

**DON QUIJOTE EN LA CUEVA DE MONTESINOS:
UNA LECTURA DESENGAÑADA**

Cristián Cisternas

En este ensayo se analiza el episodio de la Cueva de Montesinos, en la Segunda Parte del *Quijote*, como un lugar en que se cruzan distintas lecturas e interpretaciones. Se plantea este episodio desde las perspectivas del sueño, la distinción entre el mundo de las apariciones y los personajes encantados y el tópico barroco del desengaño. Se concluye que no es correcto hablar de una “locura” del Quijote a partir de este episodio, sino más bien de una capacidad imaginativa y creativa que le permite inventar, o suponer, toda la narración con propósitos burlescos o ingeniosos.

CRISTIÁN CISTERNAS AMPUERO. Académico de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Docente en la Universidad Nacional Andrés Bello. Candidato a doctor en literatura hispanoamericana y chilena.

*Las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que parecen.
 Son raros los que miran por dentro, y muchos los
 que se pagan de lo aparente.
 No basta tener razón con cara de malicia.
 (Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*.)*

Podríamos considerar el episodio entero de la Cueva de Montesinos (II parte, capítulos XXII-XXIII) como una prueba más de la locura de Don Quijote, condenado eternamente a ver el mundo a través de las sombras de su manía; o considerarlo como un ejercicio retórico y ensayo de erudición autorial, uno de los muchos que abundan en el *Quijote*, humoradas encubiertas a costa del lector¹. O mejor, leerlo dentro de la gran tradición literaria que Cervantes, y con él todo el barroco español, hereda de la Antigüedad grecolatina. Finalmente, sería bueno estudiarlo dentro de la lógica avanzada de la Segunda Parte de la novela, cuando las fronteras entre la locura y la estupidez de Don Quijote y Sancho son cada vez más borrosas. Antes de tomar cualquiera de estas posibilidades (si no todas), hay que hacer una declaración de principios en relación con el cúmulo de lecturas cliché que rodea la obra de Cervantes. Primero, o se lee la novela como una simple parodia de las malas novelas de caballería, como novela humorística (que lo es), o se la lee seriamente, es decir, con la mirada atenta al predominio de lo tragicómico como legalidad de mundo. Segundo, o consideramos el motivo de la locura de Don Quijote como patología, en un sentido clínico, o incluso desde el sentido común, o la aproximamos a un complejo de ideas en que la enfermedad es metáfora de una respuesta del sujeto a una condición de mundo dada (la degradación). En lo personal, suscribiré la tesis de que Don Quijote y lo quijotesco se van constituyendo, a lo largo de las dos partes de la novela, como contenidos de un mundo configurado cada vez más ambiguamente, no con la ambigüedad romántica subjetiva, sino con esa particular tensión entre donaire y discreción, entre “las fantasmas”² y la carne que puede ser encantada, entre el arte de ingenio y el arte de inven-

¹ Hernán Lara Zavala advierte que Amancio Bolaño e Isla ha insinuado “que puede tratarse de una sátira político-social y una crítica acerba del favorito Duque de Lerma, y del místico e inepto Felipe III y su esposa.” Véase Hernán Lara Zavala, *Las novelas en el Quijote* (México: UNAM, 1988), p. 120.

² El campo semántico de esta palabra se origina en “fantasía” (1220-50), del latín *phantasia*. Tomado del griego *phantasia* ídem, propiamente ‘aparición, espectáculo, imagen’ (derivado de *phantázo* ‘yo me aparezco’ y éste de *pháino* ‘yo aparezco’). “Fantasma” (1220-50), del griego *phántasma* ‘aparición’, ‘imagen’, ‘espectro’. Véase Juan Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Vol. II (Madrid: Gredos, 1976), p. 488.

ción, que no son otra cosa que especies de la imaginación barroca tardía y del primer manierismo literario. Con ello quiero decir que en Cervantes (y quizás de manera genial y única) se miden los límites de un discurso que no podía aspirar a ser serio, pero que disponía de suficientes herramientas como para hacer estallar las categorías de estilo, género y pragmática.

Leer, efectivamente, al *Quijote* como novela, y como novela moderna, es algo que se ha hecho, y se sigue haciendo, y ello le hace bien a la institución literaria. En el caso específico del episodio de la Cueva de Montesinos, los diversos enfoques ensayados para su exégesis son sintomáticos de que Cervantes tocó un punto neurálgico. La locura de Don Quijote subvierte hasta al propio Sancho; su imaginación desborda los límites del romance y agrega detalles prosaicos en medio del espacio legendario; su distinción entre sueño y realidad anticipa un argumento cartesiano; su desengaño al salir de la cueva y de la visión representa el gesto barroco por excelencia y una continuidad con la tradición tópica de la dualidad de mundos y niveles de verdad que continúa angustiando al hombre contemporáneo. Entremos, pues, una vez más, a la eterna caverna de la buena literatura.

1. El paisaje barroco, la visión y el desengaño

La excursión de Don Quijote a la Cueva de Montesinos constituye una entrada al paisaje novelesco en aquello que tiene de barroco y multisignificativo. En este sentido, se asemeja bastante al largo episodio ambientado en la Sierra Morena (I parte, capítulos XXIII-XIX), espacio propicio para la aventura y encantado de soledad, “lugar inhabitable y escabroso”:

Reduciáanse a la memoria los maravillosos acontecimientos que en semejantes soledades y asperezas habían sucedido a caballeros andantes³. (Vol. I, p. 182.)

Don Quijote ingresa en esta geografía que, objetivamente, entrega las insinuaciones atmosféricas adecuadas para lo romancesco y, efectivamente, encuentra lo que venía a buscar. La descripción de la Cueva, propiamente tal, parece adelantarse al romance gótico, y abunda en determinaciones tenebristas que preparan el camino para el hundimiento en lo misterioso. Es una caverna “espantosa” llena de malezas, “cambroneras y cabrahigos” y habitada por cuervos, grajos y murciélagos, pájaros todos que se consideran de mal agüero. Debemos retener la caracterización de

³ Utilizo la edición de Joaquín Casaldueiro (Madrid: Alianza Editorial, 1984).

Don Quijote como “católico cristiano”, que hace el narrador básico a la pasada, pues la opinión desacreditadora de Cide Hamete Benengeli, que se cierne sobre toda la aventura, entrará en directo conflicto con esta aseveración autorial:

. . . y si él fuera tan agorero como católico cristiano, lo tuviera a mala señal y excusara de encerrarse en lugar semejante. (Vol. II, p. 159.)

No cabe duda de que Cide Hamete es un recurso distanciador y retórico que Cervantes usa para enmarcar su relato en la tradición de los manuscritos recuperados. El tajante juicio del autor moro se relativiza a sí mismo en el capítulo XXIV, al reconocer que Don Quijote no diría una mentira aunque lo asatearan. Veremos que, aquí, lo que importa no es tanto decir la verdad o mentir, sino que “sin mentir, no decir todas las verdades” (Gracián). “No todas las verdades se pueden decir: unas porque me importan a mí, otras porque al otro” (Gracián, otra vez)⁴. La reticencia de Don Quijote se basa en la infabilidad tópica de la visión y recuerda la reticencia de Dante frente al “Nobile castiello”:

. . . pero andará el tiempo, como otra vez he dicho, y yo te contaré algunas de las cosas que allá abajo he visto, que te harán creer las que aquí te he contado, cuya verdad no admite réplica ni disputa. (Vol. I, pp. 169-170.)

La opinión de Cide Hamete sobre el carácter apócrifo del episodio es provisional; la ambigüedad y los aparentes disparates hay que atribuirlos a la naturaleza misma de la materia quijotesca: fabulosa, imposible de tener por falsa o verdadera, imposible de contrastar, en suma. La ambigüedad de mundo presente en esta parte de la obra se descarga sobre el lector y sobre su discreción; no es, ni con mucho, una ambigüedad escéptica, sino más bien liberadora. En palabras de Anthony J. Cascardi:

Con la imaginación, así como con los sueños, Cervantes es inclusivo, más que exclusivo. Don Quijote nos muestra que el conocimiento no está limitado a estas experiencias, sino que radica más allá del alcance de la razón⁵.

⁴ Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*, Prólogo y edición de Emilio Blanco (Madrid: Editorial Debate, 2000), p. 106.

⁵ Anthony J. Cascardi, “Cervantes and Descartes on the Dream Argument”, en *Bulletin of the Cervantes Society of America*, Volume IV, N° 2, Fall 1984. También este texto se puede consultar en el sitio web: www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/ La traducción es mía.

Así dadas las cosas, el receptor ideal del episodio de la caverna de Montesinos debería ser un lector avisado, nada de simple ni escéptico, más bien abierto a las sugerencias y asociaciones romancescas, pero también predispuesto para la maravilla y preparado para el donaire. Lector dotado hasta de cierta ingenuidad mitopoyética, pues el descenso de Don Quijote tiene las características de un abismarse mítico:

Yo voy a despeñarme, a empozarme y a hundirme en el abismo que aquí se me representa, sólo porque conozca el mundo que si tú [Dulcinea] me favoreces no habrá imposible a quien yo no acometa y acabe. (Vol. II, p. 160.)

El propio caballero está consciente de ello; las relaciones con la épica clásica han sido señaladas por numerosa crítica, especialmente en relación con el canto VI de *La Eneida* y el libro X de *La Odisea*.

El descenso penitente de don Quijote es, a la vez, *viaje y visión*, entendiendo la “Visio” y el “Somnium” tal como los define C. S. Lewis en su libro *La imagen del mundo*⁶, es decir, dentro de la tradición que establece un momento para que el ojo avizor del héroe se recree en la contemplación de espectáculos edificantes. En cuanto a la duración del viaje, se despiertan reminiscencias cristológicas (tres días); en lo tocante a la visión, Don Quijote cumple con obtener de su descenso el beneficio que tanto Eneas como Odiseo obtienen, esto es, la profecía de una hazaña (o cuando menos, un buen auspicio):

Luengos tiempos ha, valeroso caballero Don Quijote de la Mancha, que los que estamos en estas soledades encantados esperamos verte, para que des noticia al mundo de lo que encierra . . . hazaña sólo guardada para ser acometida de tu invencible corazón y de tu ánimo estupendo. (Vol. II, p. 162.)

Semejante descenso está naturalizado por una serie de datos verosímilizados, como la cuerda, la manera como el primo letrado y Sancho atan

⁶ C. S. Lewis, *La imagen del mundo* (Barcelona: Península, 1997). Para Lewis, la *visión* era una tradición literaria estrechamente ligada a la imagen de mundo aristocrática del héroe, su ser noble o patricio que le permite contemplar al mundo desde una distancia que es, en el fondo, un nuevo plano de comprensión. La *visión* puede darse tanto en los arrebatos y ascensos (Lewis ejemplifica con el *Somnium Scipionis* de Cicerón) como en los descensos (Dante, *Comedia*). En medio de tantas subidas y bajadas, es obvio que el héroe saca algo de provecho, aun cuando la experiencia no sea radicalmente objetiva. Dice Lewis: “En una ocasión, Don Quijote y Sancho . . . se dejaron convencer de que estaban realizando la misma subida [al Cielo que Dante había hecho] (p. 18 del libro de Lewis). Ese dejarse convencer es clave para entender la imagen de mundo quijotesca.

a don Quijote, los esfuerzos ímprobos que éstos hacen para bajarlo y subirlo. Luego viene el curioso detalle del instante en que la sogá pierde peso por espacio de varios minutos; es en este momento cuando lo extraño y misterioso del escenario barroco se hacen presentes como una realidad para Sancho y el estudiante. En medio de los escenificados ardidés en que Don Quijote se mueve durante la Segunda Parte, el peligro y lo bizarro surgen de la cotidianidad y del paisaje agreste.

El descenso de Don Quijote está marcado por el apartamiento del mundo, el sueño (otro durmiente famoso: Dante Alighieri al cruzar la laguna Estigia) y el espabilamiento. La visión dice relación, por supuesto, con el paisaje descrito, bastante formulario y propio de la geografía subterránea de otros famosos descensos: *Nobile castiello*, anciano sabio y agorero, lugar ameno, etc. Pero habría que agregar que la visión del Quijote es “interactiva”; el Hidalgo interroga a Montesinos y lo confronta con la materia del romance (¿Dónde se había visto esto antes? Probablemente en los *Sueños* de Quevedo). El sueño es, por otro lado, el argumento retórico que introduce la ambigüedad barroca y la insistencia quijotesca en “las fantasmas”, que se repite a lo largo de toda la obra. Son precisamente “las fantasmas” el argumento verosimilizador a que recurren Sancho y el Hidalgo para explicar los extraños sucesos de la venta que debía ser castillo. Es frente a “las fantasmas” (apariencias) que Don Quijote no tiene poder alguno; y todos los esfuerzos del Hidalgo irán encaminados a refutar la visión como “fantasma”, es decir, como aquello que aparece frente a la fantasía. La distinción quijotesca encuentra un resquicio al llevar la narración al tema de los encantados. Merlín, Durandarte y las damas doloridas son seres corporales, pero encantados; el recurso al encantamiento, fácil y ambiguo, permite descartar el equívoco manteniendo el tono maravilloso.

El anciano (Montesinos), los Campos Elíseos (el lugar ameno), el castillo transparente (Apocalipsis), son elementos que se articulan entre sí para dar al episodio de la Cueva el carácter de aventura verdadera (en el sentido de disparatada, pero verosímil) para Don Quijote. Por esta vez, lo prosaico y lo rutinario no irrumpen contra la voluntad del Hidalgo, sino como parte de la mixtura imaginaria del propio caballero; la disquisición sobre las necesidades de los encantados, sobre la belleza algo marchita de Doña Belerma y su extraña menopausia, mueve a la risa, pero familiariza y vuelve entrañable, es decir, homogéneo con el mundo del Quijote, lo que de otro modo sería mera materia romancesca. Don Quijote, como narrador, demuestra en este episodio el ingenio y la discreción de que hace gala en los discursos de la Edad de Oro y de las Armas y las Letras. Es él quien introduce los discursos directos de Montesinos y Durandarte, y quien describe

la aparición de la Señora Belerma; el extrañamiento en la descripción de esta dama y de sus dueñas es compartido por Montesinos al comentar el estado ambiguo del héroe Durandarte:

Lo que a mí me admira es que sé, tan cierto como ahora es de día, que Durandarte acabó los de su vida en mis brazos, y que después de muerto le saqué el corazón con mis propias manos . . . Pues siendo esto así, y que realmente murió este caballero, ¿cómo ahora se queja y suspira de cuando en cuando, como si estuviese vivo? (Vol. II, p. 163.)

De manera que no comparto la opinión de Hernán Lara Zavala, quien atribuye a Cervantes (autor real) la perspectiva humorística de la descripción de la Señora Belerma, pues si se afirma que “Cervantes la desmitifica a los ojos de Don Quijote, que se la describe a Sancho con perturbador cuidado y meticulosidad”, se pasa por alto el hecho de que es Don Quijote el enunciador del discurso, y quien, en suma, realiza la desmitificación del personaje romanesco⁷. Por supuesto que Don Quijote, como personaje ficticio, se debe a su creador histórico y real, pero, dentro del juego de cajas chinas que constituyen las narraciones y discursos de los personajes dentro de la novela, es el Hidalgo quien se extraña de la aparición ajada de las mujeres y de las necesidades económicas de los encantados. Es él quien incorpora la mentira de Sancho al mundo imaginario y quien concuerda con el extrañamiento del propio Montesinos.

La actitud de Sancho, las sentidas bendiciones que le arroja a su amo mientras éste descende, evocan una despedida solemne. La preocupación de los amigos es real, y el enterramiento en vida del Quijote no puede ser fingido; por eso Sancho “lloraba amargamente”. Desde la perspectiva de la relación entre amo y escudero, todo el episodio de la caverna es una prueba de fuego para su amistad. Sancho se desengaña de la discreción de Don Quijote, y éste de la inteligencia de aquél:

¡Válate Dios por señor! Y ¿es posible que hombre que sabe decir tales, tantas y tan buenas cosas como aquí ha dicho, diga que ha visto los disparates imposibles que cuenta de la cueva de Montesinos? (Vol. II, p. 175.)

Como te conozco, Sancho —respondió Don Quijote—, no hago caso de tus palabras . . . Como me quieres bien, Sancho, hablas desa manera . . . y como no estás experimentado en las cosas del mundo, todas las cosas que tienen algo de dificultad te parecen imposibles. (Vol. II, p. 169.)

⁷ Hernán Lara Zavala, *Las novelas en el Quijote, op. cit.*, p. 127.

El afloramiento del Hidalgo, en estado comatoso, presenta características inequívocas de siesta y largo sueño por falta de oxígeno. Haya sido pesadilla o visión lo que más adelante relatará, las palabras de Don Quijote son sorprendentes y fuerzan una relectura del episodio. El descenso no ha sido experiencia infernal, sino esclarecedora:

Pero no respondía palabra Don Quijote, y sacándole del todo, vieron que traía cerrados los ojos, con muestras de estar dormido. Tendiéronle en el suelo y desliáronle, y, con todo esto, no despertaba. Pero tanto le volvieron y revolvieron, que al cabo de un buen espacio volvió en sí, desperezándose, bien como si de algún grave y profundo sueño despertara; y mirando a una y otra parte, como espantado, dijo:

—Dios os lo perdone, amigos; que me habéis quitado de la más sabrosa y agradable vida y vista que ningún humano ha visto y pasado. En efecto, ahora acabo de conocer que todos los contentos desta vida pasan como sombra y sueño, o se marchitan como la flor del campo. (Vol. II, p. 160.)

Convengamos en que el descenso, lejos de poner al Quijote en riesgo de perder su alma, o de quedarse para siempre en el inframundo (peligros que desvelaban sobremanera a Dante), ha sido experiencia deleitosa:

—¿Infierno le llamáis? —dijo Don Quijote—. Pues no le llaméis así, porque no lo merece, como luego veréis. (Vol. II, p. 160.)

El conocimiento que provee el descenso es de orden platónico, y refuerza el sentimiento de desengaño propio del tópico barroco. El mundo de la vigilia, comparado con el de la visión, es sombra y sueño, a la vez que la contemplación aporta un éxtasis que saca al sujeto del mundo real y lo transporta a una región en que no existe el tiempo. Pero también el desengaño tópico aparece connotado por la inutilidad del conocimiento erudito, la vanidad del dato y su acumulación en volúmenes descartables; la presencia del “primo licenciado” refuerza esta consideración; el propio Don Quijote había declarado en el capítulo anterior:

. . . hay algunos que se cansan en saber y averiguar cosas, que después de sabidas y averiguadas, no importan un ardite al entendimiento ni a la memoria. (Vol. II, p. 158.)

Y luego es el propio Quijote quien expresa sus dudas frente a la aceptación del *Suplemento a Virgilio Polidoro*:

. . . querría yo saber, ya que Dios le haga merced de que se le dé licencia para imprimir esos sus libros (que lo dudo), a quién piensa dirigirlos. (Vol. II, p. 171.)

Recordemos que el primo licenciado se encuentra entusiasmadísimo con la historia del Hidalgo, pues le permite:

. . . entender la antigüedad de los naipes, que, por lo menos, ya se usaban en tiempo del emperador Carlomagno, según puede colegirse de las palabras que vuesa merced dice que dijo Durandarte . . . y haber sabido con certidumbre el nacimiento del río Guadiana, hasta ahora ignorado de las gentes. (Vol. II, p. 171.)

El empleo de la experiencia vivida para llenar páginas de un almanaque representa una situación de degradación comparable a la decadencia de los encantados en el inframundo. La narración de Don Quijote, extremadamente creativa, a la vez que formularia, es desaprovechada por partida doble: por un lado, Sancho, con su escepticismo de sujeto simple y sandio; por otro lado, el primo licenciado, con su obsesión positivista por el dato. Tanto uno como el otro cometen, por decirlo así, un error de “lectura”: Sancho rechaza el *collage* narrativo de su amo, quien refunde las mentirillas del escudero con sus propios delirios; el licenciado hace una recepción literal de la historia, sin percibir los donaires e ingenios con que el Hidalgo ha sazonado su relato. En opinión de Cascardi:

[El primo] ha mal empleado el sueño de Don Quijote, asumiendo que es real y verdadero, comparable al mundo de la realidad, de la historia, la geografía, de esos reinos factuales. Él asume que no hay diferencia entre el sueño y la realidad, cuando, en verdad, son completamente diferentes; ambos son, literalmente, incomparables⁸.

Comoquiera que, como ha observado Lara Zavala, la imagen del primo sea una sátira contra cierto personaje histórico, la incompreensión de su magro auditorio debe desengañar aún más al caballero andante. La falta de oídos para el relato maravilloso (y en ambas partes de la novela de Cervantes abundan orejas dispuestas a escuchar una buena historia) es otro signo de la decadencia de los tiempos. La degradación del corazón de Durandarte, amojamado como “carne momia”, y de la belleza de las dueñas; la legalidad

⁸ Anthony J. Cascardi, “Cervantes and Descartes on the Dream Argument”, *op. cit.* La traducción es mía.

financiera operando plenamente incluso en el medio de los encantados, son indicios de la universalidad de un sistema que ha llevado al mundo a un estado ruinoso. Entre burlas y veras, Don Quijote es interrogado sobre las necesidades, fisiológicas y pecuniarias, de los personajes legendarios, sólo para satisfacer la curiosidad específica del erudito y del simple. El hecho de que el héroe mismo haya incluido dentro de su repertorio de perfecciones el deseo de ser banquero para socorrer a su dama, resulta significativo para entender la degradación del mundo:

—Decid, amiga mía, a vuesa señora que a mí me pesa en el alma de sus trabajos, y que quisiera ser un Fúcar [un banquero] para remediarlos. (Vol. II, p. 169.)

2. “Las fantasmas” versus los encantados en la imaginación creadora de Don Quijote

La visión de Don Quijote junto con su narración lo acreditan como sustentador de un punto de vista en el que predominan la discreción y el ingenio, más que la locura o el delirio. La capacidad de poner en suspenso la verdad del romance y de abrirse a la verosimilitud de las prosaicas cuitas de los encantados, es una metáfora de la ambigüedad creativa del propio Cervantes. Este punto ha sido observado por la crítica:

La originalidad creativa del artista barroco incluye en sí a las categorías de magia, desdoblamiento, juegos, etc. Resulta entonces que, la gran realidad del relato de Cervantes (el mundo ficcional), se encuentra habitado por ficciones encubiertas (parodias), y la sutileza que de ellas emerge se apodera de todo el referente: se vuelve realidad (ficción)⁹.

¿Imaginó Don Quijote una burla mayúscula para sus amigos, y luego se quedó dormido? ¿Realmente soñó y después elaboró de manera oral su historia, para desconcierto de sus oyentes?

La comicidad del mundo quijotesco no es la deformación satírica, ni el grotesco amargo. Más bien, es el ingenio aplicado a costas de la simplicidad o la excentricidad. Para esta actitud, el vocabulario de la novela reserva el concepto de “donaire”. El donaire es la capacidad de reírse del mundo amenazante, salir del paso frente a los ataques de los chuscos o de los

⁹ María Gracia Núñez, “Ilusión y realidad en la cueva de Montesinos del Quijote”, en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/cervante.html>

importunos con otro disparate aún más grande. Dorotea y Don Fernando dicen donaires con discreción siguiendo los argumentos del Quijote; discreción (Gracián) es saber condescender a la mala intención del Vellido o Galalón taimado y a la simplicidad del sandio sin dejar de usar las herramientas de la visión dialéctica del mundo barroco. Dorotea, como mujer discreta, condesciende frente a Don Quijote y Sancho sin dejar de ser la doncella doliente real, pero interpretando su papel de doncella menesterosa; Marcela argumenta dialécticamente el relativismo del amor con la misma persuasión que emplea Don Quijote para sostener la visión de su fantasía. Todo el relato del descenso quijotesco no es sino un ejemplo sublimado del donaire de Don Quijote. Una lúcida locura, literatura.

Pero, también, el descenso a la Cueva de Montesinos ha sido considerado, con justa razón, el episodio central de la Segunda Parte. En palabras de Menéndez Pidal, es aquí donde Don Quijote, librado a su fantasía, puede desplegar esa inventiva que tempranamente lo impulsó a tomar la pluma. Su experiencia no es falsable, no hay testigos que lo contradigan, y la articulación tragicómica de su relato, punteado por las observaciones absurdas del primo, presenta una coherencia digna del ingenio barroco, que repara en la degradación del mundo y la proyecta como una escena en que el intelecto, en su libre juego, puede compensar a través de la fantasía las falencias de la realidad¹⁰. La degradación del corazón y de la hermosura de las mujeres nobles, la aparición de la legalidad financiera, la erudición inútil —el primo parece estar construido sobre las objeciones de Séneca a las erudiciones ociosas—, son reorganizadas como una visión esperanzadora, un compuesto de dislate y razón, que da continuidad al romance sobre el Guadiana y el destino de los caballeros andantes. Insistimos: la capacidad mitopoyética del Quijote brilla aquí como relato que suspende el ánimo y maravilla a sus oyentes; la mezcla de lo grotesco (el corazón amojamado) con lo sublime (las profecías de Montesinos) van construyendo una trampa en la que el sentido común queda inmovilizado; Sancho, sin poder reconocer la ingeniosa parodia de su amo, siente que le están tomando el pelo. El despliegue de ingenio del Hidalgo es digno de su discreción. En palabras de Mark van Doren: “Lo que dice que ha visto deja atónito a Sancho, no sólo por contener tantas de las maravillas de las antiguas novelas, sino porque se trata principalmente de una visión de Dulcinea que no corresponde a la descripción habitual de Don Quijote, sino a la de la mismísima aldeana que Sancho le enseñó en el Toboso. Está encantada, desde luego, como Sancho sabía que su señor pensaba. Sancho ha caído en sus propias redes y tendrá que

¹⁰ Ramón Menéndez Pidal, *De Cervantes y Lope de Vega* (Madrid: Espasa Calpe, 1958), 5ª edición.

soportarlo toda su vida. Ahora él ha sido engañado, y por un hombre que si está tan loco como piensa la gente, no sería capaz, ni mucho menos, de gastar esa broma”¹¹.

Así como la locura no le impide a Cardenio hilvanar de manera amena su historia, por lo menos hasta el punto en que Don Quijote lo interrumpe, así las cuitas reales de Dorotea no le impiden improvisar una historia caballescica para interpelar al Don Quijote. Con la diferencia de que ni ella ni Cardenio son poseedores totales de sus historias, pues no saben cómo han de terminar: sólo Don Quijote posee la libre fantasía para combinar romances y materia novelesca en inesperado consorcio.

Sabemos que Don Quijote es elocuente y que habla mejor que muchos caballeros andantes del pasado, librescos o no. La narración que Alonso Quijano hace de su descenso y estadía en la Cueva reúne materias diversas: desde el romance a la tosca y grotesca descripción de Sancho, pasando por la pura invención. La incorporación de la doncella de Dulcinea, imaginada por Sancho, haciendo cabriolas arriba de una mula, recuerda las zapatetas y cabriolas del propio Quijote en Sierra Morena. Los actos ridículos o inmotivados lastiman la dignidad del caballero, pero, en un extremo de coherencia, certifican la seriedad de su penitencia. Así también, la visión extravagante de la Cueva de Montesinos ¿no refuerza la capacidad fabuladora del caballero, potencia ficcionalizadora sin límites? Pues en el mundo real, lo sublime es escaso y cuando aparece, siempre está mezclado con algo bajo o ridículo. El relato del Quijote humaniza y realiza los personajes del romancero; verosimiliza lo inverosímil, de manera que la sospechosa presencia de “las fantasmas” es desplazada por la realidad más concreta de los “encantados”. Esta operación sólo puede ser realizada por la discreción y el ingenio. Interactuando con los encantados, habiendo sido él mismo víctima de encantamientos y azotado por manos pegadas a cuerpos de fantasmas, Don Quijote declara la guerra a las apariencias y trata, en lo posible, de familiarizar a los encantados; sólo el lenguaje creador puede producir una realidad en la que lo maravilloso (pie forzado de la novela de caballería) conviva armoniosamente con lo prosaico y rutinario. Lo verosímil de todo el relato del Quijote es la categoría estética más alta de toda la literatura, y uno de los grandes momentos de la novela. Concuero plenamente con María Gracia Núñez:

La retórica aristotélica de la que Cervantes se sirvió, le enseñó a igualar lo posible a lo verosímil, y a oponerlo totalmente

¹¹ Mark Van Doren, *La profesión de Don Quijote* (México: FCE, 1962), pp. 65-66.

a lo inverosímil, asuntos que no tenían nada que ver con la verdad o falsedad de lo acontecido. Asimismo el concepto de verosimilitud se extiende además al efecto que produce sobre el espectador el plano ideal que la novela propone, porque justamente Aristóteles llamaba verosímil a lo que el espectador prestará su asentimiento después de haber ingresado en la lógica de la obra de arte. El lector del Quijote debe jugar a creerse lo narrado, y percibir simultáneamente que el objeto representado está estructurado de manera tal que puede ser tomado como si fuera real, y por lo tanto creíble, aunque no guarde analogía con seres o acciones que existieron objetivamente¹².

Para nuestra sensibilidad postmoderna, escéptica pero no desengañada, los juegos formales del Quijote nos suenan a ficción dentro de la ficción. Pero, manteniendo un mínimo de respeto por el horizonte temporal que nos separa del siglo XVII, habría que reconocer que los juegos formales de los personajes quijotescos no obedecen a la necesidad de novedad y transgresión propia de nuestra época de silicón. El donaire ingenioso, la burla incluso, hacen soportable el mundo porque descansan sobre un pacto de inteligencia apuntado hacia el propio, discreto lector; a ese lector, muy real para la época y nada de teórico, van encaminadas las ambigüedades del relato. Cito nuevamente a María Gracia Núñez:

Es así que podemos observar que el autor juega con la verosimilitud de los personajes y también con la verosimilitud referida al lector. Por ejemplo, mientras Cervantes proporciona datos aparentemente contradictorios, pregunta acerca de si se trata de un sueño o de una invención lo acontecido dentro de la cueva, el lector deberá averiguar si es cierto o no, lo que le sucede a don Quijote dentro de la Cueva de Montesinos. Con lo cual el autor está afirmando que la verdad artística es difícil de resolver . . .

Parecería que el Cervantes autorial se desdobra en Cide Hamete, autor verdadero pero afecto de sospechas y pruritos de autenticidad, al relativizar la materia quijotesca y suspender, al mismo tiempo, el juicio definitivo sobre materia tan controversial:

. . . considero que él la contó y la dijo con todas las circunstancias dichas, y que no pudo fabricar en tan breve espacio

¹² María Gracia Núñez, “Ilusión y realidad en la cueva de Montesinos del Quijote”, *op. cit.*

tan gran máquina de disparates; y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa; y así, sin afirmarla por falsa o verdadera, escribo. Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más. (Vol. II, p. 170.)

Vemos que el dato verosimilizador decisivo, para el autor morisco, es la imposibilidad de inventar tamaña historia en unas cuantas horas; pero si asumimos que el Quijote conoce al revés y al derecho las obras que ha leído, entonces todo el relato no es sino una fácil improvisación, indicio del estro creativo de alguien que, antes de tomar la espada, pensó seriamente en tomar la pluma.

3. El argumento sobre el sueño: tópico barroco

Así como la visión implica un vínculo, aunque ligero, con la tradición medieval y heroica, el ejercicio de la observación ingeniosa y su inevitable desembocar en el donaire nos acercan peligrosamente a una visión desengañada de mundo. La discreción, al separar lo sublime de lo cotidiano, lo vulgar de lo eminente, nos revela el dualismo apariencia-realidad que tan caro resulta para el espíritu barroco. Como lo expresa el desengañado autor del epígrafe que encabeza este ensayo, son pocos los que se atreven a mirar por dentro al mundo; hay que descender a las cosas que están ahí, solicitando nuestra curiosidad con su fama, pues “no basta tener razón con cara de malicia” (lo que hacen a menudo las criaturas simples o cómodas como Sancho). Luego el descenso material del Quijote es metáfora de este descenso a las cosas, o bien, de su descenso a la materia ambigua del lugar común, el romance. Atreverse a ver “el mundo por de dentro”, según la frase de Quevedo (*Sueños*), es también empresa heroica, si bien más propia del heroísmo mediocre que ya empieza a asomar en la novela moderna; aunque no haya un peligro real en el antro de Montesinos, Don Quijote sí enfrenta un riesgo actual y seguro: confrontar sus propios fantasmas.

Y estando en este pensamiento y confusión, de repente y sin procurarlo, me saltó un sueño profundísimo, y cuando menos lo pensaba, sin saber cómo ni cómo no, desperté dél y me hallé en la mitad del más bello, ameno y deleitoso prado que puede criar la naturaleza ni imaginar la más discreta imaginación humana. Despabilé los ojos, limpiémelos y vi que no dormía sino que realmente estaba despierto; con todo esto, me tenté la cabeza y los pechos, por certificarme si era yo

mismo el que allí estaba, o alguna fantasma vana y contrahecha; pero el tacto, el sentimiento, los discursos concertados que entre mí hacía, me certificaron que yo era allí entonces el que soy aquí ahora. (Vol. II, p. 160.)

La crítica ha señalado la semejanza de este pasaje con el argumento cartesiano para plantear y refutar la duda en el sueño como un posible contraste a la vigilia. Sin embargo, hay que insistir en que el Quijote recurre al argumento fantasmático dentro del sueño, en un gesto de coherencia con la novela de caballería y con su propia experiencia; no hay que olvidar que las fantasmas pueden tener consistencia e incluso hacerse sentir.

De acuerdo con Anthony J. Cascardi:

El sueño de Don Quijote en la Cueva de Montesinos sugiere una comparación con el argumento de Descartes sobre el soñar, presente en las *Meditaciones*. En realidad, Cervantes y Descartes parecen decir cosas muy similares sobre el sueño¹³.

El argumento cartesiano se encuentra en la “Primera meditación”, y dice relación con la autoconciencia corporal como una forma engañosa de diferenciar el sueño de la vigilia:

¡Cuántas veces no me ha sucedido de noche soñar que me hallaba en este sitio, que estaba vestido, que me encontraba junto al fuego, aunque yaciera desnudo en mi lecho! En este momento me parece que no miro este papel con ojos dormidos, que esta cabeza que muevo no está adormecida . . .¹⁴

Así como Descartes imagina tocarse, Don Quijote se tantea para saber si está despierto. Puede estar engañado, pero sigue siendo el mismo; no es una “fantasma” en tierra de apariencias; es un sujeto en un mundo de gentes encantadas. En otra parte de la novela, Don Quijote vuelve al argumento de la corporalidad, para refutar las afirmaciones del Caballero del Bosque sobre un falso Quijote, humillado y vencido:

Por otra parte, veo con los ojos y toco con las manos no ser posible ser el mismo, si ya no fuese que como él tiene muchos enemigos encantadores (especialmente uno que de ordi-

¹³ Anthony J. Cascardi, “Cervantes and Descartes on the Dream Argument”, *op. cit.* La traducción es mía.

¹⁴ Renato Descartes, *Meditaciones metafísicas*, Selección, glosas y notas de Juan de Dios Vial Larraín (Santiago: Ed. Universitaria, 1974), p. 16.

nario le persigue), no haya alguno de ellos tomado su figura para dejarse vencer . . . (Vol. II, p. 96.)

El recurso del encantador enemigo es asimilable al “diablito” de Descartes, especie de genio propedéutico que el filósofo usa para separar la posibilidad del engaño de la naturaleza de Dios:

Supondré, pues, que existe, no por cierto un verdadero Dios, que es la fuente soberana de verdad, sino cierto genio maligno, tan astuto y engañador como poderoso, que ha empleado toda su habilidad en engañarme¹⁵.

La organicidad de la argumentación del Hidalgo representa la continuidad de la experiencia y la lucidez de la imaginación creadora. La fantasía, puesta al servicio del deleite y el gusto estéticos, admite la presencia del engaño en plena vigilia, por obra de encantadores. Estos encantadores, malentendidos por el escéptico sentido común del Cura y el Barbero, lejos de cerrar la puerta a lo verosímil, la despejan hacia un mundo de posibilidades que alimentan y sostienen la fantasía, única forma de sobrevivir en el mundo prosaico de los arrieros y Maritornes.

Por lo menos en otra memorable ocasión, Don Quijote argumenta lo verosímil fantasioso de la novela de caballería frente a lo útil y agradable de la estética renacentista. Respondiendo a las objeciones del Canónigo (I parte, capítulo XLIX), el Hidalgo hace suponer, por medio de la narración, una aventura completa del Caballero del Lago. Sobre este pasaje, Cascardi opina:

Los críticos (de Don Quijote), insisten, sin embargo, en interpretar situaciones como ésta como si fueran predicciones y no suposiciones. Insisten en juzgarlas como posibles, imposibles, probables o improbables. Se equivocan, porque una suposición simplemente nos pide considerar ciertas circunstancias, proyectando una situación, sin compararla con la realidad¹⁶.

El juicio maravillado, que suspende las categorías de lo probable e improbable, además de experimentar la admiración estética, obtiene un mejoramiento moral de índole muy diferente a la purificación aristotélica de las pasiones:

¹⁵ Renato Descartes, *ibidem*, p. 12.

¹⁶ Anthony J. Cascardi, “Cervantes and Descartes on the Dream Argument”, *op. cit.* La traducción es mía.

Vuestra merced . . . lea estos libros, y verá cómo le destierran la melancolía que tuviere, y le mejoran la condición, si acaso la tiene mala. (Vol. I, pp. 445-446.)

El recurso al argumento del sueño está respaldado por la presencia del tópico. Lejos de ser una débil prueba para diferenciar la realidad de la fantasía onírica, representa, como señala Cascardi, la continuidad del sujeto quijotesco en ambos mundos, el de la visión y el de la narración. Si la vida es sueño, entonces despertar de éste a la vigilia es ver al mundo tal cual es. Don Quijote no ha dormido por tres días, por lo tanto su estado de lucidez se ha acrecentado; por otro lado, es el Caballero Durandarte quien no despierta, y que habla en sueños palabras de una discreción dudosa. Por lo tanto, es el modelo original el que se ha degradado, frente al modelo quijotesco, que no puede sino salir fortalecido de su experiencia inframundana. Insistiremos en que la noción de apariencia y realidad, de sueño versus vigilia, ha sido trastocada o desplazada varias veces en el relato, hacia la distinción entre “las fantasmas” y el mundo de las personas de carne y hueso. Las fantasmas, apariencias, aunque figuren en un sueño, tienen la consistencia que el soñador le atribuye. Los encantados, por contrario, pueden padecer necesidades materiales y enojosas, pueden ser enjaulados y manteados. El mundo encantado es el mundo en que puede actuar el Quijote, aunque sea para que le den palos.

El descenso de Don Quijote a la Cueva de Montesinos es un acto liberador. Su fantasía se desata y alcanza, en su relato, cotas de amenidad equivalentes a sus mejores momentos en la venta que imaginaba ser castillo. La fantasía creadora denuncia “las fantasmas” y reconoce la legalidad de los encantados allí donde aparece. Suspendido el juicio de Cide Hamete, solamente el narrador básico puede sancionar la mezcla de locura, donaire y fantasía como estado lamentable del sujeto. Sin embargo, el narrador refuerza, cuando puede, esta ambigüedad en el lector, para colocarlo en la posición trascendente de dudar y maravillarse frente a la diversidad del mundo:

Desde el principio de su aventura, el lector de Cervantes posee, simplemente, un punto de vista más abarcador que la situación soñada de Descartes. En cierto sentido, el lector de Don Quijote se encuentra en la posición de conocimiento trascendental que el alter-ego meditativo de Descartes lucha por alcanzar¹⁷.

¹⁷ Anthony J. Cascardi, “Cervantes and Descartes on the Dream Argument”, *op. cit.* La traducción es mía.

Conclusiones

Atravesando comarcas llenas de pastores y caballeros disfrazados, de rebuznadores, de mozos de mulas cantantes y de titiriteros, Don Quijote debe mantener su identidad frente a la dispersión de roles y papeles en el gran teatro del mundo. El desengaño de contemplar la degradación de los modelos y de constatar la fugacidad de los deleites y la abundancia de estupidez, requiere un núcleo de persistencia subjetiva que mucho se asemeja a la locura. Concluye Cascardi:

Sus sensaciones lo llevaron a una conclusión sobre la identidad personal, o sobre la realidad; el argumento podría ser usado como una buena evidencia de la continuidad del ego a través del tiempo, pues la autoconciencia es una función de la memoria (lo que Hobbes llamó *discurso mental*), pero no una evidencia del estado de vigilia¹⁸.

Para el hombre del siglo XVII, el desengaño era la conclusión inevitable de la caída de los antifaces. En la venta de marras, cayeron muchas caretas y se desataron muchos nudos; en los campos de La Mancha, muchos caballeros supuestos y escuderos improvisados fueron apaleados y avergonzados. Sólo Don Quijote sigue siendo él mismo. Y en el momento final de la solemne abjuración, el desengaño del Quijote es el doloroso reconocimiento del hombre quien, no pudiendo ya vivir, tampoco puede imaginar.

Negar la imaginación, o limitarla para circunscribir la experiencia humana dentro de los límites de lo “posible” o lo “probable”, es restringir una capacidad humana innata de manera incierta. Lo que Cervantes busca es la defensa de la imaginación que no sacrifique la distinción entre imaginación y realidad . . . Cervantes se esfuerza en mostrar a sus lectores que reconocer y aceptar nuestros sueños no nos limita nuestra capacidad de conocer, que ambas no son mutuamente excluyentes, que ambas son, de alguna manera, posibles¹⁹.

La contienda interpretativa levantada por la obra de Cervantes representa uno de los puntos importantes de la teorización sobre la novela que se ha venido haciendo desde el siglo XIX. Héroe decadente, libresco, man-

¹⁸ Anthony J. Cascardi, “Cervantes and Descartes on the Dream Argument”, *op. cit.* La traducción es mía.

¹⁹ Anthony J. Cascardi, *ibídem.* La traducción es mía.

chado, moderno, su trayectoria vital no se puede medir con los criterios del romanticismo del siglo XIX y el pragmatismo utilitarista del siglo XX. Cuando Carla Cordua reconoce que Don Quijote “tiene un desdén hacia la realidad que nadie empeñado en un verdadero proyecto de vida puede tener”²⁰, acierta al diagnosticar el mal de que padece el menguado caballero, pues éste es mal del siglo y ecuménico. Es la enfermedad del desengaño. Hay que reconocer aquí que, como afirma Milan Kundera, el mal que aqueja al Hidalgo no es físico ni mental, sino metafísico:

Cuando Dios abandonaba lentamente el lugar desde donde había dirigido el Universo y su orden de valores . . . Don Quijote salió de su casa y ya no estuvo en condiciones de reconocer el mundo. Éste . . . apareció de pronto en una dudosa ambigüedad; la única verdad divina se descompuso en cientos de verdades relativas que los hombres se repartieron. De este modo nació el mundo de la Edad Moderna y con él la novela, su imagen y modelo²¹.

Sería un desacierto hermenéutico suponer que sólo Don Quijote está mal y que el resto del mundo y su ambigüedad están bien, o que, dicho de otro modo, es señal de locura tratar de entender esa ambigüedad y tratar de restituir un orden (en este caso, *una* orden, la de Caballería). Pues, si Don Quijote ha pasado de la lectura a la práctica, ello es un caso límite de desengaño frente a la intransitividad del acto de leer, y no un simple rapto de locura. Más aún, también es un ejemplo de la barrera insalvable que la comparación del modelo estético con el mundo real (referencial) levanta instantáneamente.

Todo verdadero lector siente desengaño al dejar el libro que nos suspende y maravilla y que acabamos de leer; momento de pérdida en que quisiéramos suplantar, o cuando menos enriquecer nuestra realidad con los personajes de ficción. La imaginación creadora de Don Quijote trató de salvar ese obstáculo anulando el peso de la prosaica vida propia (y por lo tanto, de su propio proyecto vital, gloriosamente malgastado) con la búsqueda de la perfección estética literaria en un mundo imperfecto. Es maravillosa la percepción que Kundera tiene de la legalidad de mundo cervantina:

Comprender, con Cervantes, el mundo como ambigüedad, tener que afrontar, no una única verdad absoluta, sino un montón de verdades relativas que se contradicen (verdades incor-

²⁰ Carla Cordua, *Luces oblicuas* (Santiago: Ediciones Universidad Nacional Andrés Bello-Editorial Cuarto Propio, 1997), p. 210.

²¹ Milan Kundera, *El arte de la novela* (Barcelona: Tusquets, 1987), p. 16.

poradas a los egos imaginarios llamados personajes), poseer como única certeza la sabiduría de lo incierto, exige una fuerza igualmente notable²².

No sorprende, por lo tanto, que la legalidad de mundo novelesca sea tragicómica. Y que la locura sea el diagnóstico del complejo de Don Quijote. Tragicómicas son las burlas que los personajes cuerdos hacen de Alonso Quijano, pues hartado asimétrico es el burlarse de alguien que vive y obra en un mundo de mediatizaciones estéticas; tragicómico es discutir sobre las manías del Hidalgo, como si efectivamente Don Quijote fuera el único ser que se ha vuelto loco en el universo, real o literario. Si la enfermedad es una respuesta del sujeto a las contradicciones entre su organismo y el medio, y entre el pacto social y su propia subjetividad, entonces habría que aprender, de una vez por todas, la lección que el caso de Alonso Quijano nos entrega: suspender el juicio frente al mundo autocontradictorio; desatar la imaginación contra “las fantasmas” que la desacreditan; vengarnos de los toscos burladores con el donaire de nuestras imaginaciones. Como concluye Cascardi:

La narración de Don Quijote sobre el Caballero del Lago es imposible de excluir como falsa; siendo simple suposición, no hay evidencia posible que pueda valer en contra de ella, pero es igualmente imposible verificarla como verdadera. La réplica ejemplar de Don Quijote a sus críticos muestra que la situación imaginada o supuesta no representa un desafío al conocimiento, o a la ciencia del conocimiento que ellos profesan, sino que simplemente existen términos para los cuales los asuntos de la epistemología son irrelevantes. Aquí, el problema no es que Don Quijote confunda la realidad con la imaginación, sino que haya una asimetría entre él y sus críticos, un punto de incongruencia entre su mundo y el de ellos; ambos están, como diríamos, en papeles opuestos del cuento²³.

¿Cuál sería, pues, una lectura desengañada del Quijote en este siglo XXI de formalita y de malos alquitrans? Simplemente, reconocer que, con todo y nuestras teorías multitudinarias y globalizantes, jamás llegaremos a los extremos de coherencia y discreción a que llegó el personaje inmortal de Cervantes. Ni en nuestras lecturas, ni en nuestras vidas. □

²² M. Kundera, *El arte de la novela*, op. cit., p. 17.

²³ Anthony J. Cascardi, “Cervantes and Descartes on the Dream Argument”, op. cit. La traducción es mía.