

Presencias del cuerpo en "Don Quijote"

Autor(en): **Güntert, Georges**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **55 (2008)**

Heft 3: **Fascículo español. Cuerpo y texto**

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-270864>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Presencias del cuerpo en *Don Quijote*

I. El lector: participación emotiva e identificación

En el segundo capítulo de la *Philosophia Antigua Poética* de Alonso López Pinciano, publicada en Madrid en 1596, se relata, a propósito de la crítica de Platón a los poetas, un acontecimiento que arroja una elocuente luz sobre las ideas literarias de finales del siglo XVI¹. Dos amigos están invitados a una boda y, después de la cena, uno de ellos, Valerio, se retira con un libro a su dormitorio. De repente irrumpe en el comedor un ama que, incapaz de hablar por la turbación, da a entender que Valerio acaba de expirar. Los invitados se asustan y corren a verificar la verdad de sus palabras, comprobando, con alivio, que, entretanto, el joven se ha recuperado de su desmayo y está en condiciones de explicar él mismo lo sucedido:

Valerio se fué a reposar; el qual, luego que fué dentro de la cama, pidió un libro para leer, porque tenía costumbre de llamar al sueño con alguna letura; el libro se le fué dado, y él quedó leyendo mientras los demás estábamos en una espaciosa sala passando el tiempo, agora con bayles, agora con danças, agora con juegos honestos y deleytosos. Al medio estava nuestro regocijo, quando entró por la sala una dueña que, de turbada, no acertava a dezir lo que quería; y, después, dixo que Valerio era defunto: y yo me alboroté, como era de razón, y los demás, assí galanes como damas, que, a gran priessa, desembaraçavan la sala y llenaban los corredores, y desseando cada uno ser el primero que al muerto resuscitasse, tropeçamos unos con otros y caymos de manera los hombres y mujeres que, a no yr tan turbados, diéramos que reyr. En suma: yo llegué antes y hallé a mi compañero como que avía buelto de un hondo desmayo; la causa le pregunté y qué avía sentido. El me respondió: ‘Nada, señor, estava leyendo en Amadís la nueva que de su muerte truxo Archelause, y dióme tanta pena, que se me salieron las lágrimas; no sé lo que más pasó, que yo no lo he sentido.’ La dueña dixo entonces: ‘Tan muerto estava como mi abuelo; que yo le llamé y le puse la uña del pulgar entre uña y carne del suyo: no sintió más que un muerto’².

¹ Alonso López Pinciano, *Philosophia Antigua Poética*, ed. de A. Carballo Picazo, 3 vols., Madrid, Marsiega, 1953, I, pp. 169-173.

² *Ibid.*, pp. 171 s.

El narrador y testigo de este suceso –el propio Pinciano– deduce de ello que semejantes historias, tal como las narran los libros de caballerías, son nocivas y que quizá Platón no haga mal en desterrar a los poetas de su república. Los otros dos interlocutores, Ugo y Fadrique, sin embargo, después de oponerse con vehemencia a esta explicación, se empeñan en poner de relieve los aspectos positivos de la literatura.

No cabe duda de que Cervantes conocía la poética aristotélica del Pinciano. Para su concepción del *Quijote* pudo hallar en ella dos elementos: el efecto cautivante de los libros de caballerías, del que también habían hablado otros literatos, y el poder de la palabra escrita. En una época en la que un número cada vez mayor de personas –entre ellas, muchos iletrados– tenía acceso a los libros, los autores y críticos empezaron a prestar más atención a los efectos de lo escrito. En especial, los aristotélicos habían notado que si la obra de arte quería conmover (*movere*), tenía que influir primero en los afectos de los espectadores o de los lectores, pues éstos reaccionaban no sólo con su cabeza, sino también con su cuerpo y sus sentidos. Por lo tanto, todo dependía de la credibilidad del contenido, de los efectos de *admiratio* y de una presentación del argumento que mantuviera vivo el interés del lector.

Ya Robortello, en su comentario a la *Poética* de Aristóteles (1548), había dado preferencia, en lo tocante a la materia trágica, a los argumentos históricos y no a los libremente inventados, y esto no tanto por motivos éticos cuanto porque estimaba que, desde un principio, el público –debido a sus experiencias previas– estaba más inclinado a dar crédito a los sucesos verdaderos que a los ficticios: «Verisimilia nos movent, quia fieri potuisse credimus, ita rem accidisse. Vera nos movent, quia scimus ita accidisse; quicquid igitur vis est in verisimili, id totum arripit a vero»³. La predilección de Robortello por los temas históricos, considerados más verdaderos, se encuentra también en otros comentaristas de la *Poética* aristotélica. Así, Alessandro Piccolomini distingue en sus *Annotationi* (1575) tres modos en los que nuestro ánimo aprehende los personajes y las acciones poéticas: primero, los personajes y hechos son percibidos como enteramente ficticios; segundo, creemos que éstos son históricos, porque confiamos en quien los relata; y tercero, los consideramos

³ Francesco Robortello, *In Librum Aristotelis De Arte Poetica Explicationes*, Firenze, 1548, p. 93.

históricos por convicción personal, apoyándonos bien en nuestra propia experiencia, bien en una antigua tradición⁴. A estas tres actitudes corresponden grados diferentes del afecto: según Piccolomini, la reacción que nos causan las historias ficticias es del todo efímera y dura lo que la lectura o la representación. En el segundo caso es más intensa y, en el tercero, se logra un impacto de mayor persistencia, ya que no son únicamente las palabras las que suscitan miedo o compasión, sino también los mismos hechos narrados⁵.

No obstante, aun eligiendo un argumento histórico, el poeta tenía licencia para seguir su imaginación en la descripción de los detalles y, sobre todo, en la invención de los episodios. Su verdadero propósito era lo *verosímil*, que Tasso designa en sus *Discorsi dell'arte poetica* como «semblanza de lo verdadero», medio por el cual el poeta debía 'engañar' –esto es, persuadir– a los lectores:

Per questo, dovendo il poeta con la sembianza della verità ingannare i lettori, e non solo persuader loro che le cose da lui trattate sian vere, ma sottoporle in guisa a i lor sensi che credano non di leggerle, ma di esser presenti e di vederle e di udirle, è necessitato di guadagnarsi nell'animo loro questa opinion di verità, il che facilmente con l'autorità dell'istoria gli verrà fatto: parlo di quei poeti che imitano le azioni illustri, quali sono e 'l tragico e l'epico [...]⁶.

Ahora bien, los libros de caballerías no eran ni tragedias ni epopeyas, y tampoco formaban parte de la literatura culta. Perteneían más bien a esa categoría de historias inventadas que el Canónigo de Toledo –en el capítulo 47 del *Quijote* de 1605– tachaba de «cuentos disparatados»; aquellas que, al igual que las fábulas milesias, atendían «solamente a deleitar, y no a enseñar» y que, en consecuencia, eran «perjudiciales en la república»: volvemos, por lo tanto, a vérnoslas con Platón⁷.

En cuanto a la relación entre el relato de Alonso López Pinciano y la novela de Cervantes, cabe tomar en consideración aún otro aspecto: al

⁴ Alessandro Piccolomini, *Annotationi di M. A. Piccolomini nel libro della Poetica di Aristotele*, Vinegia, Giovanni Guarisco, 1575, pp. 149 s.

⁵ *Ibid.*, p. 150.

⁶ Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, ed. de E. Mazzali, Turin, Einaudi, 1972, tomo I, p. 5.

⁷ Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. de L. A. Murillo, Madrid, Castalia, 1978, tomo I, capítulo 47, p. 564. Todas las citas de *Don Quijote* están tomadas de esta edición, vols. I y II. A continuación se indicará la referencia –tomo, capítulo y página: (I-47, p. 564)– después de la cita.

contrario de lo que ocurre con Valerio, a Don Quijote la lectura de los libros de caballerías no le cautiva sólo momentáneamente, sino que pierde por completo la facultad de distinguir entre el mundo de la literatura y la realidad cotidiana. Su razón sufre tal dislocación que, a partir de entonces, sólo funciona dentro de la ficción creída, ficción que pasa a ser considerada la única realidad. Don Quijote vive la literatura: se viste y se arma, habla y ama como un caballero andante. Su imaginación convierte el mundo en un escenario de bastidores que se corresponde con el escenario de sus novelas de caballerías. Más adelante –en la Segunda Parte de 1615–, dos perspicaces observadores del extravagante caballero se apercibirán de que, si bien sus discursos son los de un hombre docto, sus actos se parecen, sin embargo, a los de un loco⁸.

Y en este punto cabe preguntarse cuál es el papel que le corresponde al *cuerpo* en ese mundo de fantasmagorías y disfraces.

II. 1. Figuras de la comida y del vestido

En el primer capítulo se nos informa de las costumbres que habían caracterizado la vida del hidalgo de La Mancha antes de su transformación. Dentro de este contexto se habla sobre todo de la comida y la indumentaria: el narrador utiliza ciertas *figuras del mundo* y menciona nombres conocidos de guisos o de tejidos que, en un primer momento, producen una impresión realista porque proceden de la observación exacta de la realidad; ello no obstante, su principal finalidad es la de describir las condiciones de vida del *hidalgo* empobrecido. Comida y vestimenta son humildes, pero conformes a su rango social:

Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algún palomín de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los días de entresemana se honraba con su vellorí de lo más fino. (I-1, p. 69)

⁸ Cervantes, *El ingenioso hidalgo*, *op. cit.*, vol. II, capítulos 47 y 48.

Es justo lo suficiente para que, en el pueblo, le sigan considerando un hidalgo; sin embargo, no alcanza para pagar los libros que Alonso Quijano compra y devora. Por consiguiente, se ve forzado a vender, como dice el texto, «muchas hanegas de tierra de sembradura» (I-1, p. 71), hasta que un día se le ocurre la idea de buscar la aventura como caballero andante. La nueva identidad requiere una apariencia exterior adecuada, así que el primer paso a dar es el de limpiar y lustrar las armas de sus antepasados, que conserva en su totalidad a excepción del yelmo, si bien, como en seguida notará el observador atento, son bastante «desiguales» (I-2, p. 83). En lugar de un yelmo de torneo, el neófito caballero no encuentra más que un «morrión simple», que su industria suple sin más tardanza con una media celada hecha de cartones y barras de hierro, de modo que el conjunto adquiere la «apariencia de celada entera» (I-2, p. 75). Este yelmo, que se hace pedazos ya con el primer golpe de prueba, se convertirá, en lo que sigue, en el punto débil de las armas de Don Quijote: es la pieza que falta en su equipo de caballero y que permite deducir el estado incompleto y precario de su nueva identidad. En el combate con el vizcaíno (I-10), Don Quijote no sólo pierde la mitad de su oreja izquierda sino también buena parte de ese yelmo, por lo que jura que no descansará hasta quitarle a alguien uno del mismo valor. Sin embargo, Don Quijote sólo conquistará una bacía de barbero que relumbra a la luz del sol y que denominará, en recuerdo de Boiardo y Ariosto, «yelmo de Mambrino», lo cual suscita la protesta de Sancho. Surge así uno de los más importantes debates de la primera parte de la novela que, en forma de *Leitmotiv*, anima gran número de capítulos, ya que el objeto capturado constituye la piedra de escándalo en las conversaciones entre amo y criado. Para Sancho, se trata de una simple y común *bacía* de barbero, mientras que, para su amo, no cabe duda de que es un *yelmo*. Finalmente, llegan a un compromiso y se ponen de acuerdo para designarla *baci-yelmo*, una palabra compuesta que tiene en cuenta la *veridicción* de ambos discursos y que hace posible una reconciliación entre amo y criado.

La ficción de Don Quijote se sustenta sólo en el lenguaje: lo confirman la denominación eufónica «Rocinante» –que remite al viejo rocín que Don Quijote saca del establo antes de salir a su primera aventura–, el nombre de «Dulcinea» y, naturalmente, el suyo (o, mejor dicho, los suyos). Al igual que en la literatura, son las palabras las que crean ‘otra realidad’, al menos para el maniático hidalgo; pero esta ‘otra

realidad' es asimismo de carácter literario, puesto que procede del anticuado mundo de los libros de caballerías. Y, allí donde el mundo real se opone a la imaginación de Don Quijote, donde resulta diferente de lo que debería ser, el caballero loco siempre logra salvar su ilusión sacando a relucir la influencia de algún encantador o mago. La imaginación de Don Quijote se mueve, por tanto, de la literatura leída a la literatura vivida, de lo mismo a lo mismo. «Don Quixote est le héros du Même», escribe Michel Foucault en *Les mots et les choses*, «sans franchir jamais les frontières nettes de la différence, ni rejoindre le cœur de l'identité. [...] Tout son être n'est que langage, texte, feuillets imprimés, histoire déjà transcrite»⁹.

Ya en la primera salida, que Don Quijote emprende todavía sin Sancho, su soliloquio gira en torno al tema de la transformación de su aventura en literatura. Se imagina cómo un autor futuro describirá en un español arcaico su cabalgata a través de los campos de Montiel y se aplica él mismo a tales ejercicios de estilo. Tras todo un día a lomos de su montura hasta casi desfallecer, jinete y caballo, de hambre y cansancio, se pone a buscar «algún castillo o alguna majada de pastores» (I-2, p. 82). En estos primeros capítulos estamos frente a la forma más simple de comicidad, pues es el propio narrador quien hace notar la discrepancia entre el modo en el que Don Quijote se expresa y el mundo que se le opone. En estos capítulos, el narrador, hasta aquí fidedigno, no es sino portavoz del sentido común y, por tanto, del discurso social.

Llegado Don Quijote al supuesto «castillo», una venta miserable, le salen al encuentro algunas gentiles doncellas, en realidad, prostitutas. Dado que no le ofrecen cama, no se quita su armadura. Las mozas «andaban con los ojos buscándole el rostro, que la mala visera le encubría» (I-2, p. 83). Cuando rompen a reír, al escuchar que se les llama «doncellas», Don Quijote abre un poquito la visera de papelón, lo que les permite distinguir «su seco y polvoroso rostro» (I-2, p. 83). Las mozas intentan desarmar al huésped, pero no lo logran del todo: ha de quedarse con la celada y la gola puestas, ya que esta última está «atada con unas cintas verdes y era menester cortarlas, por no poderse quitar los nudos» (I-2, p. 85). A la pregunta de si desea comer algo, responde Don Quijote que «el trabajo y

⁹ Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 60.

peso de las armas no se puede llevar sin el gobierno de las tripas» (I-2, p. 87). Al mismo tiempo, el narrador da a entender que en aquella venta, por ser viernes aquel día, no se podía conseguir otra cosa que «mal remojado y peor cocido bacallao» (I-2, p. 87). A la hora de pedir el *bacalao*, Don Quijote recurre hábilmente a los eufemismos ya existentes en el habla cotidiana de determinadas regiones de España, en las que el bacalao se denomina también *truchuela*, y deduce que muchas truchuelas juntas son equivalentes a una *trucha*. Así que, ¡«venga luego»! (I-2, p. 86). Su discurso es doblemente cómico, porque la denominación *truchuela*, además de no tratarse aquí de un verdadero diminutivo, designa en este contexto también a la ‘prostituta’. El juego de palabras, que le sirve a Don Quijote de refugio, lo protege de la fea realidad. Del mismo modo que la armadura encubre el cuerpo de Don Quijote, su lenguaje encubre el mundo real. Pero cuando, excepcionalmente, mundo y cuerpo aparecen en su forma desnuda, esta oposición resulta cómica. Valgan de ejemplo dos fragmentos del capítulo segundo:

Dijo luego al huésped que le tuviese mucho cuidado de su caballo, porque era la mejor pieza que comía pan en el mundo. Miróle el ventero, y no le pareció tan bueno como don Quijote decía, ni aún la mitad [...]. (I-2, p.85)

Estando en esto, llegó acaso a la venta un castrador de puercos, y así como llegó, sonó su silbato de cañas cuatro o cinco veces, con lo cual acabó de confirmar don Quijote que estaba en algún famoso castillo y que le servían con música y que el abadejo eran truchas, el pan candeal y las ramerías damas y el ventero castellano del castillo, y con esto daba por bien empleada su determinación y salida. (I-2, p. 87)

Además, las figuras de la comida y del vestir remiten ya a la *abundantia* –por ejemplo, cuando Don Quijote y Sancho están invitados a una boda o a un banquete de algún duque–, ya a la *carencia*, que los caballeros andantes suelen sufrir por voluntad propia cuando, llegado el caso, sólo disponen para nutrirse de agua de manantial y frutos secos. Después de su encuentro con los cabreros, amo y criado disfrutaban de la hospitalidad espontánea con una comida rústica: hay tasajos de cabra, vino que se sirve en copas hechas de cuerno y, también –para gran satisfacción de Don Quijote, que con ello se ve ya trasladado a la Edad de Oro– queso de cabra y bellotas. En tales comidas en común, el caballero suele pronunciar largos discursos y puede suceder que, de tanto hablar, se olvide de comer.

Recuerda a los cabreros el Siglo de Oro y sus valores —justicia, seguridad, libertad de hombre y mujer—, en cuya defensa, según explica, salen a combatir de nuevo los caballeros andantes en la época actual. En cambio, en la venta de Juan Palomeque el Zurdo, nada más llegar el prisionero de Argel, quien, como Cervantes, había participado en la batalla de Lepanto, Don Quijote alaba el ideal humanístico de las *armas* y las *letras*; ideal que encarna él mismo, en tanto que caballero culto, aunque el oficio de las armas, según afirma, figura para él en primer lugar. El paralelismo entre las situaciones —por un lado, los cabreros y la Edad de Oro; por otro, el soldado que padece duras pruebas en su vida y el alto ideal renacentista del *uomo universale*— invita a una comparación, porque, en ambas ocasiones, los ideales, transmitidos principalmente a través de la literatura, se relacionan con la utopía del caballero andante y del mundo que necesita ser libertado.

II. 2. Erotismo

En la segunda visita a la venta, en la que Don Quijote es acompañado por Sancho (Primera Parte, capítulos 16 y 17), la disputa sobre si se trata de un *castillo* o, como sostiene Sancho, de una simple *venta*, es breve. Los dos están todavía debilitados por su última pelea con un grupo de arrieros y el único deseo que tienen es el de curar sus heridas. Don Quijote pide a la ventera vendas y emplastos y se retira sin comer a su lecho de colchones. Cuando, en la oscuridad de la noche, la moza Maritornes busca la cama de un arriero con el que se había concertado y cae en los brazos tendidos de Don Quijote, se nos presenta una vez más, y a una distancia tan mínima que nos la vuelve palpable, la discrepancia entre los discursos. No es casualidad que en esta escena erótica se otorgue preferencia a los sentidos del tacto y del olfato; pero esto sucede únicamente para demostrar que la imaginación de Don Quijote, regida por la literatura, resulta ser más intensa que cualquier sensación inmediata:

Pero apenas [Maritornes] llegó a la puerta, cuando don Quijote la sintió y, sentándose en la cama, a pesar de sus bizmas y con dolor de sus costillas, tendió los brazos para recibir a su hermosa doncella. La asturiana, que toda recogida y callando iba con las manos delante buscando a su querido, topó con los brazos de

don Quijote, el cual la asió fuertemente de una muñeca y tirándola hacia sí, sin que ella osase hablar palabra, la hizo sentar sobre la cama. Tentóle luego la camisa y, aunque era de arpillera, a él le pareció ser de finísimo y delgado cendal. Traía en las muñecas unas cuentas de vidro, pero a él le dieron vislumbres de preciosas perlas orientales. Los cabellos, que en alguna manera tiraban a crines, él los marcó por hebras de lucidísimo oro de Arabia, cuyo resplandor al del mismo sol escurecía; y el aliento, que sin duda alguna olía a ensalada fiambre y trasnochada, a él le pareció que arrojaba de su boca un olor suave y aromático; y, finalmente, él la pintó en su imaginación, de la misma traza y modo, lo que había leído en sus libros de la otra princesa que vino a ver el malferido caballero vencida de sus amores, con todos los adornos que aquí van puestos. (I-16, p. 203)

Don Quijote no pasa de tantearle el camisón y excusa su retirada alegando el dolor que aún le causa la herida y, naturalmente, el juramento de fidelidad a Dulcinea. Su pensamiento literaturizado no deja que la alteridad del mundo –ya sea su fealdad, ya la sexualidad– se aproxime a él. Las pasiones, sin embargo, rigen el comportamiento de los demás, pues, entretanto, se ha alborotado todo el aposento. El arriero, cegado por los celos, pega a Don Quijote, mientras que el ventero, desvelado por los gritos, enciende un candil y busca a Maritornes, que se ha refugiado en la cama de Sancho. Lo que se anunciaba como una aventura amorosa, termina en una feroz pelea en la que, como se sabe, Sancho se llevará la peor parte.

Quien busque en esta novela escenas eróticas menos groseras, debe asomarse a las novelas intercaladas en el texto. Allí se relatan historias de amor y desamor entre gente joven que representa a la sociedad española de la época –con sus roles sexuales preestablecidos, sus códigos de honor, la sempiterna desigualdad social, etc.– en la que, por lo general, la mujer es la más desfavorecida. Pero aquí, dado que estamos también frente a relatos literarios, las mujeres saben valerse por sí mismas y van en busca de sus seductores o los encuentran gracias a un feliz lance del destino, de modo que la historia suele llegar a buen fin. Así sucede con Dorotea, una joven de familia acomodada aunque sin ascendencia noble, a quien Fernando promete matrimonio, lo cual no le impide llevar al altar, poco después, a otra muchacha de ‘buena familia’. Esa novia, Lucinda, lo rechaza en la noche de bodas porque ella, por su parte, le había prometido fidelidad a otro hombre, a Cardenio. El matrimonio no se consuma. Finalmente, los dos se lanzan en busca de Cardenio, al tiempo que Dorotea, a su vez, intenta dar con Fernando.

El primer encuentro de Dorotea con los perseguidores de Don Quijote tiene lugar sobre el trasfondo de un solitario paisaje montañoso. Los viajeros oyen en el bosque una débil queja amorosa y se quedan sorprendidos al ver a un joven vestido de campesino que está sentado en la orilla de un arroyo, lavándose los pies. Poco después, cuando sus cabellos de oro quedan al descubierto, el supuesto joven se da a conocer como mujer:

y no hubieron andado veinte pasos, cuando detrás de un peñasco vieron sentado al pie de un fresno a un mozo vestido como labrador, al cual, por tener inclinado el rostro, a causa de que se lavaba los pies en el arroyo que por allí corría, no se le pudieron ver por entonces, y ellos llegaron con tanto silencio, que dél no fueron sentidos, ni él estaba a otra cosa atento que a lavarse los pies, que eran tales, que no parecían sino dos pedazos de blanco cristal que entre las otras piedras del arroyo se habían nacido. Suspendioles la blancura y belleza de los pies, pareciéndoles que no estaban hechos para pisar terrones, ni a andar tras el arado y los bueyes, como mostraba el hábito de su dueño [...]. (I-28, pp. 344 s.)

El erotismo es aquí transmitido por el narrador quien, sin duda, disfruta de la ambigüedad de la escena. Lo picante de esta descripción reside, en primer lugar, en la naturaleza del observador, esto es, el cura, que con mucha cautela se aproxima al supuesto joven para poder espialo mejor; pero también en el hecho de subrayar las partes inferiores del cuerpo y, sobre todo, los pies, que, en las representaciones de la mujer, solían despertar un efecto erótico en épocas anteriores a la nuestra. Sin embargo, la sexualidad y el erotismo se aprecian como tema únicamente en la novelas intercaladas. En las aventuras de Don Quijote, en cambio, y esto vale también para la segunda parte de la novela, los encuentros eróticos prácticamente no existen, a pesar de ser frecuentes en las epopeyas y novelas de caballerías. La idea de que el ojo de Dulcinea vigila sus actos preserva al loco caballero de este tipo de confrontación.

II. 3. Curiosidad impertinente y fe ciega

La tercera venta (capítulos 32 a 46) es idéntica a la segunda, ya que Don Quijote, después de su cabalgata de penitencia a través de Sierra Morena, es conducido otra vez por sus perseguidores, mediante una

astucia, al mismo lugar en el que se había aposentado unos días antes. Les sirve de cebo Dorotea, que se hace pasar por una princesa y pretende estar amenazada por un gigante, por lo que Don Quijote se apresta a ofrecerle sus servicios y no opone resistencia alguna a seguirla. En lo que concierne al espacio, esta venta forma el centro de la primera parte de la novela, pues es aquí donde convergen —en términos narrativos— los más diversos hilos: se encuentran inesperadamente parejas separadas como Cardenio y Lucinda, Dorotea y Fernando, o también dos hermanos que se habían perdido de vista desde su más remota juventud, no sin antes contar cada uno de ellos, claro está, el relato de su vida.

Durante esta tercera estancia en la venta, ya avanzada la noche, el cura lee un manuscrito que, según explica el ventero, un huésped desconocido se había dejado olvidado. El manuscrito anónimo contiene la *Novela del Curioso impertinente* que, a primera vista, no guarda ninguna relación con la historia de Don Quijote, pero que finalmente revela ser una *mise-en-abyme* irónico-paradójica de la trama principal. La novela trata de un marido curioso, llamado Anselmo, que está obsesionado con la idea de poner a prueba el amor de su mujer mediante un experimento: su mejor amigo debe ayudarlo adoptando el papel de seductor. Hacia el final de la intriga Anselmo cree disponer de pruebas sólidas acerca de la fidelidad de su esposa, pues una demostración hábilmente puesta en escena por ella lo mantiene, a pesar de todo, en esta ilusión. El marido curioso, deseoso de sustituir en las relaciones personales el *creer* por el *saber*, resulta ser en muchos aspectos el polo opuesto a Don Quijote, quien, significativamente, no llegará a escuchar esta novela porque previamente se retira a dormir.

Si los capítulos 33 y 34 de la Primera Parte estaban dedicados exclusivamente a la lectura de esta novela, el comienzo del capítulo 35 nos conduce nuevamente a Don Quijote, justo antes de dar a conocer el final de la historia de Anselmo. Durante un breve lapso, la lectura se interrumpe a causa de un incidente que concierne al caballero dormido. En ese momento, el lector cree haber vuelto del mundo literario de la novela a ‘la realidad’ de la venta, aunque, de hecho, sólo ha pasado a otro nivel de ficción. Al igual que sucede en el caso de Anselmo y Lotario, la historia de Don Quijote proviene de un manuscrito que el ‘primer narrador’ había mandado traducir y al que añade algún que otro comentario donde le parece oportuno. Por lo tanto, también somos engañados

los lectores, al menos temporalmente, pues en lugar de volver al suelo firme de la realidad, como creíamos, sólo hemos sustituido una ilusión literaria por otra. Queda así atestiguada, una vez más, la gran capacidad manipuladora de la literatura. Pero, sobre todo, nos damos cuenta de que, con Cervantes, siempre nos movemos dentro de una realidad ‘creída’, bien sea por un individuo, bien por la colectividad.

El relato se interrumpe en el momento en que Sancho sale a gritos del cuarto de Don Quijote, dando a entender que su amo está envuelto en una terrible batalla con aquel gigante que amenazaba a Dorotea. Efectivamente, el dormido está acuchillando los cueros de vino del ventero, de modo que el líquido rojo, interpretado por el sonámbulo como sangre, salta chorreando hasta inundar el suelo. El ventero, viéndolo, se queda pasmado. La descripción del cuerpo semidesnudo de Don Quijote produce aquí un efecto sumamente cómico y aún grotesco, pero no es ésta la impresión dominante. Y es que la transmutación del vino en sangre implica un sentido serio, aunque no tanto para el caballero dormido como para los lectores. Se podría casi decir que la eucaristía es para los creyentes, lo que la transmutación del vino en sangre para nuestro héroe. Las historias de princesas que esperan a un libertador llamado a vencer el mal son verdaderas para Don Quijote, tan verdaderas que él sigue creyéndolas en sueños. La escena sobrepasa, pues, lo meramente cómico y resulta tanto más significativa en cuanto que marca una cesura en el interior de la novela de *El curioso impertinente*. A pesar de desconocer Don Quijote esta novela, su aventura –en el nivel de la *enunciación*– entra en contacto con el drama de Anselmo o, mejor dicho, establece una relación de contigüidad con él. He aquí un breve fragmento de la batalla nocturna:

[Don Quijote] Estaba en camisa, la cual no era tan cumplida que por delante no le acabase de cubrir los muslos y por detrás tenía seis dedos menos; las piernas eran muy largas y flacas, llenas de vello y nonada limpias; tenía en la cabeza un bonetillo colorado, grasiento, que era del ventero; en el brazo izquierdo tenía revuelta la manta de la cama, con quien tenía ojeriza Sancho, y él se sabía bien el porqué, y en la derecha, desenvainada la espada, con la cual daba cuchilladas a todas partes, diciendo palabras como si verdaderamente estuviera peleando con algún gigante. Y es lo bueno que no tenía los ojos abiertos, porque estaba durmiendo y soñando que estaba en batalla con el gigante: que fue tan intensa la imaginación de la aventura que iba a fenecer, que le hizo soñar que ya había llegado al reino de Micomicón y que ya estaba en la pelea con su enemigo; y

había dado tantas cuchilladas en los cueros, creyendo que las daba en el gigante, que todo el aposento estaba lleno de vino. (I-35, p. 438)

Don Quijote no vuelve en sí hasta que el barbero le echa un cubo de agua fría del pozo. Ya despierto, se hinca de rodillas ante el cura, pero prosigue con sus galimatías sobre el terrible peligro del que, por suerte, acaba de escapar. Los huéspedes lo abandonan a su locura, dado que ellos mismos lo habían conducido a la venta mediante la historia de la princesa y el gigante.

II. 4. Heridas y curación

Don Quijote, para quien el vino se convierte en sangre, dispone en su mundo de un acceso a lo sagrado que no coincide con las vías de redención cristianas. Ciertos lectores, entre ellos Unamuno, han comparado a este loco bueno y reformador del mundo con Cristo, lo que no me parece del todo desacertado. Por otro lado, Don Quijote critica en varias ocasiones a los representantes de la religión vigente; no sólo al cura del pueblo que, junto con el barbero, es uno de sus más asiduos perseguidores, sino también a aquel clérigo vanidoso que, en el castillo del duque, se permite comentarios maliciosos acerca de la caballería andante. Es uno de aquellos, opina incluso el narrador, que gobiernan en los palacios de los príncipes; aquellos que, sin haber nacido como tales, pretenden enseñar a los príncipes cómo han de ser, y que «quieren que la grandeza de los grandes se mida con la estrechez de sus ánimos» (II-31, p. 278).

Un acceso privilegiado a lo sagrado lo halla Don Quijote en el *bálsamo de Fierabrás*, que él mismo sabe preparar y que luego bebe para experimentar sus virtudes (I-17). El mágico nombre de este bálsamo milagroso tiene su origen en las epopeyas carolingias, vuelve a aparecer más tarde en la versión española de la *Historia de Carlo Magno y de los doce pares* (Sevilla 1525) y es recordado, además, en el *Belianís de Grecia*. Fierabrás era el hijo del conquistador de Roma y Jerusalén, un gigante pagano al que Oliveros había causado heridas mortales. Sin embargo, no sucumbió a ellas, gracias a que bebió a tiempo ese bálsamo que siempre traía consigo en dos pequeños frascos obtenidos en la conquista de Jersusalén. Según la leyenda, el cuerpo de Jesús había sido embalsamado con este unguento al que se atribuían virtudes sobrenaturales. Desde el capítulo 10 hasta el 18

de la Primera Parte, el tema del *bálsamo de Fierabrás* aparece como un *Leitmotiv* en las conversaciones entre Don Quijote y Sancho. Ya cuando por primera vez se menciona el bálsamo prodigioso, el hidalgo le dice a su escudero:

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 del cuerpo, como muchas veces suele acontecer, bonitamente la parte del cuerpo que hubiese caído en el suelo, y con mucha sutileza, 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, p. 149)

También Sancho está ansioso de probar los poderes de ese milagroso remedio. Pero lo que en él sólo provoca calambres del estómago y escalofríos, produce en su amo la curación efectiva, si bien de manera drástica. Al mantenerse intacta la fe de Don Quijote, su cuerpo quebrantado recobra en seguida su plena integridad:

En resolución, él tomó sus simples, de los cuales hizo un compuesto, mezclándolos todos y cociéndolos un buen espacio, hasta que le pareció que estaban en su punto. Pidió luego alguna redoma para echallo, y como no la hubo en la venta, se resolvió de ponello en una alcuza o aceitera de hoja de lata, de quien el ventero le hizo grata donación, y luego dijo sobre la alcuza más de ochenta paternostres y otras tantas avemarías, salves y credos, y a cada palabra acompañada una cruz, a modo de bendición; a todo lo cual se hallaron presentes Sancho, el ventero y el cuadrillero, que ya el arriero sosegadamente andaba entendiendo en el beneficio de sus machos.

Hecho esto, quiso él mismo hacer luego la experiencia de la virtud de aquel precioso bálsamo que él se imaginaba, y así, se bebió, de lo que no pudo caber en la alcuza y quedaba en la olla donde se había cocido, casi media azumbre; y apenas lo acabó de beber, cuando comenzó a vomitar, de manera que no le quedó cosa en el estómago; y con las ansias y agitación del vómito le dio un sudor copiosísimo, por lo cual mandó que le arropasen y le dejaran solo. Hiciéronlo así y quedose dormido más de tres horas, al cabo de las cuales despertó y se sintió aliviadísimo del cuerpo y en tal manera mejor de su quebrantamiento, que se tuvo por sano y verdaderamente creyó que había certado con el bálsamo de Fierabrás y que con aquel remedio podía acometer desde allí adelante sin temor alguno cualesquiera ruinas, batallas y pependencias, por peligrosas que fuesen. (I-17, p. 210)

II.5. El cuerpo como prueba de realidad

Las discusiones arriba mencionadas conducen al desacuerdo entre amo y criado. Después del fracaso de la curación, Sancho empieza a dudar de las afirmaciones del hidalgo manchego. Se muestra reacio, protesta por el hambre y las privaciones y, una noche, por miedo de verse arrastrado a una batalla, en plena oscuridad, «ató con el cabestro de su asno ambos pies a Rocinante, de manera que cuando don Quijote se quiso partir, no pudo, porque el caballo no se podía mover sino a saltos» (I-20, p. 240). Siguen otros gestos de rebelión y, finalmente, la situación llega a tal extremo que Sancho se convierte en aliado de los perseguidores de Don Quijote, conduciéndolos hasta su amo para que apresen.

También la batalla con los cueros de vino tiene consecuencias en la relación entre amo y criado, si bien éstas resultan ser menos drásticas que en otras ocasiones ya que, entretanto, ambos se han hecho amigos. Al principio, Sancho juzga verdadera la historia inventada por los perseguidores y, concluida la batalla, busca aún largo rato la cabeza cortada del gigante. Pero poco después, Fernando –el novio de Dorotea– llega a la venta acompañado por Lucinda, lo que da lugar a bienvenidas animadas y a largas explicaciones que también Sancho escucha. En esta ocasión, se le abren los ojos acerca de la verdadera identidad de Dorotea, hasta que finalmente reconoce su error. En cambio, cuando Sancho intenta esclarecer el asunto a Don Quijote, éste se refugia una vez más en la ficción, sosteniendo que los encantadores le habían hecho una burla. Y lo sigue afirmando cuando ya está sentado en el carro de los bueyes, enjaulado y con las manos atadas, mientras que sus perseguidores, el cura y el barbero, cabalgan embozados a su lado sin que él pueda reconocerlos. Los esfuerzos de Sancho por lograr que su amo descienda a la realidad, animándolo a un intento de fuga, resultan inútiles. Sus estrategias para convencer a Don Quijote de su propia visión del estado de cosas, tienen mucho que ver con la corporalidad y el sentido de realidad que ésta entraña, según evidencia su argumentación:

En tanto que esto pasaba, viendo Sancho que no podía hablar a su amo sin la continua asistencia del cura y del barbero, que tenía por sospechosos, se llegó a la jaula donde iba su amo y le dijo:

–Señor, para descargo de mi conciencia le quiero decir lo que pasa cerca de su encantamiento, y es que aquestos dos que vienen aquí cubiertos los rostros son el

cura de nuestro lugar y el barbero, y imagino han dado esta traza de llevarle desta manera, de pura envidia que tienen como vuestra merced se les adelanta en hacer famosos hechos. Presupuesta, pues, esta verdad, síguese que no va encantado, sino embaído y tonto. Para prueba de lo cual le quiero preguntar una cosa; y si me responde como creo que me ha de responder, tocará con la mano este engaño y verá como no va encantado, sino trastornado el juicio. (I-48, p. 573)

La pregunta que Sancho dirige finalmente a Don Quijote atañe al ámbito corporal. Quiere saber de su amo si no siente nunca la necesidad de ir al excusado. Cuando éste confiesa espontáneamente que sí, que «muchas veces», Sancho arguye triunfante:

—¡Ah —dijo Sancho— cogido le tengo! Esto es lo que yo deseaba saber como al alma y como a la vida. Venga acá, señor: ¿podría negar lo que comúnmente suele decirse por ahí cuando una persona está de mala voluntad: ‘No sé qué tiene fulano, que ni come, ni bebe, ni duerme, ni responde a propósito a lo que le preguntan, que no parece sino que está encantado’? De donde se viene a sacar que los que no comen, ni beben, ni duermen, ni hacen las obras naturales que yo digo, estos tales están encantados, pero no aquellos que tienen la gana que vuestra merced tiene, y que bebe cuando se lo dan y come cuando lo tiene y responde a todo aquello que le preguntan. (I-49, p. 575)

III. El cuerpo como texto

Don Quijote y Sancho ocupan en esta novela un lugar predominante, ya que están presentes en casi todos los capítulos menos en las novelas intercaladas; estas últimas, aunque de extensión y fuerza expresiva diversas, son bastante numerosas, sobre todo en la Primera Parte de 1605. Cervantes conocía la teoría de la epopeya desde su lectura de los comentarios aristotélicos, que recomendaban a los poetas aligerar y variar la trama épica principal con la inserción de episodios ingeniosos y sutilmente entrelazados entre sí para, de este modo, hacer más amenos y divertidos los hechos narrados.

Las novelas intercaladas se multiplican hacia la mitad de la primera parte de la novela, porque en el camino de Don Quijote se cruzan varias personas llegadas de regiones remotas que, con ocasión del encuentro, cuentan sus respectivas historias. Justo al inicio del capítulo 28, cuando los perseguidores de Don Quijote conocen a Dorotea y ésta les confía el relato de su vida, el supuesto narrador árabe del *Don Quijote*, Cide

Hamete Benengeli, anuncia el enriquecimiento de la trama principal con episodios. En el capítulo 46 de la Segunda Parte, en cambio, el ‘primer narrador’ nos comunica que, de allí en adelante, Cide Hamete desea renunciar a tales episodios, visto que los lectores suelen leerlos sólo por encima. Por otro lado, una historia sin digresiones corre el peligro de resultar demasiado *seca* y monótona:

Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo por haber tomado entre manos *una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote*, por parecerle que siempre había de hablar dél y de Sancho, sin osar estenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; y decía que el ir siempre atenido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir deste inconveniente había usado en la primer aparte del artificio de algunas novelas, como fueron la del *Curioso impertinente* y la del Capitán cautivo, que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse¹⁰.

Hay que reparar en la manera de expresarse del narrador: la historia que de allí en adelante transcurrirá sin episodios es caracterizada aquí como «historia tan seca y tan limitada», mientras que el protagonista es descrito, ya desde el primer capítulo, como «seco de carnes [y] enjuto de rostro» (I-1, p. 71). El narrador descubre, pues, una semejanza llamativa entre la apariencia exterior del protagonista y el carácter de la historia que él está contando. Las referencias al *cuerpo seco* y al *rostro enjuto* de Don Quijote han dado lugar, por parte de la crítica, a un sinfín de reflexiones sobre su temperamento melancólico¹¹. A través de la metáfora de la aridez y la melancolía se establece una analogía entre el cuerpo del héroe, el paisaje monótono de Castilla que éste atraviesa y el corpus de su historia en tanto que relato monotemático (lo que no deja de ser cuestionable).

¹⁰ II-44, p. 366; el primer subrayado es nuestro.

¹¹ Harald Weinrich, «Das Ingenium Don Quijotes. Ein Beitrag zur literarischen Charakterkunde», en: Heinrich Lausberg (ed.), *Forschungen zur Romanischen Philologie*, Heft 1, Münster, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1956, pp. 47-62.

El empleo de la metáfora del cuerpo para el *texto* se remonta a épocas lejanas. Ya en la *Poética* de Aristóteles se exige de una obra bien compuesta que tenga forma orgánica. Desde el «órganon» aristotélico hasta el uso de la metáfora del cuerpo para el texto sólo hay un breve paso. Giraldi Cinzio lo ejecuta al desarrollar sistemáticamente, en su *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, la comparación entre texto literario y cuerpo¹². Otros teóricos de finales del siglo XVI muestran igualmente una cierta preferencia por dicha comparación, a la vez que describen un texto sin estructura orgánica como «monstruoso»¹³. Ahora bien, en lo que respecta al *Quijote*, la influencia de la *Philosophia Antigua Poética* de Alonso López Pinciano es patente, ya que en ambos textos la epopeya sin digresiones se tilda de *seca*, esto es, falta de provecho poético y diversión. He aquí la referencia correspondiente en la obra del Pinciano, donde también leemos que –dicho sea de paso– la epopeya puede ser escrita tanto en verso como en prosa: «Y, si por ventura quitan los episodios a la fábula, quedará *muy seca* y, al fin, quedará historia y no poema, como lo fue la de Lucano»¹⁴.

Lo que llama la atención en Cervantes es que aquí la metáfora de la sequía y la esterilidad se extiende también al espíritu del que inventó la historia, es decir, del autor. En su «Prólogo», éste confiesa haber engendrado la «historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios» estando preso en la estrecha celda de una cárcel, por lo que resultaba ser, si no el padre de Don Quijote, al menos su padrastro:

Desocupado lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. Pero no he podido yo contravenir al orden de naturaleza, que en ella cada cosa engendra su semejante. Y, así, ¿qué podía engendrar *el estéril y mal cultivado ingenio mío*, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación? [...]

Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote...¹⁵

¹² Giovambattista Giraldi Cinzio, «Discorso intorno al comporre dei romanzi a G. B. Pigna», en: Id., *Scritti critici*, a cura di C. Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati, 1973, pp. 53-55.

¹³ Ver, por ejemplo, Horacio en su *Ars poética*.

¹⁴ Pinciano, *Philosophia Antigua Poética*, op. cit., vol. III, p. 172.

¹⁵ I, p. 9; el subrayado es nuestro.

Si quisiéramos leer esta afirmación sobre el «estéril y mal cultivado ingenio mío» sin ironía alguna (lo que nos resulta difícil, ya que precisamente Cervantes es maestro del ingenio), podríamos concluir que la imagen del cuerpo *seco* efectivamente reúne héroe, historia y espíritu del autor bajo un mismo y único signo. Sin embargo, la ironía, que no pasa inadvertida en esta equiparación, pone en tela de juicio la aparente equivalencia entre autor, historia y personaje.

Por último, cabe retomar una sugerente idea (aunque audazmente formulada) de Michel Foucault, según la cual Don Quijote, además de proyectar el mundo de sus libros sobre el mundo real, dibuja con su propio cuerpo una figura que guarda cierta semejanza con una letra del alfabeto. Seco y flaco, el *Caballero de la triste figura* hacía pensar en un «long graphisme maigre comme une lettre»; en una letra delgada, prolongada hacia arriba y «qui vient d'échapper tout droit du bâillement des livres»¹⁶. O, dicho de otro modo: el mismo Don Quijote *encarnaría* la literatura (cuando menos, una determinada forma de literatura) y, con ello, el poder de *con-formar* el mundo mediante la escritura, así como la impotencia para *trans-formarlo* mediante la sola escritura.

Poder e impotencia de la literatura: ¿no es éste uno de los temas fundamentales de la parábola del *Don Quijote*? Su valiente actitud en el mundo no consigue cambiar las estructuras sociales. Incluso en la Segunda Parte, donde –aparentemente– se le rinden todos los honores, Don Quijote no es más que un pasatiempo para los poderosos. Su regreso a casa se parece más bien a una capitulación, aunque no absoluta, ya que ha conseguido ejercer una influencia favorable sobre su escudero, su ‘primer lector’ y amigo. Al haber logrado conocerse a sí mismo, Sancho se cura de su ambición y acaba renunciando, por iniciativa propia, a la *ínsula* que antes tanto anhelaba.

Es probable que se produzca un efecto igualmente positivo sobre otros lectores, pues la literatura puede constituir, sin lugar a dudas, un camino hacia el conocimiento de uno mismo. Una cosa es cierta: quien haya seguido al caballero andante a través de los campos de España y haya escuchado sus discursos, habrá enriquecido su mundo interior con otro. En efecto, con Don Quijote atravesamos las anchas llanuras de la Mancha,

¹⁶ Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., p. 60.

subimos a Sierra Morena, nos hospedamos en una y otra venta, somos agasajados en bodas o en el castillo de un príncipe, llegamos hasta las orillas del Ebro, pasamos algunos días con los bandidos catalanes, entramos, finalmente, en la ciudad de Barcelona, con sus imprentas que publican libros no para ganar fama sino dinero, con sus muelles donde deambula gente de todos los países, hasta detenernos agotados frente al mar y preguntarnos, con el héroe, si no bastaba ya, si no era ya tiempo de volver. Todo esto lo experimentamos y reflexionamos sobre ello gracias a la fuerza de la palabra escrita.

Por otro lado, no ha de identificarse al héroe con el poeta o con el texto: el protagonista, cuya parábola sólo configura una parte (aunque importante) de la obra, y la instancia de enunciación implícita, que lo observa desde una distancia irónica –animando al lector una y otra vez a formarse un juicio crítico sobre Don Quijote–, divergen fundamentalmente en sus propósitos. Ni la novela de Cervantes se reduce a la historia de Don Quijote, ni se puede captar la significación del Discurso en su conjunto con la mirada del caballero loco. Tan sólo la conciencia de la contradicción irresoluble entre la fe del idealista y el tono irónico de la narración –que nos hace seguir los hechos ya con simpatía, ya con escepticismo– es apta para dar cuenta del poder y la impotencia de esta primera novela enteramente moderna.

Georges GÜNTERT
Universidad de Zúrich

Traducción de Rita Catrina Imboden¹⁷

¹⁷ Agradecemos de todo corazón a la Asociación Suiza de Semiótica ASS/SGS su contribución a los gastos de traducción para este artículo.