitencia quijotesca: la locura de Amadís de Gaula.

El episodio de la locura de Amadís de Gaula en la Peña Pobre constituye el modelo que adopta la locura quijotesca en la Sierra Morena. El episodio trata de un periodo de locura vivido por Amadís a causa de los celos de Oriana quien, confundiendo las *apariencias*, interpreta el servicio que le hacía Amadís a la reina Briolanja como infidelidad. La carta de Oriana, en la que le pide no vuelva a aparecer ante ella ya que su amor se ha transformado en saña y le reprocha haber falta a su fe, remite al héroe a uno de los sueños que tuviera después de su triunfo en la Insola Firma: la alegría de él y de mucha gente se tornaba en tristeza al llegar un hombre que le daba de comer una cosa amarga que le producía desmayo y desconsuelo.

La locura de Amadís se manifiesta pues como una renuncia al mundo, simbolizada por un cambio de nombre (Beltenebros). Se trata de una autoexclusión que habrá de sostener hasta que Oriana recapacite.

El primer lugar a donde dirige Amadís los pasos de su desventura es a una ermita consagrada a la Virgen María; a ella le pide reparación de su alma. Seguidamente se prepara para su muerte en vida. Deja a Gandalín como señor de la Insula como muestra de gratitud por todo lo que éste y su familia hicieran por él.

En su duelo, el caballero se dirige a la fortuna con le objeto de negociar con ésta su desventura. Así, le dice que "si alguna folganza y descanso en lo pasado me otorgaste, no fue sin ser mezclado con grandes angustias y congojas..." y le pide que "...en esta crueza que me atormentas siquiera reservaras en ella alguna espernaza donde esta mi cuitada vida en algún rinconcillo se pudiera recoger..." Finalmente, en la medida en que carece de fuerzas para vivir sin el favor de su señora, le pide que le quite la vida.

Poco después, Gandalín y Durín se dirigen al encuentro de Amadís con el objeto de darle ánimo. En cierto momento, aparece un caballero cantando su amor por la hermosa Oriana. Creo que la aparición de este caballero se debe a la necesidad que tiene Amadís de encontrarse a alguien con quien medirse en su soledad.

Tal como lo anunciara uno de sus sueños, poco después se topa con un ermitaño, a quien le pide amparo. El ermitaño se convierte además en el intérprete de sus sueños.

Finalmente, habida cuenta de su error, y tal como lo había visto el ermitaño, Oriana le escribe a Amadís una segunda carta y, junto con Mabilia, decide emprender su busca, pensando que pudiera estar en Escocia en el castillo de Gandales. Así pues, al poco tiempo, como anuncio del tiempo que habría de llegar, a la Peña llega un grupo de doncellas a quienes les canta Amadís la canción de sus desventuras. Posteriormente en Londres, en el castillo del

rey Lisuarte, Corisanda repetirá la canción y Oriana y Mabilia reconocerán a Amadís en la figura de Beltenebros.

La locura de Amadís sirve así como garante de su impecabilidad. A los malos entendidos, el héroe opondrá la estricta observancia del código caballeresco, que en este episodio comienza a resignificarse como servicio a Dios.

b. La locura de Cardenio: el otro emulador de Amadís.

Don Quijote y Sancho encontrarán a Cardenio al cabo de una serie de signos emitidos por sus pertenencias desbalagadas en al corazón de la Sierra Morena. Entre éstas está un librito de memoria que contiene un soneto en el que, a la manera renacentista, el autor se queja de su amada

Fili:

-Por esa trova -dijo Sancho- no se puede saber nada, si ya no es que por el hilo que está ahí se saque el ovillo de todo.

¿Qué hilo está aquí? -dijo don Quijote.

-Paréceme -dijo Sancho- que vuestra merced nombró ahí hilo. (I,23)

Cuando finalmente encuentra don Quijote a Cardenio, lo mira "como si de luengos siglos le hubiere conocido". Siguiendo a Cesáreo Bandera, don Quijote se reconoce en Cardenio en la medida en que éste desea asimismo a través de Amadís; más aun, ama a Luscinda a través de Amadís (y Luscinda le ama a través de éste).

De entre las formas del deseo mimético, sin duda la extrema consiste en el fenómeno del doble. Los dobles son, en palabras de Girard, la reciprocidad de las relaciones miméticas negadas por un sujeto que no aspira más que a la diferencia. Y son estos dobles no asimilados a la lógica del

deseo los que empujan al sujeto a expulsarse a sí mismo de la "razón". De modo que el sujeto pierde de vista su objeto para fijarse obsesivamente en el modelo-rival. En palabras de Donatella Pini-Moro, la locura se debe al acaparamiento total de los modelos del deseo.⁸ "El loco es el que ve y acepta su condición inevitable de doble, sin poder renunciar, sin embargo, a la búsqueda de la originalidad, de la *diferencia*." Se ve obligado entonces a expulsarse a sí mismo de la razón.⁹

El cruce de miradas entre don Quijote y Cardenio describe lo que en la *episteme* renacentista se denomina la *emulación*.¹⁰ Desde esta perspectiva, la furia de Cardenio al interrumpir don Quijote su relato y pretener prestarle sus novelas de caballerías resultaría ser una defensa de su

8. Don Quijote se sale de sus casillas ante la sola mención de la caballería. Es por ello que el cura y el barbero se cuidan de mencionarla durante su convalecencia: "... y acordaron de no tocarle en ningún punto de la andante caballería, por no ponerse en peligro de descoser los de la herida, que tan tiernos estaban."(II,1) Hacia el final de la novela, cuando don Quijote le da consejos a Sancho, futuro gobernador de la isla, observa Cide Hamete Benengeli: "Pero, como muchas veces en el progreso deste grande historia queda dicha, solamente disparaba en tocándole en la caballería, y en los demás discursos mostraba tener claro y desenfadado entendimiento, de manera que a cada paso desacreditaban sus obras su juicio, y su juicio sus obras..."(II,43)

9. Louis Combet, *Cervantes ou les incertitudes du désir*, citado por Donatella Pini-Moro en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1990, p.229.

10. La *emulación* constituye una de las formas de *similitud*, la figura organizadora de las formas del saber dentro de lo que Foucault denomina la *episteme* renacentista. Foucault define la *emulación* como la figura que surge del enfrentamiento de semejanzas y que se configura como círculos concéntricos, reflejados y rivales. Véase Foucault, *Las palabras...*, *Op.cit.*, "La prosa del mundo".

singularidad ante éste, cuya locuacidad se debe a su vez a la necesidad de defender la suya propia.

Tanto don Quijote como Cardenio sufren celos en relación con el modelo. El caso de Cardenio es más grave por cuanto ese otro ficticio se le aparece materializado en don Fernando. La pelea entre ambos personajes se produce cuando Cardenio menciona a *Amadís de Gaula*: "Acaeció, pues, que habiéndome pedido Luscinda un libro de caballerías en que leer, de quien era ella muy aficionada, que era el de *Amadís de Gaula*..."(I,24) Don Quijote no tolera la mención de su modelo. La peculiaridad de esta situación radica en que tampoco la tolera Cardenio. Ahora bien, la respuesta de Cardenio es enloquecer de inmediato, gesto con el que quiere aferrarse a su mimética identidad.

La locura de Cardenio no le impide a éste, sin embargo, deslizar en Don Quijote, artera e incisivamente, la misma duda que él sufre en relación a su amada, en la medida en que no es a fin de cuentas autor de su propio amor. El adulterio que atribuye a la reina Madásima con Elisabat¹¹, resuena en la mente quijotesca en la locura de Roldán debida a la infidelidad de Angélica. Esto implica que Cardenio ha logrado insuflarle la duda en relación con Dulcinea, tal como se pone de manifiesto en el siguiente pasaje:

Pero, dejando en él (en Roldán) lo de la valentía a una parte, vengamos a lo de perder el juicio, que es cierto

11. "-No se me puede quitar del pensamiento, ni habrá quien me lo quite en el mundo, ni quien me dé a entender otra cosa, y sería un majadero el que lo contrario entendiese o creyese, sino que aquel bellaconzo del maestro Elisabat estaba amancebado con la reina Madásima."(I,25)

que le perdió, por las señales que halló en la fontana y por las nuevas que le dio el pastor de que Angélica había dormido más de dos siestas con Medoro, un morillo de cabellos erizados y paje de Agramante. Y si él entendió que esto era verdad y que su dama le había cometido desaguisado, no hizo mucho en volverse loco. Pero yo, ¿cómo puedo imitalle en las locuras, si no le imito en la ocasión dellas? Porque mi Dulcinea del Toboso osaré yo jurar que no ha visto en todos los días de su vida moro alguno, así como él es, en su mismo traje, y que se está hoy como la madre que la parió, y haríale agravio manifiesto si, imaginando otra cosa della, me volviese loco de aquel género de locura de Roldán el furioso. (I,26)

c. La locura quijotesca.

De modo que don Quijote decide imitar a Amadís en la penitencia que, bajo el nombre de Beltenebros, habría cumplido, En la medida en que, con el objeto de superar el modelo, decide "desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que, si en seco hago esto, ¿qué hiciera en mojado" (I,25), pone de manifiesto su gran libertad, aun como sujeto de la mimesis.

La destinataria de la penitencia es Dulcinea, amada que no emite signos, en esto distinta de Oriana. La penitencia quijotesca es pues un modo de llamar a la amada, de solicitarle la señal requerida para seguir adelante, es por esto que le dice a Sancho:

Loco soy, loco he de ser hasta tanto que tú vuelvas con la respuesta de una carta que contigo pienso enviar a mi señora Dulcinea; y si fuere tal cual a mi fe se le debe, acabarse ha mi sandez y mi penitencia... (I,25)

Capítulo V

Locura quijotesca y Moria erasmiana: el descenso a la cueva de Montesinos

La experiencia crítica de la locura.

La tradición humanista que se ocupa del decir de la locura surge simultáneamente con lo que Foucault llama la *experiencia trágica de la locura*.¹ Soslayando las imágenes de la inefable verdad del mundo, discurrirá a partir de una versión del hombre fundada en la razón de acuerdo con la cual la locura es el reverso complementario de ésta. Así, la locura humanista, razón carnavalizada, se afinsa en una experiencia discursiva y moral en la que el hombre "afrontaba su verdad moral, las reglas propias de su naturaleza y de su verdad"²

El *Elogio de la locura* de Erasmo consiste en la vindicación de Moria por sí misma.³ En su autoelogio, Moria realiza simultáneamente una presentación crítica del saber y de los sabios. De este modo, a primera vista, el discurso de

1. "En esta imagen inmediatamente suprimida es donde viene a perderse la verdad del mundo. Toda esta trama de la apariencia y del secreto, de la imagen inmediata y del enigma reservado se despliega en la pintura del siglo XI como la *trágica locura del mundo*." Foucault, *Historia de la locura en la época clásica I*, México, FCE, 1981, p.49.

2. Foucault, *Op.cit.*, p.50.

3. Sin duda es la ambigüedad fundamental de su forma lo que la hace indefinidamente estimulante. Por una vez, en lugar de hablar de ideas, Erasmo nos obliga a hablar de una forma genialmente concebida por él. El *Elogio* es una *declamatio*, pero es el elogio de la locura hecho por ella misma. Para la gente de hoy, como para Erasmo, Tomás Moro y sus amigos, sin duda, la imagen equívoca del "loco" o del "bufón" es "un instrumento de autocomprensión" según la fórmula del desaparecido Robert Klein. Y Margolin, que la cita, dice muy bien hablando ya por cuenta propia, que 'la locura humanista es la conciencia crítica o irónica del yo'. Marcel Bataillon, *Erasmo y el erasmismo*, Barcelona, Crítica, 1977.

la locura consiste en señalar lo que de locura hay en la razón, con lo que pone de manifiesto el hecho de que aquélla esté pensada en función de ésta.

Pero está también el aspecto carnavalesco del *Elogio*. En la medida en que se establece como contraparte de la positividad de la razón, la locura es la posibilidad misma de la inversión dialéctica del binomio razón/locura. El discurso de la locura resulta pues transgresivo: rompe el silencio al que la razón la había condenado y genera una suerte de carnaval epistémico cuyo sustrato es acaso esa danza de la locura, el modelo, según Foucault, sobre el que está construido el *Elogio*.⁴ Los efectos de sentido generados por esta danza son necesariamente ambiguos en la medida en que quien habla es la otra cara de una razón momentáneamente destronada. Al afirmar la locura, sin embargo, que la razón es locura, lo que establece es una relativización de los discursos sobre la verdad del hombre.

La Moria erasmiana establece claramente el terreno en el que se afinsa:

Hay dos tipos de locura: la que envían las furias vengadoras desde el infierno cuando lanzan serpientes veneosas y asaltan los corazones de los hombres con la pasión de la guerra, la sed inextinguible del oro, el amor prohibido y criminal, el parricidio, el incesto, el sacrilegio o cualquier otra peste. O cuando persiguen a un alma culpable y consciente con las furias y fantasmas del terror.

4. "La *Narrentanz* es un solo y mismo tema que se encuentra y se vuelve a encontrar en fiestas populares, en representaciones teatrales, en los grabados; toda la última parte del *Elogio de la locura* está construida sobre el modelo de una danza de locos, donde cada profesión y cada estado desfilan para integrar la gran ronda de la sinrazón." Foucault, *Op.cit.*, p.33.

Hay otra locura muy distinta de éste: procede de mí y es deseable por encima de todo. Aparece cuando el alma se siente librada de las preocupaciones y angustias por una especie de desvarío, inundándola al mismo tiempo de deliciosos perfumes.⁵

El primer tipo de locura se asocia con una aflicción que se explicó en muchos momentos recurriendo al mal y sus manifestaciones: demonio, diablos y brujas. En muchos casos se asociaba también con el pecado y el castigo. Por el contrario, el segundo tipo de locura expresa un ánimo placentero y una despreocupación mucho más coherente con la naturaleza de las cosas humanas que la sabiduría dogmática y desesperada.

Desde el punto de vista de ser con los otros, del *ethos*, la locura constituye la esencia de la representación o comedia de la vida. Implica por tanto la ficción dramática inherente a las relaciones entre los hombres:

Sí alguien intentara quitar la máscara a los actores mientras están en escena, y mostrara a los espectadores su verdadero rostro ¿no estropearía la función, y se haría por ello acreedor a que le arrancaran de la sala a pedradas por loco?... Quitar la ilusión es dar al traste con el drama. La misma ficción y maquillaje es lo que atrae las miradas de los espectadores. Ahora bien, ¿qué es la vida de los mortales sino una especie de comedia?⁶

5. Erasmo de Rotterdam, *Elogio de la locura*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p.79.

6. Erasmo, *Op.cit.*, pp.65-66. Compárese con el siguiente pasaje de *El Quijote*:

-Si no dime: ¿no has visto tú representar alguna comedia adonde se introducen reyes, emperadores y pontífices, caballeros, damas y otros diversos personajes? Uno hace el rufián, otro el embustero, éste el mercader, aquél el soldado, otro el simple discreto, otro el enamorado simple; y acabada la comedia y desnudándose de los vestidos della, quedan todos los recitantes iguales. (II,12)

Si la vida humana es una representación, ésta se resguarda en los afectos. Son las emociones y muchas veces las ilusiones las que mitigan el dolor que comporta la vida. Contrariamente al punto de vista de la ascética, para Moria el hecho de vivir la representación, si bien implica un exilio de la Verdad eterna, no por eso deja de poseer verdades, legitimidad y dignidad. De este modo, resulta inadecuado y vano rasgar el velo de la ilusión con el pretexto de la verdad, siendo que vivimos en el mundo de la perplejidad.⁷ De modo que la destrucción de la ilusión no se valida en nombre de principios dogmáticos y supraterrrenales.⁸

La crítica a la sabiduría, en particular a la sabiduría estoica, está fundada en la reconocimiento de las cosas tal como son en sus aspectos contradictorios y sucesivos matices. Moria considera que "es hora ya de dejar a los dioses en el cielo para regresar a la tierra" y disfrutar lo

7. "Tan grande es la oscuridad y tanta la variedad de las cosas humanas que nada claro podemos conocer de ellos, como bien dijeron ya los de la Academia, filósofos los menos pretenciosos, por cierto." Erasmo, *Op.cit.*, p.89.

8. "Suponed ahora que un sabio caído del cielo se me acerca y me dice que ese hombre a quien todos consideran dios y señor, no es ni siquiera un ser humano, se deja arrastrar por las pasiones, como un animal, y es el más vil de los esclavos, servidor como es de tan numerosos y repugnantes amos. Suponed también que este sabio aconsejara a quien llora la muerte de su padre que ría, porque el muerto acaba de comenzar a vivir, ya que nuestra vida no es más que una especie de muerte. Imaginad, finalmente, que otro que está orgulloso de sus antepasados, le llama plebeyo y bastardo, por el solo hecho de estar alejado de la virtud, única fuente de nobleza. Y si además dijera cosas de este jaez sobre todo lo demás: ¿No parecería a todos -os pregunto- un demente desaforado? Erasmo, *Idem.*, p.66.

alegre y lo placentero.⁹ Sólo en esa medida es posible disfrutar de la amistad, "ya que la amistad sólo se da entre iguales y la mayoría de los hombres tiene sus momentos locos y desvaría de múltiples modos"¹⁰ Es esto lo que en última instancia le dice don Quijote a Sancho, después de que éste ha relatado su aventura sobre Clavileño: "Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más."(II,42)

Mora está pues en un sentido ético vinculada con la tolerancia. Realiza una crítica muy convincente a ese saber que pretende imponer a las cosas de los hombres y a sus relaciones entre sí valores absolutos, ya que este saber termina por empobrecerse en la medida en que se pierde de las emociones, "que actúan como espuelas y acicates en el ejercicio y práctica de toda virtud"¹¹.

Los intelectuales y los libros de caballerías.

Vilanova concibe el *Elogio de la locura* de Erasmo como una sátira hiriente de los ideales e ilusiones humanas y simultáneamente como una apología de la locura en la medida en que constituye el ingrediente entusiasta y pasional de la vida. Ahora bien, la locura resulta necesaria para que subsista la vida humana debido a la trascendencia de los ideales que suscita, tales como la lucha por la justicia y

9. *Idem.*, p.51.

10. *Idem.*, p.55.

11. *Idem.*, p.67.

la verdad, heroísmo cristiano al que, en sus intervalos de lucidez responde don Quijote.

Observa Vilanova que, en la medida de su vida difícil y en muchos sentidos amarga, lo que Cervantes extraerá del ambivalente texto de Erasmo será primeramente el aspecto melancólico y desengañado; termina sin embargo realizando un movimiento tendiente a idealizar la locura. De este movimiento resulta don Quijote como *ideal del yo* de Alonso Quijano. Ahora bien, es importante hacer hincapié en que uno de los secretos de la inasibilidad fascinante y fundamental de don Quijote es que constituye el *ideal del yo* específico del hidalgo, y justamente no de Cervantes.

Desde un punto de vista cultural, sin embargo, la vivencia del hidalgo Quijano estaba en el ambiente. El *ideal del yo* del hidalgo Quijano responde a un mandato superyoico: el modelo caballeresco. A diferencia de otros lectores de novelas de caballerías, los intelectuales erasmianos leyeron, releeron y reflexionaron sobre el atractivo que sobre ellos mismos ejercían estas novelas. Así, dice Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua*: "Diez años, los mejores de mi vida, que gasté en palacios y cortes no me emplee en ejercicio más virtuoso que en leer estas mentiras, que me comían las manos tras ellos."¹²

Desde este punto de vista, la novela cervantina constituye esta crítica al *ideal del yo* hispano que resulta

12. Juan de Valdés, citado por Antonio Vilanova en *Erasmo y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1988.

asimismo una autocrítica. Para decirlo con Vilanova, "Cervantes percibe el ilusionismo y la delirante sed de gloria que acosa a los españoles de su época y cómo, al enfrentarse con el mundo real, conduce al desengaño y al fracaso"¹³ La fragilidad de la frontera entre la realidad y la ficción pudiera deberse a una necesidad de heroicidad y a su imposible canalización, lo que provoca una identificación con los héroes caballerescos, tal como lo refiere Alonso López Pinciano cuando relata que la noticia de la muerte de Amadís provocó el desmayo de un lector.

Locura quijotesca y Moria erasmiana.

La novela construida por Cervantes está estrechamente vinculada con la conciencia discursiva de la Moria erasmiana.¹⁴ En esta experiencia crítica del yo, locura y razón son relativas. En la medida en que el hombre está inmerso en este mundo de las apariencias y de las

13. Vilanova, *Op.cit.*, p.26.

14. Antonio Vilanova establece el vínculo directo entre la Moria erasmiana y el horizonte cervantino:

A la luz de los ejemplos mencionados hasta ahora, es, pues, evidente que Cervantes ha utilizado los rasgos más destacados de la locura espiritual que la Moria erasmiana atribuye al cristianismo piadoso y devoto, para llevar a cabo la caracterización psicológica y moral de la figura de don Quijote, a la que ha dado una dimensión humana de la que carecía la sátira despiadada e hiriente del gran humanista holandés. Es preciso tener en cuenta, sin embargo, que si bien la intención simbólica del Quijote cervantino tiene sus raíces originarias en la antinomia típicamente erasmiana entre los intereses exclusivamente materiales del hombre mundano y las preocupaciones puramente espirituales del hombre cristiano, la genial ambigüedad de la novela de Cervantes va mucho más allá que el mero enfrentamiento simplista entre el hombre espiritual y el hombre carnal.

Vilanova, *Idem.*, p. 94.

contradicciones incesantes, su razón consiste en asumir "ese círculo continuo de la sabiduría y de la razón, en la clara conciencia de su reciprocidad y de su imposible separación".¹⁵ Reverso complementario de la razón, Moria discurre sobre lo que de locura hay en la razón y también sobre las razones de la locura. A partir del destronamiento del saber dogmático y monológico, en el *Elogio* se genera una suerte de carnaval. Moria establece matices en los discursos de la verdad del hombre y señala que es absurdo considerar las cosas de este mundo desde un punto de vista único y absoluto, siendo que el nuestro es justamente el mundo de las apariencias contradictorias.

Aporta dos sentidos fundamentales para la comprensión del mundo: el sentido de la perspectiva y el sentido de la tolerancia. De este modo la razón matizada por la locura es capaz de mirar las cosas desde distintos ángulos o de descubrir otras caras de las cosas en las cosas mismas.

La locura quijotesca implica una actitud renacentista ante la vida a partir de la cual las verdades se fundan en lo que se vive o, mejor aun, en el modo como se viven. La locura quijotesca da cuenta de las certezas subjetivas, pero también en la posibilidad de que esta experiencia se asiente en una visión interior disparada o descoyuntada del mundo de todos, mundo en el que sin embargo no deja de participar y del que nunca se pierde del todo.

15. Foucault, *Op.cit.*, p.59.

Una de las características de la locura quijotesca consiste en que da cuenta de sí misma, sólo que invirtiendo la perspectiva. En un momento dado, don Quijote sostiene que dos manadas de carneros son ejércitos:

-No oigo otra cosa -respondió Sancho -sino muchos balidos de ovejas y carneros.

-El miedo que tienes -(responde don Quijote)- te hace, Sancho, que ni veas ni oyas a derechas; porque uno de los efectos del miedo es turbar los sentidos y hacer que las cosas no parezcan lo que son... (I,18)¹⁶

Es pues el miedo lo que fácilmente hace parecer lo que no es. Pasado el efecto distorsionante, sin embargo, las cosas tornan a aparecer tal como son. Si bien matizado por la ironía del narrador, este planteamiento no deja de operar dentro del juego de la novela, en la medida en que una verdad razonable bien pudiera sustentarse con el mismo argumento.

Ahora bien, en este punto resulta importante apuntar que la mente quijotesca no siempre opera transformando la realidad. Siguiendo a Sergio Fernández, puede decirse que, "grosso modo, los pasos de su mente son dos: ver para transformar y ver para no transformar".¹⁷ Este *modus operandi* entraña un planteamiento epistémico:

Entramos al laberinto en plena marcha. Todo ocurre porque el conocimiento de la vida (o de un objeto en

16. Ya derribado por las manadas declara: "-Como eso puede desaparecer y contrahacer aquel ladrón del sabio mi enemigo. Sábete, Sancho, que es muy fácil cosa a los tales hacernos parecer lo que quieren, y este maligno que me persigue, envidioso de la gloria que vio que yo había alcanzado en alguna batalla, ha vuelto los escuadrones de enemigos en manadas de ovejas. Si no...sube en tu asno y síguelos bonitamente, y verás cómo, en alejándose de aquí algún poco, se vuelven hombres hechos y derechos, como yo te los pinté primero... (I,18)

17. Sergio Fernández, *Op.cit.*, p.88.

particular, llámese yelmo, batanes, gigantes, aspas de molino, yangueses o ninfas de los bosques) se condiciona, a veces, por la voluntad de la sinrazón, pero, en ocasiones, por la de un perfecto discernimiento que, si bien fantástico, no resulta en ocasiones refutable. Si a ello agregamos que la mirada (he aquí parte de la filosofía) no revela jamás toda la verdad, sino un ínfimo del total, es porque se halla atomizada como lo prueban tantas partes de la novela y sobre todo el episodio del yelmo. De ello se infiere que los objetos -y por ende la existencia- resultan ambivalentes e imprecisos o ladinamente reversibles; o están puestos al revés para que don Quijote establezca, en algún momento de su dialogar, que no es así, que no se trata de reveses sino de que "andan entre nosotros siempre una caterva de encantadores fantasmas que todas nuestras cosas mudan y truecan", (I,25), frase que se hilvana a cuando le dice Sancho: "No quiero decir que las muden en uno o en otro ser realmente, sino que lo parece" (II,29).¹⁸

El libre albedrío.

La espiritualidad erasmista implica poner el acento en la disposición interna del espíritu más que en las prácticas religiosas exteriores. Ciertamente, en los siglos conflictivos españoles, resultaba más fácil servir a Dios que a un mundo en el que privaba el estatuto de la pureza de la sangre. De este modo algunos hombres se alejaron del aspecto social y político de la religión; en cambio, florecieron en éstos tendencias místicas. Desde este punto de vista el *Quijote* fue, al decir de Américo Castro, "frente a la literatura de su tiempo, expresión de un retraimiento, de una interiorización espiritual"¹⁹.

A lo largo de diversos pasajes de su novela, Cervantes critica la ostentación de la piedad. Y es que la piedad se ostenta sólo a partir de la vivencia de una Iglesia

18. Fernández, *Idem.*, p.89.

19. Américo Castro, *Cervantes y los casticismo españoles*, Madrid, Alfaguara, 1966, p.110.

vigilante, incrédula de la capacidad de sus fieles para realizar obras tendientes a su propia salvación.

La crítica cervantina a la piedad ostentada y fingida se da sobre todo en forma paródica, por ejemplo, cuando en su penitencia don Quijote rasga una falda de su camisa dándole "once ñudos", a guisa de rosario con el cual reza un millón de avemarias (I,26); más adelante, en la cueva de Montesinos, aparecerá éste último con un rosario enorme "de cuentas en la mano, mayores que medianas nueves, y los dieces asimismo como huesos medianos de avestruz".

Si la ostentación externa de la propia devoción corresponde a una vivencia de Dios secuestrada por una política de exclusión en la que había que demostrar sobre todo que se era cristiano viejo o al menos cristiano nuevo convencido, la vivencia interna de la religiosidad responde al ejercicio del libre albedrío, la fuerza de la voluntad humana por la cual puede el hombre aplicarse a las cosas que conducen a su salvación o alejarse de ellas. Fundado en la noción del libre albedrío, Erasmo se mostrará incrédulo de la fe sin obras. Esta postura aparece expresada por boca de don Quijote en este pasaje que, significativamente, sufriera la censura inquisitorial: "...y advierte Sancho que las obras de caridad que se hacen tibia y flojamente no tienen mérito ni valen nada"(II,36)

El tema del libre albedrío se vincula asimismo con la justicia social. La condena a la violencia (*forzar a alguien*) está en las palabras de don Quijote, quien no le

otorga al rey ni a nadie el derecho de hacerle fuerza a sus semejantes: "-¿Cómo gente forzada?- preguntó don Quijote. ¿Es posible que el rey haga fuerza a ninguna gente?"(I,22)

Por otra parte, en la medida en que somos responsables y conscientes de nuestros actos, el libre albedrío fundamenta la formulación según la cual cada uno es hijo de sus obras, la crítica más razonable y contundente a la moral de casta. El hecho de que don Quijote se equivoque en la medida en que no mide la crueldad de que es capaz Haldudo, no invalida la siguiente aseveración proferida como respuesta a Andrés, quien le hace ver que el tal Haldudo no es caballero:

-Importa poco eso -respondió don Quijote-; que Haldudos puede haber caballeros; cuanto más, que cada uno es hijo de sus obras.(I,4)

En el contexto de la mentalidad del momento de acuerdo con la cual la mujer venía siendo algo así como una extensión del hombre (cuya honra importaba en la medida en que resonaba en la de éste), la siguiente caracterización de

Dulcinea resulta notable:

-A eso puedo decir -resonó don Quijote- que *Dulcinea es hija de sus obras*, y que las virtudes adoban la sangre, y que en más se ha de estimar y tener un humilde virtuoso que un vicioso levantado; cuanto más que Dulcinea tiene un jirón que le puede llevar a ser reina de corona y ceptro; que el merecimiento de una mujer hermosura y virtuosa a hacer mayores milagros se estiende, y, aunque no formalmente, virtualmente tiene en sí encerradas mayores virtudes. (II,32)

Finalmente, el libre albedrío se menciona explícitamente por boca de don Quijote, quien se manifiesta

incrédulo de los hechizos:

-Aunque bien sé que no hay hechizos en el mundo que puedan mover y forzar la voluntad, como algunos simples

piensan; que es libre nuestro albedrío, y no hay yerba ni encanto que le fuerce. (I,22)

El engaño a los ojos y el error de la mente.

En el contexto neoplatónico que en *El pensamiento de Cervantes* reconstruye Américo Castro como el horizonte cervantino²⁰, error es una infracción de las acordadas armonías de la naturaleza, cuyo castigo va implícito en la culpa. De acuerdo con Américo Castro, don Quijote comete dos tipos de errores. Errores debidos a una falsa interpretación de la realidad física, es decir, errores debidos al engaño a los ojos tal como lo es el ver castillos en vez de ventas, gigantes en vez de molinos, ejércitos por carneros y al océano por el río Ebro, o bien una cabeza de gigante en una bota de vino. Comete también errores que resultan de una falsa interpretación de la realidad moral, como es el caso de episodio de Andrés. En este último caso, en la medida en que asiste al mundo a partir de un filtro distorsionado, piensa que Haldudo cumplirá su palabra.²¹

El episodio de la liberación de los galeotes.

Ahora bien, pese a asistir a la realidad a partir de un filtro distorsionado, esto es, a partir de la mediación del modelo caballeresco, el planteamiento existencial de don Quijote, a diferencia de los de los héroes de la mimesis

20. Las tesis de este libro han sido matizadas posteriormente por el propio Castro y criticadas por diversos autores, pero constituyen una perspectiva válida en la medida en que nos abren el acceso a ciertos aspectos de la novela, como es el tema que aquí tocaré brevemente.

21. "...basta que yo se lo mande para que me tenga respecto; y con que él me lo jure por la ley de caballería que ha recibido..."(I,14)

posteriores flaubertianos, stendahlianos, proustianos y dostoevskianos, comporta una crítica de la realidad. Ejemplo elocuente de esto es el episodio de la liberación de los galeotes, en el que lo erróneo ya no lo es meramente; colinda con lo problemático, porque la realidad no es única ni firme ni evidente:

Cervantes intenta hacernos ver que aquellos sujetos no deben ir a galeras; no hay justa consecuencia entre los delitos y sus penas. La sociedad y la justicia no debieran, moralmente, imponer aquellos castigos, juzgados arbitrarios por don Quijote y por Cervantes; estamos ante un primero y fundamental error. Pero los guardas están obligados, por su función, a no soltar a los galeotes, punto de vista explicable, pero que don Quijote por altos desgnios cree en su deber violentar: -segundo error. Los galeotes están libres y aspiran a correr por el ancho mundo; su libertador quiere que vayan con sus cadenas a hacer pleitesía a Dulcinea. Nueva incongruencia de dos puntos de vista: tercer error.²²

Después de haber escuchado las diferentes historias de

los galeotes, don Quijote concluye:

De todo cuanto me habéis dicho, hermanos carísimos, he sacado en limpio que, aunque os han castigado por vuestras culpas, las penas que vais a padecer no os dan mucho gusto, y que vais a ellas de muy mala gana y muy en contra de vuestra voluntad: y que podría ser que el poco ánimo que aquél tuvo en el tormento, la falta de dineros de éste, el poco favor del otro y, finalmente, el torcido juicio del juez, hubiese sido causa de vuestra perdición, y no de haber salido con la justicia que de vuestra parte teníades. (I,22)

Por todo esto y por una consideración fundamental, "porque me parece duro caso hacer esclavos a los que Dios y naturaleza hizo libres", procede a libertarlos.

Volviendo al párrafo anterior, don Quijote nota que las penas de los que van a galeras castigados por sus culpas,

22. Américo Castro *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Crítica, 1987, p.120.

"no os (les) dan mucho gusto". Así, es posible leer lo anterior a partir del sistema de armonías neoplatónico, de acuerdo con el cual si el alma apetece naturalmente su bien, no es bien lo que le dará el castigo por el que habrá de pasar. Los galeotes van pues en contra de su voluntad, por accidente y mala fortuna, "y de no haber salido con la justicia que de vuestra parte teníades". Así, considera don Quijote que son "menesterosos y opresos de los mayores", y les ruega a los guardas que los desaten:

cuanto mas, señores guardas, que estos pobres no han cometido nada contra vosotros. Allá se lo halle cada uno con su pecado; Dios hay en el cielo, que no se descuida de castigar al malo, ni de premiar al bueno, y no es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres, no yéndoles nada en ello. (I,22)

Culmina con la antedicha consideración fundamental: "porque me parece duro caso hacer esclavos a los que Dios y naturaleza hizo libres" (I,22). Y es en este sentido que

defiende su acto, poco tiempo después, ante Sancho:

-Majadero- dijo a esta sazón don Quijote-, a los caballeros andantes no les toca ni atañe averiguar si los afligidos, encadenados y opresos que encuentran por los caminos, van de aquella manera, o están en aquella angustia por sus culpas, o por sus gracias; sólo les toca ayudarles como a menesterosos, poniendo los ojos en sus penas, y no en sus bellaquerías. Yo topé con un rosario y sarta de gente mohina y desdichada, y hice con ellas lo que mi religión me pide, lo más allá se avenga; y a quien mal le ha parecido... (I,30)

Así pues, la libertad de los condenados implica el libre albedrío, esto es, la capacidad de cada hombre de labrarse su propia salvación, principio que don Quijote está dispuesto a defender arremetiendo.²³

23. Sobre la noción del libre albedrío en la novela cervantina, dice Américo Castro:

Ahora bien, si consideramos este episodio como ejemplo de error moral, habría que pensar que don Quijote yerra en la medida en que actúa sin tener en cuenta la situación en la que se encuentra el prójimo, ya que dos veces les pide a los involucrados en la aventura, guardas y galeotes, que actúen de manera contraria a la que por la circunstancia en la que están les correspondería actuar. A los guardas los insta a que liberen a los condenados y a los galeotes que vayan juntos al Toboso con la cadena que quitara de sus cuellos a manifestar su gratitud ante Dulcinea. Y es que don Quijote labora en el ámbito de las ideas fundamentales, mientras que guardas y galeotes aparecen alienados por sus circunstancias.

La aventura de la cueva de Montesinos.

De acuerdo con Vilanova, la locura quijotesca se construye a partir de la proyección del mundo ficitivo de las novelas de caballerías en el mundo real. Se trata de un "engaño a los ojos" provocado por un error de la mente.²⁴ Desde esta perspectiva, la locura quijotesca consiste en la vivencia del mundo como una suerte de linterna mágica en la

Dice en cambio (Cervantes) que cada ser tiene su trayectoria propia, marcada por la naturaleza y que es locura apartarnos de ella o intentar que los demás le abandonen, o cruzar violenta e inarmónicamente nuestra órbita con la de los demás. 'Libre albedrío' en los textos anteriores significa derecho a seguir sin entorpecimiento su destino, y la voluntad resulta ser así el estímulo vital que nos incita a determinarnos según nuestro carácter y naturaleza propios.

Américo Castro, *Op.cit.*, p.335.

24. El "engaño a los ojos" se desprende de la doctrina erasmiana de la creencia errónea. Sobre esto véase Vilanova, *Op.cit.*, p.34.

que las cosas que se le aparecen son las que se van haciendo en la representación que tiene lugar detrás de los ojos de la mente.²⁵ Se trata de un andar pautado por las necesidades de su transcurso en tanto que invención de sí.²⁶ De este modo da cuenta de una experiencia fundada en certezas subjetivas, y también en la posibilidad de que ésta se asiente en una visión interior descalabrada o descoyuntada del mundo de todos. En este sentido, la experiencia de don Quijote se parece a la del ciudadano de Argos:

No dejaba de tener razón aquel ciudadano de Argos cuya locura le llevaba a pasar días enteros sentado en el teatro viendo, aplaudiendo y gozando. Se imaginaba que se estaban representando tragedias estupendas cuando de hecho no se representaba nada.²⁷

Lo mismo le ocurre a don Quijote en la cueva de Montesinos.

Al emerger de la cueva,
 ...desperezándose como si de algún grave y profundo sueño despertara; y mirando a una y otra parte, como espantado, dijo:
 -Dios os lo perdone, amigos; que me habéis quitado de la más sabrosa y agradable vida y vista que ningún humano ha visto ni pasado. En efecto: ahora acabo de conocer que todos los contentos desta vida pasan como sombra y sueño, o se marchitan como la flor del campo. (I, 22)

La noción de la locura como esencia de la representación participa del platonismo al que se vincula el humanismo cristiano. Moria confirme el mito de la caverna

25. "...y como a nuestro aventurero todo cuanto pensaba, veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído, luego que vio la venta se le representó que era un castillo con sus cuatro torres y chapiteles de luciente plata..." (I, 2)

26. "Venía sobre un asno pardo, como Sancho dijo, y éste fue la ocasión que a don Quijote le pareció caballo rucio rodado, y caballero, y acomodaba a sus desvariadas caballerías y malandantes pensamientos." (I, 21)

27. Erasmo, *Op.cit.*, p.97.

platónica, pero ante éste adopta un punto de vista propio. Si para los filósofos el vivir presos en la caverna es cuando menos una desgracia, para la Estulticia en nada cura

a los hombres la visión desengañada o exterior de la cueva:
 ¿Qué diferencia hay, según esto, entre los que desde dentro de la cueva de Platón se maravillan de las sombras y figuras de diversos objetos proyectados en la pared -sin querer ni jactarse de nada y con tal de que estén contentos y no sepan lo que les falta- y el filósofo, que fuera de la caverna, contempla las cosas como son?²⁸

Ahora bien, en el episodio de la cueva de Montesinos, Cervantes hace que el loco espiritual penetre en la cueva y ahí vea el mundo tal como lo ha leído en los libros. De acuerdo con Vilanova, Cervantes nos habla en este caso de una evasión de la realidad que atribuye a la incapacidad quijotesca para ver las cosas como son y a su desprecio por los goces y bienes materiales. Don Quijote se vincula pues plenamente con las tendencias contemplativas de lo invisible y con la exaltación de la espiritualidad de los creyentes fervorosos. Constituye por tanto un ejemplo del engaño en que viven los hombres espirituales, desasidos de lazos corporales. Por su parte, Sancho Panza, el tonto-listo, permanece fuera de la caverna.

La experiencia de don Quijote.

De acuerdo con María Zambrano, la locura quijotesca está vinculada con el drama del individuo. Si la tragedia es hija del conflicto entre los dioses y las leyes primeras, la novela lo es del conflicto entre la conciencia y el cuento

28. *Idem.*, p. 89.

ya puramente humano. Lo que anteriormente era la fatalidad de los dioses, ha pasado al mundo de la conciencia y de la invención del individuo.

(El hombre) parte de su presente va hacia la acción, y entonces se piensa, se sueña y al soñarse se da un ser, ése por el que pensaba.²⁹

Considero sin embargo que el corazón de la identidad quijotesca no radica meramente en su pensar. La certeza de sí mismo pasa por el sentimiento de sí, por el tacto y por el discurso de su vida interna. En este sentido, participa de una experiencia personal distinta de la del cartesianismo. Esto se manifiesta en el relato del propio don Quijote de su aventura en la cueva. Poco después de haber descendido, le asalta un sueño "profundísimo" y cuando despierta se halla "en mitad del más bello, ameno y deleitoso prado que puede criar la naturaleza ni imaginar la más discreta imaginación huamana". Es entonces cuando, ante lo inverosímil, se da a la tarea de verificar si es él mismo el que asiste a su visión:

Despabilé los ojos, limpiémelos, y vi que no dormía, sino que realmente estaba despierto: con todo esto, me tenté la cabeza y los pechos por certificarme si era yo mismo el que allí estaba, o alguna fantasma vana y contrahecha; pero el tacto, el sentimiento, los discursos concertados que entre mí hacía, me certificaron que era yo allí entonces el que soy ahora. (II,22)³⁰

29. María Zambrano, *España, sueño y verdad*, Barcelona, Edhasa, 1967, p.25.

30. Antonio Vilanova interpreta las pruebas de don Quijote de la siguiente manera:

En cuanto a las pruebas que realiza don Quijote al llegar al fondo de la cueva de Montesinos, para cerciorarse de que es él en persona el que presencia tales maravillas, comprobar que no está dormido y delira en pleno sueño, y asegurarse de que no desvaría ni pronuncia palabras incoherentes, sino discurso

Cuando, después de haber escuchado su relato, Sancho manifiesta incredulidad en cuanto a la verdad de lo ocurrido afirmando que Merlín o algún encantador "le encajaron en el magín o la memoria toda esa máquina que nos ha contado", contesta don Quijote.

-Todo eso pudiera ser, Sancho -replicó don Quijote-, pero no es así; porque lo que he contado lo vi por mis propios ojos y lo toqué con mis manos. (II,23)

Don Quijote sueña que sueña y que en su sueño despierta y se reconoce a partir del tacto de sí, del sentimiento y de la coherencia de su discurso interno.³¹

El testimonio de don Quijote sobre sus propias vivencias dentro de la cueva de Montesinos, el relato de su experiencia interior, resultan ejemplares en tanto que intentos de decir lo que ve. En su descenso a la cueva de Montesinos, don Quijote asiste a su vivencia subjetiva sustentado en su propia certeza. El discurso del personaje es un intento de restituir la unidad entre lo vivido y el relato de la vivencia; de este modo, la escritura da cuenta de un movimiento contrario a la expulsión de la experiencia de la sinrazón del ámbito de la verdad y, por tanto, a la denegación de la vivencia epistémica de la escisión entre las palabras y las cosas que consolida el clasicismo.

concertados y dotados de sentido, coinciden significativamente con los síntomas que, según Erasmo, caracterizan el éxtasis de la unión mística.

Vilanova, *Op.cit.*, p.94.

31. "El episodio de la cueva de Montesinos se lee con facilidad en el nivel de sueño-pesadilla, alucinación o pensamiento obsesivo incontrolable. Numerosos detalles, compuestos sobre detalles de la realidad, tienen ese inconfundible carácter por lo extraordinario o lo grotesco." Percas de Ponseti, *Op.cit.*, p.147.

A lo largo de la novela, Cervantes construye a Alonso Quijano-don Quijote. En la interioridad de éste, tal como se manifiesta en la cueva de Montesinos, está la posibilidad de la construcción personal de un mundo a partir de las palabras, emociones, sensaciones convocadas por las vivencias resonando en el adentro.

En su descenso a la cueva de Montesinos, don Quijote asiste a una suerte de representación de sus vivencias imaginarias y reales de su mundo.³² Su locura, como la de todos los que soñamos, pone de manifiesto que la lectura vivencial del imundo implica una incesante representación interna que aflora en sueños; y que es a partir de la representación que tiene lugar en la mente que participamos en el acontecer del mundo.

La representación de don Quijote.

En su invocación a Dulcinea ante la cueva, le dice don Quijote:

32. Vilanova vincula el episodio de la cueva de Montesinos con la interpretación erasmiana del mito de la caverna platónica:

En rigor, éste es el problema que se plantea en el episodio de la cueva de Montesinos, claramente inspirado en la interpretación erasmiana del mito de la caverna platónica, que el gran humanista holandés había utilizado ya previamente en otro capítulo de la *Moria*, para demostrar que la felicidad humana no reside en las cosas mismas, sino en la opinión que de ellas nos formamos. Se trata de un tema clave en la concepción del *Quijote* cervantino que determina la peculiar visión de la realidad en que se basa la locura quijotesca, y que explica, al propio tiempo, el verdadero sentido que Cervantes quiso atribuir al episodio de la cueva de Montesinos.

Vilanova, *Idem.*, p.88.

Voy a despeñarme, a empozarme y a hundirme en el abismo que aquí se me representa³³, sólo porque conozca el mundo que si tú me favoreces, no habrá imposibles a quien yo no acometa y acabe. (II,22)

El abismo que se le representa a don Quijote es el de sí mismo; su propia interioridad en trance de conformarse. Y es que don Quijote asiste desde dentro a la gesta de lo incesantemente mutable, a la ronda de las transformaciones. EL de don Quijote es sobre todo el mundo de lo que llega a ser, y se parece en esto a las sombras chinescas de la interna mágica que, al decir de Américo Castro, tanto le interesaban a Abén Hazam, quien las descubre por primera vez.³⁴ Es por ello que las cosas se le aprecen en la medida en que se van haciendo en la representación que tiene lugar detrás de los ojos de su mente. Y es respondiendo a este fenómeno interior que vive, pues para él vivir implica, de manera urgente e inmediata, el irse haciendo.

Desde el punto de vista de la escritura, el episodio de la cueva constituye, al decir de María Alejandra Zanetta, una recomposición en perspectiva de la experiencia quijotesca.³⁵ En el episodio de la cueva, observa Zanetta una suplantación de la materialidad (sustancia positiva de las cosas antes y por encima de toda interpretación, idea o sentido de ésta) por una representación de las cosas en

33. El subrayado es mío.

34. Américo Castro, "Españolidad y europeización del Quijote", prólogo a *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, México, Porrúa, 1990, p. XVII.

35. María Alejandra Zanetta, "Las Meninas y el Quijote o los planos de la representación" en *Anales cervantinos*, t. 29. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991, pp. 179-190.

Voy a despeñarme, a empozarme y a hundirme en el abismo que aquí se me representa³³, sólo porque conozca el mundo que si tú me favorecas, no habrá imposibles a quien yo no acometa y acabe. (II,22)

El abismo que se le representa a don Quijote es el de sí mismo; su propia interioridad en trance de conformarse. Y es que don Quijote asiste desde dentro a la gesta de lo incesantemente mutable, a la ronda de las transformaciones. EL de don Quijote es sobre todo el mundo de lo que llega a ser, y se parece en esto a las sombras chinescas de la interna mágica que, al decir de Américo Castro, tanto le interesaban a Abén Hazam, quien las descubre por primera vez.³⁴ Es por ello que las cosas se le aprecen en la medida en que se van haciendo en la representación que tiene lugar detrás de los ojos de su mente. Y es respondiendo a este fenómeno interior que vive, pues para él vivir implica, de manera urgente e inmediata, el irse haciendo.

Desde el punto de vista de la escritura, el episodio de la cueva constituye, al decir de María Alejandra Zanetta, una recomposición en perspectiva de la experiencia quijotesca.³⁵ En el episodio de la cueva, observa Zanetta una suplantación de la materialidad (sustancia positiva de las cosas antes y por encima de toda interpretación, idea o sentido de ésta) por una representación de las cosas en

33. El subrayado es mío.

34. Américo Castro, "Españolidad y europeización del Quijote", prólogo a *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, México, Porrúa, 1990, p. XVII.

35. María Alejandra Zanetta, "Las Meninas y el Quijote o los planos de la representación" en *Anales cervantinos*, t. 29. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991, pp. 179-190.

tanto que objeto de nuestro lenguaje o nuestro pensamiento.³⁶ Es así como en la propia construcción del episodio, Cervantes da cuenta del origen del modo epistémico clásico en el que la cosa se recompone en el interior de una representación abstracta. De este modo la interioridad del personaje estaría representada en el signo de la cueva en el que, a su vez, se pondrían de manifiesto representaciones de sus vivencias.

Desde otro punto de vista, sin embargo, la cosa o la vivencia no queda fuera de la cueva; más aun, constituye la semilla misma de esta representación peculiar. Toda vez que, en tanto que lectores, siguiendo la propuesta de lectura de Helen Percas, simpatizamos con el personaje, accedemos asimismo a la posibilidad de una lectura quijotesca del episodio. Nuestra lectura, pautada por la simpatía, restituye la liga entre las palabras y las cosas o las vivencias. De este modo, en vez de verla como un signo representativo de la interioridad, puede experimentarse la cueva de Montesinos en un plano simbólico como la interioridad misma, es decir, como la posibilidad que todos tenemos de descender a nuestras profundidades.³⁷

36. "Es uno el 'sentido' de las cosas, su significación, lo que son cuando se las interpreta. Es otra la "materialidad de las cosas, su positiva sustancia, lo que las constituye antes y por encima de toda interpretación." José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, México, Rei, p.217.

37. "En el primer párrafo del relato, Cervantes hace por lo menos cuatro cosas. Primero establece la identificación entre don Quijote despierto y don Quijote dormido mediante un método pragmático que pone de relieve el realismo y el dramatismo del concepto de identidad. Segundo, confronta al lector con la visión de don Quijote, sin intrusión del

La representación carnavalesca.

El episodio de la cueva participa de la perspectiva carnavalesca del "mundo al revés". Habría que recordar que *El Quijote* como creación literaria constituye una parodia, esto es, al decir de Redondo, una imitación burlesca inversora de perspectivas.³⁸

El episodio de la cueva de Montesinos está pues construido con base en el principio de reversibilidad carnavalesca. Si en el descenso del autor-narrador de *Las Sergas de Esplandián*, encuentra éste a los caballeros y damas tal como los había encontrado a lo largo de su novela³⁹, don Quijote encuentra a los personajes de estas novelas y de sus sueños grotescamente transformados. De este modo, señala Américo Castro, Cervantes ironiza los temas épicos para "dotarlos de una existencia virtual e indirecta, dejándolos a la vez muertos y vivos"⁴⁰. En palabras del estudioso, Cervantes administra con suma prudencia la

autor, obligándose a entrar en el personaje y su composición intelectual mediante la identificación con él para comprender. Es decir, se inicia en el lector la doble catarsis de don Quijote y la propia (...) Tercero, hace entrar al lector en el mundo vivo de la creación literaria al obligarlo a reconstruir la realidad para captar su sentido mediante el conocimiento que tiene del personaje hasta este momento. El lector sigue un proceso paralelo al del analista que estudia los datos y al del poeta que capta vivencias. Cuarto, el proceso mismo le orienta, partiendo de consideraciones literales, hasta consideraciones abstractas." Percas de Ponseti, *Op.cit.*, p.146.

38. Agustín Redondo, "Parodia, creación cervantina y transgresión ideológica: el episodio de Basilio en *El Quijote*" en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, 6-9 de noviembre de 1989, Barcelona, Antrhopos, 1990, pp.135-148.

39. Véase el capítulo I de este trabajo.

40. Castro, *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1976.

"salazón de mitos", término que toma de la ocurrencia de Montesinos de salar el corazón de Durandarte, "porque no oliese mal y fuese, si no fresco, a lo menos amojamado a la presencia de la Sra. Belerma"⁴¹. (II,23)

La siguiente pregunta de Sancho al Primo ante la cueva de Montesinos marca la reversibilidad del episodio y puede considerarse como preludeo de la visión:

-Así lo creo yo -respondió Sancho-; pero digamos ahora: ¿quién fue el primer volteador del mundo? -En verdad, hermano -respondió el primo-, que yo sabré determinar por ahora hasta que lo estudie. Y lo estudiaré en volviendo adonde tengo mis libros, y yo os satisfaré cuando otra vez nos veamos; que no ha de ser ésta la postrera.

-Pues mire, señor -replicó Sancho-, no tome trabajo en esto; que ahora he caído en la cuenta de lo que he preguntado. Sepa que el primer volteador del mundo fue Lucifer, cuando le echaron o arrojaron del cielo, que vino volteando hasta los abismos. (II,22)

Este "primer volteador" es el demonio carnavalesco, distinto del diablo solemne de la tradición oficial y del demonio del romanticismo en el que se implican la nada y lo inhumano.⁴²

El demonio carnavalesco, tal como se manifiesta en las diabluras de los misterios medievales, en las versiones cómicas de ultratumba, en las leyendas paródicas y en las fábulas, "es un despreocupado portavoz ambivalente de

41. Antes de la batalla contra el Endriago, Amadís ordena a Gandalín que, en caso de muerte, le lleve su corazón a Oriana. A Valle-Arce, *Op.cit.*, p.26.

42. Este demonio carnavalesco no está ausente de la novela. En el capítulo de los comediantes, hace su aparición como figura de comedia:

-Estando en estas pláticas, quiso la suerte que llegase uno de la compañía, que venía vestido de Bogiganga, con muchos cascabeles, y en la punta del un palo traía tres vejigas de vaca hinchada... (II,11)

-Señor, el Diablo se ha llevado el rucio.

-¿Qué diablo? -pregunta don Quijote.

-El de la vejiga -respondió Sancho. (II,11)

opciones no oficiales, de santidad al revés, la expresión de lo inferior y material".⁴³

La figura de la pirueta o volantín se reitera en más de una ocasión. Por ejemplo, don Quijote hace una en la Sierra Morena y la doncella de Dulcinea otra, a manera de reverencia después de recibir de don Quijote los cuatro reales.⁴⁴

El tiempo.

De acuerdo con María Zambrano, la condena del hombre al bajar a la tierra es que ya no puede actuar si no es en el tiempo regular de un solo plano. Habita íntimamente sin embargo el tiempo en el que se mezclan pasado y futuro, tiempo propio de la evolución creadora:

Es el descubrimiento que el existencialismo actual olvida ingratamente a la intuición bergsoniana, del tiempo de la creación, íntimo, por lo cual participamos de la vida misma en su último misterio. En ese tiempo tienen lugar los ensueños, de él nacen las mentiras que forman los mitos, esos delirios que el hombre se inventa a sí mismo. En los sueños somos el que no fuimos y el que será aparece como nuestro último aliento ancestral. Así, en los mitos, quizá lo que llegue el hombre a ser, lo que ha sido es ofrecido por ellos como su ancestro primero, su sueño originario.⁴⁵

Ciertamente en su descenso a la cueva de Montesinos don Quijote sale del tiempo lineal, pues lo que para Sancho y el primo han sido apenas minutos para él ha equivalido a tres

43. Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza Universidad, 1988, p.42.

44. "'Todo eso, y más, debe vuestra merced a mi señora'; me respondió la doncella. Y tomando los cuatro reales, en lugar de hacerme una reverencia, hizo una cabriola, que se levantó dos varas de medir en el aire."(II,23)

45. Zambrano, *Op.cit.*, p.28.

días con sus noches, hecho que puede leerse en clave simbólica.

El descenso a la cueva da cuenta del tiempo de la evolución creadora. Y si la cosa está en el tiempo, es éste acaso el secreto de la representación quijotesca. Se trata de un viaje interior a través del tiempo en el que don Quijote escapará de la verdad abstracta que entronizó el clasicismo, para buscar verdades otras.⁴⁶

Don Quijote se representa la cueva como un abismo al que efectivamente desciende. En el umbral de ésta invoca a Dulcinea. El abismo es su propia interioridad y va a encontrarse consigo mismo. Pese a que en el plano de la escritura se trata de una recomposición en perspectiva de su experiencia, susceptible de leerse en clave intertextual o analítica, en el plano del personaje (en la medida de nuestra identificación con éste), esta representación resulta bien distinta de la clásica. Esto porque en la cueva de Montesinos está la cosa, la vivencia, el sentimiento de sí propio y la huella del deseo personal en las cosas que presentan, en su elasticidad retardada, la capacidad de configurarse de otros modos.

46. En este sentido, su búsqueda se parece a la de Johnny Carter (Charlie Parker), el angustiado saxista protagonista del relato de Julio Cortázar "El perseguidor".

Capítulo VI

La encrucijada epistémica: la aventura del yelmo de Mambrino y el encantamiento de Dulcinea

La encrucijada epistémica.

Tal como emerge en la escritura y se singulariza en habla, don Quijote, el personaje, nace en la encrucijada de las *epistemes*¹ renacentista y clásica, entre el sistema de signos ternario y binario. De acuerdo con la tesis que formula Foucault en *Las palabras y las cosas*, la locura quijotesca consiste en un anacronismo epistémico: la lectura del mundo fundada en la signatura renacentista (sistema de signos ternario) en un mundo que se leía como la representación construida a partir de signos sustitutivos de las cosas representadas.²

De acuerdo con la teoría del signo en el Renacimiento, el signo presentaba una estructura ternaria: *lo marcado, lo que marcaba y lo que permitía ver en aquello la marca de esto, la semejanza*. Sistema unitario y triple, el signo marcaba en la medida en que era casi la misma cosa que lo designaba. En la *episteme* renacentista, la similitud es la

1. "Episteme en el sentido que le da Foucault, esto es, el modo de ser que tiene el 'orden' a partir del cual pensamos." Lelia Madrid, *Cervantes y Borges: la inversión de los signos*, Madrid, Pliegos, p.19, n.7.

2. Los signos clásicos surgen a partir del momento en que se conoce la posibilidad de establecer una relación de sustitución entre dos elementos conocidos. De acuerdo con lo establecido por la *Logique* de Port-Royal (1662), el signo encierra dos ideas, una la de la cosa que representa, la otra, la de la cosa representada, y su naturaleza consiste en excitar la primera por medio de la segunda. Véase Foucault, *Las palabras...*, *Op.cit.*, p.40.

organizadora de las formas del saber. Es a partir de ésta que don Quijote lee anacrónicamente el mundo.³

En este horizonte epistémico es necesario que las similitudes ocultas afloren. Se requiere de una marca visible que manifieste lo invisible. Esta marca será la *signatura*. Don Quijote se lanza en busca de las signaturas que le permitan leer en las cosas y las personas de su mundo el mundo caballeresco en el que ha afincado su deseo.

La aventura del yelmo de Mamabrino.

Cervantes construye en el mundo de la representación. Tiene por tanto conciencia de la mediación del lenguaje respecto de la realidad. Sabe, al decir de Lelia Madrid, de la elusividad de los objetos y de la alteridad de los signos.

De acuerdo con Bandera, en el episodio del yelmo de Mambrino se pone en evidencia el hecho de que don Quijote esté cierto de que, pese a la labor de los encantadores,

3. La similitud renacentista tiene cuatro modalidades:
 a. La conveniencia es el encadenamiento de la semejanza y del espacio que avvicina lo semejante y asimila lo cercano de modo que el mundo forme cadena consigo mismo.
 b. La imitación surge del enfrentamiento de semejanzas y se configura como círculos concéntricos reflejados y rivales.
 c. La analogía implica, al igual que la emulación, el enfrentamiento de semejanzas a través del espacio y habla, como la conveniencia de ajustes, de ligas y de junturas.
 d. La simpatía (y su contraparte, la antipatía) sostienen, mantienen y duplican todo el volumen del mundo: todas las vecindades de la conveniencia, todos los ecos de la emulación, todos los encadenamientos de la analogía. Es éste el juego que hace que el mundo permanezca idéntico, que las semejanzas sigan asemejándose. La locura quijotesca participa de y se inscribe en esta mismidad. Sobre la episteme renacentista véase el capítulo "La prosa del mundo" en Foucault, *Op.cit.*, pp.26-52.

detrás de lo percibido haya una única realidad. Considero importante establecer pues una distinción entre la novela cervantina y la locura quijotesca. Si bien es opinión de numerosos estudiosos de la novela de Cervantes que una de las aportaciones de esta novela a la época contemporánea es el perspectivismo, éste pertenece a la novela misma; no al personaje. De este modo, siguiendo a Williamson, don Quijote no dice que el parecer de una persona valga tanto como otra (cosa que sí hace Cervantes), sino que la labor de los encantadores tiene como resultado embrollar las cosas produciendo un aparente relativismo y perspectivismo en el mundo de los fenómenos, lo que no implica que, detrás de lo percibido, no haya una única realidad.⁴ A continuación,

transcribo la cita en cuestión:

-¿Qué es posible que en cuanto ha que andas conmigo no has echado de ver que todas las cosas de los caballeros andantes parecen quimeras, necedades y desatinos, y que son todas hechas al revés? Y no porque sea ello así, sino porque andan entre nosotros siempre una caterva de encantadores que todas nuestras cosas mudan y truecan y les vuelven según su gusto y según tienen gana de favorecernos o destruirnos; 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 perseguirá por quitármele; pero como ven que no es más que 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. Guárdale amigo, que por ahora no le he menester; que antes me tengo de quitar todas estas armas, y quedar desnudo como cuando nací, si es que me da en voluntad de seguir en mi penitencia más a Roldán que a Amadís. (I,25)

4. Williamson, *Op.cit.*, p. 50.

Considera Bandera que este "saber" es compartido por todos y que es esto lo que suscita la violencia con la que culmina el episodio.

Desde mi punto de vista, este "saber" no pasa a través de todos por igual. Encuentro en este episodio tanto la *carnevalización* como la *síncrisis*, confrontación de diversos puntos de vista en torno a un objeto determina. La *episteme* quijotesca funciona de acuerdo con las signaturas renacentistas en un mundo que se lee como representación. La analogía establecida por don Quijote entre la bacía y el yelmo de Mambrino es sobre todo expresión de su deseo. Pero pone asimismo de manifiesto el fantasma de la signatura, la liga del signo con la cosa. Y es acaso la conciencia de la pérdida de ese vínculo a partir de la abstracción del signo con lo designado lo que suscita en el primer barbero la posibilidad de jugar a que las cosas no sean unas sino otras.⁵ Si en el Renacimiento la palabra se ligaba necesariamente con la cosa, el clasicismo pretendía hacer aparecer arbitraria la arbitrariedad del signo mismo. En este episodio, la función de la locura quijotesca consiste en poner de manifiesto la representación de la *episteme* clásica en la que se implica una negación de la escisión de las palabras y las cosas.

El episodio.

5. "...no sólo no es bacía de barbero, pero está tan lejos de serlo como está lejos lo blanco de lo negro y la verdad de la mentira..."(I,45)

Hacia el principio del capítulo 21 del primer Quijote, nuestro personaje ve a un caballero montado sobre un caballo rucio rodado (color pardo claro con manchas redondas más oscuras) que lleva en la cabeza una cosa que relumbra como si fuera oro. Al verlo, se le abre la posibilidad de entrar en una nueva aventura: "...si no me engaño, (le dice a Sancho) hacia nosotros viene uno que trae en su cabeza puesto el yelmo de Mambrino..."

-Lo que yo veo y columbro -resonó Sancho- no es sino un hombre sobre un asno, pardo como el mío, que trae sobre la cabeza una cosa que relumbra.

Sabemos por el segundo cronista de la historia que se trata de un barbero quien se encamina al pueblo vecino con una bacía de azófar limpia y relumbrante con le objeto de hacerle la barba a un vecino y de sangrar a un enfermo. Lleva la bacía en la cabeza para protegerse de la lluvia y va montado en un asno pardo.

Y cuando él (don Quijote) vio que el pobre caballero llegaba cerca, sin ponerse con él en razones, a todo correr de Rocinante le enristró con el lanzón bajo, llevando intención de pasarle de parte a parte...

Ante esto, el barbero se deja caer asno abajo y poco después se levanta a todo correr dejando la bacía en el suelo. Don Quijote manda a Sncho que alce el yelmo, el cual encuentra buena a la bacía:

-Por Dios que la bacía es buena, y que vale de a ocho como un maravedí.

Por su parte don Quijote se la pone en la cabeza. Al no encontrar el encaje (la babera, armadura del rostro de la nariz abajo que cubre la boca, barba y quijadas), decide que el pagano a cuya medida se habría forjado la famosa celada

(el moro Mambrino) debía tener la cabeza grandísima. En cuanto a la falta de la mitad de ésta, aventura que por algún extraño accedente el yelmo habría caído en manos de quien no lo supo conocer ni estimar su valor y que, viéndola de oro purísimo, debió de fundir la otra mitad para aprovecharse del precio; de la otra mitad habría hecho la que tiene entre manos "que parece bacía de barbero". Finalmente, sin importarla la transmutación sufrida por el yelmo, se propone aderezarlo en el primer lugar en el que encontrare a un herrero.

Por su parte Sancho, quien primeramente pretendiera trocar su asno con el del vencido, cosa que don Quijote le prohíbe, trueca los aparejos del asno del barbero por los del suyo.

Encontramos pues aquí la oposición entre lo que Américo Castro designa como *lo alto y lo bajo*; el yelmo se contrapone a la bacía de la misma manera en que el jaez lo hace con respecto a la albarda.

He aquí la primera parte de la aventura. El desenlace de ésta se narra hacia el final del capítulo 44 y prosigue hasta el 45 de la *Primera parte*. Don Quijote, Sancho, el Cura, el Barbero y otras personas se encuentran en la misma venta donde les acaecieran múltiples aventuras, venta a la que don Quijote se empeña en ver como castillo. La continuación del episodio comienza con una mención al demonio: "El demonio, que no duerme, ordenó que en aquel mismo punto entró en la venta el barbero a quien don Quijote

quitó el yelmo de Mambrino y Sancho Panza los aparejos del asno, que trocó con los del suyo". Aparece entonces aquí, como en el episodio de la cueva de Montesinos, el demonio carnavalesco, ese "despreocupado portavoz ambivalente de opiniones no oficiales, de santidad al revés, la expresión de lo inferior y material"⁶. Será este demonio juguetero quien operará el destronamiento del sentido común e introducirá la posibilidad del juego, de la transformación de las cosas por medio de las palabras y de la discordia; y será asimismo el antedicho demonio el que pondrá de manifiesto la escisión entre la palabra y su objeto.

El barbero recién llegado reconoce su albarda y protesta:

-¡Ah don Ladrón, que aquí os tengo! ¡Venga mi bacía y mi albarda, con todos mis aparejos que me robastes!

Ante la protesta, don Quijote les dice a los asistentes:

-¡Porque vean vuestras mercedes clara y manifiestamente el error en que está este buen escudero, pues llama bacía a lo que fue, es y será yelmo de Mambrino... En lo de la albarda no me entremeto; que lo que en ello sabré decir es que mi escudero Sancho me pidió licencia para quitar los jaezes del caballero deste vencido cobarde, y con ellos adornar el suyo; yo se la di, y él los tomó, y de haberse convertido de jaez en albarda, no sabré dar otra razón si no es la ordinaria: que como esas transformaciones se ven en los sucesos de la caballería.

Acto seguido, envía a Sancho por jaez y yelmo:

-Pardiez, señor, dijo Sancho, si no tenemos otra prueba de vuestra intención que la que vuestra merced dice, tan bacía es el yelmo de Malino como el jaez deste buen hombre albarda.

Sancho va por las cosas. Don Quijote las ve y dice:

-Miren vuestra mercedes con qué cara podía decir este escudero que ésta es bacía, y no el yelmo que yo he dicho; y juro por la orden de caballería que profeso

6. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza Universidad.

que este yelmo fue el mismo que yo le quité, sin haber añadido en él ni quitado cosa alguna.

-En eso no hay duda -dijo a esta sazón Sancho-; porque desde que mi señor le ganó hasta ahora no ha hecho con él más de una batalla, cuando libró a los sin ventura encadenados; y si no fuera por este baciyelmo, no lo pasara entonces muy bien, porque hubo asaz de pedradas en este trance.

Ante esto el Barbero decide llevar adelante la burla. De este modo, declara que, "remiténdome siempre al mejor entendimiento, que esta pieza que está aquí delante y que este buen señor tiene en las manos, no sólo no es bacía de barbero, pero está tan lejos de serlo como está lejos lo blanco de lo negro y la verdad de la mentira; y también digo que éste, aunque es yelmo, no es yelmo entero". Esto mismo es confirmado por los restantes oyentes. Asombrado, el barbero burlado comenta:

-¡Válame Dios! -dijo a esta sazón el barbero burlado-. ¿Qué es posible que tanta gente honrada diga que ésta no es bacía sino yelmo? Cosa parece ésta que puede poner en admiración a toda una Universidad, por discreta que sea. Basta: si es que esta bacía es yelmo, también debe de ser esta albarda jaez de caballo, como este señor ha dicho.

El cura le pide entonces su parecer a don Quijote. Don Quijote comienza con la consideración de que están en un castillo encantado, por lo que no se atreve a afirmar rotundamente cosa alguna:

En lo que toca a lo que dicen que ésta es bacía, y no yelmo, ya yo tengo respondido; en lo de declarar si ésta 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 deste lugar, y tendrán los entencimientos libres, y podrán juzgar de las cosas deste castilo como ellas son real y verdaderamente, y no como a mí me parecían.

Después de haber tomado los pareceres de todos los enterados de la broma, le dice don Fernando al barbero burlado:

El caso es, buen hombre, que ya yo estoy cansado de tomar tantos pareceres, porque veo que a ninguno pregunto lo que desea saber que no me diga que es disparate el decir que ésta sea albarda de jumento, sino jaez de caballo, y aun de caballo castizo; y así, habréis de tener paciencia, porque a vuestro pesar y al de vuestro asno, éste es jaez y no albarda, y vos habéis alegado y probado muy mal de vuestra parte.

-No la tenga yo en el cielo -dijo el sobrebarbero -si todas vuestras mercedes no se engañan, y que así parezca mi ánima ante Dios como ella me parece a mí albarda, y no jaez: pero allá van leyes...etcétera; y no digo más; y en verdad que no estoy borracho; que no me he desayunado, si de pecar no.

A lo que comenta uno de los cuatro criados de don Luis, quien no estaba enterado de la burla:

-Si ya no es que esto sea burla pensada, no me puedo persuadir que hombres de tan buen entendimiento como son, o parece, todos los que aquí están, se atrevan a decir y afirmar que ésta no es bacía, ni aquélla albarda; mas como veo que lo afirman y lo dicen, me doy a entender que no carece de misterio el porfiar una cosa tan contraria de lo que nos muestra la misma verdad y la misma experiencia; porque ¡voto a tal! -y arrojóle redondo- que no me den a mí a entender cuantos hoy viven en el mundo al revés de que ésta no sea bacía de barbero y ésta albarda de asno.

Poco después, uno de los cuadrilleros recién entrados a la venta afirma:

-Tan albarda es como mi padre; y el que otra cosa ha dicho o dijese debe de estar hecho uva.
-Mentís com bellaco villano -resonó don Quijote. Y alzando el lanzón, que nunca le dejaba de las manos, le iba descargando tal golpe sobre la cabeza que, a no desviarse el cuadrillero, se le dejara allí tendido. El lanzón se hizo pedazos en el suelo y los demás cuadrilleros, que vieron tratar mal a su compañero, alzaron la voz pidiendo favor a la Santa Hermandad.

Así se inicia la pelea en la que "toda la venta era llantos, voces, gritos y confusiones, temores, sobresaltos, desgracias, cuchilladas, mojicones, palos, coces, efusión de

sangre". En medio de esta batalla, le viene a don Quijote a mientes la discordia del campo de Agramante. Pide así a los contendientes que envainan y se sosiegan:

Finalmente, el rumor se apaciguó por entonces, y 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.

El encantamiento de Dulcinea.

Dulcinea es una presencia interior.⁷ Williamson establece el carácter inacabado de Dulcinea, quien no ha sido plenamente realizada en la mente de don Quijote. En palabras de este autor, lo que realmente intenta realizar el hidalgo es poner en marcha un proceso que ha de transformar a Aldonza en Dulcinea.

Para transformar a Aldonza en el ser ideal que quiere que sea, don Quijote partirá de la premisa de que los concretos de este mundo son manifestaciones decadentes de una Edad de Hierro, degeneración de la Edad de Oro que él estaría encargado de restaurar; así como el yelmo de Mambrino tiene el aspecto de una bacía de barbero y Aldonza oculta a la señora Dulcinea, del mismo modo Alonso Quijano oculta a don Quijote.

Don Quijote intenta pues restaurar el mundo de la caballería identificando en los fenómenos de este mundo con cualidades ocultas relacionadas con la caballería a partir de lo que Foucault denomina *las similitudes*.⁸ A partir de éstas don Quijote espera que la virtualidad se materialice,

7. "Ella pelea en mí, y vence en mí, y yo vivo y respiro en ella, y tengo vida y ser." (I,30)

8. Véase la nota 3 de este capítulo.

refundiendo de este modo la textura fenoménica de la realidad.⁹

Don Quijote pretende pues operar un retorno al sistema de signos ternario, donde la signatura indicaría una cosa solidaria de su deseo a la que bastaría develar para despertar. Sancho se afina por el contrario en el mundo del signo binario y ahí se limita a desajustar la relación entre lo que se representa y lo representado.

Don Quijote no logra transformar a Aldonza en Dulcinea; en cambio, asiste a la transformación de Aldonza en una fea labradora, transformación operada por Sancho de acuerdo con el principio de reversibilidad carnavalesca.

En este episodio, la palabra *Dulcinea* comienza aproximándose hasta identificarse con su referente, Aldonza Lorenzo, pasa por su modelo, la dama del amor caballeresco, y flota ingravidamente en tanto que objeto de disputa hasta que, secuestrada por Sancho, aterriza en la labradora accidental en la que la deposita.

El episodio se inicia cuando, desde su penitencia en la Sierra Morena, don Quijote le pide a Sancho que le lleve una carta a Dulcinea. La Dulcinea destinataria de la carta es su

9. "Al reestablecer el ejercicio de la caballería, don Quijote va a refundir la textura fenoménica de la realidad de manera que, una vez más, pueda interpretarse como una especie de figura en la que el nivel "literal" e inmediato de la experiencia se refiere a su significado espiritual: en este caso, la *belleza física de Aldonza*, sería entonces aceptada, sin molestas objeciones y polémicas, como signos de su *incomparable virtud y nobleza*. Williamson, *Op.cit.*, p.181.

referente real, Aldonza, difractado a través del amor quijotesco:

Y hará poco al caso que vaya de manos ajena, porque, a lo que ya me sé acordar, Dulcinea no sabe escribir ni leer, en toda su vida ha visto letra mía ni carta mía, porque mis amores y los suyos han sido siempre platónicos, sin estenderse a más de un honesto mirar. (I,25)

Es así como don Quijote le proporciona a Sancho el referente de Dulcinea: se trata de Aldonza, la hija de Lorenzo Corchuelo. Será esta revelación la que le proporcione a Sancho posteriormente la posibilidad de poner a Dulcinea en una labradora del Toboso. Por su parte, don Quijote es muy capaz de reconocer la naturaleza problemática de Dulcinea.¹⁰

Dulcinea reaparece en el relato de Sancho ahechando trigo:

-Yo así lo creo -respondió Sancho: pero tengo por dificultoso que vuestra merced pueda hablarla ni verse con ella en parte, a lo menos, que pueda recibir su bendición, si ya no se la echa desde las bardas del corral, por donde yo la vi la vez primera, cuando le llevé la carta donde iban las nuevas de las sandeces y locuras que vuestra merced quedaba haciendo en el corazón de la Sierra Morena. (II,8)

Esta Dulcinea, tan cercana a su referente de la Primera parte, Aldonza Lorenzo, la labradora, resulta sin embargo a todas luces una mentira, por cuanto Sancho no le ha llevado

10. De acuerdo con Maxime Chevalier, *El Quijote* es un careo entre dos literaturas y una vida: la de Alonso Quijano-don Quijote. Don Quijote, quien pretende que Dulcinea existe, es capaz de soñar con ella. Por su parte, Alonso Quijano, que es el entendimiento, confiesa a la duquesa que la existencia de Dulcinea es problemática. Maxime Chevalier, "Sobre la crítica del Quijote" en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, 6-9 de noviembre de 1989, p.105.

la carta ni visto. De este modo la verosimilitud del decir se contrapone a la verdad.

La Dulcinea que describe don Quijote se parece a las descripciones pastoriles de Garcilaso:

-¿ Bardas de corral se te antojaron aquéllas, Sancho- dijo don Quijote-, adonde o por donde viste aquella jamás bastantemente alabada gentileza y hermosura? No debían de ser sino galerías, o corredores, o lonjas, o como las llaman, de ricos y reales palacios.

(...)

-¡Que todavía das, Sancho- dijo don Quijote-, en decir, en pensar y en creer y en porfiar que mi señora Dulcinea ahechaba trigo siendo esto un menester y ejercicio que va desviado de todo lo que hacen y deben hacer la personas principales que están constituidas y guardadas para otros ejercicios y entretenimientos que muestran a tiro de ballesta su principalidad...Mal se te acuerdo a ti ¡oh Sancho! aquellos versos de nuestro poeta donde nos pinta las labores que habían allá en sus moradas de cristal aquellas cuatro ninfas...(II,8)

En un momento dado, ante la declaración de don Quijote en el sentido de no haber visto a Dulcinea, intenta Sancho desmentirse; sin embargo, para ese momento, el peso de la Dulcinea imaginada -simultáneamente sublime y burlesca- es demasiado grande:

-No se atenga a eso, señor, respondió Sancho-, porque le hago saber que también fue de oídas la vista y la respuesta que le truje; porque así se yo quién es la señora Dulcinea como dar un puño en el cielo.

-Sancho, Sancho -resonó don Quijote-, tiempos hay de burlar, y tiempos donde caen y parecen mal las burlas. No porque yo diga que ni he visto ni hablado a la señora de mi alma has tú de decir también que ni la has hablado ni visto, siendo tan al revés como sabes. (II,9)

Poco tiempo después de haber dialogado consigo mismo, sabedor del referente de la palabra *Dulcinea* y recordando las explicaciones de don Quijote tocantes a su elaboración personal de ésta, decide Sancho hacerle creer que una labradora, "la primera que me topare por aquí es la señora

Dulcinea"¹¹ Conciente también de la intervención de la palabra subjetiva en la creación de la realidad, prosigue:

Y cuando él no lo crea, juraré yo; y si él jurare, tornaré yo a jurar; y si porfiare, porfiaré yo más, de manera que tengo de tener la mía siempre el hito venga lo que viniere. (II,10)

Al poco tiempo ve venir del Toboso a "tres labradoras sobre tres pollinos o pollinas". Es en este momento en que decide operar la transformación carnavalesca, asumiendo de esta manera la función que don Quijote había atribuido a los encantadores quienes, en el nivel del signo, cortaban los lazos de la palabra con la cosa objeto de su deseo. Es así como, en un momento dado, Sancho se arrodilla ante una labradora. Don Quijote se detiene ante la labradora desconocida que aparece ante sus ojos carente de todo asidero en su deseo. Y al mirar don Quijote a su dama transformada, se asoma a la posibilidad de haberse él mismo transformado:

Y tú, ¡oh extremo del valor que puede desearse, término de la humana gentileza, único remedio deste afligido corazón que te adora! , ya que el maligno encantador me persigue y ha puesto nubes y cataratas en mis ojos, y para sólo ellos y no para otros ha mudado y transformado tu sin igual hermosura y le ha cambiado en el de una labradora pobre, si ya también el mío no ha cambiado en el de algún vesigio, para hacerle aborrecible a tus ojos, no dejes de mirarme blanda y amorosamente, echando de ver en esta sumisión y

11. La cita completa:

Siendo, pues, loco, como lo es, y de locura que las 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, las mulas de los religiosos dromedarios, y las manadas de carneros ejércitos enemigos, y otras muchas cosas a este tono, no será difícil hacerle creer que una labradora, la primera que me topare por aquí, es la señora Dulcinea. (II,10)

arrodillamiento que a tu contrahecha hermosura hago con
la humildad con que mi alma te adora. (II,10)

Epílogo

A lo largo de los capítulos de este trabajo, he ido encontrando elementos para esbozar una comprensión de la locura quijotesca. Intentando ante todo respetar la naturaleza de mi objeto, esencialmente inasible, no he pretendido en ningún momento que de este trabajo se desprendiera una comprensión totalizadora de la misma. Creo haber comprendido la locura quijotesca a saltos, por partes, siempre con la conciencia de que se trata de un objeto complejo que presenta aspectos diversos y en ocasiones contradictorios. De tener que tomar postura en la contienda tocante al carácter de esta locura, diría que se trata de un fenómeno fundamentalmente liberador y relativo al contexto en el que surge.

Para comprender la locura quijotesca, partí del horizonte de su gestación, esto es, de la novela cervantina. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* constituye una exploración estética del yo, de la historia y de la propia creación novelesca.

En la base del horizonte escritural cervantino está la distinción entre la historia y la invención poética, binomio que en el nivel del personaje se traduce en el hecho de que sea a partir de la lectura de los libros de caballerías que el hidalgo pierda de vista la distinción entre la *historia verdadera* y la *invención*. Ahora bien, la novela problematiza esta dicotomía en la medida en que está construida desde la

perspectiva de quien experimenta tanto la historia como la invención poética, esto es, del propio hidalgo. Efectivamente, la novela se despliega en el ámbito difuso en el que la invención y la realidad se interpenetran, terreno propio de la locura quijotesca. De este modo, más allá de la preceptiva neoaristotélica, la verosimilitud en sentido cervantino se abre a la posibilidad de la imaginación creadora. En este sentido entiendo la afirmación de María Zambrano de acuerdo con la cual es la imaginación la que abre el espacio de la novela que es el mundo propio de la conciencia y de la invención del individuo.

La noción de realidad en la España del hidalgo Quijano está estrechamente vinculada con la necesidad de acotar un territorio bien definido una vez concluidas las etapas de exploración, conquista y colonización española. Efectivamente, hacia fines del siglo XVI, el imperio español ha expropiado mundos originalmente "desconocidos" y "otro" - mundos que fueron objeto de gradual conquista, a lo largo de siglos, primeramente por el caballero medieval y después por el caballero renacentista. Apropriado, ese mundo "otro" y "desconocido" había dejado de serlo, pero pasaba en cambio a alojarse en el interior de los hombres. La novela trata de ese mundo desconocido entendido como la mente de un individuo y las relaciones que establece con su mundo.

Miguel de Cervantes Saavedra escribe *El Quijote* en el contexto de una crisis general de la sociedad. Se trata del declive de los Siglos de Oro en el que a las estructuras económicas tradicionales sobrevivían estructuras sociales arcaicas que implicaban la distinción entre *hidalgos* y *pecheros*, por una parte, y, por la otra, la fijación de los estados de la Edad Media en una estructura de castas (en vez de una estructura de clases).

Difractado a través de la conciencia estética cervantina, la vida del personaje Alonso Quijano transcurre dentro de un mundo en crisis; anacrónico, porque las estructuras económicas tradicionales resultaban ya inoperantes y por otra parte condenado a estimar su condición de hidalgo cristiano viejo, este hidalgo de aldea, sujeto a su sociedad por un *doble vínculo*, estaba condenado a la parálisis de no haber sabido salirse por la puerta de la locura.

La fragilidad social del hidalgo Quijano radica pues, por una parte, en el anacronismo económico de la baja nobleza rural y, por la otra, en la frecuente asociación que, desde tiempos de Fernando de Rojas, se establecía entre las categorías de *hidalgo* y *converso*.

Para escapar de la monotonía de su vida, Quijano se siente llamado a convertirse en caballero andante. Esta mentalidad se remonta a tiempos de la Reconquista (785) y encuentra su continuación en la Conquista. Cultivadores

libres suficientemente ricos para equiparse, los hidalgos se integraron a los ejércitos de infanzones y caballeros. Sin gran fortuna, iban adquiriendo hábitos señoriales y delegando en los moros y judíos sometidos los trabajos técnicos y manuales. Poseedores de alguna tierra, vivían de las mercedes del rey o de algún gran señor. Después de la Reconquista, estos hidalgos conformaron los ejércitos de Flandes y de Italia y realizaron la Conquista de las Indias. En el siguiente pasaje del *Discurso de las armas y las letras* de don Quijote, subyace la mentalidad del hidalgo medieval:

Pero a esto se puede responder que es más fácil premiar a dos mil letrados que a treinta mil soldados, porque a aquéllos se premian con darles oficio que por fuerza se han de dar a los de su profesión, y a éstos no se pueden premiar sino con la mesma hacienda del señor a quien sirve... (I,38)

La autoinvestidura de identidad del hidalgo Quijano constituye quizás una reacción a un mundo en el que la mirada del otro resultaba excesivamente inquisitiva y en ocasiones inquisitorial. La honra, alojada en los ojos de los otros, constituía la identidad interiorizada y la condición para saberse existir con dignidad. Así, los libros de caballerías penetraron por la herida abierta en la subjetividad amedrentada del hidalgo, entre su ser para sí y su ser para otro, proveyéndolo de una identidad incuestionable de superficie y de la posibilidad de adaptar la caballería andante a sus propias necesidades y actos.

Si consideramos que toda ocupación productiva se asociaba con los moros y los judíos, encontramos que la masa parasitaria de los cristianos viejos a la que perteneciera el hidalgo Quijano estaba destinada a languidecer en el ocio, por otra parte inevitable en momentos de "paro larvado en tiempos de inflación"(Vilar). Ahora bien, el ocio personal del hidalgo Quijano se traduce en la creación de don Quijote. Expulsado del ámbito del sistema de la doble verdad aristotélica, en la medida en que había transgredido la distinción entre la historia y la poesía, don Quijote se da sin embargo a la tarea de elaborar una significación personal de la caballería andante. Su discurso se gesta como elaboración intelectual marginal.

En la opción caballeresca de Alonso Quijano hay una clara ruptura con el cortesano, sujeto zalameramente estructurado a partir del otro. Vivir para otros, vistiendo a la usanza de la corte, priva del deseo de sentirse vivir y de probarse, a diferencia de la experiencia de sí de los caballeros andantes que construye don Quijote, cuyo honor está depositado en sí mismo.

Como Tomás Rueda, protagonista de *El Licenciado Vidriera*, Alonso Quijano encuentra la salida de la moral de casta en la medida en que se hace hijo de sus obras. Ejemplo de ello es el episodio de la liberación de los galeotes, en el que don Quijote opera la liberación de éstos invocando a Dios y a la naturaleza en contra de la voluntad del rey,

"...porque me parece duro hacer esclavos a los que Dios y naturaleza hizo libre"(I,22).

La locura es en la vida de Tomás Rueda y de Alonso Quijano una senda que transita quien quiere encontrarse consigo mismo en un mundo estructurado de tal modo que tiende a impedir este encuentro. Ambos personajes alcanzan su madurez en la medida en que emprenden el viaje de ida y de vuelta hasta el retorno de sí mismos asumiendo lo aprendido en el tránsito por la propia locura. Alonso Quijano cruza dos veces la frontera entre dos horizontes de sentido y dos leyes (la del mundo en el que vive y la del mundo caballeresco). Su deseo es ese itinerario cabal y en este sentido puede decirse que su vida se significa en ese deseo.

Finalmente, quisiera aventurar una interpretación de la locura quijotesca como reformulación del *logos* del hombre. El tránsito de Alonso Quijano por la locura está integrado a la experiencia de sí y a su autoconciencia; completa pues su sentido. Dicho de otra manera, la dimensión estética del personaje implica la incesante oscilación entre la razón y la locura, de donde resulta que la locura es el reverso complementario de la razón -del mismo modo que el sueño lo es de la vigilia.

La interioridad quijotesca se despliega en toda su inasible potencia en la aventura de la cueva de Montesinos.

En esta aventura don Quijote experimenta el declinar de su cuerpo y las contradicciones de su deseo.

El sueño de don Quijote en la cueva de Montesinos resulta muy distinto de la experiencia general de la vida como sueño, de la que Segismundo extraerá el valor moral de la vida ("Que estoy soñando, y que quiero/obrar bien, pues no se pierde/obrar bien, aun entre sueños" III,4); se distingue asimismo de la enunciación satírica de los sueños quevedianos. Inducido el sueño de Segismundo y dirigida por la hiperrazón la enunciación de los Sueños, el de don Quijote consiste en una pura gratuidad, y quizás por ello nos habla de nosotros mismos.

La aventura de la cueva de Montesinos consiste en una suerte de carnaval trágico; poderoso recurso, de acuerdo con Bajtin, para la indagación estética de la realidad. Múltiple en sus figuras, estilos y hablas, en sus diferencias espeluznantes nos habla del horror maravilloso que se suscita en ese desfiladero de nosotros mismos en el que nos asomamos a las fuentes de nuestras representaciones.

Bibliohemerografía

A. Directa.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición de Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 1987, 2 vols.

B. Indirecta.

Bandera, Cesáreo. *Mimesis conflictiva*, Madrid, Gredos, 1975.

Castro, Américo.

-*El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Crítica, 1978.

-*España en su historia: moros, judíos y cristianos*, México, Porrúa, 1982.

-*Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid, Alfabara, 1966.

-*Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1976.

-*"Españolidad y europeización del Quijote"*, prólogo a *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, México, Porrúa, 1990.

Chevalier, Maxime. "Sobre la crítica del Quijote" en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, 6-9 de nov. de 1989.

Fernández, Sergio. *Esbozo para una estructura interna del Quijote en El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, México, Trillas, 1993.

Fuentes, Carlos. *Cervantes o la crítica de la novela*, México, Mortiz, 1976.

Gilman, Stephen. *Cervantes y Avellaneda: estudio de una imitación*, México, El Colegio de México, 1951.

González, José Emilio. *De aventura con don Quijote*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1985.

Illades, Gustavo. *El discurso crítico de Cervantes en 'El cautivo...'*, México, Biblioteca de Letras, UNAM, 1990.

Johnson, Carroll B. *Madness and lust. A psychoanalytical approach to don Quijote*, Berkeley, California, University of California, 1983.

Madrid, Lelia. *Cervantes y Borges: la inversión de los signos*. Madrid, Pliegos.

- Martín Morán, Juan Manuel. "La función del narrador múltiple en el Quijote de 1615" en *AC*, XXX, Barcelona, Anthropos, 1990.
- Melczer, William. "Did don Quijote die of melancholy?" en *Folie et déraison a la Renaissance*, Bruselas, Editions de L'Université de Bruxelles, 1976.
- Molho, Maurico. *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976.
- Percas de Ponsetti, Helen.
 -*Cervantes y su concepto de arte*, Madrid, Gredos, 1975.
 -"La cueva de Montesinos" en *El Quijote*, ed. de George Haley, Madrid, Taurus, 1989.
- Pini-Moro, Donatella. "El Quijote y los dobles: sugerencias para una relectura de la novela cervantina" en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1990.
- Redondo, Agustín.
 -"Tradición carnavalesca y creación literaria: del personaje de Sancho Panza al episodio de la insula Barataria en el Quijote" en *Bulletin Hispanique*, Tome LXXX, nos. 1-2, Janvier.Juin, 1978.
 -"Parodia, creación cervantina y transgresión ideológica: el episodio de Basilio en el Quijote" en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, 6-9 nov., 1989, Barcelona, Anthropos, 1990.
- Romero, Muñoz, Carlos. "Nueva lectura de *El retablo de Maese Pedro*" en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, 29/30 nov. y 1/2 dic. 1988, Barcelona, Anthropos, 1990.
- Zanetta, María Alejandra, "Las Meninas y el Quijote o los planos de la representación" en *Anales cervantinos*, t. 29, Madrid, Consejo Superior de Investigación Científica, Instituto de Filosofía de Madrid, 1991.
- Zumthor, Paul. "De Perceval a don Quichotte" en *Poétique*, Paris, 1991, núm. 187.
- Vilanova, Antonio. *Cervantes y Erasmo*, Barcelona, Lumen, 1988.
- Williamson, Erwin. *El Quijote y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus, 1984.

C. General.

- Aristóteles. *El arte poética*, México, Espasa-Calpe, 1976.
- Auerbach, Erich. *Mimesis*, México, FCE, 1982.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. *Amadís de Gaula: El primitivo y el de Montalvo*, México, FCE, 1990.
- Bajtín, Mijaíl, M.
-*Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.
-*La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza Universidad, 1987.
-*Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 1975.
- Bataillon, Marcel.
-*Erasmus y España*, México, FCE, 1980.
-*Erasmus y el erasmismo*. Barcelona, Crítica, 1977.
- Berman, Morris. *El reencantamiento del mundo*. Santiago de Chile, Cuatro Vientos, 1987.
- Cappelletti, Angel. *La idea de la libertad en el Renacimiento* Caracas, Alfadil, 1986.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño* (comedia, auto, loa). Madrid, Alhambra, 1980.
- Castoriadis, Cornelius, *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona, Tusquets, 1983.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Novelas ejemplares*, México, Cátedra.
- Comesaña S, Gloria M. *Alienación y libertad: la doctrina sartreana del otro*. Venezuela, Universidad de Carabobo, Valencia, 1980.
- Duby, Georges.
-*El caballero, la mujer y el cura*. Madrid, Taurus, 1988.
-*Guillermo el Mariscal*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
-*Historia de la vida privada II*, Madrid, Taurus, 1988.
-*La société chevaleresque*, Paris, Flammarion, Edition de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1979.
-*Mâle Moyen-Age*, Paris, Bibliotheque Scientifique Flammarion.
- Erasmus, Desiderio, M.
-*Elogio de la locura*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

-*L'essai sur le libre arbitre en La philosophie chrétienne*, Paris, 1980.

Fernández, Sergio.

- Grandes figuras del Renacimiento y el Barroco*, México, Pomarca, 1966.
- La copa derramada*, México, UNAM, 1986.

Fitzmaurice-Kelly. Miguel de Cervantes Saavedra, México, UAM-Iztapalapa, México, 1987.

Fogelkist, James Donald. *El 'Amadís' y el género de la historia fingida*, Madrid, 1982.

Foucault, Michel.

- Historia de la locura en la época clásica*, México, FCE, 1981, 2 vols.
- Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI,
- El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-textos, 1988.

Garin, Eugenio. *La revolución cultural del Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 1981.

Gilman, Stephen. *La España de Fernando de Rojas*, Madrid, Taurus, 1987.

Girard, René. *Mentira romántica y verdad novelesca*, Barcelona, Anagrama, 1985.

Huarte San Juan, Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, Madrid, Editora Nacional.

Jackson, Stanley W. *Historia de la melancolía y la depresión*, Madrid, Turner, 1989.

Klibansky, Panofsky, Saxl. *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza Forma, 1991.

Maravall, José Antonio.

- Estado moderno y mentalidad social*, Madrid, Alianza Editorial, 1978, 2 vols.
- La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1987.
- Utopía y contrautopía en el "Quijote"*, Santiago de Compostela, 1976.

Márquez Villanueva, Francisco. *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973.

Molho, Mauricio.

- Introducción al pensamiento picaresco*. Madrid, Anaya, 1972.

Osterc, Ludovik. *El pensamiento social y político del Quijote. Interpretación histórico-materialista.* México, UNAM, 1975.

Quevedo, Francisco de. *Los sueños*, Paris, Bouret, 1937.

Rodríguez de Montalvo, Garci.

-*Amadís de Gaula*, edición de Juan Manuel Cacho Blecua, Cátedra, Madrid, 1987.

-*Las Sergas de Esplandián en Libros de caballerías*, edición de José Gayangos y Arce, Madrid, 1925.

Rougemont, Denis de. *Amor y occidente*, Barcelona, Kairós, 1978.

Sklovski, Víctor. *Sobre la prosa literaria*, Barcelona, Planeta, 1971.

Trías, Eugenio. *Tratado de la pasión*, México, Consejo para la Cultura y las Artes, 1991.

Vilar, Pierre.

-*Historia de España*, Barcelona, Crítica, 1980.

-*Hidalgos, amotinados y guerrilleros*, Barcelona, Crítica, 1982.

-*"El tiempo del Quijote" en Crecimiento y desarrollo*, Barcelona, Ariel, 1983.

Zambrano, María, *España, sueño y verdad*. Barcelona, Edhasa, 1982.

D. Apéndice.

Las siguientes son obras fundamentales para el estudio del tema que me ocupa. Pese a no haberlas trabajado propiamente para efectos de este trabajo, sí me he asomado a éstas en diversas oportunidades.

Avalle-Arce, Juan Bautista. *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975.

Azorín. *La ruta de don Quijote*, Madrid, 1919.

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

Madariaga, Salvador de. *Guía del lector del Quijote*, Buenos Aires, Sudamericana, 1972.

Mariás, Julián. *Cervantes clave española*, Madrid, Alianza Editorial 1990.

Márquez Villanueva, Francisco. *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973.

Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote*, México, Rei, 1987.

Riquer, Martín de. *Aproximación al Quijote*, Navarra, Salvat, 1971.

Rodríguez Chicharro, César. *Escritura y vida. Ensayos cervantinos*, México, UNAM, 1977.

Rodríguez Martín, Francisco. *Estudios Cervantinos*, Madrid, 1947.

Spitzer, Leo. "El perspectivismo lingüístico en *El Quijote*" en *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, 1955.

Unmuno, Miguel de. *Vida de don Quijote y Sancho*, Madrid, Renacimiento, 1914.