

Leonardo Ordóñez Díaz\* (Universidad del Rosario)

## *Don Quijote de la Mancha* o el adiós a las ilusiones románticas

### Resumen

Cuatro siglos después de su aparición, *Don Quijote de la Mancha* continúa suscitando entusiasmo e inspirando el trabajo de muchos novelistas. Empero, ¿en qué radica el secreto de esta permanencia? ¿En qué sentido la obra de Cervantes interpela todavía la sensibilidad contemporánea? El presente artículo subraya la vigencia del antirromanticismo de *Don Quijote* haciendo énfasis en tres aspectos claves de su composición: 1) la fuerza icónica de los personajes; 2) la representación descarnada y humorística de la condición humana; 3) la sátira de ciertos valores socialmente consagrados.

Palabras clave: *Don Quijote*, Cervantes, ilusiones románticas, antirromanticismo.

### Abstract

*Don Quixote of La Mancha or farewell to romantic illusions.*

---

\* Filósofo de la Universidad del Rosario de Bogotá, actualmente se encuentra finalizando sus estudios de Maestría en filosofía en esta misma institución, en la cual, además, ocupa el cargo de Coordinador de Antropología y desempeña labores como profesor de planta. Fue ganador del Premio Nacional de Cultura en 1999. El presente texto fue ganador del Concurso Nacional de Ensayo Universitario organizado por la Universidad Javeriana. Autor del libro *Poesía y modernidad*, publicado por el Ministerio de Cultura en el 2002, así como de varios artículos publicados en revistas especializadas. E-mail: lordonez@urosario.edu.co

Four centuries after its first publication, Don Quixote of La Mancha can still cause emotion and inspire the work of many writers. What is the secret for this continuance? How does the work of Cervantes speak to the contemporary sensibility? This article underlines the force of Don Quixote's anti-romanticism in emphasizing three basic aspects of its composition: 1- the iconic force of the personages; 2- the humorous representation of the human condition; 3- the incisive satire of socially consecrated values.

Key words: Don Quixote, Cervantes, romantic illusions, anti-romanticism.

La pervivencia de las obras de arte del pasado por lo general encierra un ingrediente enigmático. El incesante cambio de los tiempos, los distintos ropajes y colores con que las generaciones sucesivas afrontan su paso por el mundo, la variabilidad de los problemas y las preocupaciones humanas hacen de la historia un escenario inestable en el que, a cada paso, las creaciones artísticas son puestas a prueba. El destino usual de las obras de arte no es perdurar sino marchitarse, perder vigencia, caer con mayor o menor rapidez en el olvido. Por eso la consagración histórica de ciertas obras, cuando no obedece sólo al anquilosamiento de la tradición, constituye una curiosa anomalía que cada nueva generación tiene que explicar en los términos de sus propias circunstancias vitales.

La escena contemporánea, global, multicultural y altamente tecnificada, parece poco propicia para la perduración de una obra como *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Las peripecias del hidalgo manchego podrían resultar hoy tan obsoletas e incongruentes como los propios discursos del Quijote lo eran para los intendentes y las criadas de las ventas descritas por Cervantes. Imaginemos por un instante a Don Quijote y a Sancho Panza cabalgando por una avenida principal de New York, Sao Paulo o Barcelona. Su aparición inmediatamente suscitaría el tipo de atención que suelen merecer los actores de circo o los participantes de un carnaval. El exotismo de sus figuras los convertiría en objeto de un interés histórico y erudito más que en partícipes de una apremiante actualidad.

Sin embargo, aun a pesar de ser lectura obligatoria en colegios y universidades de muchos países, el entusiasmo que suscita la novela de Cervantes continúa vivo. Novelistas contemporáneos tan disímiles como Carlos Fuentes, Nérida Piñón, Milan Kundera o Mario Vargas Llosa, para mencionar sólo unos pocos, han reconocido su deuda con la herencia cervantina. ¿En qué radica la clave para la continuidad de esa herencia? ¿Cuáles son los ingredientes de la ficción cervantina que aún son capaces de interpelar la sensibilidad contemporánea? Estas preguntas no son meramente retóricas ni obedecen sólo a un interés conmemorativo. Responderlas de manera justa implica pensar con detenimiento los niveles de significación que la novela gana cuando la leemos desde la perspectiva actual. La respuesta que ofrecemos aquí centra su

atención en tres aspectos esenciales de la novela de Cervantes: la fuerza icónica de los personajes; la representación a un tiempo descarnada y humorística de la condición humana; la sátira de ciertos valores socialmente consagrados. El hilo que articula estos distintos aspectos radica en el antirromanticismo que impregna la novela de principio a fin y en el cual se cifra, a nuestro juicio, el principal factor de su actualidad. Veamos.

Se ha dicho con razón que la sociedad contemporánea vive y muere por la imagen. A diario somos blanco de un incesante bombardeo de imágenes que nos persigue a través de la televisión, los medios impresos y las redes virtuales. Empero, esta lluvia de estímulos visuales parece incapaz de traspasar la periferia de nuestra sensibilidad. Las imágenes transmitidas por los medios son impactantes y llamativas, pero su efecto se esfuma enseguida sin dejar huella en la memoria. Unas imágenes atropellan a otras y el público las consume en forma masiva en los dos sentidos del verbo *consumir*: las compra y las disfruta al mismo tiempo que las gasta y las disipa. Esto se debe a que, como subraya Calvino, esas imágenes “carecen de la necesidad interna que debería caracterizar a toda imagen, como forma y como significado, como capacidad de imponerse a la atención, como riqueza de significados posibles” (73).

Las figuras de Don Quijote y Sancho, por el contrario, tienen un poder inusitado para afectar la imaginación e impregnar la memoria. El contraste entre la silueta alta y enjuta de Don Quijote y la baja y rechoncha de Sancho, entre las armas de Don Quijote y las alforjas de Sancho, entre el caballo del uno y el burro del otro, es de una potencia icónica ejemplar. Esta potencia está avalada por la rigurosa caracterización de los dos personajes, cuyos temperamentos se complementan justo en la medida en que se contraponen. La discrepancia de las reacciones de Don Quijote y Sancho frente a las adversidades, sus distintas maneras de hablar y de pensar, antes que oponerlos en una relación antagónica, los integra en un hábil contrapunto. La fuerza del resultado es tal que, en cierto sentido, puede decirse que las imágenes de Don Quijote y Sancho son *inconsumibles*: el disfrute que brindan no se disipa enseguida, la atención que despiertan traspasa el filtro de la receptividad espontánea y alcanza zonas más o menos profundas del inconsciente individual y colectivo.

La tremenda fuerza icónica de los personajes de Cervantes se puede entender hoy como una crítica a la producción industrial de imágenes desechables. Estas cumplen de hecho en nuestra época una función de entretenimiento similar a la que cumplieron en la suya las novelas de caballería. A la distracción asociada con la lectura de relatos sobre valientes caballeros, magos poderosos, castillos encantados y hermosas doncellas, Cervantes opone una fórmula en la que el realismo más crudo se combina con una formidable libertad imaginativa. Si bien Cervantes traza las aventuras de sus personajes siguiendo el modelo que las novelas de caballería le ofrecen, Don Quijote y Sancho se emancipan enseguida de esta semejanza prestada y adquieren vida propia. Las situaciones típicas de las novelas de caballería revelan su carácter de pura fantasía justo en el momento en que Don Quijote, jugándose la vida (y comprometiendo

a menudo la de su fiel escudero), se empeña en hacerlas realidad. Una y otra vez los castillos resultan ser ventas y los gigantes molinos; estos indicios, sin embargo, lejos de desengañar a Don Quijote, reafirman su confianza en la eficacia de los hechizos y los encantamientos que a cada paso le hacen zancadilla a sus propósitos caballerescos. De este modo, al otorgarle a la fantasía la realidad de la que carece, Don Quijote desgarrar sin darse cuenta el velo de imágenes caprichosas e irrelevantes que la constituye. Sólo a la hora de enfrentar la muerte este efecto de desenmascaramiento es notado por el propio Quijote, quien alcanza así en el último instante esa lucidez desengañada que es el fruto legítimo de la pérdida de las ilusiones.

Pero, paradójicamente, Don Quijote es a su vez un personaje ficticio. Al igual que los héroes de las novelas de caballería, él “no es otra cosa que lenguaje, texto, hojas impresas, historia ya transcrita. Está hecho de palabras entrecruzadas; pertenece a la escritura errante por el mundo” (Foucault, 53). Si en la primera parte de la novela Don Quijote imita las situaciones de los libros de caballería, en la segunda parte termina imitando su propio personaje según el modelo que el éxito de la primera parte había dejado establecido. Aquí vemos cómo la ironía implícita en la novela de Cervantes radica en primer término en hacer la crítica de la imagen a través de la imagen y la del lenguaje a través del lenguaje, que al volverse sobre sí mismo advierte su propia relatividad.

Los novelistas actuales, en la medida en que tratan de escapar a las imposturas de los medios masivos y la realidad virtual, afrontan el mismo *tour de force*. Ante un público seducido por historias de naufragios y de anillos, por anuncios publicitarios y cantantes de rock, por héroes musculosos y mujeres esbeltas, las novelas merecedoras de ese nombre rasgan el decorado, recordándole a los seres humanos la humilde (y con frecuencia áspera) realidad de su existencia. Pero esa realidad es a su vez ambigua. La realidad misma no es depositaria de un sentido definitivo de las cosas. La exploración concienzuda de la realidad no inmuniza al novelista contra el peligro de que su propia obra se convierta a su vez en una impostura, en parte de un nuevo decorado irreal. Además, como sugiere Cervantes con humor agrisado, el principio de realidad es un peso que necesita atenuarse con cierta dosis de locura. Uno de los personajes secundarios de la novela, don Antonio Moreno, lo expresa con claridad cuando el bachiller Sansón Carrasco le confiesa su propósito de curar a Don Quijote de la locura que lo aqueja:

¡Oh, señor, Dios os perdone el agravio que habéis hecho a todo el mundo en querer volver cuerdo al más gracioso loco que hay en él! ¿No veis, señor, que no podrá llegar el provecho que cause la cordura de Don Quijote a lo que llega el gusto que da con sus desvaríos? (...) Si no fuese contra caridad, diría que nunca sane Don Quijote, porque con su salud, no solamente perdemos sus gracias, sino las de Sancho Panza su escudero, que cualquier dellas puede volver a alegrar a la misma melancolía (*Don Quijote*, II, 65).

El ser humano no vive sólo de sentido común; necesita de la poesía, de la alegría, de la gracia. Pero la falta de sentido común lo condena a vivir en el engaño, como el propio Don Quijote reconoce en su lecho de muerte, luego de recobrar el juicio. Oscilando a cada paso entre la cordura y la sinrazón, las andanzas de Don Quijote ponen en guardia a sus lectores contra toda seriedad y toda sabiduría que no lleven en sí mismas su propio antídoto.

Se dirá que pocos toman en serio los productos de la moderna cultura de la imagen, así como pocos tomaban en serio las aventuras de los caballeros andantes. Sin embargo, precisamente en ello reside buena parte de su eficacia: este tipo de productos no necesita ser tomado en serio para lograr su efecto deslumbrador. En su manera de impactar, de llamar la atención, se trasluce la vocación romántica de la industria del entretenimiento. Cuando Don Quijote le escribe esquelas de amor a Dulcinea, sabemos que se limita a imitar las que Amadises y Palmerines le escribían a sus damas (con lo que, a su vez, no hacían otra cosa que continuar la tradición del amor cortés). Sonreímos leyendo la descripción que Don Quijote le hace a Sancho de los primores de Dulcinea y reímos a carcajadas cuando Don Quijote, engañado por Sancho, descubre que la piel de su “dama” está curtida por el sol y la intemperie, que su lenguaje es toscamente populachero y que su aliento apesta a “ajos crudos” (*Don Quijote*, II, 10). No hay en cambio carcajadas ni sonrisas cuando el galán de telenovela le da un beso a la belleza de turno. Como ha mostrado Girard, en *Mensonge romantique et vérité romanesque* (2003), la diferencia es la siguiente: en el caso de Don Quijote, sabemos de dónde toma prestado su deseo amoroso, con lo que su romanticismo queda desactivado y parece ridículo; en el caso del galán, la fuente a cuya imagen y semejanza ha nacido su deseo nos es escamoteada, con lo que su romanticismo parece sublime, entregado plenamente a la gloria de su amor. Don Quijote desea a Dulcinea para parecerse mejor a un ideal establecido que pretende encarnar; con ello revela la naturaleza social e histórica de su deseo. Por vacías de contenido que sean, las imágenes producidas para consumo masivo se ofrecen en cambio como ideales genuinos y espontáneos, como el fruto de una subjetividad libre de toda mediación que, por ende, no duda de su propio valor. En este sentido, la cultura visual contemporánea requiere un Cervantes capaz de parodiarla con la misma incisiva y socarrona ironía con la que este parodió las novelas de caballería.

Los recursos polémicos de Cervantes no se reducen a la parodia burlesca. El discurso de Marcela frente a la tumba del pastor Grisóstomo, por ejemplo, constituye una obra maestra de la crítica racional al amor romántico. Acusada de tener un corazón de piedra y un ánimo cruel y despiadado por haber rechazado en forma tajante los requiebros de quien la deseaba apasionadamente, Marcela responde con argumentos demoledores:

A que me améis os mueve mi hermosura, y por el amor que me mostráis, decís, y aun queréis que esté yo obligada a amaros. Yo conozco, con el natural enten-

dimiento que Dios me ha dado, que todo lo hermoso es amable; mas no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama. Y más, que podría acontecer que el amor de lo hermoso fuere feo, y siendo lo feo digno de ser aborrecido, cae muy mal el decir: “Quiérote por hermosa: hasme de amar aunque sea feo”. (...) Si como el cielo me hizo hermosa me hiciera fea, ¿fuera justo que me quejara de vosotros porque no me amábades? Cuanto más, que habéis de considerar que yo no escogí la hermosura que tengo: que, tal cual es, el cielo me la dio de gracia, sin yo pedilla ni escogella. Y así como la víbora no merece ser culpada por la ponzoña que tiene, puesto que con ella mata, por habérsela dado naturaleza, tampoco yo merezco ser reprehendida por hermosa; que la hermosura en la mujer honesta es como el fuego apartado, o como la espada aguda: que ni él quema ni ella corta a quien a ellos no se acerca (*Don Quijote*, I, 14).

Estos argumentos tienen hoy tanta vigencia como entonces. Si la razón tuviera la fuerza suficiente para oponerse a las emociones, el despliegue de sentimentalismo de tantas canciones de amor y de tantas historias de pasiones no correspondidas quedaría reducido a polvo con razones escuetas como las que pone Cervantes en boca de Marcela. Usualmente no sucede así. Ante corazones inflados como globos por la inefable excelsitud de sus sentimientos (para expresar los cuales “no existen palabras”, según reza un cliché bastante popular), la voz de la razón es la de un aguafiestas; su efecto se parece al de un pinchazo que desinfla con su mala voluntad tanta belleza. El adicto a los sentimientos prefiere por eso hacer oídos sordos a la razón y concentrar su atención en la música de sirenas que escucha dentro de sí. Lo que escucha le parece tan maravilloso que quisiera que todo el mundo lo escuchara, que todos empezaran a cantar con él al unísono. ¿Acaso el propio Don Quijote, que respalda a Marcela y reconoce la fuerza de sus argumentos, no cae presa del sentimentalismo cuando se trata de Dulcinea? ¿Acaso no abruma al pobre Sancho, obligándolo a escuchar sus suspiros, a llevar sus cartas y a contemplar sus “finezas de enamorado”?

En realidad, Don Quijote no ama a Dulcinea: ama la fascinante imagen de Don Quijote amando a Dulcinea. Él mismo le recuerda a Sancho: “¿No te he dicho mil veces que en todos los días de mi vida no he visto a la sin par Dulcinea, ni jamás atravesé los umbrales de su palacio, y que sólo estoy enamorado de oídas y de la gran fama que tiene de hermosa y discreta?” (*Don Quijote*, II, 9). Por grotesco o por risible que parezca, Don Quijote está enamorado del amor. Para amar le basta con fingir a su dama dentro de sí “por dar sujeto a sus versos, y porque lo tengan por enamorado y por hombre que tiene valor para serlo” (*Don Quijote*, I, 25). La sociedad actual, con su tecnología y sus redes comunicacionales, ofrece un escenario óptimo para el despliegue masivo de este tipo de ostentación egolátrica, reforzado ahora con la exhibición de los cuerpos, los gestos, las actitudes, las voces. La educación sentimental de los públicos actuales no depende de las novelas de caballería sino de las telenovelas, las películas, las revistas, las páginas web. Con el efecto multiplicador

de estos medios, la feria de las emociones y de los cuerpos bellos cautiva a vastas audiencias y las convierte en partícipes de una misma efervescencia sentimental.

Pero la crítica cervantina a las visiones románticas de la condición humana no atañe sólo a los aspectos relacionados con la pasión amorosa, sino que hunde sus raíces en los estratos más profundos del imaginario histórico y social. Consideremos, por ejemplo, el vínculo que guardan las figuras de Don Quijote y Sancho con uno de los mitos fundacionales de la civilización de Occidente: el mito de Prometeo. Existe un aspecto de este mito que resulta bastante sugestivo al compararlo con la novela de Cervantes. Nos referimos al curioso modo como Prometeo reparte las porciones en el banquete que celebran los dioses y los hombres. Prometeo, pretendiendo engañar a Zeus, divide el buey del banquete de la siguiente manera: “Puso, de un lado, en la piel, la carne y ricas vísceras con la grasa, ocultándolas en el vientre del buey. De otro, recogiendo los blancos huesos del buey con falaz astucia, los disimuló cubriéndolos de brillante grasa” (Hesíodo, *Teogonía*, 538-542). Al tener que elegir entre el repugnante vientre del buey (en el cual estaban escondidas las partes más sabrosas del animal) y la apetitosa grasa (debajo de la cual sólo había huesos incomedibles), Zeus elige la grasa y monta en cólera al comprobar el engaño. Desde entonces, dice Hesíodo, las tribus de hombres queman para los dioses blancos huesos en los altares cuando se hacen sacrificios.

El mito de Prometeo, por lo tanto, narra los orígenes de la institución sacrificial, estrechamente ligada a los orígenes de la condición humana. Lo interesante del caso es que las particularidades de la repartición prometeica se reflejan en los rasgos físicos de los dos protagonistas de la novela de Cervantes. En efecto, ¿no son acaso Don Quijote y Sancho representaciones vivientes de las porciones del banquete? ¿Acaso Sancho no es un vientre repleto de grasa y carne, en tanto Don Quijote es un esqueleto andante apenas disimulado por una delgada cobertura de piel? Según la interpretación habitual de estas imágenes, Don Quijote y Sancho simbolizan un eterno dualismo entre materialismo y espiritualidad, o si se prefiere, entre *realismo* e *idealismo*. Por eso Sancho tiene el aspecto barrigón de un hombre amigo de los manjares, la buena bebida y la cama confortable, mientras que Don Quijote tiene el aspecto austero típico de un faquir o de un anacoreta. A nuestro modo de ver, esta lectura constituye una simplificación y, de hecho, una idealización del contenido de la novela. Así como en el reparto de las porciones del buey Prometeo introduce un elemento de engaño, también la apariencia física de Don Quijote y Sancho oculta más de lo que revela. Para Cervantes, realismo e idealismo no se enfrentan como polos antitéticos de una dicotomía abstracta, sino que se complementan y mezclan incesantemente, según dosis cuya proporción cambia en cada caso. En el mundo antiguo, el sacrificio era una ceremonia religiosa en la que las esferas contrapuestas de lo humano y lo divino, lo terrestre y lo celeste, quedaban delimitadas con claridad, como lo subraya el reparto que Prometeo hace de las porciones del buey.

En ausencia de los antiguos dioses, tanto Sancho como Don Quijote son, por así decirlo, porciones de los hombres, lo que subraya el hecho de que los sacrificios han pasado en el mundo moderno a ser una cuestión personal, ligada a una decisión subjetiva de carácter profano. Ahora cada quien tiene que ver por sí mismo que tan dispuesto está a sacrificarse en aras de algún propósito o algún ideal. Con ello la condición humana pierde esa claridad y transparencia que tenía en el marco de la cosmovisión religiosa tradicional, adquiriendo unos contornos fluctuantes y ambiguos. Esto se refleja en los cómicos esfuerzos de Don Quijote por convencer a Sancho de que se aplique de una vez por todas los azotes de la penitencia que le ha sido asignada.

De ahí la importancia de matizar la interpretación tradicional. Tiene razón Bajtin al afirmar que “el rol de Sancho frente a Don Quijote podría ser comparado con el rol de las parodias medievales con relación a las ideas y los cultos sublimes; con el rol del bufón frente al ceremonial serio; el de las Carnestolendas con relación a la Cuaresma, etc.” (Bajtin, 26-27). Pero es justo añadir que la panza de Sancho y su materialismo grosero corrigen la elevación espiritual y la gravedad de Don Quijote tanto como este, con su triste figura, relativiza la omnipotencia de las necesidades corporales y la miopía del sentido común. Es esencial notar que esta corrección se produce en los personajes mismos: Don Quijote poco a poco asimila un poco del sentido práctico de su escudero a medida que este se contagia de la locura de su amo. La ambigüedad de las figuras de Don Quijote y Sancho no radica en su confrontación abstracta, sino en la evolución concreta de su amistad a lo largo del camino. El propio Don Quijote expresa la ambivalencia de los asuntos humanos con plena lucidez: “El trabajo y peso de las armas no se puede llevar sin el gobierno de las tripas” (*Don Quijote*, I, 2). Con ello se hace eco de esta frase de Ulises: “No hay cosa tan importuna como el vientre, que nos obliga a pensar en él aun hallándonos muy afligidos o con el ánimo lleno de pesares” (Homero, *Odisea*, VII, 216-218).

Para Cervantes, al igual que para Homero, no hay una separación tajante entre los planos del *realismo* y el *idealismo*; lo que existen son contrastes entre realidades e ideas, entre necesidades y estados de ánimo situados en un mismo plano. Estos contrastes no son intemporales sino concretos; tienen lugar aquí y ahora; nosotros mismos somos el campo de batalla y a cada momento tomamos parte en el combate.

En consecuencia, con las figuras de Don Quijote y Sancho, Cervantes no está invitando a nadie a optar por uno de los dos. Desde la perspectiva de Cervantes, la condición humana es híbrida y encierra por ello un elemento irrisorio y caricaturesco con el que no hay más remedio que aprender a vivir. Ridículos no son sólo el apetito y el sensualismo de Sancho, sino también los ensueños y delirios de Don Quijote. La herencia cervantina es profundamente antirromántica porque muestra que lo risible y lo grotesco *no son accidentes, sino elementos constitutivos de la vida humana*. Recordemos a Bloom, el protagonista del *Ulysses* de Joyce, leyendo en el baño mientras defeca y limpiándose luego con las páginas que acaba de leer. ¿Quién no ha pasado muchas veces por situaciones equiparables con esta? El ser humano es



tragicómico porque Sancho y Don Quijote coexisten en él. Esto no tiene que ser, sin embargo, motivo de agobio existencial o de angustia. A despecho de los optimistas, la vida no es un carnaval ni es cierto que todo saldrá bien, pero a despecho de los pesimistas, tampoco es un valle de lágrimas. Para no convertirse en un pelele, cada quien tiene que armonizar del mejor modo posible el Quijote y el Sancho que lleva consigo. Esta es una tarea difícil que jamás se puede dar por terminada, ya que los contrastes entre el cuerpo y el alma, entre la realidad y el deseo, se pueden atenuar o ajustar pero no suprimir. En la convivencia de su organismo y sus sensaciones, sus vísceras y sus anhelos, sus apetitos corporales y sus inquietudes morales, su alegría de estar vivo y su conciencia de ser mortal, cada ser humano se juega su destino.

El romanticismo se define por el rechazo de este riesgo. Romántico es aquel que rehúye la tarea de ajustar la realidad y el deseo y opta por exaltar el segundo a expensas de la primera. De aquí proceden el encumbramiento del yo y el acuerdo lírico con la existencia. Pero el error inverso no es menos peligroso. Consideremos, por ejemplo, el proyecto conductista de reducir la complejidad del comportamiento humano a su faceta instrumental y el pensamiento a la actividad neuronal. En su intento por superar el dualismo cartesiano, enraizado en la vieja distinción platónica entre el cuerpo y el alma, las tentativas científicas de este género se alimentan de una visión unilateral del ser humano. Si el alma es mera actividad de la materia gris cerebral; si esta actividad a su vez puede ser descrita mediante un conjunto de algoritmos similares a un programa computacional; si, por lo tanto, la creencia en el alma es sólo un prejuicio heredado de los tiempos previos al desarrollo de la ciencia moderna, entonces ¿qué es lo que pone a Don Quijote a suspirar por Dulcinea? ¿Qué es lo que ve en sueños antes de recobrar la cordura? Si sólo el cuerpo es real, ¿por qué Sancho se aflige a causa del manteamiento? ¿Y cómo es que aspira al gobierno de una ínsula? La reducción del alma al cuerpo es la variante científica de una ilusión idílica, la versión secularizada de ese paraíso perdido en el cual Adán y Eva no tenían planes para el futuro ni se avergonzaban de permanecer desnudos. La ciencia se convierte por este camino en una suerte de romanticismo al revés, en otra manera de escapar a la tarea de construir una imagen y un entendimiento adecuados de nuestra condición.

En contra de cualquier reduccionismo, la novela de Cervantes nos sitúa en una perspectiva en la cual no impera una verdad única. Paradójicamente, se trata de una ficción que nos previene contra las visiones monolíticas de la realidad. No en vano su publicación coincide con el comienzo de la época moderna. Luego del desplome de la cosmovisión cristiana y de la escala de valores ligada a ella, la subjetividad humana puso en duda las viejas jerarquías y pasó a primer plano. *Don Quijote de la Mancha* nos ofrece un testimonio tanto de las ilusiones románticas que empezaron a gestarse con ello como de la estrategia crítica mediante la cual es posible escapar a su sugestión. En una de sus meditaciones sobre este tránsito, Octavio Paz compara la ficción cervantina con la *Divina Comedia* de Dante y escribe:

Con la *Divina Comedia*, la sociedad cristiana nos ofrece su obra más acabada y plena. Con el *Don Quijote* aparece la primera gran obra del mundo moderno. (...) El círculo concéntrico es el modelo del viaje del poeta; el cabalgar del loco no obedece a ninguna geometría y ni siquiera a la geografía: es un ir y venir sin rumbo y durante el cual las posadas se transforman en castillos y los jardines en corrales. La peregrinación del florentino es un descenso y un ascenso; la del español es una sucesión de tropiezos y descabros. La visión final de Dante es la de la divinidad; la de Don Quijote es un regreso a sí mismo, a la realidad sin grandeza del hidalgo pobretón. En un caso, contemplación de la realidad suprema y conversión; en el otro, reconocimiento de nuestra insignificancia y resignación a ser lo que se es. Dante ve a la verdad y a la vida; Don Quijote recobra la cordura y se enfrenta a la muerte (24-25).

Este contraste resulta iluminador porque esclarece la vocación desmitificadora que se encuentra en la base de la modernidad. El Dios medieval abandona la escena y con ello las verdades particulares afloran y comienzan a chocar entre sí. El conflicto entre diferentes modos de dar sentido a las cosas conduce rápidamente a una situación de desorientación y de ambigüedad. Don Quijote y Sancho Panza dan tumbos por los caminos, pero ya no hay *una* autoridad a la cual apelar para resolver las diferencias (los libros de caballería solamente son uno entre muchos modelos disponibles). Para salir del embrollo hace falta desarrollar un criterio que se pueda ajustar de acuerdo con las circunstancias cambiantes. La conciencia crítica parece ser la brújula apropiada para esta nueva navegación. Sin embargo, el punto de vista de la subjetividad es relativo por definición y por eso se corre el serio riesgo de que la misión que le ha sido encomendada resulte superior a sus fuerzas. Al quedar reducido a sus propios recursos, el sujeto puede engreírse con facilidad y sucumbir a la fascinación de la imagen que percibe cuando se mira en el espejo de la conciencia. Poseído de una profunda nostalgia del absoluto perdido, el sujeto tiende a absolutizar su propio punto de vista. Aquí radica el origen de las ilusiones románticas y, más ampliamente, de la abundancia de pseudoabsolutos que distingue el despliegue de la edad moderna.

Para recobrar la cordura y enfrentarse a la muerte, es decir, a la conciencia de la propia finitud, no sólo se requiere valor —como para enfrentar gigantes o leones—, sino también lucidez. Vencer el encanto de los propios sueños exige una capacidad de autorregulación que no tiene ni una gota de lirismo. No es extraño por tanto que el final de la novela de Cervantes no sea muy apreciado por sus lectores románticos. Incluso Thomas Mann considera que la novela de Cervantes languidece al final. Frente a un Quijote devuelto a la normalidad y a la razón, Mann comenta: “Debiera esto alegrarnos. Pero es curioso que no nos alegre, que aun nos desengañe y que, hasta cierto punto, lo lamentemos” (64). En efecto, ¿no hubiera sido preferible que Don Quijote muriera en su ley? ¿No resulta penoso verlo derrotado y desengañado de sus sueños caballerescos? Lo que se deja oír aquí es, sin embargo, la voz de las ilusiones perdidas que pugnan por recobrar su ascendiente. Don Quijote escucha

esta voz en su lecho de muerte, de labios de Sancho y del propio Sansón Carrasco que tanto hizo por curarlo, pero que ahora preferiría verlo loco de nuevo. La respuesta de Don Quijote es categórica: “Señores, vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño. Yo fui loco, y ya soy cuerdo” (*Don Quijote*, II, 74). El desenlace de la novela no sólo relativiza el idealismo de Don Quijote sino también el realismo de quienes lo rodean. La muerte de Don Quijote es en este sentido una auténtica transfiguración profana. Renunciar a la caballería y retornar a la cordura no implica la derrota final de Don Quijote, sino el triunfo sobre sus propios delirios de grandeza. ¿Una victoria pírrica, dirán algunos, puesto que el siguiente escalón es la muerte? De acuerdo, pero ese es el precio que Don Quijote paga para alcanzar el sosiego. Como afirma Girard:

Renunciando a la divinidad, el héroe renuncia a la esclavitud. (...) La mentira da paso a la verdad, la angustia al recuerdo, la agitación al reposo, el odio al amor, la humillación a la humildad. (...) El héroe triunfa en la derrota; triunfa porque ha llegado al límite de sus fuerzas; necesita, por primera vez, mirar de frente su desesperación y su nada. Pero esta mirada tan temida, esta mirada que es la muerte del orgullo, es una mirada salvadora (329-330).

Esta salvación no es el fruto de una conversión religiosa ni de una iluminación divina. No hay en ella nada escatológico o trascendente. Es sólo un retorno a la propia realidad, una victoria sobre la vanidad, la conquista de una lucidez exenta de engaños e imposturas, aunque sólo sea momentáneamente. Es, a fin de cuentas, el tipo de salvación a que los seres humanos podemos aspirar. Una salvación frágil, quebradiza, tentada en cada recodo del camino por la promesa de las ilusiones, una salvación en la que finalmente nada ni nadie está salvado, puesto que, mientras nos llega la hora de la muerte, el juego de la vida sigue y sólo podemos continuar ese juego a punta de deseos y de sueños.

No hay, por lo tanto, una última palabra. No hay ninguna moraleja que extraer de la fábula. Al final de la lectura sólo tenemos en la mano una moneda cuyas dos caras forman un signo de interrogación. Consideremos por un momento las caras de esta moneda. De un lado, Don Quijote nos muestra que la exaltación del deseo a costa de la realidad es un sueño que no puede durar mucho tiempo. Si no podemos despertar nosotros mismos, tarde o pronto la realidad nos despierta a pedradas, dejándonos con los dientes partidos, como le pasa a Don Quijote luego de su lucha con los rebaños de cabras. Sólo en ese momento recordamos que “en mucho más se ha de estimar un diente que un diamante” (*Don Quijote*, I, 18), pero para entonces ya el diente está perdido. De otro lado, Don Quijote nos muestra también que la exaltación de la realidad a costa del deseo nos convierte en muertos vivientes. Sin ilusiones caballerescas que perseguir no tenemos la fuerza ni los arrestos suficientes para afrontar los peligros del camino. Al parecer, los seres humanos no estamos hechos para vivir en medio de una completa lucidez. Así lo presiente Sancho cuando le dirige a Don Qui-

jote estas palabras de consuelo: “Señor, las tristezas no se hicieron para las bestias, sino para los hombres; pero si los hombres las sienten demasiado, se vuelven bestias” (*Don Quijote*, II, 11).

Las dos caras de la moneda no son antagonicas sino complementarias y nuestra tarea consiste en ensamblarlas de modo justo, en entender a cabalidad el interrogante que ellas forman. Suspendidos entre la realidad y el sueño, entre Don Quijote y Sancho, la mejor opción consiste en acogerlos a ambos, asumiendo el riesgo de los quebrantos, los tropiezos y las burlas que ello trae consigo. Don Quijote y Sancho son mutuamente irreductibles, pero son también inseparables: sin la gracia del uno se pierde la del otro.

La vigencia de este legado en el marco de la aldea global radica en que nos previene contra las verdades tranquilizadoras, contra los puntos de vista totalitarios. No sólo los sueños de la razón engendran monstruos; los desvelos de la sinrazón también. Las aventuras de Don Quijote y Sancho Panza siguen siendo relevantes porque la sátira monumental que ellas contienen todavía no ha perdido su filo. Como señala Kundera, el núcleo de la herencia cervantina radica en la ironía y, sobre todo, en el humor, “el rayo divino que descubre el mundo en su ambigüedad moral y al hombre en su profunda incompetencia para juzgar a los demás; la embriaguez de la relatividad de las cosas humanas; el extraño placer que proviene de la certeza de que no hay certeza” (41). En un contexto en el que la sociedad multicultural toma cuerpo ante nuestros ojos, en el que nos acecha el peligro de nuevas guerras motivadas por diferencias económicas, religiosas o étnicas y en el que, por lo tanto, enfrentamos el desafío de construir lazos de convivencia de alcance global, la sabiduría del humor resulta más necesaria que nunca. Dejar en suspenso las convicciones y los dogmas para tratar de comprender el punto de vista de los otros exige una cierta dosis de ligereza y de jovialidad mediante la cual compensar la gravitación de las tradiciones y de los valores consagrados por el *statu quo*. Ello implica, a la larga, descreer de la omnipotencia de la razón tanto como de la supremacía de los sentimientos, recelar de lo inefable y de lo sublime tanto como del positivismo dogmático, renunciar a la divinización del arte y la belleza, pero también a la de la tecnología y la ciencia, oponerse a las imposturas del lenguaje político obtuso, pero también a las de la autocomplacencia fatua, reírse de los clichés de los medios masivos, pero conservar la capacidad de reírnos de nosotros mismos.

Esta disposición crítica e irónica habría que aplicarla en primer término a la lectura misma de *Don Quijote de la Mancha*. La novela de Cervantes no se beneficia mucho de ese rótulo –repetido con demasiada insistencia– que la define como una “obra inmortal”. Tal calificativo, lejos de rendirle al libro un merecido homenaje, sólo logra desvirtuar su sentido, dado que el afán de inmortalidad es una de las ilusiones que Cervantes convierte en blanco de su sátira, como puede comprobar cualquier lector repasando el magnífico prólogo del primer tomo. La manera más eficaz de desactivar el humor y la gracia de la obra consiste en beatificarla y ponerla sobre un

pedestal. Para acercarnos al libro a las nuevas generaciones de lectores conviene que el proceso sea lo menos ceremonioso posible. Si entramos a las páginas de la novela movidos más por la curiosidad que por la veneración, por el apetito de la imaginación más que por el deber de cumplir con un programa académico, no tendremos temor de saltarnos capítulos enteros si ello es preciso, de detenernos cuando nos plazca a comentar los pasajes más sugestivos, de considerar las aventuras de los personajes a la luz de nuestra propia experiencia, de criticar aquellos aspectos de la obra que nos resulten fatigosos (los cuales, por cierto, no son pocos). Sólo el ejercicio de esta libertad nos permitirá acompañar dignamente a Don Quijote y a Sancho Panza en su salto de 400 años desde una pequeña aldea de La Mancha hasta la aldea global en la que vivimos hoy.

## Obras citadas

- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1998.
- Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 1989.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1980.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: FCE, 1997.
- Girard, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Hachette, 2003.
- Hesíodo. *Obras y fragmentos*. Madrid: Gredos, 1990.
- Homero. *Iliada. Odisea*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1971.
- Kundera, Milan. *Los testamentos traicionados*. Barcelona: Tusquets, 1994.
- Mann, Thomas. *Cervantes. Goethe. Freud*. Buenos Aires: Losada, 1961.
- Paz, Octavio. *El signo y el garabato*. México: Joaquín Mortiz, 1992.