

LA AVENTURA CERVANTINA: DEL HÉROE ARCAICO AL MITO LITERARIO

por

María Rosa Petruccelli

«La novela es la forma de la aventura[...]», dice Georg Lukács. Y en la gran obra cervantina se cumplen, por lo menos, dos aventuras paradigmáticas: la de Cervantes, exitosa porque puede plasmar en su novela —con singular humor— la multiplicidad de campos reales e imaginarios que configuran la existencia humana; y la aventura quijotesca, condenada al fracaso porque no existe mediación posible entre el alma del héroe y un entorno gobernado por los valores del mercantilismo.

Como todas las obras de arte que se convierten en hechos culturales decisivos, las novelas en las que esto ocurre son aquellas en las cuales resulta posible leer, al trasluz de la expresión de situaciones concretas, la existencia de un pensamiento sociológico global en el que se integra todo un mundo de valores.

Nacida en una época crítica, entre una sociedad que se derrumba y otra que, con desordenados movimientos, comienza a dar señales de vida, la novela aflora como producto de la revolución tecnológica y cultural del Renacimiento. A partir de la ejercitación de un pensamiento crítico sobre las cosas, se producen transformaciones surgidas de los nuevos inventos, los descubrimientos geográficos, los cambios técnicos en la manera de navegar, combatir, comerciar, las sacudidas en las doctrinas religiosas, la crítica nominalista de la física, los avances en el estudio de la Medicina y el Derecho, cambios que producen a posteriori un fuerte impacto en las ideas y creencias de la gente.

Ese es el movedizo y ondulante mundo que se refracta en el *Quijote*, y que pone en evidencia aspectos ocultos, latentes o inconfesados de la vida social, económica y filosófica de esa coyuntura

histórica que inaugura una nueva mentalidad, una nueva época, y un signo nuevo para la historia de la civilización en toda Europa. Creación artística que revela una realidad a la cual, sin embargo, no puede ser reducida.

Como «[...] la pluma es lengua del alma [...]» (II, 16, 759)¹ —así dice Cervantes en la voz de su personaje—, su propia experiencia vital, además, contribuye a convertirlo en eficaz intérprete de un momento que, en España, presagia la decadencia. Su vida transcurre entre el final del reinado de Felipe II y el comienzo de la etapa de Felipe III, en una época en la que el inmenso Imperio español, que se extendía por buena parte de Europa, casi toda América y regiones de África y de Asia, empieza a presentar síntomas de crisis tanto militar como política y económica. Tenemos muy pocas certezas biográficas de ese gran desconocido del que, sin embargo, creemos saber todo a través de la tríada famosa: soldado en Lepanto, cautivo en Argel, autor del *Quijote*. No necesitamos muchos más datos para intuir una vida signada por el desengaño que va desde la gloriosa empresa de Lepanto, prolongada en la actitud rebelde de su cautiverio, su reinserción en la Península en empleos mediocres, su actuación personal a veces turbia, hasta la pérdida de la Invencible Armada.

Escribe, entonces, en tiempos de crisis, en una coordenada histórica y social «particularmente conflictiva y dramática», al decir de Maravall, en la que se forma y consolida el Estado moderno, y acierta en dotar a sus personajes de la ambigüedad propia de esas circunstancias. Pero, a contrapelo de esa realidad, nos entrega una obra cómica, una parodia burlesca en la que se entremezclan la cul-

tura popular y la erudita y libresca, rebosante de gracia y vitalidad, que, justamente por ello, logra rápidamente la anuencia de sus receptores contemporáneos. Situación que el autor certifica en la Segunda Parte cuando Sansón Carrasco trae noticias de la Primera, ya impresa: «[...] los niños la manejan, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran[...]» (II, 3, 652-3).

Además, para lograr su objetivo, Cervantes consigue establecer en su novela una síntesis enriquecedora a partir de las posibilidades narrativas que tenía a su disposición: las fábulas milesias, las novelas de caballerías, la novela pastoril y picaresca, un repertorio de formas poéticas renacentistas, el teatro de la época, formas literarias menores y un número de narraciones propias de la historia y la autobiografía, sin olvidar la valiosa fuente de la cultura oral como el romancero, las leyendas, los relatos populares y el refranero.

La composición del *Quijote* aparece, entonces, ligada a una grandeza imperial que no disponía ya de los instrumentos políticos adecuados para garantizar su funcionamiento. Esa dolorosa indeterminación entre pretensiones y posibilidades concretas, entre la España de las grandes empresas y la España de las primeras desgracias irreparables, será cubierta imaginativamente por la figura de un alucinado que vacila entre la razón y la locura, en un continuo pasaje de lo ideal a lo real. Cervantes crea un personaje que, a su vez, inventa para sí un mundo imaginario que contradice la áspera realidad española, y lo pone a caminar por el mundo de la cotidianidad. Da vida, de esa manera, a una obra —revestida de humor— a la que se considera la primera novela realista moderna, modelo al cual se subordina de cerca o de lejos toda la novelística posterior.

La expresión de Américo Castro: «[...] el *Quijote* es un libro forjado y deducido de la activa materia de otros libros», pone el acento en el Cervantes lector, premisa indispensable para entender la función que los libros y la lectura cumplen en el texto. Como lector calificado y, por lo tanto, receptor de una determinada tradición, hace de su personaje central un monomaniaco de la lectura, en el que la palabra escrita, los hechos ficticios que aparecen en los libros de caballerías —para él mucho más reales que el mundo que lo circunda— actúan como disparadores de su locura.

El impacto de ese tipo de lecturas —ejemplificado

en la novela de varias maneras— causa también percepciones falsas en otros personajes, que no tienen demasiado clara la frontera entre historia y ficción. Situación graciosamente ejemplificada en la Maritornes cervantina a la que parece «cosa de mieles» escuchar la lectura de libros de caballerías, «[...] y más cuando cuentan que se está la otra señora debajo de unos naranjos abrazada con su caballero [...]», embelesamiento al que se suma la doncella, hija del ventero, al señalar su compasión por «[...] las lamentaciones que los caballeros hacen cuando están ausentes de sus señoras[...]» (I, 32, 370).

Para James Iffland don Quijote representa el nuevo lector, característico de la «galaxia Gutenberg», el que lee a solas y en silencio; y esta modalidad tiene que haber intensificado su identificación con lo que leía y su posterior desvinculación de la realidad.

Como un símbolo mesiánico, don Quijote pretende restaurar la caballería —expresión de la plenitud imperial y del pasado—, y sale al camino para emprender su viaje iniciático, soñando con un destino similar al de Amadís de Gaula. Su ilusión redentora es su deseo de reintegrar el heroísmo de la caballería y la Edad de Oro en medio de la detestable Edad de Hierro actual. Como el héroe solar del mito, comienza sus aventuras al amanecer, pero no es inmune al calor de julio y agosto que complica y mantiene su enajenación. Sin embargo, a diferencia de Amadís, la vida de don Quijote no ha sido presagiada por ningún profeta o hechicera, ya que Cervantes no pretende estructurar la trama sobre la base de causas mágicas o necesidades ritualísticas.

Si bien al comienzo, al igual que otros patrones míticos conocidos, el viaje que emprende don Quijote lo transporta lejos de la sociedad, de su biblioteca personal al mundo natural de Sierra Morena, es seguido inmediatamente por el inevitable regreso a su casa, a su rutinaria vida de hidalgo pobre y ocioso. Por mucho que el personaje intente comunicarse con los símbolos del paisaje, no existe ninguna materialización de los agentes del 'romance' (ficción idealista en la que imperan los elementos maravillosos) en el campo español, porque la representación realista de esta novela impide a los gigantes, hechiceros, bálsamos y yelmos invencibles, alcanzar la condición de personajes o caracterizaciones verosímiles. Cervantes

juega con esos imaginarios en algunas situaciones, como los pasajes de Clavileño y de la Cueva de Montesinos que recrean —en clave risueña— el vuelo del héroe a los cielos o su viaje a los submundos, lugares donde pueden ocurrir visiones epifánicas. Pero recordemos que estos episodios ocurren en la Segunda Parte, donde estos viajes se convierten en complicadas exploraciones psíquicas y alimentan lecturas menos lineales.

En las novelas de caballerías tradicionales se recrea un mundo animista, donde los hechos son resultantes de patrones cíclicos, de magia, encantamiento y hechizo; de un modo opuesto, en la novela cervantina el individuo es responsable de sus actos, aunque se trate del disparatado accionar de un loco, y el universo del 'romance' sólo está allí para ser parodiado. Por eso se lo presenta como el mundo imaginario de un hidalgo viejo que ha perdido su sentido de la percepción o como una forma de vida arcaica, tomando en cuenta el código de conducta, el vestuario y el lenguaje de don Quijote.

La prueba de que el mundo de propiedades mágicas ha desaparecido puede demostrarse ampliamente: recordemos la confrontación entre don Quijote y la tecnología de los molinos de viento —que él confunde con gigantes—, los batanes en la noche o los pellejos de vino. Ninguno de estos elementos adquiere vida propia y, por el contrario, nos remiten, bien mirado, a concretos exponentes de la modernidad de la Mancha en los días de la crisis económica de 1600: máquinas de moler granos, industria lanera, comercio vinatero.

Sin embargo, en un primer momento don Quijote pretende meterse en la piel de esos héroes arcaicos, toma como válidas las leyes ideales de una caballería superada y se presenta en consonancia con esos postulados:

Quiero que sepa vuestra reverencia que yo soy un caballero de la Mancha, llamado don Quijote, y es mi oficio y ejercicio andar por el mundo enderezando tueras desfaciendo agravios. (I, 19, 204).

Y se ufana:

De mí sé decir que después que soy caballero andante, soy valiente, comedido, liberal, bien criado, generoso, cortés, atrevido, blando, paciente, sufridor de trabajos, de prisiones, de encantos. (I, 50, 571).

Y también, enamorado, porque al ideal de la perfección caballeresca hay que agregar la sumisión amorosa a la dama elegida, sentimiento que en el texto estará encarnado en Dulcinea «[...]nombre a su parecer, músico y peregrino y significativo [...]», porque: «[...] el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto, y cuerpo sin alma.» (I, 1, 43-4).

Sale, pues, don Quijote, casi como en emergencia del pasado, en salvaguarda de esos ideales, pero se asoma a la España del seiscientos, una sociedad trabajada por profundas transformaciones que requiere de su héroe un compromiso diferente. Deber que él asumirá a despecho de los planes de su autor textual y contrariando sus propias declaraciones, que pasan por:

[...]derribar la máquina mal fundada destos caballerescos libros [...] (I, P., 18), hasta poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías[...] (II, 74, 1223).

El ambiente que vivencia Alonso Quijano en sus lecturas es el de la acción, es un mundo inquieto, excitante, lleno de imágenes y a pesar de todo, armónico. La ley que rige la existencia aventurera es la del acaso y esta vida independiente y errante se convertirá en el modo de vida quijotesco por excelencia.

Para ese perfil arcaico —que resulta anacrónico por ineficaz—, nuestro héroe encuentra en las aventuras su mejor aliado.

Dentro de esa ideación sublimada de la vida caballeresca —análoga al universo ficcional internalizado— la aventura se constituirá en una nueva forma autónoma. Encerrados en sus límites, los conceptos jurídico-feudales de caballerías, lealtad, honor, don, prodigalidad, valentía —anteriormente modalizados en la literatura para reafirmar necesidades sociales de otras épocas—, son nuevamente entronizados, ahora para cuestionar carnavalescamente el orden vigente. La aventura como prueba, como herramienta de intelección e interpretación de la existencia se convierte en una búsqueda, siempre renovada, de la identidad. En pos de esta aspiración identificatoria —premisa ineludible para la manifestación del ser auténtico— don Quijote hace su camino instando a Sancho a «[...]meter las manos hasta los codos en esto que llaman aventuras» (I, 8, 98).

En ese espacio utópico y privilegiado desplegará valores que son inseparables de su interioridad, valores que llegan a los lectores de hoy por medio de una experiencia de lenguaje, que abre ante nosotros, mediante palabras, un universo concreto de seres y de cosas.

La primera intención del autor —realizar una parodia burlesca de las caballerías—, se constituye en primer término en parodia lingüística del género, reproduciendo en ocasiones su sintaxis rebuscada o dotando a don Quijote de una dicción y una fonética ya en desuso cuando se publica el libro.

Notamos, entonces, la estrategia que va desde la transcripción libre y delirante del estilo de esos textos: «La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura» (I, 1, 38), hasta los giros saturados de arcaísmos, a la manera caballeresca, de los obligados soliloquios de la solitaria primera salida: «Plegaos, señora, de menbraros deste vuestro sujeto corazón, que tantas cuitas por vuestro amor padece.» (I, 2, 48). Tras de lo cual el narrador señala: «[...]iba ensartando otros disparates, todos al modo de lo que sus libros le habían enseñando, imitando en cuanto podía su lenguaje.» (I, 2, 48).

Su encuentro con los otros que están en el camino o en la venta transmutada en castillo, instala la extrañeza y enseguida la risa, no sólo por su raro aspecto sino también por las añejas expresiones que emplea para dirigirse a ellos: «—Non fuyáis las vuestras mercedes, ni teman desaguado alguno, ca a la orden de caballería que profeso...» (I, 2, 50).

Por supuesto que esa peculiaridad idiomática —medievalizante y retórica— llevada al extremo, no puede mantenerse a lo largo de toda la novela y sabiamente el autor matiza su caracterización con otros registros: lenguaje llano, coloquial y hasta basto cuando don Quijote se pone a la altura de algunos de sus circunstanciales interlocutores: «—Cualquiera yantaría yo [...] que el trabajo y peso de las armas no se puede llevar sin el gobierno de las tripas.» (I, 2, 53).

Este procedimiento de dotar de diferentes registros el habla de un personaje es enteramente nuevo, lo inaugura Cervantes y lo va puliendo y perfeccionando a medida que avanza el relato. La imitación se complejiza, no sólo se trata de acciones, lugares y caracteres, sino que hay que ade-

cuar la expresión a la calidad y circunstancia de cada uno de los personajes, que cambian de tono y de retórica como lo hacen todos los hablantes.

El sensible oído cervantino está muy atento a esas distintas voces que corresponden a identidades sociales diversas e incorpora esa heterología a su novela, debilitando aún más la ya endeble frontera que intenta separar literatura y sociedad. Por intermedio de los múltiples lenguajes convocados, todo un mundo entra en la novela: pensemos que se trata de un concierto polifónico que abarca la variedad diferenciadora de por lo menos setecientos personajes.

La caracterización expresiva del hidalgo se irá matizando en la medida que el personaje, al principio sólo un monomaniaco ligado al esquema del *Entremés de los romances*, pierda cada vez más su carácter paródico, deje buena parte de su carga de locura y se eleve gradualmente, manifestando la grandeza moral que anida tras las fantasías del loco. Andando el tiempo, este giro dará pie al mito.

El alejamiento paulatino de esa lengua arcaizante que caracterizaba a don Quijote en la primera salida, se consolida definitivamente con la aparición de Sancho. Con la constitución de la pareja caballero / escudero se abre la puerta al dialogismo, productor de los mejores momentos de la novela.

Habla Sancho e ingresa en el relato una voz inconfundible y entrañable. La acumulación de refranes en su elocución —recurso que se gesta progresivamente— se convierte en una característica de su propia naturaleza. Él mismo dirá: «[...]no tengo caudal alguno, sino refranes y más refranes[...].» La importancia de esta diferenciación enriquece el juego complementario que se instala en la novela cuando el cómico escudero comienza su camino al lado del caballero. En verdad, la misma figura de don Quijote comienza a definirse cabalmente cuando se estructura el dúo. No sólo son distintos y opuestos desde la conformación física, el estrato social, la formación y las ambiciones, el habla distintiva de cada uno permite revelar los pensamientos más íntimos y los sentimientos más elevados, tanto como los defectos y las virtudes que los constituyen como personas.

Don Quijote y Sancho forman juntos un mundo —de dos caras, pero único y típico—, frente al cual están los otros (el cura, el barbero, Sansón Carrasco, los duques), los que quedan fuera de ese ámbito de ilusión que el caballero y el escude-

ro comparten cada uno a su manera.

La conciencia autoral, la propia voz cervantina, se advierte muchas veces escudada en la figura quijotesca. En el «Discurso de la Edad de Oro» y en el de «Las armas y las letras» (I, 37 y 38) Cervantes se autorretrata y desnuda sus ideales de vida; intuimos el pensamiento profundo del autor en la añoranza de formas de vida más armoniosas y en la defensa de ideales como fortaleza, coraje, valentía, virtudes presentes en el soldado que fue y que proclaman la superioridad de las armas sobre las letras.

El don Quijote de la Segunda Parte, el pacífico huésped de los duques, el prudente educador de Sancho gobernador, ya no es el mismo de la Primera Parte. Está cada vez más imbuido de su misión, se ha impuesto a todas las burlas para mantener la fidelidad a su ideal: su amor por Dulcinea y la restauración de la verdad y la justicia en la tierra. ¿Ensueños de un loco?, en todo caso, envidia de los cuerdos.

Con relación a la naturaleza ética de la caracterización de don Quijote, los críticos se han dividido históricamente en dos campos. Hay un grupo que considera el personaje central de Cervantes como una expresión de la sátira, la parodia o la comedia burlesca. De acuerdo con las intenciones expresadas en el Prólogo de 1605, esos críticos tiene razón. Y atendiendo a la acogida que tuvo su libro, los lectores contemporáneos lo consideraron sólo como las desventuras absurdas de un hidalgo loco. Por otra parte, la mayoría de los críticos, influidos por las interpretaciones de los románticos alemanes, ven al viejo hidalgo como un héroe idealizado, y al libro como una expresión del espíritu de España o como símbolo de la sensibilidad estética de la era moderna.

El héroe arcaico surge de la primera invención cervantina basada en la parodia caballeresca; el mito literario está en la esencia de esa creación: «Oscuramente, se percibió siempre ahí la presencia de un algo descomunal, secreto, insondable, que falta en la gran turbamulta de las figuras inventadas por la imaginación literaria, [...] un algo por cuyo efecto el estrafulario don Quijote adquiere valor de mito, asumiendo una inagotable riqueza de contenido espiritual», según Francisco Ayala. Pero la ampliación de esa verdad de base se debe, en cierta medida, a un equívoco: esencialmente, la lectura romántica y las distintas interpretaciones críticas

que se dieron a lo largo de la historia literaria.

Un mito es una leyenda acerca de los orígenes, supone la persistencia de un tema con valor simbólico y justifica, de alguna manera, las creencias de un pueblo al darles a las mismas una entidad generadora. Atento a esto, un gran número de críticos ha practicado una lectura mítica del *Quijote*, atribuyéndole sentidos que están más en consonancia con una determinada ideología epocal que con el verdadero espíritu del texto.

Si arrancamos la historia del texto desde su publicación, sabemos que fue muy popular en la España del siglo XVII, tan popular como el *Romancero* para el hombre del común que lo tomó como un entretenimiento satírico y risible. A pesar de eso, no se le otorga la calificación de 'clásico', que sí se le impone a otros escritores contemporáneos. Su traducción a otras lenguas fue inmediata y su verdadera fama comenzó inicialmente fuera de España. Se suele decir que fueron los extranjeros —mayormente ingleses y franceses— quienes enseñaron a los españoles a estimar en su justo valor a Cervantes; en Francia, por ejemplo, se lo considera como el libro más capacitado para enseñar a formar el 'buen gusto'.

Durante la Ilustración española, se lo juzga un escritor clásico y castizo, al que no rozan las decadentes tendencias culteranas del Siglo de Oro.

La biografía de Gregorio Mayans y Siscar: *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, inaugura los estudios realmente metódicos y profundos sobre el autor y su obra. En esa línea, Vicente de los Ríos publica un *Análisis del Quijote* que muestra por primera vez la dicotomía entre ilusión y realidad en que se funda la acción de la novela.

A mediados del siglo XVIII, el romanticismo alemán pone en circulación la idea de que cada pueblo tiene un alma histórica, que inspira su peculiar manera de ser y alcanza su más cálida expresión en las grandes obras de arte nacionales. A partir de allí se dejan de lado otras interpretaciones y se tomó la obra como modelo del género novelístico. Para los hombres de esa generación —los hermanos Schlegel, Schelling, Tieck, Richter— el *Quijote* constituía una cima artística tan elevada como las obras de Shakespeare. Lo leían como un poema en prosa donde alienta el espíritu de la caballería medieval (que los románticos evocan con nostalgia idealizante), y que presenta la lucha simbólica entre lo ideal y lo real; lo

interpretaban de acuerdo con su visión del destino heroico del hombre, escindido entre el espíritu y la naturaleza y degradado por la sociedad.

El operativo «rescate para la eternidad» ya está cumplido. Esa idealización romántica de la caballería medieval no tarda en pasar a España, y a partir de ella se divide la personalidad de don Quijote en dos mitades, una noble y otra ridícula, correspondientes a los dos aspectos de la dicotomía entre castizo y extranjero.

La generación del '98 —sacudida por el Desastre— busca en toda la gran literatura del Siglo de Oro un sentido vivo y actual, y encuentra en la obra cervantina un ejemplo moral que ayude a reconstituir el alma nacional. Lo erigen, así, como emblema de la nación española, como la encarnación mítica y mística de lo español, catalizador de la nueva España.

El ejemplo más palmario y extremo de esta postura es Unamuno. Para él, ese mensaje vivo se relaciona con una corriente de espiritualidad inherente al ser español. No le importa lo que el texto dice, sino lo que él deduce o necesita de su lectura: «¿Qué me importa lo que Cervantes quiso o no quiso poner allí y lo que realmente puso? Lo vivo es lo que yo allí descubro, pusiéralo o no Cervantes.»

La influencia de este tipo de idealización sentimental de Cervantes se percibe fácilmente en múltiples estudios publicados en tiempos más recientes.

Para Ortega y Gasset —que funda las bases de un cervantismo moderno—, los textos tienen un valor estético que corresponden a la intuición creadora del artista, su peculiar manera de ver el mundo. *El pensamiento de Cervantes* de Américo Castro (1925), es complementario de dicho movimiento. Para el gran cervantista, arte y pensamiento son aspectos inseparables para el estudio de la obra cervantina, a la que identifica con uno de los más candentes temas del Renacimiento: la relación de la poesía con la historia.

A partir de 1925, las tendencias dominantes de la crítica cervantina se ramifican en el perspectivismo, la crítica existencialista, la narratología, la estilística, el estructuralismo, las corrientes posmodernas y muchas más.

Hoy, se reivindica con fuerza su carácter lúdico que provoca, como ayer, una «risa transgresora y liberadora».

Frente a tantas elucubraciones eruditas, pero no por eso menos apasionadas —que no agotan, por supuesto, el conocimiento de la obra—, Cervantes,

desde el texto, parece no inmutarse y le hace decir a su héroe: «Bien podrán los encantadores (léase intérpretes) quitarme la ventura, pero el esfuerzo y el ánimo imposible.»

Al margen de las puntualidades académicas, necesarias y esclarecedoras, para nosotros es un mito porque es un hombre bueno —y la bondad es una luz que encandila y nos lleva tras ella—, por su paternal mirada sobre Sancho, porque reivindica ideales 'peregrinos' y eternos que pueden más que curas, barberos y bachilleres, y en fin, por su cálida y amorosa curiosidad humana que le permite descubrir y escuchar al 'otro' diferente que encuentra en el espacio utópico del camino.

Qué mejor que las palabras de Sancho para describirlo:

¡[...]acometedor de peligros, sufridor de afrentas, enamorado sin causa, imitador de los buenos, azote de los malos, enemigo de los ruines, en fin, caballero andante, que es todo lo que decir se puede! (I, 52, 588).

NOTA

1 Todas las citas corresponden a la siguiente edición: Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Instituto Cervantes, Crítica, 1999.

María Rosa Petruccelli es Licenciada en Letras por la UBA y Profesora Asociada de Literatura Española I y II en la USAL.