

CUADERNOS DE  
**R E C I E N V E N I D O**

Edwin Williamson

La trascendencia de la parodia en el *Quijote*

CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

**CUADERNOS DE RECIENVENIDO/3**

*Publicação do Curso de Pós-Graduação  
em Literaturas Espanhola e Hispano-Americana*

Editor: Jorge Schwartz

Universidade de São Paulo  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
Departamento de Letras Modernas

---

W689

Williamson, Edwin  
La transcendencia de la parodia en el *Quijote*/  
Edwin Williamson; tradução Carlos R. Luis. – São  
Paulo: Depto. de Letras Modernas/ FFLCH/USP,  
1997. – (Cuadernos de Recienvenido, 3).

1. Literatura espanhola 2. Ensaio espanhol  
3. Romance e Paródia 4. Cervantes, Miguel de 5.  
Dom Quixote I. Título II. Série.

ISSN: 1413-8255

CDD (20.ed.) 864

---

Catálogo: SBD/ FFLCH



## NOTA EDITORIAL

**D**as distantes terras de Edimburgo, aportou o Professor Edwin Williamson a São Paulo para lecionar a literatura de dois clássicos: Cervantes e Borges. O último deleitava-se em dizer que aqueles autores que certos países escolhiam como sendo seus clássicos pouco tinham a ver com os próprios que eles representavam. Assim, um país facilmente fanatizável como a Alemanha encontra no tolerante Goethe o seu maior exemplo literário; da mesma forma, os exageros de Shakespeare pouco têm a ver com a fleuma britânica e o próprio Cervantes, em plena época da Inquisição, “é um homem que não tem nem as virtudes nem os vícios espanhóis”. O evidente corolário, de que Borges pouco ou nada teria a ver com a Argentina, não é por ele mencionado.

Colocar lado a lado os dois maiores gênios da ficção em língua espanhola (representando ou não os países em que lhes tocara nascer), foi o desafio encontrado por Edwin Williamson durante o segundo semestre de 1996, como Professor Visitante. “La transcendencia de la parodia en el Quijote”, texto gentilmente cedido para publicação em nossos Cuadernos, tenta corrigir a leitura “séria”, quando não “trágica”, que os românticos fizeram do Quijote, para restaurar a sua veia paródica. Este diálogo de leituras realizadas em séculos diferentes é o que, sem dúvida, ajuda a manter a aura clássica da obra cervantina.

**J.S.**

## La trascendencia de la parodia en el *Quijote*<sup>1</sup>

**Y**a es un lugar común de la historia literaria afirmar que *Don Quijote* inauguró la novela europea moderna. Más allá de los méritos de esa afirmación específica, la obra maestra de Cervantes es sin duda uno de los ejemplos de ficción imaginativa más influyentes en nuestra cultura, tanto en términos de su proyección internacional como de su vitalidad perdurable. Lejos de ser un mero monumento cultural, mucho menos un mausoleo grandioso de la vida y el pensamiento de una época ida, el *Quijote* ha mostrado una notable capacidad – quizás única en el mundo moderno – de mantener viva su influencia creativa en sucesivas generaciones. Es así como su importancia ha sido reconocida no sólo por estudiosos y críticos académicos, ni aun sólo por el público lector culto, sino también por artistas pertenecientes a una variedad sorprendente de medios: sin duda la ficción, la poesía y el teatro, pero también la pintura, la escultura, el cine, e inclusive medios más populares, como la televisión, la comedia musical, los dibujos animados y las tiras cómicas.

El enorme poder cultural del *Quijote* es un fenómeno que invita a la exploración. No es, seguramente, exagerado decir que ha adquirido la condición de un paradigma en la época moderna, un lugar fundamental comparable al de las epopeyas de Homero en la Antigüedad o al de las obras de los ciclos artúrico y carolingio en la Edad Media. En el siglo de su publicación fue pronto traducido a otras lenguas europeas y, después de unas pocas décadas, inspiró a escritores de Francia e Inglaterra así como del mundo hispánico. Su primera

---

<sup>1</sup> Este trabajo es una versión más elaborada de una conferencia dada en el Annual Membership Meeting of the Cervantes Society of America, el 29 de diciembre de 1986. He agregado notas sólo cuando me pareció apropiado algún comentario adicional o alguna referencia bibliográfica; fuera de esos casos se reducen a un mínimo.

influencia parece haber sido como vehículo de lo burlesco, especialmente en Francia, donde se tornó modelo de parodia de novelas pastoriles y sentimentales. Pero hacia la mitad del siglo siguiente amplió su radio de influencia a Inglaterra, donde ayudó a dar forma a la temprana novela inglesa en manos de Fielding, Richardson, Sterne y Smollet, aunque sin perder su atractivo como modelo de parodia literaria. Los románticos alemanes iban a descubrir otras facetas del *Quijote*: menos sus rasgos burlescos que el de la profunda ironía de su acción y temas narrativos; una ironía que algunos transformaron en visión filosófica de la condición del alma humana en un mundo sin Dios.

El amplio consenso que subyace a la interpretación de la novela a partir de los románticos ha sido cuestionado en las últimas décadas. Hay, en efecto, una serie de críticos que sostienen que el así llamado enfoque romántico pasa por alto el hecho de que Cervantes declaró que su novela no era otra cosa que una parodia de los libros de caballerías.<sup>2</sup> Según estos críticos, los románticos y sus sucesores convirtieron al *Quijote* en una visión seria, e inclusive trágica, de la lucha del hombre por encontrar valores ideales en un mundo relativista y abandonado de Dios. En lugar del risible bufón que concibió Cervantes, Don Quijote fue transformado en una figura noble y heroica, en el símbolo supremo de la condición alienada del alma moderna. Como una prueba más de que esa visión no pudo formar parte de las intenciones de Cervantes, se ha señalado que hasta el siglo XIX la obra fue universalmente aceptada como una muy cómica burla de los libros de caballerías. Ninguna de las implicaciones filosóficas o poéticas atribuidas a ella desde los tiempos de los románticos parece haber sido percibida por los contemporáneos de Cervantes.

Creo que el *Quijote* es, sin duda alguna, una novela cómica en la que las intenciones paródicas de Cervantes son evidentes del principio al fin. No obstante, me intriga la persistencia del mito “romántico” que la rodea. Me parece ser uno de esos mitos que simplemente se niegan a morir, y eso me hace sospechar de que no carece del todo de fundamentos. Propongo por ello

<sup>2</sup> Respecto de las visiones antirrománticas, véase A. A. Parker, “El concepto de la verdad en Don Quijote”, en *Revista de Filología Hispánica*, 32, 1948, pp. 287-304; Erich Auerbach, “The Enchanted Dulcinea”, en *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton, Princeton U.P., 1953, pp. 334-58; Oscar Mandel, “The Function of the Norm in *Don Quixote*”, en *Modern Philology*, 55, 1957, pp. 154-63. Quien primero llamó la atención de los críticos modernos sobre el carácter sostenidamente paródico de la novela fue P. E. Russell en un influyente artículo que estimuló el debate: “*Don Quixote* as a Funny Book”, en *Modern Language Review*, 64, 1969, pp. 312-26. Véase también su *Cervantes, Past Masters Series*, Oxford, Oxford U.P., 1985; Anthony Close, “Don Quixote as a Burlesque Hero: A Reconstructed Eighteenth-Century View”, en *Forum for Modern Language Studies*, 10, 1974, pp. 365-78. Un estudio crítico de las interpretaciones románticas se encontrará en Anthony Close, *The Romantic Approach to “Don Quixote”*, Cambridge, Cambridge U.P., 1978.

examinar la novela con fin de descubrir qué elementos, si los hay, pudieron dar origen a esa tan poderosa lectura errada, por parte de los románticos, de la parodia de Cervantes.

En el prólogo a la primera parte del *Quijote*, de 1605, Cervantes hace una referencia al modo como esperaba que los lectores recibieran la obra: "Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade" (p. 25).<sup>3</sup> Es incuestionable que la risa es la respuesta que Cervantes quiere provocar en sus lectores. Pero también es importante mostrar que él se dirige a otro tipo de lector que, además de la risa, será capaz de apreciar la invención que sustenta la parodia. Continúa la frase que acabo de citar diciendo que ha querido asegurarse de que "... el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla". Cervantes espera que la *invención* concite la admiración, el respeto y el elogio de los lectores suficientemente educados para apreciar el buen arte. La palabra que yo subrayaría allí es "admiración", a causa de su obvia afinidad con el concepto de *admiratio* en la teoría neoaristotélica. Aunque la *admiratio* no está en conflicto con la risa, requiere del lector una actitud más reflexiva y diferenciadora. En efecto, la *admiratio*, según los neoaristotélicos, es una clase de placer que se presenta cuando una obra de arte expone nuestra imaginación a emociones desacostumbradas o a experiencias mentales extrañas. En el capítulo 44, de la segunda parte, Cervantes escribe que "los sucesos de don Quijote, o se han de celebrar con admiración, o con risa" (p. 850). Me parece, pues, que si queremos entender el problema de las intenciones de Cervantes en el *Quijote*, debemos observar la *invención* cómica y las maneras en que ella podría provocar diferentes formas de *admiratio*, así como también risa.<sup>4</sup>

A mi juicio, el estudio de la *invención* cervantina debe basarse en un análisis de la acción cómica de la novela. Sabemos, por cierto, que Cervantes era muy versado en teoría aristotélica. No obstante, el interés de los estudiosos se ha centrado, por lo general, en el interés de Cervantes por la aplicación de los principios de la verosimilitud y lo maravilloso. Sin embargo, el interés principal de Aristóteles en la *Poética* fue en la cuestión de la unidad de acción, y aun cuando se haya limitado en su mayor parte a la tragedia y la épica, no hay motivos para suponer que sus especificaciones de una historia bien construida no pudieran ser aplicadas *mutatis mutandis* también a la comedia. Cervantes, por cierto, parece haberse ejercitado en cuestiones de unidad y

---

<sup>3</sup> Las citas remiten a *Don Quijote de la Mancha*, edición de Martín de Riquer, Barcelona, Juventud, 1968.

<sup>4</sup> Para el asunto de las intenciones de Cervantes, véase Anthony Close, "Don Quijote and the Intentionalist Fallacy", en *British Journal of Aesthetics*, 12, 1972, pp. 19-39; y para una posición contraria, J. C. Weiger, *The Substance of Cervantes*, Cambridge/ New York, Cambridge U.P., 1985.

variedad en *Don Quijote*. Por las declaraciones de Cide Hamete, en el capítulo 44 de la segunda parte, es evidente que, mientras escribía la primera parte, Cervantes quería evitar que las aventuras de don Quijote y Sancho se tornaran monótonas para el lector. Su solución fue interpolar en la narrativa principal algunas historias separadas, pero fue criticado por ello. En la segunda parte, nos dice, trató en lo posible de limitar la acción a las aventuras de sus dos personajes principales. Es probable que Cervantes se haya empeñado, en esa segunda parte, en crear el tipo de acción unificada que Aristóteles recomendaba; una acción en la que las aventuras discordantes estuvieran conectadas a un tema central de modo posible, si no necesario.

No quiero insinuar, sin embargo, que Cervantes se haya olvidado – y mucho menos haya abandonado – su original *intención* de “derribar la máquina mal fundada destes caballerescos libros” (p. 25). Esto, en mi opinión, habría sido imposible por la simple razón de que la parodia de esos libros proporciona el fundamento básico de la locura de don Quijote. Toda la tela de la narrativa está tejida sobre la base de la locura del caballero. Si Alonso Quijano no hubiera perdido el juicio, no habría habido historia que contar. La *invención* cervantina sólo podía desarrollarse, yo diría, dentro de las restricciones que le imponía la naturaleza del particular tipo de locura del protagonista, ya que el punto de partida de la parodia es la convicción absurda de que los libros de caballerías retratan el hecho histórico. En ese sentido, la locura de don Quijote no es más que una broma literaria, un simple dispositivo que permite a Cervantes emprender su parodia.

Puesto que la locura es el pretexto indispensable para el juego literario, don Quijote es un instrumento cómico en manos de su creador. No está pensado para representar un personaje con una vida mental verosímil. No tiene vida psicológica autónoma, ya que nada puede hacer para pensar, sentir o poner en práctica una manera de salir de su trivial y ridícula obsesión por la caballería. Don Quijote está loco o no lo está: no veo cómo podría haber etapas intermedias entre creer que los libros de caballerías son realmente históricos o no creerlo. En el momento en que el caballero dejara de creer en esa proposición, recobraría el sentido y la parodia llegaría a un abrupto final (como de hecho ocurre en el último capítulo de la segunda parte). Como personaje, pues, don Quijote está atado para siempre a las circunstancias de su nacimiento como una idea cómica que Cervantes acertadamente inventó para hacer reír a la gente.

La parodia, por tanto, no puede desarrollarse haciendo que don Quijote se pregunte si es correcto o no pensar que los libros de caballerías son verdaderos. El ímpetu para su desarrollo reside en otra parte, en un segundo nivel de locura: la creencia de que él, don Quijote, está destinado a restaurar el

mundo de la caballería andante por su propio esfuerzo. Esa es la misión que absorbe todas sus energías. En el transcurso de las dos partes de la novela se nos invita a seguir las vicisitudes de esta creencia secundaria en tanto el caballero loco intenta implementarla en el mundo real. Pero ni el éxito ni el fracaso de su esfuerzo afectará en modo alguno su creencia primaria de que los libros de caballerías son crónicas fidedignas. La narrativa quedará contenida dentro de la doble estructura de la locura de don Quijote: *primero*, su creencia en la verdad histórica de los libros de caballerías; *segundo*, su convicción de que él mismo es capaz de resucitar esa realidad histórica en la España contemporánea.

El grado en que Cervantes sea capaz de elaborar su parodia dependerá de la particular relación que consiga crear entre la obsesión caballeresca del hidalgo loco y la realidad cotidiana. Al comienzo, Cervantes hizo que su personaje sufriera de alucinaciones. Por ejemplo tenemos la atrevida aseveración “Yo sé quién soy...”, en el capítulo 5 de la primera parte. Esto sugiere que el caballero está evocando un mundo ilusorio y arbitrario que proviene de su propia cabeza. Pero ¿cuánto podía durar esta actitud sin volverse fastidiosa? ¿Se puede esperar que el lector riera muchas otras veces al ver a un loco golpeándose repetidamente la cabeza contra la dura pared de la realidad? En el momento de su segunda salida, el caballero ya no es un lunático delirante. Nuestra atención se irá desplazando desde las consabidas bufonerías a la racionalización de su conducta de loco. Y ahora tenemos también a Sancho Panza que lo obligará a explicarse y a interpretar sus creencias para nosotros. Es decir, la acción cómica ha adquirido un nuevo tipo de interés al focalizarse en el ingenio del loco para mantener su objetivo en pie. En suma, a don Quijote le ha sido dado el sorprendente don de derrotar nuestras expectativas en su desilusión. Pero si nos sorprendemos por ese don es porque sentimos que no es puramente caprichoso; su modo de abordar la realidad está estructurado por una lógica diferente de la nuestra. Por loca que sea, es, sin embargo, una lógica.

El método en la locura deriva de la ideología inherente a los libros de caballerías. Su base intelectual es platonista.<sup>5</sup> Los caballeros buscan activamente aventuras y sirven a una dama a fin de defender un orden espiritual de valores absolutos y verdades esenciales en el mundo temporal de apariencias y sensaciones cambiantes. Pero el problema con don Quijote es que vive en una Edad de Hierro en la que ese orden espiritual ha sido eclipsado por el paso

<sup>5</sup> Trato con mayor detalle la influencia platonista en la novela arturiana en mi libro *The Half-way House of Fiction: “Don Quijote” and the Arthurian Romance*, Oxford, Clarendon Press, 1984, pp.1-28. Edición en castellano: *El “Quijote” y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 27-61.



del tiempo. En la España del siglo XVII las cosas no revelan su carácter esencial a través de su apariencia superficial. La misión de don Quijote es, por eso, restaurar el estado de cosas reflejado en las supuestas crónicas de caballerías, en las que los fenómenos podían ser claramente relacionados con sus verdaderas identidades. En la España de don Quijote, los castillos podían tomar el aspecto de ventas, los gigantes parecerían molinos de viento, el yelmo de Mambrino podía ser confundido con una bacía de barbero; pero si el caballero consiguiera aplicar con éxito el código de caballería, estos burdos disfraces que encubren el mundo caerían para dejar ver la espléndida realidad que los libros habían registrado con fidelidad. Don Quijote ve las cosas cotidianas como las ven los otros, pero está constantemente leyendo la textura de las apariencias en busca de signos de ese orden caballeresco subyacente.

Obviamente, no puede tener trato con el empirismo, pues las percepciones sensoriales no son confiables. Además de estas dificultades, perversos encantadores conspiran para travestir aun más las apariencias. En ese traicionero mundo de sensaciones engañosas, don Quijote buscará el apoyo de cosas que le recuerden la caballería. Si una persona u objeto no mueve su imaginación, juzgará que no poseen identidad caballeresca. Por su parte, cuando juzga que un fenómeno tiene potencial caballeresco lo abordará en los términos prescritos por el código respectivo. Si obtiene una respuesta adecuada a ese orden, podrá concluir que su identificación ha sido correcta.

El modo como don Quijote se aproxima a la realidad es tentativo y exploratorio; a veces comete errores y los admite como tales, como en la aventura del cuerpo muerto (capítulo 19 de la primera parte). Pero su único, firme principio es confiarse a la caballería, más que a sus sentidos, como guía hacia la verdad. Si bien se encara con la misma realidad que Sancho y los otros personajes, emplea como sistema un criterio de verdad diferente, una forma alternativa de razonamiento. La agudeza y dinamismo de la acción cómica surgen de este juego, finamente calculado, entre la lógica caballeresca del hidalgo y el sentido común de las otras gentes.

La ideología que guía el pensamiento y la conducta de don Quijote da también a Cervantes el material básico para su narrativa. La restauración del orden caballeresco requiere que don Quijote haga realidad dentro de su propia vida el argumento de un libro de caballerías. En el capítulo 21 de la primera parte, el hidalgo loco lo resume así para su escudero Sancho: un caballero debe llevar a cabo una serie de grandes aventuras para ganar el amor de una princesa, a la que entonces deberá servir con devoción hasta el momento en que le sea concedida en casamiento, herede un reino y recompense a su leal escudero con una ínsula y un título de nobleza. Pero infelizmente, como ocurre

con todo lo de ese mundo degradado en que habita, don Quijote tendrá primero que identificar una mujer común que él considere poseedora del oculto potencial de una princesa, antes de embarcarse debidamente en sus aventuras y en su servicio de amor. Para sorpresa de Sancho, don Quijote dice que ha elegido a Aldonza Lorenzo, una mujer de El Toboso. Aun loco, don Quijote sabe que Aldonza puede no tener la apariencia de una princesa. Reconoce que es la hija de una familia campesina, que sirve en un mesón y que no sabe leer ni escribir. Más aun, sólo la ha visto cuatro veces, como mucho, y en esas ocasiones ella ni siquiera lo ha percibido. Sabe que Sancho no le creerá cuando insista en que Aldonza es realmente la princesa Dulcinea. No obstante, ese es todo el motivo de su empresa: deberá extraer el potencial caballeresco de Aldonza por métodos adecuados al fin de desbaratar los argumentos de escépticos empíricos como Sancho.

La tarea de hacer coincidir a Aldonza Lorenzo con su identidad caballeresca de Dulcinea del Toboso constituye el hilo unificador de la parodia cervantina. Pone de relieve, y así resume en un único tema, los múltiples conflictos entre ideas caballerescas y sentido común que ocurren a lo largo de toda la novela. Así, cuando don Quijote manda a Sancho desde Sierra Morena con una carta para su amada en El Toboso, está dando un paso absolutamente necesario en su campaña de restauración del mundo de la caballería andante. Si Sancho vuelve con una respuesta afirmativa, don Quijote puede suponer que Aldonza ha empezado a actuar como Dulcinea, y esto será una señal esencial de que él está en el buen camino de cumplir su misión. Para lo que interesa a don Quijote, eso es exactamente lo que ocurre. Sancho viene con la noticia de que ha visto a Dulcinea y de que ella ha aceptado el servicio de amor del caballero. La alegría colma ahora a don Quijote. Se torna seguro y optimista, ya que sus pretensiones caballerescas han dado prueba de ser correctas. Para mayor satisfacción, poco después se encuentra con otra princesa – Micomicona – quien espontáneamente le suplica que la salve de un gigante malvado. Como si eso no fuese bastante, ocurre que las distinguidas personas que providencialmente se habían reunido en el castillo concuerdan con él en que la bacía de barbero es en realidad el yelmo de Mambrino. El mundo parece conformarse a su identidad caballeresca subyacente, aun cuando las apariencias no lo muestren. En cierto momento, don Quijote llega a exclamar, de puro asombro por su propio éxito: “Cuál de los vivientes habrá en el mundo que ahora por la puerta entrara, y de la suerte que estamos nos viere, que juzgue y crea que nosotros somos quien somos? ¿Quién podrá decir que esta señora que está a mi lado es la gran reina que todos sabemos, y que soy aquel Caballero de la Triste Figura que anda por ahí en boca de la Fama?” (capítulo 37 de la primera

parte, p. 388). Don Quijote se da cuenta de que la realidad común todavía no tiene un aspecto caballeresco, pero ahora puede estar seguro de que una buena parte de esa realidad está empezando a funcionar de acuerdo con su esencial carácter caballeresco.

Tan complacido está don Quijote con el modo como las cosas se desenvuelven, que cuando es atado y metido en una jaula puede ingenuamente argumentar en contra de Sancho que ha sido inmovilizado por un encantador: tal como si el hecho de ir atado en un carro fuese prueba convincente de que él es un verdadero caballero andante. Ese argumento perverso es un excelente ejemplo de cómo la acción cómica se produce por el choque de dos tipos de razonamiento que se excluyen mutuamente – el caballeresco y el empírico – y no por una confusión alucinatoria por parte de don Quijote.

Al final de la primera parte, don Quijote cree estar montado en la cresta de la ola de la buena fortuna, que pronto lo llevará al éxito decisivo. El ímpetu que empuja su optimismo son las noticias traídas por Sancho de que Aldonza ya se comporta como Dulcinea. El siguiente paso lógico dentro del esquema caballeresco será, para él, visitar a Dulcinea y establecer contacto directo con ella. Sin embargo, intervienen otras circunstancias que le hacen posponer su decisión: acepta socorrer a la infanta Micomicona, y aun esta determinación es interrumpida por los variados sucesos de la venta y por su forzado regreso a su aldea, por obra del cura y el barbero. Pero, aun así, tenemos en embrión una línea narrativa central que incluye la relación entre el demente caballero, su supuesta dama Dulcinea y Sancho Panza. Sin embargo, lo central de esa línea es apenas perceptible si nos limitamos a la primera parte de la novela. El *Quijote* de 1605, en términos generales, está compuesto de una multiplicidad de aventuras, complicada aun más por las historias interpoladas en la narrativa principal. Esta primera parte es una comedia de situaciones, personajes y tono, mientras la comedia de acción es todavía incipiente: tiene un comienzo pero por el momento no hay medio y no se avizora tampoco un verdadero final.

En el *Quijote* de 1615, en cambio, Cervantes empieza a advertir la lógica narrativa latente en las aventuras del trastornado caballero. Esa segunda parte da forma a la primera, dotando a la novela de un propósito coherente. Fue Erich Auerbach quien observó que la escena en que Sancho engaña a su amo haciéndole creer que una fea muchacha campesina es Dulcinea encantada (capítulo 10 de la segunda parte) “tiene un lugar especial” entre los muchos episodios de la novela.<sup>6</sup> Inicialmente Auerbach describe el episodio en términos tales que lo hacen aparecer, en sus palabras, “triste, amargo y casi trágico”.

<sup>6</sup> “The Enchanted Dulcinea”, p. 339.

Pero luego resalta que “de hecho permanece como una farsa que, predominantemente, es cómica”, pues aunque promete crear una terrible crisis que podría llevar a “una locura más profunda” o a “una liberación instantánea de la idea fija del héroe”, ninguna de estas cosas ocurre, “don Quijote supera el golpe”. Según Auerbach, la razón por la cual sobrevive al golpe es que, al preferir creer que Dulcinea está encantada, le es posible “enfrentar la situación con medios disponibles en el propio reino de la ilusión... El final feliz era previsible. De ese modo, tanto la tragedia como la cura son evitadas”.<sup>7</sup>

¿Pero será tan simple como eso? Auerbach concluye que las implicaciones trágicas son evitadas porque cree que la locura del caballero tiene algo de voluntaria, una ilusión que don Quijote puede manipular libremente según sus propios propósitos. A mi juicio, no se trata de esto. La locura es un estado mental que afecta de repente a Alonso Quijano y lo empuja, quiera o no, a una manía incontrolable por la caballería: está totalmente determinado por esa manía y nada puede hacer para librarse de su poder, por más choques que sufra. Por eso, el encuentro con una horrible muchacha campesina, la supuesta Dulcinea, lo deja verdaderamente destrozado. Si hubiese estado fingiendo, podría haberse protegido de la decepción simulando ver lo que Sancho le dice que tiene delante de sus ojos. Pero no lo hace. A diferencia de Aldonza Lorenzo, esta muchacha vulgar no le recuerda nada de caballeresco, y es lo bastante probo como para reconocer que no puede encontrar en ella ninguna cualidad caballeresca. Sin embargo, al estar loco, está obligado a explicar la situación de una manera que concuerde con su ideología. Es así como concluye que Dulcinea ha sido encantada, a pesar de las horribles implicaciones para su misión de restaurar el mundo de la caballería andante.

Esta escena, en mi opinión, es el verdadero punto medio de la acción, en sentido aristotélico, pues produce un irrevocable cambio de fortuna en la carrera del caballero loco. La primera parte había descrito una curva ascendente de felicidad para don Quijote, pero después de este episodio el loco se hunde en la desgracia y sus fortunas entrarán, a partir de aquí, en un descenso. La decisión del caballero de ir a El Toboso retoma el hilo narrativo que había sido dejado en suspenso en el capítulo 31 de la primera parte. Era la decisión necesaria en el desarrollo de la carrera de don Quijote, ya que es imposible que un caballero andante no tenga una dama. Pero esa decisión lo llevará inevitablemente al descubrimiento de que sus intentos de cambiar la faz de la realidad no tuvieron éxito. Así, en una serie de pasos inherentemente necesarios, o al menos probables, el caballero loco ha sido llevado a un descubrimiento que revierte su fortuna.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 340.

Tenemos aquí dos ingredientes de una acción compleja, según definición de Aristóteles: *anagnórisis* y *peripéteia*. El tercer elemento en una acción trágica compleja es el sufrimiento o la calamidad, por lo cual Aristóteles parece entender la representación de hechos violentos que despertarán la compasión y el temor. Esto no ocurre en el *Quijote*. La naturaleza ridícula de la locura de don Quijote impide cualquier tratamiento serio de ese tipo de hechos. La compasión y el temor no son sentimientos para despertar en una acción cómica. No obstante, la crisis que se produce dentro del mundo loco de don Quijote produce importantes afinidades estructurales, como he afirmado antes, con el patrón trágico que Aristóteles describe en la *Poética*.<sup>8</sup> Aun cuando las clásicas emociones trágicas no puedan ser despertadas, el encantamiento de Dulcinea introduce una cualidad más sombría en la comedia, porque produce un cambio crítico en la naturaleza de don Quijote como figura cómica.

Aristóteles define lo ridículo como “un error o deformidad que no produce dolor ni daño”.<sup>9</sup> Pero después del encantamiento de Dulcinea, la locura ridícula de don Quijote comienza a causarle dolor y daño. Esto no importaría mucho si don Quijote fuese una figura convencional de la comedia, una figura que, según Aristóteles, representaba a “hombres peores que el promedio” y que por eso merecían el castigo de lo ridículo.<sup>10</sup> Pero Alonso Quijano no es ni mejor ni peor que el resto de nosotros. Su locura es, en verdad, una máscara ridícula que deforma su mente, pero esa deformidad no puede ser explicada en términos morales, pues ocurrió sin motivo, como una imposición arbitraria del destino. La locura, en otras palabras, no es intrínseca a su naturaleza de hombre; no puede ser justificada como castigo a algún error que pueda haber cometido o a alguna falla de su carácter. Es un error, por cierto, pero un error absurdo y trivial que permanecerá bastante inocuo mientras el loco sea insensible a él, como lo es en la primera parte.<sup>11</sup> Pero en la segunda parte, don Quijote se

---

<sup>8</sup> Observa Aristóteles que “todas las partes de una épica están incluidas en la tragedia; pero no todas las de la tragedia se encontrarán en la épica”. *Aristotle on the Art of Poetry* (Trad. de Ingram Bywater), Oxford, Clarendon Press, 1920, p. 34. Esto se aplicaría, con mayor razón, a una épica cómica en prosa, como el *Quijote* pero, de igual modo, su acción puede incluir componentes encontrados también en la épica seria y en la tragedia.

<sup>9</sup> *Aristotle on the Art of Poetry*, p. 33.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>11</sup> Para Aristóteles, un argumento trágico describe a un hombre “no preeminentemente virtuoso o justo, cuya desgracia es puesta en él no a causa de un vicio o depravación, sino por algún error de juicio” (*Ibid.*, p. 50). Alonso Quijano no se adecua exactamente a la definición aristotélica de personaje trágico o cómico. Su locura, sin embargo, puede ser considerada un “error” involuntario que lo hace pasar “de la felicidad a la miseria” (p. 50). De este modo, el desarrollo de su carrera caballeresca es sorprendentemente similar a una inversión trágica de fortunas.

volverá agudamente consciente de que su obsesión caballeresca lo hace sufrir, y cuanto más lo invade el pesimismo y la aprensión respecto de la condición de su dama, tanto más el hecho de que está irremediamente loco tomará la apariencia de una “desgracia inmerecida”, para usar la expresión que Aristóteles aplicó a la condición trágica que despierta compasión en los espectadores.<sup>12</sup> Pero, al mismo tiempo, la naturaleza inherentemente absurda de la locura impulsa a don Quijote a hacer cosas que causan risa; y esto impide que la novela adquiera el tono de gran seriedad exigido por la tragedia. La risa acompañará al caballero en tanto esté loco, pero el giro que ha tomado su suerte también inspirará en el lector un sentimiento de patetismo que se mezclará con entretenimiento de maneras demasiado complejas y elusivas como para analizarlas aquí.<sup>13</sup>

No obstante, la crisis relacionada con Dulcinea agravará la discordancia entre las cualidades personales del caballero y lo absurdo de su manía caballeresca. El caballero loco, en efecto, tiene a esta altura una actitud más ambigua con la realidad; empieza a dudar de si puede interpretar correctamente las señales caballerescas y, como consecuencia, ya no está muy seguro respecto del efecto que sus aventuras puedan tener en la campaña para restablecer el mundo de la caballería. Condenado a probar su entereza en proezas ridículas, pondrá en evidencia sus propias virtudes interiores a pesar del resultado de sus acciones. Después de la aventura del león, don Quijote declarará a don Diego de Miranda: “¿Quién duda... que vuestra merced no me tenga en su opinión por un hombre disparatado y loco? Y no sería mucho que así fuese, porque mis obras no pueden dar testimonio de otra cosa” (capítulo 17 de la segunda parte, p. 660). El caballero está muy consciente del hecho de que parecerá ridículo a los otros mientras no sea capaz de realizar una aventura exitosa. Cada vez más se verá a sí mismo como víctima de un destino perverso, sobre el cual puede ejercer muy poco control. Cuando la aventura del barco encantado, en el Ebro, termina en un desastre, él manifiesta un sentido de total impotencia: “Dios lo remedie; que todo este mundo es máquinas y trazas, contrarias unas de otras. Yo no puedo más” (capítulo 17 de la segunda parte, p. 608). El encantamiento de Dulcinea lo ha arrancado del mundo caballeresco, y se encuentra avanzando en las tinieblas hacia un destino imprevisible.

Este sentido de lo fatídico que se cierne sobre don Quijote es el resultado directo de no haber visto “en su ser a mi señora” (capítulo 17 de la segunda

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>13</sup> He intentado un estudio de estas combinaciones de parodia y *pathos* en *The Half-way House of Fiction*, pp. 170-202; *El “Quijote” y los libros de caballerías*, pp. 221-257.

parte, p. 608). La crucial experiencia creó en su carrera una complicación que tejerá los diversos episodios de la segunda parte para formar una secuencia narrativa más integrada que en la primera parte. No solamente el narrador se refiere continuamente a la desgracia del caballero loco: todos los esfuerzos de don Quijote están conscientemente dirigidos a deshacer el nudo de la fatalidad que le ha causado esa desdicha. Pero por sobre todo, el encantamiento de Dulcinea produce una continua discusión entre los personajes principales que no se dio en la primera parte. Es que también Sancho se encuentra involucrado en la complicación. De hecho, ayudó a crearla, ya que ella se basa en una mentira inventada por Sancho encima de su mentira anterior sobre su visita a El Toboso. En vista de eso, Sancho es obligado a jugar un peligroso juego doble: debe cooperar con su señor hasta cierto punto, si quiere obtener su ínsula, pero al mismo tiempo está preocupado con que su engaño sea descubierto; tratará pues de desligarse de la trama de mentiras que ha fabricado sin, a la vez, distanciarse totalmente de don Quijote. Caballero y escudero se ven unidos por la crisis como nunca antes. Las aventuras que siguen tendrán especial importancia para ellos, ya que serán remitidos una y otra vez a la cuestión central que cada personaje tiene que resolver a su modo si quiere cumplir con su deseo. Ciertos episodios como el de la Cueva de Montesinos, el mono de Maese Pedro, el cortejo caballeresco en el castillo del duque, la cabalgata sobre Clavileño, todos sirven para agregar nuevas capas de perversidad al problema de Dulcinea. El lector no tiene más remedio que admirar el modo como este resplandeciente edificio de ilusión se eleva a alturas tan majestuosas desde cimientos tan absurdamente vanos.

Al asombro que se siente ante el desarrollo de la acción se agrega una extraña paradoja. En el proceso de elaborar su burla de los libros de caballerías, Cervantes dio vida a una figura paródica como don Quijote, que a estas alturas exhibe cualidades morales e intelectuales tan ricas, que su disparatada fijación por la caballería andante llega a parecer una grotesca e innecesaria maldición. Es como si en su locura el personaje estuviese atado a una absurda rutina que lo hace sufrir pero de la que no puede liberarse para ganar el respeto que merece su inteligencia.

Más allá de su complejidad como personaje, don Quijote está tan loco como siempre. Las dudas que lo acosan en la segunda parte no lo acercan más a una aceptación de la realidad empírica. Más bien está obsesionado por la horrible posibilidad de que no podrá realizar su destino de caballero andante si su dama no es liberada de su hechizo. Pero este temor no hace disminuir su básica convicción acerca de la verdad de las novelas. En la segunda parte Cervantes reduce el nivel secundario de la locura del personaje, es decir, la fe

en que él mismo restaurará el mundo caballeresco. No obstante, el nivel primario de la locura – la creencia en la verdad histórica de los libros de caballerías – está aún intacto, ya que por su misma naturaleza esa creencia no puede disminuir gradualmente: existe o no existe. Para que la historia pueda continuar, don Quijote debe seguir siendo un loco condenado a obedecer el propósito paródico original del autor antes que cualquier imperativo propio, psicológico o moral. De hecho no hay una razón intrínseca por la que la locura de don Quijote no dure indefinidamente, si su creador así lo deseara. Aun cuando el desencantamiento de Dulcinea y la restauración del mundo caballeresco sufrieran un colapso total, seguiría siendo loco. Por cierto, es concebible que muriera insano y enteramente fracasado, sin llegar a darse cuenta de que toda su empresa había sido fútil desde el inicio. Es precisamente la posibilidad escalofriante de estar privado de toda esperanza y aun así seguir creyendo en la verdad histórica de los libros de caballerías lo que parece atormentar a don Quijote en la segunda parte.

El horror de ese destino no se hará presente mientras la parodia cervantina no acabe de completar todo su trayecto. Al fin de cuentas, el derrumbe de la ilusión de don Quijote de restaurar el mundo caballeresco es un desenlace necesario a la meta de Cervantes de “derribar la máquina” de los libros caballerescos. En la segunda parte, Cervantes poco a poco priva al mundo de don Quijote de todos los dispositivos simbólicos y de los recursos ideológicos por medio de los cuales los libros de caballerías representaban el éxito de sus héroes: la dama del caballero es cautiva de un mal hechizo, las aventuras ya no dan un resultado preciso, no aparece ningún portento favorable, hasta la misma Providencia se abstiene de intervenir.<sup>14</sup> La crisis central de la acción es resuelta, pero en un sentido que obviamente es el opuesto exacto de lo que espera don Quijote. En el castillo de los duques, la resolución que el caballero ansía y el desenlace contrario que Cervantes ha venido preparando se entrecruzan para producir una ironía exquisitamente cruel. Justo cuando don Quijote ha sido llevado a creer que su recepción por el duque y la duquesa es señal de un cambio positivo en su suerte, Sancho es premiado con una insula, mientras él no recibe nada de nada. Pese a todos sus intentos y propósitos, su carrera ha llegado a su fin.

Ahora que el paradigma de los libros de caballerías ha sido enteramente invertido y travestido, podría decirse que la acción cómica ha alcanzado su

<sup>14</sup> Para un comentario más detallado, véase *The Half-way House of Fiction*, pp. 170-200; *El “Quijote” y los libros de caballerías*, pp. 221-254.



resolución lógica.<sup>15</sup> No hay razón para que Cervantes no absuelva a don Quijote de manera casi indolora del error absurdo que motivó toda la comedia. Todo lo que Cervantes hubiera necesitado hacer es dejar volver a don Quijote a su aldea después de ser vencido por Sansón Carrasco y hacer que recuperase los sentidos en casa, antes de permitirle morir. No obstante, sabemos que el final no ocurre así. Cervantes eligió prolongar la locura mucho más allá del desenlace lógico en el castillo de los duques. Don Quijote y Sancho son enviados de ida y de vuelta a Barcelona; y puesto que el caballero está irremediamente loco, tendrá que soportar más humillaciones cómicas de parte de varios personajes, incluyendo el mismo Sancho. Durante el viaje y visita a Barcelona, el lector puede intuir el horror latente de la locura de don Quijote; es decir, la posibilidad de que dure indefinidamente sin encontrar liberación. En efecto, puesto que la parodia de los libros de caballerías ya no tiene sentido, don Quijote sufre el ridículo sin necesidad: ahora se nos aparece como una eterna víctima de un destino implacable. La inversión del mundo caballeresco, que fue el objetivo básico de la parodia de Cervantes, adquiere una cualidad demoníaca en esta última fase de la novela: don Quijote ha sido abandonado por la Providencia, su autoridad moral sobre Sancho se ha desmoronado, el orden espiritual en que creyó se ha desintegrado y una suerte de injusticia metafísica parece dominar su destino.

La pintura de esa completa desolación que resulta de la destrucción del sistema narrativo caballeresco debió ser un proyecto consciente de Cervantes, y es despiadadamente intensificada durante la ida y vuelta de Barcelona. Pero es una visión que está seguramente guardada dentro de los límites ficcionales de la locura de don Quijote; es probable que no haya representado las creencias del propio Cervantes sobre el mundo real. Así pues, una vez que don Quijote está curado, Cervantes reintegra la novela dentro del marco ideológico de la Contrarreforma. No obstante, también debemos señalar que el loco es curado

---

<sup>15</sup> Aristóteles dice de la acción de una épica que ha de ser “un todo completo en sí mismo, con un comienzo, medio y fin como para dejar que la obra produzca su propio placer con toda la unidad orgánica de un ser vivo” (*Aristotle on the Art of Poetry*, p. 79). No obstante, esa unidad orgánica se aplica sólo a los elementos que son necesarios al argumento y no a cada episodio particular de la historia. En cierto pasaje, Aristóteles señala que “el argumento de la *Odisea* no es largo” y, tras resumir sus cuatro o cinco elementos básicos, concluye: “Siendo esto lo que es propio de la *Odisea*, todo lo demás es episodio” (p. 63). Por analogía, podría decirse que el argumento del *Quijote* no es largo. Es la historia de un hombre que se propone restaurar el mundo de la caballería; cuando piensa que está a punto de probar su éxito, descubre de pronto que éste lo ha eludido; sufre un proceso de desilusión que inevitablemente lo lleva a un punto en el que su fracaso total es evidente. En mi opinión, esto ocurre en el castillo de los duques. Los episodios que siguen quedan fuera de la unidad orgánica de la acción completada. Ellos sí influyen, sin embargo, en nuestra recepción de la obra.

no por su propio esfuerzo, sino por una enfermedad que aparece como un *deus ex machina* y que crea una total discontinuidad entre el disparatado mundo caballeresco de don Quijote y el mundo católico al cual se le permite regresar. Después de que le es devuelto el sentido, Alonso Quijano puede proclamar, en gratitud: “En los nidos de antaño, no hay pájaros hogaño”.

La controversia sobre las intenciones de Cervantes en el *Quijote* es resultado del error de tomar este mundo al revés de la parodia como una expresión de las creencias del autor, conscientes o inconscientes, sobre la naturaleza de la realidad. Sin embargo, este tópico del mundo al revés es muy común en la literatura de la Edad Media y del Renacimiento. No es entonces sorprendente que el mundo novelesco invertido y carnalesco del *Quijote* fuera recibido como una ficción esencialmente cómica hasta la primera mitad del siglo XVIII. Pero en una época en que la creencia religiosa decaía, la novela fue interpretada como una metáfora poética y filosófica de la existencia humana. Los románticos, en efecto, destacaron y en gran medida exageraron los elementos trágicos de la novela, apropiándose de don Quijote como figura mítica para su propia época. Lecturas como esas pueden ser distorsionadas e históricamente determinadas, pero tienen, en mi opinión, cierta justificación en razón de la estructura de la acción y sus efectos sobre el carácter del protagonista. De todos modos, debe recordarse que el mito romántico pudo tener escaso significado para el artista que lo inspiró. Esa visión final de un mundo desprovisto de la Providencia sólo pudo formar parte de la *intención* consciente de Cervantes en cuanto surgió del proceso de *invención* de la parodia de los libros de caballerías. Se trata, en fin, de un hallazgo de la imaginación poética que rebasa el horizonte ideológico del propio Cervantes.

*Traducción de Carlos R. Luis*

Cuadernos de  
RECIENVENIDO

1 ANTONIO MELIS

José Carlos Mariátegui hacia el Siglo XXI

2 MARIO M. GONZÁLEZ

*Celestina: o diálogo paradoxal*

***Endereço para correspondência***

**DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS – FFLCH/USP**

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403  
Cidade Universitária  
05508-900 - São Paulo-SP - Brasil  
Tel.: (5511) 210 2325/ 818 4296  
Fax: (5511) 818 5041  
e-mail: [d1m@edu.usp.br](mailto:d1m@edu.usp.br)

**HUMANITAS LIVRARIA – FFLCH/USP**

Rua do Lago, 717  
Cidade Universitária  
05508-900 - São Paulo-SP - Brasil  
Tel.: (5511) 818 4593/ 818 4589  
Fax: (5511) 211 6281  
e-mail: [pubflch@edu.usp.br](mailto:pubflch@edu.usp.br)  
<http://www.usp.br/fflch/fflch.html>

<i>Titulo</i>	<b>CUADERNOS DE RECIENVENIDO/3</b>
<i>Projeto Visual e Capa</i>	Isabel Carballo
<i>Ilustração da Capa</i>	Norah Borges, <i>Ajedrez</i> , 1922
<i>Assistente Editorial</i>	Gênese Andrade da Silva
<i>Editoração Eletrônica</i>	Helena Rodrigues
<i>Revisão</i>	Gênese Andrade da Silva
<i>Arte-final</i>	Erbert Antão da Silva
<i>Secretaria Gráfica</i>	Eliana Bento da Silva Amatuzy Barros
<i>Divulgação</i>	Humanitas Livraria - FFLCH/USP
<i>Mancha</i>	12,9 x 19,3 cm
<i>Formato</i>	16,4 x 21,4 cm
<i>Tipologia</i>	Bookman Old Style e BauerBodni BT
<i>Papel</i>	off-set 75 g/m <sup>2</sup> e cartão vergê branco 180 g/m <sup>2</sup>
<i>Impressão da Capa</i>	Preto e Laranja clássico
<i>Fotolito, Impressão e Acabamento</i>	Seção Gráfica - FFLCH/USP
<i>Número de páginas</i>	22
<i>Tiragem</i>	500 exemplares

**Edwin Williamson** – Professor Visitante na USP no segundo semestre de 1996 como bolsista da FAPESP – é titular da Cátedra de Estudos Hispânicos na Universidade de Edimburgo, Escócia, Reino Unido.

Foi professor de Literatura Espanhola e Hispano-Americana no Trinity College, na Universidade de Dublin e em Birkbeck College, Universidade de Londres. Foi nomeado Research Fellow da Leverhulme Trust em 1995-1996.

Tem concentrado suas pesquisas em temas relativos ao Século de Ouro espanhol e aos estudos latino-americanos. É autor de *The Half-way House of Fiction: “Don Quixote” and the Arthurian Romance* (1984), *The Penguin History of Latin America* (1992) e editor de *Cervantes and the Modernists: the Question of Influence* (1994). Atualmente está preparando uma biografia de Jorge Luis Borges.