

# Don Quijote del texto al mito

JEAN CANAVAGGIO  
*Université Paris Nanterre*

Nada más salido de las prensas, a principios del siglo xvii, el *Quijote* conoció un éxito inmediato que, desde entonces, se extendió a Europa, primero, y luego a todo el orbe. Pero los cuatro siglos que nos separan de este acontecimiento dibujan una trayectoria sobre la que se impone una vuelta atrás. Desde hace mucho, los investigadores se han interesado en las imitaciones y adaptaciones que han suscitado, en todas las épocas, las andanzas de Don Quijote. También se han detenido en las sucesivas interpretaciones a que ha dado lugar: en particular a la metamorfosis que, por iniciativa de los románticos alemanes, ha transformado en una odisea cargada de sentido trascendente la epopeya burlesca de un nuevo caballero andante. Sin embargo, aún queda por abarcar ese complejo proceso en una mirada de conjunto, iluminándolo en sus múltiples aspectos. Don Quijote fue creado, sin duda, por un autor sin el que no habría existido. Pero si es cierto que no emerge, como Fausto o Don Juan, de un sustrato legendario, no por eso ha dejado de separarse del relato de sus aventuras. Por lo tanto, la transformación de Don Quijote se ha operado en función de virtualidades de las que era portador, desde el inicio, un libro que para unos no es más que una simple referencia literaria, pero que, para los demás, sigue estando vivo por siempre.

Don Quijote, en el momento de su aparición, fue considerado una figura de risa. Queda sin embargo por aclarar la índole de esa risa, tal como la deducimos de los testimonios que el siglo xvii nos ha dejado sobre la acogida que se le reservó. Sin duda nació del constante desajuste entre las aspiraciones del caballero y la respuesta que recibe del mundo donde pretende cumplirlas: sea que se equivoque sobre la realidad que se ofrece a sus ojos, sea que lo engañen las representaciones falaces que de ella le dan quienes tratan de burlarlo. Pero, para los primeros lectores de la novela, el ideal heroico que desde el principio incita al ingenioso hidalgo a tomar las armas y partir en busca de aventuras no solo les pareció una aspiración anacrónica;

a sus ojos, salvo raras excepciones, no fue más que una obsesión maníaca cuya víctima cae en todas las trampas que se le tienden; y, mientras que en Cervantes, Don Quijote, al atribuir sus sinsabores a la acción de malignos encantadores, manifestaba una sorprendente capacidad para perseverar en su ser, quienes se dedicaron a adaptar o a transponer sus hazañas no han visto en esa perseverancia más que la credulidad, la terquedad obtusa y la «vanidosa verborrea» de un fanfarrón ingenuo. Las imitaciones y adaptaciones que se nos ofrecen o bien alimentan una representación caricaturesca, tal como la imaginó Avellaneda, o bien quedan reducidas a su más simple expresión, como muestran los ballets, las farsas y las comedias, o bien son objeto de una transposición cuyo mejor ejemplo es el *Pastor extravagante*, de Charles Sorel, el último avatar de una comicidad cuyas posibilidades Cervantes es el único en haber medido y explotado.

Así es como nos estamos acercando a otra época en que cambia la percepción que los lectores se forman de Don Quijote, en una evolución de la que el Siglo de las Luces marca el primer hito. Lo prueban a la vez un nuevo interés por la vida y la personalidad del autor, una mirada más atenta sobre el texto mismo de su obra maestra, y una visión más compleja y matizada de su héroe. Las circunstancias en que se realizó esta evolución, característica de la emergencia de una sensibilidad nueva, están íntimamente ligadas al advenimiento y al triunfo de los Ilustrados. Vemos afirmarse entonces la convicción de que la razón y la experiencia van a «esclarecer» al mundo y disipar las tinieblas. Al mismo tiempo, asistimos a una exaltación del hombre en tanto que individuo, capaz de extraer de su razón, aunque también del sentimiento, su completo conocimiento del mundo. Este amplio fenómeno no afectó con un mismo impulso al conjunto de Europa: se diversificó en el espacio y en el tiempo, ahondando el desfase entre las naciones que, desde el inicio, supieron dar el tono, como Inglaterra y en menor medida Francia, y aquellas que, como España, tardaron en seguir su ejemplo y solo en parte se decidieron por él. En el terreno de las letras, el Siglo de la Luces mantuvo los géneros establecidos por el clasicismo, pero amplió su campo y flexibilizó sus formas: muestra de ello es la expansión del género novelesco en Inglaterra, al tiempo que, en la península Ibérica, asistimos, por el contrario, a su debilitamiento. Tres escritores, Henry Fielding, Tobías Smollett y Laurence Sterne, dan fe de un nuevo interés por la personalidad del ingenioso hidalgo y de una reconsideración de sus extravagancias y de sus hazañas<sup>1</sup>. Lo que ante todo

<sup>1</sup> P. J. Pardo García (1997), *La tradición cervantina en la novela inglesa del siglo XVIII*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca; Ardila J. G. (2014), *Cervantes en*

los atrae, es su capacidad imaginativa, que lo convierte desde luego en un personaje incongruente, pero, aún más, en la encarnación extrema de una tendencia de cada uno de nosotros, tendencia expresada con especial clarividencia por el Doctor Samuel Johnson:

Pocos lectores, sea que rían o sea que se compadezcan, pueden negar que han alimentado visiones del mismo orden, aunque quizá no todos hayan contado con aventuras tan extrañas o con medios tan inadecuados. Cuando nos compadecemos de él, pensamos en nuestras propias desilusiones, y cuando nos reímos, nuestro corazón nos advierte de que él no es más ridículo que nosotros, salvo en un hecho, que dice lo que nosotros solo hemos pensado<sup>2</sup>.

Estamos lejos, por lo tanto, del héroe burlesco que desfiles y mascaradas habían popularizado en la Europa del siglo xvii. ¿Se trata por ello de una ruptura? No, desde luego: por más de un motivo, Don Quijote sigue siendo una figura cómica. Lo prueba el *Diccionario de Autoridades*, primer diccionario de la Real Academia Española. En él se halla la palabra *quixotada*, que ya se hallaba en la pluma de Cervantes, y que es definida como «la acción ridículamente seria, o el empeño fuera de propósito»; asimismo se encuentra su sinónimo *quixotería*, y, sobre todo, *quixote*, «hombre ridículamente serio, o empeñado en lo que no le toca». Lo prueban también las representaciones gráficas y plásticas que acompañan ediciones y traducciones. Lo nuevo es, en primer lugar, toda una corriente de reflexión sobre la risa que esa figura suscita, de la que se descubre que no impide en absoluto identificarnos con el ingenioso hidalgo. Es también, más allá del comportamiento mimético de émulos cuya mente ha sido perturbada por unas lecturas desconsideradas, la aparición de personajes de novela que encarnan sobre otros registros la relación quijotesca que mantienen con el medio en que viven y en el que se aventuran. Es esa relación la que algunos grandes novelistas del siglo xix –Dickens, Flaubert, Dostoievski, Melville– no van a tardar a su vez en desarrollar.

La verdadera metamorfosis de Don Quijote se debe a los románticos alemanes. En adelante, sus hechos dejan de ser considerados una aventura cómica, para volverse una odisea simbólica, cargada de una significación trascendente. Si esta mutación se produjo en Alemania, fue porque encon-

*Inglaterra: El «Quijote» y la novela inglesa del siglo xviii*, 2a edición, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

<sup>2</sup> Citado en R. Paulson (1985), «Don Quixote» in *England. The Aesthetic of Laughter*, Baltimore: The Johns Hopkins University, p. 5.

traba allí un terreno particularmente propicio. Las razones de este fenómeno son, desde luego, complejas. Se deben, en gran parte, a la forma en que Alemania acogió la Revolución francesa: como un mensaje de libertad, pero también como una empresa guerrera, pronto reemplazada por una ocupación militar, confirmada por el despotismo napoleónico. Así se explica que la identidad alemana se haya construido, primero, gracias a la Revolución, luego cada vez más contra ella, en una relación contradictoria que marca de su impronta el conjunto de las manifestaciones culturales que entonces se producen en el mundo germánico. Estas manifestaciones son llevadas por un vasto impulso a merced del cual sus actores redescubren los mitos y las tradiciones nacionales, liberan las fuerzas del sueño y de la pasión, privilegian la imaginación y lo irracional, provocando así una conmoción de la ideología y de la sensibilidad.

En esta nueva configuración de las relaciones entre el yo y el mundo, la loca empresa de un émulo de los caballeros andantes adquiere un valor emblemático. El iniciador de esta lectura es Friedrich Schlegel, el cual ve en el *Quijote* un libro serio, nutrido por una inspiración profunda que adivina bajo la ironía de sus formas. Lo que constituye el vigor de esta inspiración es una actividad creadora emparentada con la de la naturaleza, capaz de abarcar la totalidad de lo real y de responder a la expectativa de una mitología moderna que expresa nuestro tiempo: una fuerza primitiva a la que la novela debe «este desorden artísticamente controlado, esta naciente simetría de contrastes, estas maravillosas alternancias de entusiasmo y de ironía que se encuentran hasta en los más mínimos detalles»<sup>3</sup>.

Aunque Friedrich Schlegel esboza esta concepción sin llegar a desarrollarla, no por eso deja de influir profundamente en los hombres de su generación, empezando por su hermano, August Wilhelm, cinco años mayor. A la vez que comparte el entusiasmo de su hermano menor por el *Quijote*, éste prolonga su estudio aplicando su reflexión a la estructura de la novela y a sus personajes, abriendo así el camino a una interpretación que es el primero en formular. A sus ojos, el *Quijote* es la novela de la lucha eterna entre las dos fuerzas de la vida: la poesía, representada por el caballero, y la prosa, que lo sigue en la persona de su escudero. De este modo es la totalidad de la vida lo que abarca Cervantes, que aún

<sup>3</sup> J. J. A. Bertrand (1914), *Cervantès et le Romantisme allemand*, Paris: Alcan; L. Bergel, «Cervantes in Germany», en A. Flores y M. J. Benardete (1947), *Cervantes across the Centuries*, New York: The Dryden Press, pp. 315-352; W. Brüggemann (1958), *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik*, Münster: Aschendorff.

gravedad y bufonadas con su equilibrio entre las «masas paródicas» y las «masas románticas»<sup>4</sup>. Esa interpretación iba a suscitar, nada más apuntada, nuevas tentativas más sistemáticas, más ambiciosas también, como la que expone Friedrich von Schelling, en sus *Lecciones sobre la Filosofía del Arte*, dadas en Würzburgo en 1804-1805. A este se le debe la defensa e ilustración más nítida de un simbolismo que hasta entonces solo había sido intuitivo.

Schelling parte de la oposición que discierne entre el ámbito de la naturaleza y el de la libertad; esta oposición se resuelve en la obra de arte, porque esta expresa la identidad de la actividad consciente y de la actividad inconsciente. Encarna en efecto la idea subjetiva y absoluta en unas formas objetivas, casi materiales, que son los mitos. La Antigüedad tenía toda una mitología. En el mundo moderno estos mitos solo se constituyen como mitologías parciales, pero se realizan en la novela. Por esta razón, Don Quijote y Sancho, para el universo culto, se han convertido en personajes mitológicos: al hacer de su libro un cuadro vivo y completo, no sólo de España, sino de la vida misma, el creador le dio un valor universal. A partir de este momento, ¿cuál es el tema central de la novela? La lucha entre lo real y lo ideal. En la Primera parte, el ideal choca contra el mundo de todos los días y sus variaciones; en la Segunda, el héroe es víctima de una mistificación, hasta el punto de que el mundo con el que en adelante entra en conflicto es presuntamente ideal. Mistificación dolorosa y brutal, tal como la preparan los duques, de modo que el ideal que encarna el héroe se debilita y sucumbe. No obstante, en el conjunto de la obra, el ideal triunfa claramente, incluso en la Segunda parte, debido a la vulgaridad e infamia de los adversarios del caballero. Así, a pesar de sus imperfecciones y de su locura, Don Quijote es un ser noble que, siempre que no se trate de libros de caballerías, manifiesta un espíritu tan superior que ninguno de los ultrajes de que es objeto logra humillarlo<sup>5</sup>.

La interpretación romántica alemana va a imponerse rápidamente en Europa e incluso más allá. Da un nuevo impulso a la inspiración de pintores e ilustradores, y, en particular, a la representación que un Gustave Doré hizo de sus hazañas y de sus fracasos, y de la que en parte seguimos siendo herederos. Por último, a través de todo un juego de correspondencias, ilumina, si bien indirectamente, la trayectoria de algunos protagonistas de la novela moderna. Esta interpretación ha sido cuestionada por el hispa-

<sup>4</sup> Véase J. J. A. Bertrand, *Cervantès et le romantisme allemand*, pp. 123-159, y en particular p. 131.

<sup>5</sup> J. J. A. Bertrand, *op. cit.*, pp. 189-201.

nismo anglosajón<sup>6</sup>. Se le ha reprochado haber exaltado al ingenioso hidalgo sin tener en cuenta el propósito expresado por su creador, ni tampoco la parodia que de él se desprende; haber cargado su historia con un alcance simbólico para hacer de ella una especie de Biblia moderna, una vasta parábola de las relaciones del hombre y del mundo; finalmente, acreditado la idea de que, al desarrollar esta parábola, Cervantes había preparado el advenimiento de una visión distinta de estas relaciones, conforme con el credo estético y la sensibilidad de nuestra época. En 1887, Nietzsche, evocando en su *Genealogía de la moral* las afrentas sufridas por el caballero en el palacio de los duques, subrayó con fuerza esta paradoja:

Hoy leemos todo el *Quijote* con un regusto amargo en la boca, casi como un tormento y por eso a su autor y a sus contemporáneos les resultaríamos muy extraños, muy oscuros; ellos lo leyeron con la conciencia completamente tranquila, como el libro más divertido de todos, un libro que casi les hizo morir de risa<sup>7</sup>.

Por cierto, en el clima de efervescencia filosófica en que entonces se bañaba Alemania, el trastrocamiento que operaron los románticos, en una audaz proyección sobre el devenir total del mundo, los arrastró a veces más allá de su propósito inicial, a partir de presupuestos impregnados de un cristianismo difuso. Pero lo que por ahora tenemos que constatar es la amplitud de este viraje, a partir de un examen que, si bien nunca adoptó la forma de una exégesis sistemática, en conformidad con las reglas de una filología rigurosa, ha contribuido a alimentar la concepción que nos hacemos de la obra de arte. En efecto, a favor de ese reexamen, Don Quijote ha sido percibido como un ser que, lejos de contentarse con vivir en un universo de ficciones, defiende su ideal a costa propia, en una afirmación absoluta de su libertad. Al mismo tiempo, las resonancias cómicas de sus desventuras han cobrado un sentido irónico, marcando así una distancia entre el objeto representado y su modo de representación. Por último, su historia pareció la expresión por excelencia de la personalidad del autor, aun cuando este, quizás, no lo haya querido. De este modo la odisea del Caballero de la Triste Figura tomó una significación nueva, en el mismo momento en que respondía a los gustos de un público portador de valores distintos de los de

<sup>6</sup> Véase sobre todo P. Russell (1978), «Don Quijote y la risa a carcajadas», en *Temas de «La Celestina»*, Barcelona: Ariel, pp. 407-440; A. Close, (2005), *La concepción romántica del «Quijote»*, Barcelona: Crítica.

<sup>7</sup> F. Nietzsche (2003), *La genealogía de la moral*, Madrid: Tecnos, p. 107.

la edad barroca. Este público expresaba una sensibilidad diferente y manifestaba por ello una expectativa que esa odisea vino a colmar.

El advenimiento del siglo xx inaugura una nueva etapa en este proceso. Esta vez, ya no se trata de una ruptura con la representación que se había hecho el romanticismo: sus herederos, sin rechazarla, la integran en un espectro más amplio. Primero se apunta un renuevo de interés de España por su odisea, ligado a una coyuntura nueva en la que Don Quijote se recorta sobre el trasfondo del desastre de 1898, lo que Miguel de Unamuno ilustra a su modo en su *Vida de don Quijote y Sancho*. También se observa, a escala europea y hasta allende los mares, una curiosidad sin precedentes, una verdadera pasión por el destino de un héroe cuyo carácter emblemático se afirma con fuerza, más allá de la diversidad de las interpretaciones. Al tiempo que conserva las formas que había adoptado antes, esa pasión toma las vías que le ofrece la invención de nuevos lenguajes, abraza las revoluciones estéticas que conocen las artes plásticas y la música, encuentra en el cine un nuevo modo de expresión. En un mundo confrontado a una crisis general de valores en que se tambalean las viejas certezas, Don Quijote se carga con una pluralidad de sentidos, requiriendo, entre otros, el interés de quienes se colocan bajo la advocación de Sigmund Freud: Helen Deutsch, René Girard, Marthe Robert, Louis Combet en Francia, así como Carroll Johnson, Ruth El Saffar y Diana de Armas Wilson en Estados Unidos. Para limitarnos a un solo ejemplo, especial relevancia tiene, dentro de esta corriente, *Lo antiguo y lo nuevo*, un ensayo de Marthe Robert publicado en 1963, en el que desarrolla su lectura personal de la odisea quijotesca<sup>8</sup>. Según ella, la imitación por Don Quijote de un modelo literario fijado por una tradición, o incluso una convención, aquélla que Amadís de Gaula le ofrece por medio de sus lecturas, plantea, en el modo simbólico, una cuestión que ha seguido siendo para la literatura un tema permanente de debate: «¿Cuál es el lugar que ocupan los libros en la realidad? ¿En qué manera su existencia importa a la vida? ¿Son verdaderos de manera absoluta, o de manera muy relativa y, si lo son, cómo prueban su verdad?»<sup>9</sup>. Don Quijote, lector ejemplar, pone a prueba esta verdad, descubriendo así a costa suya la ambigüedad de las relaciones entre la literatura y la vida.

No obstante, la relación conflictiva que establece con el mundo no es reducible a su locura, sino que se personifica en su trato con su escudero. En efecto, la existencia de Sancho se forma con los elementos de una reali-

<sup>8</sup> M. Robert, *L'Ancien et le Nouveau. De Don Quichotte à Franz Kafka*, París, Grasset, 1963.

<sup>9</sup> *Op. cit.*, p. 11.

dad que su amo juzga inferiores y que no quiere admitir: un rechazo absoluto, que es el del cuerpo y la aceptación de las necesidades que le son propias. El escudero mantiene, al contrario, una sana relación con su cuerpo y con todas las necesidades naturales, en contrapartida del ascetismo mórbido de su amo. Este juego de antítesis se desarrolla a lo largo de toda la novela y a través del conjunto de los personajes. Pero, aunque Don Quijote manifieste una «superabundante vitalidad [...] se agota en gestos desordenados que, a falta de objetos, sólo tienen espectadores divertidos, y ningún efecto<sup>10</sup>». De ahí el destino que se le reserva: no sólo fracasa, sino que «se reniega a sí mismo y se hunde finalmente en la melancolía». Al descubrir, demasiado tarde, que los vínculos que antes unían lo cotidiano a lo divino están rotos, tiene que admitir las cosas como son: «la epopeya se ha hecho hoy imposible sin impostura». Ahora bien, no es esta la última palabra de Cervantes. Indudablemente, el fracaso de su héroe nos prueba que «no hay literatura “eterna”, sino solamente un disfraz de lo temporal en eterno, de lo relativo en absoluto, de lo particular en generalidad, es decir, una mentira tanto más grave cuanto que es hábil para disimularse»<sup>11</sup>. Pero este fracaso no es el nuestro por el hecho mismo de que no nos identificamos nunca completamente con él, y la distancia que tomamos con respecto a su odisea nos ayuda a descubrir el sentido que tiene. Lo que importa no es que Don Quijote haya renunciado a restablecer una forma deteriorada del carácter épico, sino que, al querer instaurar el pasado en el seno de un presente que se niega a admitirlo, ha tenido que revelar, sin saberlo, «esta complicidad guardada en secreto cuidadosamente, gracias a que lo ficticio y lo real se apoyan mutuamente con sus verdades respectivas»<sup>12</sup>.

Quedaría por determinar hasta qué punto este tipo de aproximación ha llegado a convencer a los lectores del *Quijote*. En realidad, más que al empleo de conceptos que el público en general apenas controla, las reticencias que suscita se deben generalmente al planteamiento que los origina. A diferencia de aquéllas que habían experimentado Freud y sus primeros discípulos, las técnicas de lectura aplicadas por sus seguidores tienen sin duda por objeto apreciar los textos como textos y la literatura como literatura, y no como signos clínicos. Por ello, afirman no buscar en estos textos síntomas o indicios de un conflicto cuyo lugar verdadero es la vida del escritor. Sin embargo, a medida que progresan en su investigación, el personaje se desliga de la obra de donde ha salido para adquirir otra cohe-

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 127.

<sup>11</sup> *Op. cit.*, p. 169.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 170.



rencia. Vive en adelante una vida autónoma, una vida que ya no debe al autor, sino al intérprete que se apoderó de él. Esta vida no es más que una ilusión óptica, pero, más allá del juego de las correspondencias simbólicas que se intenta establecer con más o menos éxito, sigue sometida a una mirada comparable a la del clínico. Ahora bien, Don Quijote no es un paciente, es un ser de lenguaje, un ser de papel, «una figura que, por pertenecer consustancialmente a la literatura, no participa nunca ni de ninguna manera en la intermediación de la vida»<sup>13</sup>. El recorrido que sigue este ser obedece pues a otra lógica que la que habría de regir su comportamiento si fuera uno de los nuestros. En efecto, es indisociable de un sistema que, además de incluir el conjunto de los personajes, participa, como tal, en una organización textual o, si se prefiere, en una construcción que es la de la novela. Del placer del texto depende pues la imagen que el lector se hace poco a poco del personaje, y no de la clave de lectura que se le propone para profundizar el sentido. Como observó con humor Gonzalo Torrente-Ballester, si a Don Quijote no le interesa el sexo, es simplemente «porque al autor no le pareció oportuno que le interesase: es como una decisión de su creador, que lo hizo así. Ante un hombre real, cabrían conjeturas; ante un ser de ficción, no queda otro remedio que tomarlo como lo dan»<sup>14</sup>.

Mientras que estos intentos de explicación se deben a críticos procedentes de otros horizontes, de los cuales muchos sólo leyeron a Cervantes en traducciones, los cervantistas en el sentido más amplio del término, vuelven más bien sus miradas hacia la génesis de la obra, su contexto histórico, su composición o su escritura. Sin embargo, situar al ingenioso hidalgo en la coyuntura que lo vio nacer equivale de este modo a favorecer una aproximación histórica, por no decir historicista, al personaje y sus aventuras. Tenemos que preguntarnos, entonces, si el contexto reconstituido de esta forma no sería el fruto de una ilusión óptica, aquélla que implica cualquier reconstrucción del pasado emprendida a partir de nuestro presente. Michel Foucault se planteó este cuestionamiento a lo largo de su obra, a medida que se aplicaba en delimitar la discontinuidad anónima del conocimiento. Es lo que desarrolla en primer lugar en su *Historia de la locura*, mostrando cómo se constituye, en el siglo XVI, la reflexión crítica sobre la locura, y cómo prepara la experiencia que va a hacer de ella el clasicismo, antes de que la institución médica, confinando al loco en la enfermedad mental, lo excluya y lo enajene. Dentro de tal reflexión, la verdad

<sup>13</sup> M. Robert, «Toujours Don Quichotte», *Sur le papier*, Paris, Grasset, 1967, p. 16.

<sup>14</sup> G. Torrente Ballester, *El «Quijote» como juego, y otros ensayos*, Madrid, Guadarrama, 1976, p. 76.

de la locura sólo constituye de ahora en adelante una sola y misma cosa con el triunfo de la razón. Interior a la razón es «una figura, una fuerza y como una necesidad momentánea para asegurarse mejor de ella misma»<sup>15</sup>. Es seguramente allí donde se encuentra el secreto de su múltiple presencia en la literatura, en particular bajo la figura cuyos rasgos fijó Cervantes, la de la locura novelesca.

Don Quijote, visto desde esta perspectiva, sigue dando testimonio de una experiencia trágica de la locura, nacida en el siglo xv, pero que los imitadores de Cervantes van a modificar y a desarmar. Quedaba por aclarar el sentido de esta conducta extrema, y es precisamente lo que intentó Foucault en *Las palabras y las cosas*. En este libro, donde se manifiesta lo máximo posible su voluntad de construir en profundidad una arqueología del conocimiento, el autor sitúa la primera discontinuidad que, según él, caracteriza el campo epistemológico de la cultura occidental: aquella que, al principio del siglo xvii, inaugura la edad clásica situando la solidaridad entre la teoría de la representación y las teorías del lenguaje, de la naturaleza y de la riqueza. Pues bien, Don Quijote se sitúa precisamente en el centro de esta ruptura. Al obstinarse en descifrar el mundo a través de sus lecturas, nos revela, a través de sus desengaños y sus fracasos, la separación entre los signos legibles de los libros y los signos visibles de la naturaleza: prueba de la desintegración de la *episteme* del Renacimiento, orientada hacia el reconocimiento de las marcas que permitían hasta entonces reconocer en el mundo los caminos encubiertos de la semejanza y la analogía, de las similitudes que articulan el círculo divinamente concordante del cosmos. Al mismo tiempo que las aventuras del caballero, en la sucesión de los episodios que enlaza, constituyen una búsqueda de estas similitudes, la realidad no se presta al juego de estas semejanzas. Lejos de adaptarse a los signos y ofrecer sus propias marcas, se burla de la vieja erudición, la cual leía como un mismo texto único la naturaleza y los libros; estos libros que rechaza continuamente con la razón cruel de las identidades y de las diferencias. No obstante, si la escritura y las cosas ya no se parecen, y si es cierto que entre ellas el ingenioso hidalgo camina a la ventura, conoce, en la Segunda parte de la novela, personajes que leyeron la primera y «le reconocen, a él, hombre real, como héroe del libro». A este respecto, en el intersticio de estas dos partes, tomó su realidad, puesto que se convirtió, a pesar suyo y sin saberlo, en un libro que tiene su verdad. Así pues, concluye Foucault:

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 47.

El *Quijote* es la primera de las obras modernas, puesto que se ve la razón cruel de las diferencias repetirse al infinito de los signos y de las similitudes; puesto que el lenguaje rompe su viejo parentesco con las cosas para entrar en esta soberanía solitaria donde sólo reaparecerá, en su ser abrupto, convertido en literatura; puesto que la semejanza entra allí en una edad que es para ella la de sinrazón y la imaginación<sup>16</sup>.

Más que su visión del personaje, tan lacónica como perentoria, en tanto que «héroe del Mismo», son las conclusiones a las que llega Foucault las que han originado los debates más enconados. Los historiadores, en particular, han criticado la generalidad excesiva de los rasgos que le permitieron fundar una *episteme*. Han discutido la elección de los ejemplos que da en apoyo de su concepción, al igual que la línea divisoria que traza entre pensamiento mágico y pensamiento racional, mientras que uno y otro coinciden ya en la época preclásica, mostrando así que la discontinuidad no es tan brutal como lo pretende. Han cuestionado su visión reductora de una Edad Media donde se integraría a los locos en la sociedad. Le han reprochado, finalmente, el hecho de haber adelantado su reclusión en doscientos años, datando en el siglo xvii y no en el xix, lo que se llamó el Gran Encierro, un fenómeno del que señala sin duda la importancia, pero cuyos contornos dibujó sin inscribirlo verdaderamente en el espacio de una sociedad determinada<sup>17</sup>. La amplitud de tal controversia sobrepasa ampliamente los límites de esta exposición. Así y todo, desde nuestro punto de vista, nos recuerda que el vagabundeo de Don Quijote no finalizó con su muerte. Continúa aún hoy día, ya no en el espacio del libro de donde sale, sino en el compás de otra trayectoria, la de los comentarios y glosas de todo tipo que su relación con el mundo sigue suscitando.

Desde que Cervantes lo dio a luz, el Caballero de la Triste Figura siempre ha estado presente en la memoria de los hombres. Esa presencia ha adoptado formas variadas, pero nunca se ha visto desmentida. Al permitir a un número cada vez mayor de lectores conocer el detalle de sus aventuras, ediciones y traducciones han sido, de entrada, sus primeros vectores. Al mismo tiempo, esta difusión ha sido reforzada, incluso reemplazada, por otros modos de expresión. El ingenioso hidalgo se ha convertido, para los artistas, en fuente de inspiración. Dibujantes y pintores han contribuido a su fama, bien ilustrando su historia, bien separándose de ella para darle

<sup>16</sup> M. Foucault, *Les Mots et les choses*, París, Gallimard, 1966, p. 62.

<sup>17</sup> F. Evrard, *Michel Foucault et l'histoire du sujet en Occident*, París, Bertrand Lacoste, 1995, pp. 112-116.

su independencia. Antes incluso de que se multipliquen las posibilidades ofrecidas por los *media*, se ha convertido en una verdadero filón. Del abanico al tintero, del sello de correos a la cazoleta de pipa, los iconos de una mitología popular han alimentado constantemente, no solo en España, sino allende los mares, el vasto mercado de la industria turística<sup>18</sup>. La fama de Don Quijote es tal que su silueta se acomoda a todos los soportes.

Si bien, afortunadamente, esta plasticidad no lo ha condenado a ser un *gadget*, tampoco le ha valido una suerte comparable a la de Don Juan. Desde que se liberó de Tirso de Molina, el burlador de Sevilla no ha cesado de pasar de obra en obra, transformándose sin perder nunca su identidad primera. Las aventuras del caballero manchego, en cambio, no han dado lugar más que a mediocres continuaciones, entre las que solo la de Avellaneda emerge hoy a título de contraejemplo. Hubo que esperar a Unamuno para que surgiera de nuevo de las páginas de un libro; pero, mal que le pese a su nuevo heraldo, no por ello se apartó del camino que le había abierto Cervantes. Así pues, ha empezado a vivir su propia vida, en una relación ambigua con su texto fundador. Tal como lo había concebido al principio su creador, pero sin permanecer encerrado en la trama de sus aventuras, Don Quijote se ha encontrado siempre en simbiosis con sus diferentes públicos. Las costumbres, los gustos las sensibilidades han evolucionado considerablemente desde hace cuatro siglos y, en el mismo movimiento, la representación que las sucesivas generaciones se han formado del ingenioso hidalgo, en conformidad con continuidades y rupturas, con transiciones y nuevas salidas. Por ello mismo, las derivas ocasionales que este proceso ha entrañado no justifican una vuelta a un hipotético sentido «verdadero» que el autor habría expresado en su prólogo y que encerraría en una especie de arqueología del texto un libro que, por el contrario, se ha enriquecido de significaciones múltiples, precisamente porque era portador de ellas.

Antes que recusar la imagen que, desde hace doscientos años, se ha hecho de Don Quijote, o antes de inscribirla en un paréntesis que habría que cerrar, conviene volver a situarla en la dialéctica de las recepciones sucesivas de la obra de la que el caballero salió. Detrás del bufón de las primeras adaptaciones se descubren, si bien amortiguadas, las últimas carcajadas del Renacimiento; detrás del extravagante remodelado por el Siglo de las Luces, una mirada nueva lanzada sobre el hombre en sociedad; detrás del defensor de las causas perdidas, otra articulación de lo inmanente y de lo trascendente. En nuestra época de crisis de valores, donde la pérdida del

<sup>18</sup> E. C. Riley (2001), «Don Quijote, del texto a la imagen», *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona: Crítica, pp. 169-182.

sentido de lo sagrado no ha conjurado la angustia de la muerte, esa transfiguración ya no parece de recibo. Si quien antaño fue su objeto nos conmueve a veces, si nos hace más a menudo sonreír, se concibe que su reivindicación de reforma y de justicia pueda asumir, para algunos, la apariencia de una paranoia. Sin embargo, no cabe duda que no se le puede reducir a esta caricatura. En efecto, al rechazar los valores mercantiles, este viejo lector mentalmente desquiciado encarna el milenarismo, aquella nostalgia de la Edad de Oro en el seno de la Edad de hierro. Al mismo tiempo, al creer en el Amor, en la Fidelidad, en el Honor, expresa y encarna aquella fe en el hombre que perdura bajo la trama de los tiempos. Así es como cumple las dos condiciones de la vida mítica, al aprovechar a la vez el contenido manifiesto de su época y su contenido latente.

A partir de ahí, ¿qué futuro tiene Don Quijote? ¿No le queda sino desaparecer? Hay que desear lo contrario: que el libro de sus hazañas produzca sentidos nuevos, mientras conserve lectores y mientras estos lectores definan nuevos horizontes de expectativas en los que su odisea vaya a insertarse. El diálogo permanente que los herederos de Cervantes, desde Laurence Sterne a García Márquez, han mantenido con él es, sin duda, su más clamorosa confirmación. En el espejo que nos tienden Tristram Shandy, Pickwick, Emma Bovary (aquel «Don Quijote con faldas», decía Ortega<sup>19</sup>), el príncipe Myschkin, el capitán Acab, K, El Agrimensor de *El Castillo*, Leopoldo Bloom, Aurelio Buendía, entre otros, percibimos el perfil de aquel de quien son los émulos. Unas veces trágico, cómico otras, este perfil de un héroe a un tiempo sublime y ridículo resulta fascinante. A fin de cuentas, es el de un ser que, tras haber descubierto a su costa el poder contagioso de la literatura, defiende su ideal por su cuenta y riesgos. Su reivindicación de una libertad que afirma contra viento y marea confiere sin duda un tinte irónico a sus fracasos, pero confirma, al mismo tiempo, algo de la vitalidad que conserva la visión romántica de sus aventuras. Aun cuando no deje de divertirnos, es una risa en simpatía aquella que suscita. Así pues, el que Don Quijote nos ofrezca un rostro que ignoraron sus primeros admiradores no se explica únicamente porque una determinada época, en virtud de sus propios códigos, ha decidido verlo así, sino porque su relación con el mundo, al predisponerle a ofrecernos este rostro inicialmente ignorado, le ha permitido atravesar los siglos hasta nuestros días, sin encerrarse nunca en un significado caduco<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> *Meditaciones del Quijote*, p. 203.

<sup>20</sup> La materia de este artículo se deriva esencialmente de J. Canavaggio (2006), *Don Quijote, del libro al mito*, Madrid: Espasa.