

**EL QUIJOTE DESDE AMÉRICA
(SEGUNDA PARTE)**

**EDS. IGNACIO ARELLANO,
DUILIO AYALAMACEDO
Y JAMES IFFLAND**

**EL QUIJOTE
DESDE AMÉRICA
(SEGUNDA PARTE)**



CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2016

SILENOS DIVINOS EN EL ESPEJO ENCANTADO:
EL *COLOQUIO DE LOS PERROS*
Y LA POÉTICA VITAL DEL *QUIJOTE*, II¹

Charles D. Presberg
University of Missouri

A la consabida pregunta, ¿Para qué sirve la literatura?, podemos contestar en los términos casi horacianos que la literatura sirve para ofrecer «placer y provecho»². De acuerdo con esta visión tan transitada del arte poético, el «placer» corresponde a lo que hoy llamaríamos lo estético, y ocurre al nivel corpóreo de los sentidos, las pasiones y la imaginación. El «provecho» corresponde a lo ético, y ocurre al nivel anímico de la voluntad y el intelecto, o del apetito intelectual y el entendimiento.

Miguel de Cervantes refunde radicalmente esta formulación de la literatura en los doce cuentos de su colección titulada *Novelas ejemplares*, de 1613. Esta refundición se advierte de modo explícito en el diálogo entre el licenciado Peralta y el alférez Campuzano al final de *El coloquio de los perros*, que cierra la colección. Ahí nuestro licenciado observa que el relato escrito por su amigo el alférez sobre dos perros dotados de repente del «divino don de la habla»³ muestra un grado de «artificio» y de «invención» que le ha permitido «recrear los [ojos] del entendimiento»⁴.

¹ Agradezco profundamente a mis colegas Mar Soria López, Iván Reyna y Juanamaría Cordones Cook por sus comentarios sobre este estudio.

² *Ars poetica*, «aut prodesse...aut delectare», [v. 333] p. 478.

³ Cervantes, *Novelas ejemplares*, vol. 2, p. 301.

⁴ Cervantes, *Novelas ejemplares*, vol. 2, p. 359.

Por ello un Peralta sin ganas de porfiar más sobre la realidad de canes hispano-coloquiante urge que los dos compañeros humanos complementen el deleite espiritual excitado por el cuento con una visita al Espolón, lugar ameno donde podrán «recrear los ojos del cuerpo»⁵. Una poética comprensiva, cervantina, se agazapa bajo el juego en este fragmento entre la denotación y la connotación, lo expreso y lo tácito, lo que forma parte al mismo tiempo del juego más amplio entre el sentido literal y el sentido figurado. Más apto para mi propósito aquí es observar cómo el diálogo final entre Peralta y Campuzano refleja en pequeño una visión poética que se inicia en la primera parte de *Don Quijote*, de 1605, y que culmina en la segunda parte, cuyo cuarto cumpleaños celebramos en la hermosa ciudad de Arequipa con placer y provecho. Dicho de otro modo, «si ya por atrevido [mi esfuerzo] no sale con manos en la cabeza», me interesa explorar cómo el ejemplo del *Quijote*, I sobre lo poético se refunde en el *Coloquio*, y cómo el ejemplo ya doble del *Coloquio* se refunde y se desdobra en el *Quijote*, II⁶. Mi análisis se centra en dos imágenes visuales que informan ambas obras: la imagen del espejo encantado y la del Sileno de Alcibiades. Según explicaré, estas imágenes descubren una poética vital de honesto doblez y de desenlace infinito que se presenta para nuestro gozosa reflexión en el *Quijote*, II.

Peralta alcanza el «artificio», vocablo que Sebastián de Covarrubias define en su *Tésoro de la lengua* de 1611 como «La compostura de alguna cosa o fingimiento». Esta palabra connota, también según Covarrubias, «artífice» y «artificial».

El autor del *Tésoro* define «invención» como «cosa inventada o nuevamente hallada» y aparece en su artículo sobre «inventar». Pero también dedica un artículo sobre una segunda acepción del lema: «Invención de la Cruz: La primera fiesta que se mandó guardar en la primitiva iglesia». Aquí «invención» denota hallazgo, descubrimiento, del verbo latino *invenio* o *invenire*, que significa a la vez hallar, descubrir, encontrar e inventar.

De modo tácito, *artificio* e *invención* emergen del texto cervantino como dos conceptos distintos pero inseparables. El cuento de Campuzano ofrece su artificio a Peralta como manifestación sensible, exterior, de la invención ingeniosa que opera como su fuerza motriz

⁵ Cervantes, *Novelas ejemplares*, vol. 2, p. 359.

⁶ He hurtado la frase que aparece entre comillas del Prólogo a las *Novelas ejemplares*, vol. 1, p. 53.

oculta e interior. Además, lo artificial se une a lo natural de modo inseparable. Esto se debe al sentido doble de la *invención* que se une asimismo a la *imitación*, su complemento imprescindible en los textos clásicos de poética y de retórica.

Por ejemplo, Aristóteles propone en su *Poética* que el arte imita precisamente lo natural, lo real, lo histórico. También propone que todo arte se distingue según su medio, modo, y objeto de imitación, o *mímesis*, necesariamente inventiva, transformativa y perfecta⁷. De modo similar, Cicerón propone que todo retórico debe emular la invención ejemplar de Zeuxis de Heraclea, famoso pintor griego que imitaba e integraba en sus cuadros las mejores partes de los mejores modelos naturales y artificiales⁸.

En su sentido tanto literal como figurado, nuestro fragmento resume toda la novela ejemplar en su artificio, su forma y contenido; y lo resume también en su invención, o en el método cervantino de machihembrar partes contrarias de modelos históricos y poéticos. La mínima narración y el mínimo diálogo que rematan el *Coloquio* coinciden en su comienzo con el comienzo de la novela anterior, *El casamiento engañoso*. Este relato se presenta casi como una anécdota clásica, un *exemplum*, rayano en lo tópico, que el convidado Campuzano cuenta tras una comida casera a Peralta su anfitrión. Este licenciado reflexivo parece disfrutar en la misma medida que desconfía de la narración sobre un estafador estafado por una estafadora llamada doña Estefanía, mujer que se describe como artífice ejemplar en la práctica de «encender el deseo»⁹ mediante velos que traslucen, joyas que relucen, y falsas promesas nupciales que seducen antes de entregar el gozo consumado en forma de enfermedad y, si transmitida a sabiendas, delito venéreo.

Se comprende así el aserto de Joaquín Casaldüero sobre la unión *Casamiento-coloquio*: «Es, claro está, una novela, no dos»¹⁰. Pero conviene reconocer que se trata de una novela doble, una figuración de nupcias con dialéctica. La unión surge en este caso de un par de novelas distintas, inseparables, cada una alternando en su cargo con respecto a la otra como modelo e imitación, o como espejo y reflejo verbal.

⁷ Aristóteles, *Poética*, [1447^a-1448^a], pp. 126-135.

⁸ Cicerón, *De inventione*, [libro 2, capítulos 1-3], pp. 67-70.

⁹ Cervantes, *Novelas ejemplares*, vol. 2, p. 283.

¹⁰ Casaldüero, p. 237.

En la «compostura» especular de nuestras novelas puestas en diálogo, el discurso escrito de Cervantes simula —imita, inventa— un discurso escrito de un narrador. Este discurso engloba el diálogo entre Peralta y Campuzano, diálogo que concluye la primera novela cuando el artífice Campuzano, a la manera de Estefanía, promete relatar otra historia portentosa. Esta promesa «[enciende] el deseo»¹¹ (el apetito intelectual) de nuestro licenciado, ya suplicante, que se abandona al cartapacio que contiene el discurso escrito con el discurso oral entre dos perros identificables con dos perros reales, coetáneos de Cervantes. Más aun, el arte escrito de Cervantes conecta de una manera inmediata el mundo ficticio de la novela con el mundo histórico. La escritura de nuestro autor nos obliga a simultanear nuestra contemplación de la siesta del autor Campuzano con nuestra contemplación del lector Peralta leyendo el texto que vamos leyendo con él. De ahí una doble imagen que se desdobra: primero, la de Campuzano dormido, soñando, ausente y presente en el sueño ordenado de su obra, personaje que refleja así el autor empírico; segundo, la imagen inseparable de Peralta despierto, reanimando con los ojos físicos y mentales el sueño literario del alférez, reflejo así de todo lector empírico que reanime el espejo textual o sueño verbal de Cervantes.

En nuestro casamiento-con-coloquio, o al revés, la imitación inventiva de Cervantes produce una fusión de novela y diálogo, el primer ejemplo de este género dual. De modo parecido, Cervantes realza su ejemplo genérico de contrarios en un diálogo interminable por la forma exterior de su *Coloquio*. El relato de Campuzano en el *Casamiento* consta de un episodio y de sólo un incidente. Por contraste, el relato de Berganza en el *Coloquio* consta de once episodios, divisibles en dos grupos. Berganza dedica cada uno de los cinco episodios del primer grupo a sus primeros cinco amos: Nicolás el Romo; el señor del ganado; el mercader; el alguacil; y el «atambor.». Dedica el primer episodio del segundo grupo a su encuentro extenso con la bruja Cañizares, seguido por cinco episodios dedicados respectivamente a sus otros cinco amos: el gitano; el morisco; el poeta; el comediante Angulo el Malo; y el buen Mahudes. Como precisé en otro escrito, cada grupo de episodios contiene once incidentes¹². Cada grupo episódico actúa, por eso, como espejo y reflejo del otro grupo, espejo y reflejo del cuento y sus once epi-

¹¹ Cervantes, *Novelas ejemplares*, vol. 2, p. 293.

¹² Presberg, 2009, pp. 966-968.

sodios, lo mismo que el cuento actúa como espejo y reflejo de las once novelas anteriores que se hallan en nuestra colección de doce novelas, o de once más una. Nuestra metanovela recrea el mundo poético de la colección a la que pertenece, y refleja el mundo histórico que enmarca la colección, a su autor, y a sus lectores.

Extraña, por eso, la aparente contradicción en nuestra novela entre su forma y su contenido. Extraña que una obra cuya construcción celebre con evidente placer las maravillas del lenguaje también ejemplifique este repudio del lenguaje que Berganza expresa como enseñanza de máximo provecho moral: «[C]asi la primera palabra articulada que [el niño] habla es llamar puta a su ama o a su madre»¹³.

Pero hay que reconocer que la forma y el contenido del relato, en su conjunto, nos invitan a distinguir lo que se dice en texto de lo que el texto dice como locución compuesta, legible por los dos ojos del entendimiento. Basta recordar en este contexto una imagen central de la obra: la ciencia de la tropelía, que «hace parecer una cosa por otra», como explica la bruja Cañizares, y como Cervantes ejemplifica por la magia polisémica su obra¹⁴.

En primera persona, Berganza presenta sus aventuras como su conversión de la inocencia delirante a la experiencia repelente, su paso del engaño al desengaño. Además, identifica su engaño inicial con una manía literaria, con su primera fe y su deleite desbordado en los cuentos recitados por la esposa de Nicolás sobre pastores con «gaitas, zampoñas, rabeles, y chirumbelas»¹⁵. Confiesa que, arrobado por la belleza formal que halla en estos escritos, cree en su veracidad histórica y adopta su contenido como ejemplo ético, poética vital, un código comprensivo que él decide imitar en todos sus quehaceres.

En más de un detalle, pues, Berganza, su historia y la ficción dual que lo encierra reflejan al protagonista encerrado en los múltiples niveles imitativos de ambas partes de *Don Quijote*. Como reflejo que está en diálogo con la colección de 12 novelas ejemplares publicada en 1613, el *Quijote* ofrece en sus dos partes 12 novelas intercaladas en coloquio continuo con la narración central: seis novelas en la parte de 1605, unidas en coloquio a las seis novelas de la parte de 1615. Entiendo por novela intercalada un cuento en que ni don Quijote ni Sancho

¹³ Cervantes, *Novelas ejemplares*, vol. 2, p. 315.

¹⁴ Cervantes, *Novelas ejemplares*, vol. 2, p. 337.

¹⁵ Cervantes, *Novelas ejemplares*, vol. 2, p. 307.

figura como protagonista. Y como cuento, una novela representa una unidad dramática, o una acción con planteamiento, nudo y desenlace. Según este criterio, las novelas intercaladas del *Quijote*, I son: 1. Marcela y Grisóstomo; 2. Dorotea, Cardenio, Fernando, Luscinda; 3. «El curioso impertinente»; 4. El capitán cautivo y Zoraida; 5. doña Clara y don Luis; y 6. Leandra y Vicente. Y las del *Quijote*, II son: 1. Las bodas de Camacho; 2. La aventura del rebuzno; 3. Doña Rodríguez y su hija; 4. Los hijos de don Diego de la Llana; 5. Claudia Jerónima; 6. Ana Félix y Gaspar Gregorio¹⁶.

Me basta en este punto alcanzar el artificio que consiste en unir las 12 *Novelas ejemplares* con las 12 novelas intercaladas, sin entrar en debates sobre si esta correspondencia numérica sea fruto de un diseño pensado o un desliz o un engaño lunático de mis ojos intelectuales. Recordemos lo que Cervantes promete a su «amantísimo lector» hacia el final del Prólogo a sus *Novelas ejemplares*: «verás, y con brevedad dilatadas, las hazañas de don Quijote y donaires de Sancho Panza»¹⁷.

Una observación quizá menos sospechosa es que, en su forma exterior, el *Quijote* revela y aumenta el patrón inventivo que se percibe en el *Coloquio*: un juego infinito de reflejos y espejos; un recreo verbal de imágenes contrarias, complementarias, e inseparables. Críticos como Riley, Ciriaco Morón y Anthony Close han notado que el *Quijote*, I se divide en cuatro fases dramáticas. Cervantes refunde y ensancha estas fases dramáticas con cuatro fases dramáticas en la segunda parte. Extrapolando de las observaciones de estos estudiosos, identifiqué estas fases dramáticas en la primera parte: 1. primera salida del caballero, aún sin escudero (del Prólogo al capítulo 6); 2. aventuras yuxtapuestas de la segunda salida, ya con Sancho, hasta la liberación de los galeotes (capítulos 7 a 22); 3. la fuga a Sierra Morena y partida final de la venta de Juan Palomeque (capítulos 23 a 46); y 4. vuelta a casa de don Quijote enjaulado, interrumpida por el encuentro con el Canónigo de Toledo, y fin de la primera parte con los versos de la Academia de Argamasilla (capítulos 47 a 52). De modo similar, distingo estas cuatro fases dramáticas en la parte segunda: 1. preparativos para una tercera salida e introducción de Sansón Carrasco (capítulos 1 a 7, como en *DQ*, I); 2. aventuras yuxtapuestas, camino a Zaragoza, encantamiento de Dulcinea, y conclusión con la aventura del barco encantado (capítulos 8 a 29); 3.

¹⁶ Riley, 1986, pp. 97-103.

¹⁷ Cervantes, *Novelas ejemplares*, vol. 1, p. 53.

burlas en el palacio de los duques, Barataria, y partida para Zaragoza (capítulos 30 a 57); y 4. la fingida Arcadia, el *Quijote* «apócrifo», Barcelona en vez de Zaragoza, derrota y muerte del héroe, y conclusión con la proclama literaria de la pluma de Cide Hamete, seguida por la proclama del narrador (capítulos 58 a 74)¹⁸.

En la novela ejemplar, la impresión de orden se halla en una simetría numérica que Berganza no reconoce en su propia narración, una impresión asequible sólo al lector empírico. En el *Quijote*, se produce una impresión similar porque, sin que lo advierta ningún personaje en el plano ficticio, cada parte refleja la otra por contener un número idéntico de fases dramáticas con un número idéntico de novelas intercaladas.

No obstante, este orden latente se oculta bajo el desorden aparente. El episodio central del *Coloquio*, dedicado a la bruja, y por mucho el episodio más largo, representa un centro descentrado, cediendo paso al desenlace apresurado que consta de los breves episodios que corresponden a los últimos cinco amos. Y en una especie de archi-digresión, que Riley denomina un «hipo» en medio del *Quijote*, II, Sancho eclipsa a su amo y casi emerge como el protagonista de un nuevo libro en los capítulos dedicados a su gobierno —ejemplar— sobre la «ínsula» de Barataria¹⁹.

La imagen del pulpo que los perros hablantes inventan para describir su propio discurso resulta igualmente apta, si se aumenta, para describir la estructuración del argumento en *Don Quijote*. Pero la imagen de un monstruoso invertebrado acuático debe entenderse *in malo* e *in bono*; más bien debe entenderse *in malo* para entenderse también *in bono*. Mediante la imagen del pulpo, el texto entero del *Coloquio* anuncia e integra en su contenido su propio artificio. En este monstruo ideado por dos perros, el don divino del lenguaje se condena para alabarse a sí mismo; el discurso humano en forma de discurso perruno expresa por tropelía su elogio en forma autodesprecio.

El contraste irónico que el *Coloquio* proyecta entre su forma promiscuamente placentera y su contenido provechoso a ultranza se anticipa en la primera parte de *Don Quijote* y se dilata en la segunda parte sin ningún pudor. En su libro *Partial Magic* (magia parcial, frase de Borges), Robert Alter opina que un escepticismo sobre los libros impresos pro-

¹⁸ Riley, 1986, p. 95; Close, 1978, pp. 36-44; Morón, 2005, p. 219.

¹⁹ Riley, 1986, p. 93.

duce el género de la novela, un género que comienza con Cervantes²⁰. En su «*Don Quixote*»: *A Touchstone for Literary Criticism* (piedra de toque para la crítica literaria), James Parr propone que Cervantes favorece el lenguaje oral y que subvierte con escarnio satírico todo discurso libresco. Esto incluye (veladamente) la sagrada escritura, la Biblia cristiana²¹. En el libro más famoso de Cervantes, encuentro una respuesta doble a esta postura crítica: sí; y todo lo contrario.

El discurso o lenguaje de *Don Quijote* no se condena explícitamente a sí mismo como lo hace el lenguaje del *Coloquio*. Pero sí se mofa de sí mismo. Se mofa de su propio artificio, su fantasía, su locura. Y esto lo hace para gloriarse de todas sus pompas y sus obras casi divinas. De ahí el ejemplo más claro en la primera parte de un encomio en forma de una burla: el Prólogo en el que se denuncia la necesidad de escribir el «ornato» de este prólogo que leemos, pero produciendo de esta manera un prólogo tan burlesco que merece elogiarse como ejemplo superlativo, magistral, de prólogo en forma de anti-prólogo. Y recordemos los actos metaficticios de la segunda parte, embustes con propósito como la intervención atribuida a Cide Hamete que «se queja de *sí mismo*» por haber «tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote», decisión que le obliga a suprimir «otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos» (bastardilla mía)²². El discurso de Cervantes supera aquí el problema de Cide Hamete al describirlo; se burla del problema en el acto de solventarlo. La escritura cervantina no se concentra en don Quijote porque se extiende en la *digresión* más grave de su propia identidad, pero presentada con levedad. Mediante el narrador que escribe sobre lo que se dice de lo que se dice, Cervantes se burla de la falibilidad del lenguaje y de su lenguaje. Pero también se burla de la burla, ejemplificando que el lenguaje demuestra la verdad de su falsedad («soy falso») sólo si demuestra la falsedad de esa verdad («y eso es falso»).

La forma de *Don Quijote* comunica, por ello, su propio contenido, su propia materia; presenta un mensaje que coincide con su medio como libro doble, espejo dialógico que machihembra tropelías y engaños contrarios. Cervantes logra una parodia que es también un panegírico del

²⁰ Alter, 1975, p. 3.

²¹ Parr, 2005, p. 48.

²² Cervantes, *Don Quijote*, [II.44] p. 877.

lenguaje, un libro que se compone de libros y que realiza un encomio del libro en forma burlesca de anti-libro.

En el juego de espejos más externo de nuestro libro, el protagonista se describe como *ingenioso hidalgo* en el título de la primera parte y como *ingenioso caballero* en el título de la parte segunda. El arte de Cervantes se centra a lo largo de su más famosa ficción en la imagen expresa de un hidalgo que se transforma en caballero. Pero este arte también se centra en la imagen implícita de un hombre histórico que se transforma en texto poético. El hidalgo-hombre se desdobra en caballero-texto. Desde esta metamorfosis, el protagonista es doble, una unión de contrarios inseparables, pero una unión desigual, y un coloquio frustrado.

El hidalgo en su biblioteca al principio del primer capítulo lee extasiado los libros de caballerías por la belleza, la bondad y la verdad insuperables que cree hallar en ellos. Deleita ante todo en su contenido de amor y guerra, erotismo (que él lee siempre con ojos castos) y heroísmo ejemplares. Antes de su transmutación en el caballero don Quijote, este hidalgo anónimo ejemplifica el lector de placer: es un bibliópata, librómano con un deseo perpetuamente encendido que no se apaga ni para dormir. Refleja, por tanto, la desdoblada imagen de Campuzano, Peralta y Berganza como lectores seducidos.

Luis Murillo y otros críticos han señalado que el hidalgo se crea, se bautiza, y se confirma a sí mismo cuando se imagina caballero andante²³. La ideación del caballero termina con la creación y coronación de la princesa Dulcinea del Toboso, «señora de sus pensamientos»²⁴. Esto deja claro que el hidalgo nombra «don Quijote de la Mancha» al *caballero* de sus pensamientos, a la invención perfectiva de sí mismo.

Ya sabemos que don Quijote cree que «religión es la caballería», como le explica a Sancho²⁵. El hombre-texto adopta la andante caballería, versión literaria, como forma absoluta de su poética vital. El caballero don Quijote pretende quijotizar a todo y a todos en su mundo tanto natural como social. El lector idealista de adarga antigua, lanza en astillero, galgo corredor se reemplaza por un lector ideológico de apremiante causa mundial; y una poética del placer se reemplaza, desde la primera salida, por una poética del provecho militante.

²³ *Don Quijote*, ed. Murillo, p. 77, n. 29.

²⁴ Cervantes, *Don Quijote*, [I.1] p. 33.

²⁵ Cervantes, *Don Quijote*, [II.8] p. 608.

Para los sapientísimos críticos que leen el *Quijote* como sátira (Maravall, Parr), burla literaria (Close), o libro cómico (el «funny book» de Russell), el caballero ridículo del primer capítulo protagoniza una gran variedad de aventuras, pero sin sostener ningún proceso de transformación interna. Por contraste, en su estudio minucioso del *Quijote*, II, Henry Sullivan opina que el caballero y su escudero pasan por un «purgatorio grotesco en esta vida»²⁶. Como Sullivan, percibo un proceso de conversión, depuración e iluminación en la segunda parte. Creo, además, que ambas partes de la ficción varían y desdoblán una misma temática que puede describirse como «poética vital de heroísmo y de amor». El protagonista busca fama gloriosa en forma de heroísmo y erotismo temporales y eternos. Su método es la ejemplaridad artística y moral, estética y ética. En distintos grados, todos los demás personajes varían el ejemplo de don Quijote. Imitan modelos para inventar vidas heroicas y eróticas o vidas trágicas que son todo lo contrario.

Sullivan concluye que el «purgatorio grotesco» sufrido por don Quijote en la segunda parte lo conduce a un desenlace providencial que puede llamarse o la «salvación» o la «curación», conforme con la filosofía psicoanalítica de Jacques Lacan²⁷. Nuestro protagonista explica en términos simétricos su última agnición: «Yo fui loco y ya soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha y soy ahora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno»²⁸. ¿Pero tiene razón el señor moribundo *Quijano (Quixa-no)*? Quizá no. Creo que el contexto nos permite responder, con todo respeto, que el pobre Alonso Quijano es mal «lector» de don Quijote. Y aquí «contexto» significa «todo el libro». Las aventuras del protagonista comprueban que él, ya cuerdo, alcanza una vida de heroísmo y amor por medio de su locura. Alonso Quijano es *el Bueno* sólo porque fue y es a su vez el caballero-texto don Quijote de la Mancha.

En el monstruoso fracaso caballeresco del *Quijote*, II, nuestro héroe se revela como ejemplo novedoso de lo que muchos autores clásicos llaman un «Sileno de Alcibíades», expresión que Erasmo glosa en sus *Adagios* de 1511. Alcibíades fue famoso estadista ateniense, contemporáneo de Sócrates a quien Platón recrea en su *Banquete*. Alcibíades llega tarde y borracho a la fiesta y pronuncia un discurso tan brillante como digresivo sobre Sócrates, su maestro y amigo. Con loa y protesta,

²⁶ Sullivan, 2008, p. xi.

²⁷ Sullivan, 2008, pp. 111-154.

²⁸ Cervantes, *Don Quijote*, [II.74] p. 1100.

Alcibíades narra que nunca logra encenderle el deseo y seducirle a su maestro con la tentación del amor carnal; y esto se debe a que el maestro responde con su propia tentación de seducirle a Alcibíades al amor intelectual de la filosofía, de mayor provecho porque es el mayor placer. Alcibíades concluye que por la fealdad física de Sócrates que oculta una belleza interior, el maestro se asemeja a «esos silenos que hay en los talleres de los escultores, que moldean los artífices con siringas o flautas en la mano y que al *abrirlos en dos* se ve que tienen en su interior estatuillas de dioses»²⁹. Este discurso ofrece un ejemplo exquisito de un género conocido como el encomio burlesco, el elogio paradójico, o simplemente paradoja. Como señaló Clarence Miller, Erasmo resucita este género después de mil años de olvido en occidente con su *Elogio de la locura*³⁰.

En un artículo tan luminoso como exacto, James Iffland analiza el capítulo 15 del *Quijote*, I, en el que nuestro caballero se identifica explícitamente, no con los silenos de Alcibíades, sino con el dios menor llamado Sileno, descrito correctamente por nuestro héroe como «ayo y pedagogo del alegre dios de la risa», alusión a Baco, o Dionisio³¹. El caballero que aquí se une en sus pensamientos librescos con el maestro de Baco ignora que hace doblemente el ridículo. Habla en tono serio, solemne, pedante, con soberbia en su humillación mientras monta en el asno de Sancho, tras su derrota recién sufrida de los «desalmados yan-güeses». La referencia que nuestro héroe hace a Sileno —dios feo y frívolo por definición— además de ser referencia seria, resulta favorable, como Iffland señala³². En definitiva, sin saberlo, don Quijote pronuncia el típico encomio burlesco, un encomio de la locura risible pronunciada por la locura risible. Don Quijote se retrata como Sileno con ironía dramática, un sileno que en la segunda parte se abre en dos para revelar su carácter tan laudable como despreciable, como objeto digno de «admiración y de risa»³³.

Nuestro protagonista silénico se revela y se revela a sí mismo en las cuatro fases de la acción del *Quijote*, II. Cada fase dramática se centra en un tema supeditado al tema central de la poética vital heroica y amo-

²⁹ Platón, *El Banquete*, [215a] p. 125.

³⁰ Miller, 1979, p. xiv.

³¹ Cervantes, *Don Quijote*, [I.15] p. 136.

³² Iffland, 1998, p. 136.

³³ El narrador asevera que «los sucesos de don Quijote se han de celebrar con admiración y con risa» (Cervantes *Don Quijote*, [II.44] p. 879).

rosa. Las primeras dos fases dramáticas se centran en el tema secundario de *nosce te ipsum*, conócete a ti mismo, o en un examen de la conciencia y del entendimiento de don Quijote.

Con el libro de Cide Hamete, don Quijote ve destrozado el aspecto heroico de su yo, un proyecto sobre el que ya va perdiendo su autoría y su autoridad. Poco después, el caballero literalmente *ve* destrozado el aspecto erótico de su poética con el encantamiento de Dulcinea por Sancho Panza, su nuevo 'autor'.

Ni don Quijote ni Sansón se ven como reflejos el uno del otro en los múltiples espejos indumentarios del bachiller disfrazado como Caballero de los Espejos y llamándose también Caballero del Bosque. El caballero triunfante permanece en el bosque de su locura intelectual; el caballero derrotado, cobarde, vengativo, permanece en el bosque de su locura moral. Amo y escudero reconocen la necesidad de unir «heroicidad y santidad» en una conversación tan profunda como ridícula. Los personajes sepultados que se descomponen sin poder morir en la Cueva de Montesinos reflejan el estado actual de la imaginación de su inventor, quizá soñando, quizá alucinando como puede, quizá mintiendo, quizá imitando a propósito sus modelos históricos y literarios. El caballero silénico, aún loco pero con mayor conocimiento de sí mismo, concluye sus aventuras caballerescas reconociendo que no puede alcanzar el artificio de su ambiente físico y humano. Reconoce, pues, que ya no puede «hacer más» en el mundo malamente encantado de «máquinas y trazas»³⁴. En la aventura del barco encantado, la lectura de provecho militante ha perdido todo su placer.

En la tercera fase dramática, don Quijote y a Sancho viajan al palacio que, con ironía dramática, se tilda de «casa de placer»³⁵. Y, por eso, don Quijote y Sancho sufren burlas cada vez más despiadadas por su poética defectuosa como burladores burlados. Pero a la vez, nuestros héroes revelan la superioridad de su poética vital sobre la de sus burladores; y éstos acaban burlados providencialmente por el gobernador Sancho Panza y su consejero don Quijote, moral y hasta políticamente superiores a los nobles y sus siervos. El tema que se deduce es el de catarsis, depuración, vía purgativa o purgatorio, en el palacio como lugar de sufrimiento en forma de burlas gastadas por socarrones cada vez más vengativos.

³⁴ Cervantes, *Don Quijote*, [II.29] p. 777.

³⁵ Cervantes, *Don Quijote*, [II.31] p. 784.

Don Quijote se abre como un sileno digno de elogio y de burla en la última fase dramática de nuestro texto autorreflexivo. Esta fase se centra en el tema doble de la iluminación creciente y la luz final. Pero esta vía iluminativa y vía de conversión a la luz también puede leerse como alabanza gozosa de las sombras, de las imágenes visibles en el crepúsculo que acarrea las dos luces del sol y de la luna. Don Quijote ve en la «estampa» la historia de Cide Hamete y el libro titulado *Luz del alma*³⁶. El hidalgo Alonso Quijano imita a don Quijote cuando lamenta haber leído sus fantasías caballerescas en lugar de libros que pudieran haber sido «luz del alma»³⁷.

Don Quijote dice que «[se] holgaría de *ver* las 4 imágenes cubiertas en lienzos que unos labradores desvelan ante él (bastardilla mía)³⁸. Alcibiades establece un símil entre Sócrates y los silenos feamente hermosos que los artifices crean en sus talleres. Cervantes establece su símil serio-cómico entre don Quijote y las imágenes en relieve que nuestro héroe reconoce como el caritativo San Martín, San Jorge el «defendedor de doncellas», San Diego el valiente Matamoros, y San Pablo arrojado de su caballo y retratado muy «al vivo»³⁹. Bajo el sol matutino en la playa, el Caballero de la Blanca Luna arroja a don Quijote de su caballo, y el sileno cervantino se abre en dos. El héroe valiente se niega a renunciar —defiende— a su doncella. Declara la infinita belleza de Dulcinea y, con igual vigor, su propia flaqueza. Nuestro caballero de sus propios pensamientos declara, desde la metafórica cueva sepulcral de su yelmo: «Aprieta, caballero, la lanza y quítame la vida, pues me has quitado la honra»⁴⁰. En este momento de su máxima locura, don Quijote demuestra su máxima cordura. Nuestro loco entreverado vive en grado heroico las mismas virtudes que sus modelos en gloria también vivieron en grado heroico, conforme con el criterio oficial («virtud heroica») para canonizar a los santos. Somos testigos en esta batalla de la beatificación cervantina de la literatura —no canonizada— capaz de inspirar al mismo tiempo la virtud heroica y la locura trágica.

La poética vital de don Quijote ilustra que sólo lo trágico asume forma definitiva en Cervantes. Don Quijote es producto y víctima de

³⁶ Cervantes, *Don Quijote*, [II.62] p. 1033.

³⁷ Cervantes, *Don Quijote*, [II.74] p. 1100.

³⁸ Cervantes, *Don Quijote*, [II.58] p. 985.

³⁹ Cervantes, *Don Quijote*, [II.58] p. 986-987.

⁴⁰ Cervantes, *Don Quijote*, [II.64] p.1047.

sus pensamientos, de su poética que confunde la verdad infinita con la certeza apriorística, víctima de su lecho literario de Procasto. Su arte se opone al arte de su autor. Si refundimos una frase de Chesterton, podemos concluir que Cervantes en su poética pretende asomar su cabeza al cielo; don Quijote quiere con su poética vital meter el cielo en su cabeza, y la cabeza se revienta como un yelmo de cartón⁴¹.

Un ejemplo contrario lo hallamos en Basilio. Este personaje ejerce su ingeniosa invención —su «industria»— cuando finge suicidarse para casarse gozosa y canónicamente con Quiteria. Es claro que Basilio imita el cuento griego, *Píramo y Tisbe*. Pero hay que añadir que su nombre alude al famoso padre de la iglesia, San Basilio de Cesárea, autor del libro *A los jóvenes: Cómo sacar provecho de la literatura griega*. En esta novela intercalada, el provecho coincide con el máximo placer de entendimiento y de cuerpo. Pero la poética que vale para asegurar la boda no vale necesariamente para asegurar un feliz matrimonio, como el solterón don Quijote le explica al nuevo esposo. En su forma, la vida simulada de Basilio y Quiteria permanece abierta, prometedora, esperanzada, no definitiva, ni resuelta. Su poética vital está en obras, abierta a la recreación inventiva.

Los perros hablantes de nuestro autor reconocen al principio de su discurso que, como perros, representan símbolos de la amistad. En un reflejo de los perros, con el mismo grado de verosimilitud, la pluma parlante de Cide Hamete decreta un compañerismo entre ella y don Quijote que se aproxima a las nupcias ejemplares pero imposibles entre el caballero y la señora de sus pensamientos. Dice la pluma: «Para mí sola nació don Quijote, y yo para él; solos los dos somos para en uno»⁴². Se descubre en esta pluma de pasión encendida un símbolo cervantino del discurso oral y del discurso escrito en todas las lenguas; el discurso con el que todos nos creamos y nos recreamos; el discurso con el que componemos el *texto* de la identidad personal y social. En el *Coloquio* y el *Quijote*, el espejo encantado por la escritura de Cervantes nos invita a compartir un sueño amistoso con el autor «dormido». Este espejo retorna la imagen de un sileno divinizado por el lenguaje, la imagen de un sileno en obras que eres tú, que soy yo, y que somos todos juntos.

⁴¹ Chesterton, 1908, p. 29.

⁴² Cervantes, *Don Quijote*, [II.74] p. 1105.

BIBLIOGRAFÍA

- Alter, Robert, *Partial Magic*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1975.
- Aristóteles, *Poética*, trad. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.
- Basilio de Cesárea, San, *A los jóvenes: Cómo sacar provecho de la literatura griega*, ed. Francisco Antonio García Romero, Madrid, Ciudad Nueva, 2011.
- Casalduero, Joaquín, *Sentido y forma de las «Novelas ejemplares»*, Madrid, Gredos, 1969.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Lima, Punto de Lectura, 2008.
- Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 2002, 2 vols.
- Chesterton, George K., *Orthodoxy*, New York/London, John Lane Company, 1908.
- Cicero [Cicerón], Marcus Tullius, *De inventione*, Whitefish, MT, Kessinger Publishing, 2004.
- Close, Anthony, *The Romantic Approach to «Don Quixote»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978.
- Close, Anthony, *A Companion to «Don Quixote»*, Suffolk, Tamesis Books, 2008.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid/México, Turner, 1984.
- Erasmus [Erasmus], Desiderius, *The Adages of Erasmus*, ed. y trad. Margaret Mann Phillips, Cambridge, Cambridge University Press, 1964.
- Horatius Flaccus, Quintus, *Ars poetica*, en *Satires, Epistles and Ars Poetica*, ed. y trad. H. Rushton Fairclough, Cambridge, Harvard University Press, 1942, pp. 442-490.
- Iffland, James, «Don Quijote como Sileno: ¿Una pista para descifrar las intenciones de Cervantes?», *Anales Cervantinos*, XXXIV, 1998, pp. 135-144.
- Maravall, José A., *Utopía y contrautopía en el «Quijote»*, Santiago de Compostela, Pico Sacro, 1976.
- Miller, Clarence, «Introduction», Desiderius Erasmus, *The Praise of Folly*, ed. y trad. Clarence Miller, New Haven/London, Yale University Press, 1979, pp. IX-XXV.
- Morón, Ciriaco, *Para entender el «Quijote»*, Madrid, Rialp, 2005.
- Murillo, Luis (ed.), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, vol. 1, Madrid, Castalia, 1991.
- Parr, James, *«Don Quijote»: A Touchstone for Literary Criticism*, Kassel, Reichenberger, 2005.
- Platón, *El banquete*, trad. Luis Gil Fernández, Buenos Aires, Aguilar, 1962.

- Presberg, Charles, «Las formas de la verdad y la verdad de las formas: *El coloquio de los perros*», en *USA Cervantes*, ed. Georgina Dopico Black y Francisco Layna Ranz, Madrid, CSIC, Polifemo, 2009, pp. 957-981.
- Riley, Edward C., «*Don Quixote*», London, Allen & Unwin, 1986.
- Russell, Peter E. L., «*Don Quixote* as a Funny Book», *Modern Language Review*, 64, 1969, pp. 312-326.
- Sullivan, Henry, *Grotesque Purgatory: A Study of Cervantes's «Don Quixote», Part II*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1996.

C o l e c c i ó n B a t i h o j a



Estudios Indianos, 3

El «Quijote» desde América (Segunda Parte) es un homenaje al *Quijote* de 1615 por parte de un conjunto de distinguidos especialistas provenientes de los dos lados del Atlántico. Es una forma de reconocer, y celebrar, la inmediata llegada de la obra maestra cervantina a América y su profundo impacto posterior sobre muchos aspectos importantes de su cultura. Los trabajos se centran o bien en los temas y episodios de la Segunda Parte del *Quijote* o bien en las huellas de la obra en diversas esferas de la producción literaria y artística del continente americano.

Ignacio Arellano es catedrático de la Universidad de Navarra, especialista en literatura del Siglo de Oro. Ha publicado unos ciento cincuenta libros y cerca de cuatrocientos artículos en revistas especializadas. Es autor también del blog *El jardín de los clásicos*.

Duilio Ayalamacedo enseña cursos en la especialidad estudios transatlánticos (siglos XVI, XVII y XVIII). Ha publicado *A esta hora* y *Moradas*.

James Iffland ha enseñado literatura española y latinoamericana en Boston University desde 1974. Es autor de *Quevedo and the Grotesque*, *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, entre otros títulos; y co-editor de *El «Quijote» desde América*. Es también Editor Asociado de *Cervantes: The Bulletin of the Cervantes Society of America*.



Universidad
de Navarra

GRISO



UNIVERSIDAD
DEL PACÍFICO



IGAS Institute of Golden Age Studies / IDEA Instituto de Estudios Auriseculares