

Nicolás M. Vivalda
Don Quijote en la floresta:
cortejando los límites de Proteo en *Don Quijote II*, 10
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCI, 2015, 81-100

**DON QUIJOTE EN LA FLORESTA:
CORTEJANDO LOS LÍMITES DE PROTEO
EN *DON QUIJOTE II*, 10**

Whatever the final judgment about the ending of the Quixote turns out to be, it is nonetheless clear that Cervantes takes a basic structural conflict – that of the split between Don Quixote’s vision of the world and everyone else’s – and maps it along the lines that allow for the avoidance of the tragedy that this conflict might engender.

ANTHONY CASCARDI

Como bien sabemos, los capítulos 9 y 10 de la segunda parte de *Don Quijote* han sido objeto de minucioso examen crítico (Auerbach, A. Parker, Close, C. Johnson, Mancing, etc.). El objetivo del presente ensayo es repensar la trama narrativa que impone el notable retiro de don Quijote a una arboleda cercana a El Toboso (II,10) con el fin de dilucidar si realmente puede leerse en ésta una marca de cierta inquietud o indecisión por parte del hidalgo, zozobra que pueda interpretarse como señal del ulterior desarrollo dramático del personaje. En otras palabras, me propongo reflexionar sobre la naturaleza de esta interdicción a la acción, ¿es que Cervantes apela a mostrarnos aquí un rasgo definitorio de la construcción actancial de don Quijote o estamos simplemente frente a otros de esos recurrentes *impasses* que utiliza el narrador para pausar la acción, dar descanso al lector y encontrar nuevo impulso imaginativo para el texto? El propósito secundario de este artículo es revisar, por enésima vez, nuestras expectativas modernas de lectura frente a la novela y tratar de distinguir cuánto de proyección hay en el devenir (¿trágico?) de un héroe que quizás no haya sido fraguado por Cervantes en la dimensión trascendental en que muchas veces se le ha ubicado.

Cumplo ahora con el lector, poniéndole en breve contexto con el fin de tratar de reconstruir ciertos movimientos del hidalgo en la ya a esta altura prolongada búsqueda de su amada. A primera vista, la celeberrima entrada en El Toboso transcurre por los canales hazañosos a los que nuestros personajes nos han acostumbrado aunque también es verdad que, para este punto del relato, puede percibirse en don Quijote cierto agotamiento psíquico provocado por la dilatada decepción que trasunta la pesquisa amorosa. Por otra

parte, el episodio pronto se despegaba de la dinámica de aventuras para revelar un potencial más determinante, casi un gozne narrativo que obliga a ambos personajes a repensar su estrategia de supervivencia en el dinámico juego amo-criado que han entablado desde el comienzo de sus aventuras.

De hecho, el centro emocional y narrativo de II,10 pasa por una desinteligencia tan gruesa como literariamente funcional a la estructura interna del relato: la exagerada disimilitud de expectativas que ostenta ahora la psiquis de cada uno de los inseparables compañeros. En el caso de Sancho, la entrada al poblado bajo la luz de un noche particularmente clara funciona como preámbulo de uno de los desafíos imaginativos más importantes que habrá de enfrentar en la novela.¹ Al hallarse acorralado por el improvisado sistema de mentiras que en la primera parte ha tendido en torno a su peculiar semblanza de Dulcinea, el escudero se ve ahora apremiado a aceptar su poco meticulosa trama de ficciones y mendacidades. El objetivo primario del escudero no es ya demorar provisoriamente la acción, sino montar un frente más sólido que confronte al ímpetu concreto de Don Quijote por buscar la residencia efectiva de su dama.

Por su parte, el caballero atraviesa el comienzo del capítulo 9 con un ansia renovada –y ahora casi impostergable– por concretizar la parte esencial de su condición caballeresca: el encuentro y la rendición final a los pies de su amada. El primer dato que llama la atención en el capítulo es, sin duda, la destemplanza clara del hidalgo, su ímpetu irrepreensible e impostergable por continuar la hazaña a deshora, codeándose con la esfera siempre inconveniente de lo inoportuno: “media noche era por filo”,² describe el narrador. Don Quijote apela a resolver la improcedencia de la hora con una de sus ya conocidas sobreactuaciones volitivas, repetido vector pulsional que en la novela consiste en poner la esperanza a operar al margen o aun en contra del más estricto sentido común. Es en esta clave voluntarista que la pesquisa que conduce a ubicar la residencia de su amada deberá extenderse en horas de la madrugada, aunque más no sea por el anhelo improbable de que la doncella se encuentre lúcida y en uso de su conciencia: “–Sancho hijo, guía al palacio de Dulcinea: quizá podrá ser que la hallemos despierta”.³

Nada nuevo hay aquí en el universo de la narración, con la excepción de que, en la continuación de la aventura –y pese al sempiterno escenario de optimismo–, don Quijote comienza a moderar con adverbios de duda sus aspiraciones, trasuntando leves giros de incertidumbre que habrán de pro-

¹ Según el narrador, Sancho más bien hubiera preferido una madrugada opaca e impenetrable que fuera capaz de enturbiar la búsqueda de Dulcinea y su morada: “Era la noche entreclara, puesto que quisiera Sancho que fuera del todo oscura, por hallar en su oscuridad disculpa de su sandez” (II,9, p. 609). Todas las citas de la novela pertenecen a la edición de *Don Quijote* de Francisco Rico, San Pablo: Alfaguara-Real Academia Española, 2004.

² *Ibíd.*, II,9, p. 609.

³ *Ibíd.*, II,9, p. 609.

fundizarse en las páginas siguientes. La meta del presente ensayo es examinar precisamente este cúmulo de pequeños desaciertos, rápida secuencia o sumatoria de sucesos y cálculos desatinados que acaban en búsqueda trunca y nueva frustración amorosa. En este contexto de impresiones más bien vacilantes, la pregunta central que me formulo atañe a la repentina desaparición de don Quijote de la acción a través de la notoria retirada del caballero andante hacia “una floresta cercana”.⁴ El retiro del caballero no es extenso ni explícitamente introspectivo pero no deja de sugerir al lector una inquietud de fondo con el futuro del relato. ¿Debemos leer la retracción como un mero interregno narrativo que detiene la acción cómica de forma inconsecuente?, ¿o es que resulta lícito inferir en el hiato verdaderos síntomas de confusión actancial en un don Quijote que vería sacudida la misma razón de su ser narrativo? Cualquiera sea la posición que asumamos, planteo que este matiz del episodio no ha sido en sí lo suficientemente estudiado por la crítica, quizás más preocupada por desentrañar el enigma de Dulcinea encantada y perseguir el hilo psicológico que supone la supuesta “quijotización” de Sancho en la segunda parte de la novela.⁵

En primera instancia, podemos pensar que el brusco apartamiento de don Quijote con respecto de la acción principal es tributario exclusivo de una necesidad compartida por los personajes, consecuencia directa del ansia narrativa (ahora compartida entre amo y escudero) por encontrar una salida transitoria a una situación lógica de difícil resolución. En este sentido, es evidente que Sancho se ve urgido por ganar tiempo en pos de continuar tramando la decepción de su amo. De hecho, el retiro a la floresta no parte sino de un consejo directo del “cercado” escudero. Es de notar que, aunque la novela se halla plagada de intervenciones performativas en que amo y escudero intentan influenciarse mutuamente, en este caso – y de manera virtualmente inédita– don Quijote acepta la sugerencia de Sancho sin réplica ni requiebro alguno:

–Señor, ya se viene a más andar el día y no será acertado dejar que nos halle el sol en la calle: mejor será que nos salgamos fuera de la ciudad y que vuestra merced se embosque en alguna floresta aquí cercana, y yo volveré de día, y no dejaré ostugo en todo ese lugar donde no busque la casa, alcázar o palacio de mi señora (...).

⁴ *Ibíd.* II,9, p. 609.

⁵ A. Parker en “El concepto de verdad en el *Quijote*”, *Revista de Filología Española*, 32 (1948), p. 294, brinda una definición clásica a este respecto: “Sancho también falsea la verdad con deliberación, haciendo que su amo no dé crédito a sus propios ojos y que acepte a una labradora como Dulcinea. El motivo de Sancho es el deseo egoísta de ocultar una mentira anterior, pero en vez de arrepentirse de este cruel embuste, se envanece luego de su industria. Habiendo aprendido que la mentira le puede aprovechar, Sancho ya se va volviendo otro”.

–Has dicho, Sancho –dijo don Quijote–, mil sentencias encerradas en el círculo de breves palabras: el consejo que me has dado le apetesco y recibo de bonísima gana.⁶

Vale recordar que, hasta entonces, la búsqueda del hospedaje de la dama ha sido completamente infructuosa y la vivienda que busca Sancho –el alcázar que imagina don Quijote– no aparece por ninguna parte. La infértil peregrinación compartida acaba entonces por llevarles a una calle oblicua de El Toboso, cuyo curioso trazado culmina en la entrada de la parroquia del pueblo. Al famoso “con la iglesia hemos dado, Sancho”,⁷ parece seguirle un don Quijote sumido en su propio desconcierto, sensibilizado hasta el punto de intuir cierto mal agüero en la situación (el primero en una serie de *mali signi*). Sancho parece compartir el índice funesto del hallazgo y se permite sellar el episodio con una sentencia mucho más ominosa y lapidaria:

Ya lo veo –respondió Sancho–, y plega a Dios que no demos con nuestra sepultura, que no es buena señal andar por los cimiterios a tales horas, y más habiendo yo dicho a vuestra merced, si mal no me acuerdo, que la casa de esta señora ha de estar en una callejuela sin salida.⁸

La imagen de un “callejón sin salida” no puede sino llevarnos a considerar una posible analogía con la situación del propio escudero, falto ya de opciones o salidas mendaces. Para Sancho este parece ser el primer y evidente reflejo verbalizado de la situación, pero es la segunda implicancia la que me ocupa aquí: ¿es posible que el camino sin salida sea una metáfora narrativa más general de la consiguiente resolución del texto? ¿Atisba Sancho que, de continuar la situación, su propia posición en el texto acabará en una callejón sin salida?⁹ ¿Pretende Cervantes representar a un don Quijote consciente de que el posible fracaso de la búsqueda de su amada pone en riesgo el por-

⁶ Miguel de Cervantes, ob. cit., II,9, p. 613.

⁷ *Ibíd.*, II,9, p. 610.

⁸ *Ibíd.*, II,9, p. 610.

⁹ Es curioso que frente a la insistencia de Sancho por organizar un rastreo callejuela por callejuela, don Quijote le recrimine la imposibilidad de encontrar palacio o alcázar alguno en una calle ancilar del pueblo. En esta oportunidad el hidalgo elige también una expresión de límite, que indirectamente parece querer desalentar la acción de una búsqueda llevada demasiado lejos: “–Habla con respeto, Sancho, de las cosas de mi señora –dijo don Quijote–, y tengamos la fiesta en paz, y no arrojemos la soga tras el caldero.” (II,9, p. 611) En este sentido, Carroll Johnson en “A Second Look at Dulcinea’s Ass: Don Quijote, II,10”, *Hispanic Review*, 43 (1975), pp. 193-94, señala: “Sancho’s remark that “la casa desta señora ha de estar en una callejuela sin salida”, is pregnant with metaphysical significance. Finding the house would seal off every possible route for the preservation of the myth of Dulcinea. That Don Quijote has chosen to wait outside the city until well after dark to begin his search for the house suggests his unconscious awareness of this fact”.

venir completo del relato? Una lectura atenta de este episodio parece favorecer esta opción, pues no es la integridad corporal de don Quijote la que se ve puesta en juego sino su eventual agotamiento narrativo, su mismo devenir como protagonista literario.¹⁰

El dilema parece entonces dirigirse a una indagación de intenciones literarias, ¿es esta lectura “de don Quijote en peligro” verdaderamente sugerida por Cervantes, o resulta quizás simple tributaria de una serie de proyecciones “trágicas” que nos hacen observar al héroe con ojos mucho más trascendentales y existencialistas? Más allá de estas especulaciones de siempre farragosa resolución lo indiscutible es que, luego de la agitada noche, don Quijote se encuentra con un Sancho severamente apremiado por las circunstancias de sus propias mentiras. El episodio se transforma entonces en un indicio de que el juego mimético ha cambiado de eje en la segunda parte, pues ahora es el escudero quien ha aprendido que la fraudulencia es manipulable, claramente dirigible hacia el centro funcional de sus propios intereses. Frente a la ausencia de castillo alguno, la opción más cercana al escudero pasa por la rápida “transformación” de una escena campesina. El razonamiento interno que acompaña a esta nueva empresa es impecable en este sentido:

... no será muy difícil hacerle creer que una labradora, la primera que me topare por aquí, es la señora Dulcinea; y cuando él no lo crea, juraré yo, y si el jurare, tornaré yo a jurar, y si porfiare, porfiaré yo más, y de manera que tengo de tener la mía siempre sobre el hito, venga lo que viniere. Quizá con esta porfía acabaré con él que no me envíe otra vez a semejantes mensajerías, viendo cuan mal recado le traigo de ellas, o quizás pensaré, como yo imagino, que algún mal encantador de estos que él dice que le quieren mal la habrá mudado, por hacerle mal y daño.¹¹

Una vez tomada la resolución imaginativa, la estrategia escuderil no hace sino intensificarse, intentando dar lustre al plano idealizado de una escena que don Quijote no puede siquiera percibir:

– (...) Pique, señor, y verá venir a la princesa nuestra ama vestida y adornada, como quien ella es. Sus doncellas y ella todas son una ascua de oro, todas mazorcas de perlas, todas son diamantes, todas rubíes, todas

¹⁰ En II,9 la búsqueda fallida de la residencia efectiva de Dulcinea y el encuentro inesperado con la iglesia ha sido leído por la crítica (Osterc, Avallé Arce) como un retorno de la opresión tradicional que vela o cohibe los deseos amorios de don Quijote. Lo cierto es que la analogía persiste y Sancho, consciente o inconscientemente, parece asociar *iglesia-pasado-retorno-de-la-opresión* a posible *deceso*, acabamiento de la dupla. Resuena entonces la animadversión de Sancho respecto de su *parroquial* encuentro: “Ya lo veo (...) y plega a Dios que no demos con nuestra sepultura” (II,9, p. 610).

¹¹ Miguel de Cervantes, ob. cit., II,10, p. 617.

telas de brocado de más de diez altos. Los cabellos, sueltos por las espaldas, que son otros tantos rayos del sol que andan jugando con el viento; y, sobre todo, vienen a caballo sobre tres cananeas remendadas, que no hay más que ver.¹²

Si Sancho tiene éxito retórico en su transferencia de registros –el “no hay más que ver” cierra de alguna manera su esfuerzo argumentativo–, entonces las mal pronunciadas *cananeas* se homologarán en nobleza a tres distinguidas damas y el escudero habrá de protegerse de los apremios de su amo.¹³ En primera instancia, la operación tiene nulo resultado en don Quijote, quien tampoco puede denostarla de plano pues, atado a su interpretación de las apariencias, debe reconocer que quizás esta vez los encantadores han revertido su embrujo, dejándole ahora privado de la maravillosa vista de la que antes gozaba. Lo notable es que, por segunda vez en pocas páginas, don Quijote duda de la viabilidad de Dulcinea como objeto de deseo efectivamente emparentado a la realidad. La duda es momentánea y sucinta pero constituye una primera cuña en el parámetro caballeresco en que el hidalgo se mueve.

La amenaza de una ruptura ideológica definitiva –el reconocimiento verdadero de su locura y de la entelequia de Dulcinea– finalmente no se concretiza en el episodio que nos ocupa, pero el narrador ha tenido éxito en reforzar una atmósfera de deterioro mimético que no hará más que incrementarse hasta el final de la novela. Si bien el quiebre *ficción/realidad* ha estado allí desde el comienzo del texto, la pendiente narrativa de la segunda parte parece acelerarse a partir de este episodio. Se instaura entonces una cuesta inevitable hacia la *decrepitud* de la aspiración quijotesca, estimulada y fogoneada por algo que podríamos denominar “la amenaza constante de lo prosaico”.¹⁴ Así como los objetos habían mostrado ya en el texto su cara pragmática y utilitaria (el célebre *baciyelmo*, las precarias armas con las que don Quijote ensaya la caballería, etc.), es ahora la labradora *dulceinificada* la que exhibe cualidades pedestres y corporales, resonancias y modos de baja humanidad que si bien no impiden la reconstitución idealista del hidalgo

¹² *Ibíd.*, II, 10, p. 618.

¹³ El vocablo “hacanea” hacía referencia a un tipo de caballo pequeño y esbelto, generalmente hembra, una elección semántica mucho más apropiada a la “distinción” de las damas que pretende presentarnos Sancho. Covarrubias define en *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: Iberoamericana, 2006, p. 1021: “Hacaneas, los cuartagos y hacas que traen a España de las islas septentrionales, *equi britanici*. Vienen de Inglaterra, de Polonia, Frisia y de otras provincias de aquellas partes; hacas y hacaneas todo viene a significar una cosa, salvo que llaman hacanea a la que es preciada, caballería de damas o de príncipes, y es nombre italiano canea o china”.

¹⁴ En *Discovering the Comic in Don Quixote* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1993, pp. 40 y ss.) Laura Gorfkle ensaya un concepto similar y lo aplica a la perenne comparación entre las armas ideales y reales de don Quijote.

go, sí sugieren un proceso silencioso y desgastante del que últimamente no podrá escapar.

En un sentido temporal estricto, las campesinas montadas en borricas pasan rápidamente por la vida del hidalgo pero, a pesar de no impedir su rápida reconstitución como andante y enamorado caballero, dejan tras de sí el ominoso horizonte de un límite existencial potencialmente complejo. Don Quijote no podrá volver a escapar tan fácilmente de la persistente inminencia de lo prosaico; la vulgaridad de lo puramente terrenal amenaza a partir de allí cualquier intento de pensar a Dulcinea al tiempo que activa la cruda certeza de un nuevo pasar melancólico para sus aventuras.¹⁵ Pero, ¿es que Cervantes auspicia este sutil cambio de signo y la sugerencia de un pathos de cierta aflicción para el resto del devenir narrativo? Para muchos críticos esta intención encuentra verdadero sostén textual,¹⁶ mientras que, para otros, la lectura actual del texto simplemente exagera el punto, subestimando la dimensión cómica y prefiriendo la sobreimposición de una interpretación aún marcada por el signo del romanticismo alemán.¹⁷

En todo caso, la estrategia de Sancho permanece ajena a disquisiciones trascendentales. En el laborioso trabajo retórico de II,10, la aparición de las famosas “cananeas” tiene que ver con un intento del escudero por comenzar a homologar la identidad de la supuesta Dulcinea con una variedad equina digna

¹⁵ La despedida que le dedica don Quijote a Sancho cuando este último se dispone a iniciar su segunda incursión en busca de Dulcinea juega con la doble valencia –geográfica y emocional– de la palabra *soledad*, presagiando quizás buena parte del desengaño que se aproxima: “Ve, amigo, y guíete otra mejor ventura que la mía, y vuélvate otro mejor suceso del que yo quedo temiendo y esperando en esta amarga soledad en que me dejas” (II,10, p. 615). La soledad actancial de don Quijote no solo es hija de iniciativas incomprendidas o directamente despreciadas y calificadas de dementes por el resto de los personajes, sino también una suerte de anticipo de la presentida pérdida de eje narrativo de su historia. ¿Es que quizás la melancolía se transforma entonces en una forma de añoranza futura o diferida por una solidez interna que comienza a mostrar fisuras y grietas de difícil sutura? José M. Martín Morán acota en “Los descuidos de Cervantes y la primera transformación de Dulcinea”, *Anales Cervantinos XXVIII* (1990), pp. 198-99: “Para su acción es indispensable que exista Dulcinea; es el sustento de la misma; si no creyera en Dulcinea no creería en sus acciones, porque Dulcinea es el alfa y el omega de todos los valores que él defiende, la fuerza centrípeta que ordena sus hazañas en serie única en torno a su persona y el elemento de unión entre la realidad y las ideas”.

¹⁶ Es imposible en el espacio de este ensayo hacer un resumen de todas las posiciones filosóficas y críticas que han encontrado en *Don Quijote* una vertiente trágica o aun existencialista. Baste nombrar la poderosa influencia de los románticos alemanes encabezada por Friedrich Schlegel, F. W. J. Schelling y Ludwig Tieck, para pasar por Unamuno, Ortega y Gasset y el mismo Américo Castro.

¹⁷ Anthony Close se destaca en esta vertiente, heredero de previos trabajos críticos de P. E. Russell. En *Landmarks of World Literature. Don Quixote*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 2, manifiesta Close: “The reverential attitude to Cervantes is responsible for a related falsification: it tends to veil *Don Quixote's* essential nature as a work of comedy; and this results in a lessening of understanding and, even more unfortunately, of enjoyment”.

de respeto y admiración. Las palabras de Sancho ponen punto cúlmine a un discurso que proclama la evidente distinción de las damas en cuestión: "...y sobre todo, vienen a caballo sobre tres cananeas remendadas, que no hay más que ver".¹⁸ El ejercicio retórico de Sancho es sutil y no deja de sorprender si se tiene en cuenta que la versión escuderial de la primera parte de la novela parecía escasamente equipada para ensayar transformaciones discursivas tan complejas de la realidad. Es de notar que en la primera parte Sancho generalmente miente desordenada e impulsivamente, claramente apremiado por el miedo y el estrés que ciertas situaciones le generan, mientras que en la segunda parte, aunque la premura y la necesidad continúan, el escudero aprende a calcular más acabada y fríamente el horizonte de las implicaciones y posibles medros que sus embustes generan. Aunque apuradas por circunstancias de sobrevivencia podríamos decir que, una vez adoptada la resolución de apelar a una Dulcinea encantada, las falacias de II,10 son más bien consecuencia de un proceso cognitivo más sereno y no tan atropellado.¹⁹ Desde el punto de vista pragmático la equiparación del escudero carece de efectos evidentes en su señor pero genera, en cambio, un rápido efecto contrastivo en el lector, que no puede dejar de pensar en la brecha imaginaria flagrante que separa *hacaneas* de *borricas*, *simples campesinas* de *nobles damas* en viaje bucólico.

Parte del problema con las divergentes interpretaciones de los episodios que nos ocupan proviene, justamente, de la conclusión que el lector saque de semejante quiasmo irreconciliable. ¿Representa la bifurcación de pareceres un simple ladrillo más en la construcción cómica del narrador o es pie textual para avalar una lectura más psicológicamente sustancial y definitiva del destino literario de los personajes?, ¿es la esencia cómica del relato la que simplemente prevalece o es también anticipo trágico para un don Quijote que corre ya camino al desengaño y la muerte?²⁰

¹⁸ Miguel de Cervantes, ob. cit., II,10, p. 618.

¹⁹ Para un análisis exhaustivo de la transformación de Sancho vid. R. M. Flores, "Sancho's Fabrications: A Mirror of the Development of His Imagination", *Hispanic Review*, XXXVIII (1970), p. 179, quien refiere al crecimiento retórico de Sancho en los siguientes términos: "At this point in the book, Sancho knows how to handle the endless resources of magic and how to turn them to his favor. No longer does he have to make up a prosaic excuse—a long trip by Dulcinea, a contagious illness; he is now able to manipulate the threads of chivalry, and nothing prevents him from riding in Don Quixote's ideal world. He now combines reality (the peasant girls and their donkeys), with illusions (Dulcinea, her ladies-in-waiting, and their hacaneas), whereas in his earlier fabrication he used only down-to-earth facts".

²⁰ Discrepo, en este sentido, con la lectura que hace Close en *Landmarks of World Literature*, p. 10, donde parece sugerir una prevalencia homogénea e incuestionable del vector burlesco: "Though Cervantes does not classify his novel generically, he implies that it has a basically parodic or satiric aim by playing variants on the idea of demolishing chivalric romances: e.g. 'inveighing against', 'undoing the authority and sway', 'knocking down the ill-founded machine'. 'Demolition' is certainly *le mot juste* for the battering-ram comedy of the hero's adventures".

Un poco más adelante en el relato, don Quijote, aunque conciliador, presentará su primer freno a lo que ya observa como una diferencia irreconciliable de pareceres: “Porque te hago saber, Sancho, que cuando llegué a subir a Dulcinea sobre su hacanea, según tú dices, que a mí me pareció borrica, me dio un olor de ajos crudos, que me encalabrinó y atosigó”.²¹ La instalación de un escenario lingüístico de confusión semántica en cierto sentido ayuda a ambos personajes, pues Sancho evita confrontar la red de mentiras que ha ensartado en torno a su versión de Dulcinea, mientras el hidalgo elude o retrasa ese otro equívoco referencial que, siendo mucho más trascendental, puede poner de verdad a trastabillar su versión del amor encarnada en la figura impoluta de una dama inexistente.

Para el final del episodio el lector quedará completamente confundido en sus conocimientos zoológicos, pues el mismo narrador alternará sustantivos en una serie consecutiva cuyo objetivo último es vaciar de estabilidad semántica a los vocablos:²²

Apenas se vio libre la aldeana que había hecho la figura de Dulcinea, cuando, picando a su cananea con un aguijón que en un palo traía, dio a correr por el prado adelante. Y como la borrica sentía la punta del aguijón, que le fatigaba más de lo ordinario, comenzó a dar corcovos, de manera que dio con la señora Dulcinea en tierra; todo lo cual visto por don Quijote, acudió a levantarla, y Sancho a componer y cinchar el albarda, que también vino a la barriga de lapollina (...)²³

²¹ Miguel de Cervantes, ob. cit., II,10, p. 622.

²² Recordemos que, al comienzo mismo del capítulo, tampoco ha quedado en claro la naturaleza efectiva del lugar que don Quijote ha elegido para su retiro: “Y así, prosiguiendo su historia, dice que así como don Quijote se emboscó en la *floresta*, *encinar* o *selva* junto al gran Toboso, mandó a Sancho volver a la ciudad” (II,10, p. 614) (el énfasis me corresponde). Si nos atenemos al mundo animal la disidencia asnal es, en rigor, el segundo conflicto bio-etimológico que plantea la novela, pues en la primera parte Cervantes ya se había hecho cargo de una diferencia dialectal estrechamente vinculada a la geografía de España: “un pescado que en Castilla llaman abadejo y en Andalucía bacalao y en otras partes curadillo, y en otras truchuela” (I, 2, p. 40). A este respecto Leo Spitzer en “Linguistic Perspectivism in Don Quixote”, *Linguistic and Literary History*, Princeton: Princeton University Press, 1948, pp. 56, se aferra a este ejemplo para describir lo que considera la aproximación fantasmagórica del lenguaje cervantino: “In these lexicological variants, Cervantes must have seen not a striving toward the approximation of an ideal, but only the variegated phantasmagoria of human approaches to reality: each variant has its own justification, but all of them alike reflect no more than human ‘dreams’”. Desde este punto de vista, para Spitzer las palabras cervantinas no reflejan ya una verdad, ni siquiera una ampliación lingüística de la experiencia vital, sino que son, sobre todo en determinados momentos de “pesimismo” comunicacional, fuentes de error, dubitación y franca decepción.

²³ Miguel de Cervantes, ob. cit., II,10, p. 621.

Como suele suceder en Cervantes, esta suerte de vagabundaje referencial²⁴ apunta en realidad a instalar un segundo horizonte filosófico encargado de instaurar una duda profunda sobre la verdadera capacidad representativa de un lenguaje atado a definiciones fijas. La indeterminación semántica junto a la mala praxis retórica practicada por Sancho genera una escena de humor hilariante, comicidad que probablemente tenga su punto sobresaliente en la caída de la supuesta Dulcinea y el galante –pero fallido– gesto que ensaya don Quijote:

Acomodada, pues, la albarda, y queriendo don Quijote levantar a su encantada señora en los brazos sobre la jumenta, la señora, levantándose del suelo, le quitó de aquel trabajo, porque, haciéndose algún tanto atrás, tomó una corridica y, puestas ambas manos sobre las ancas de la pollina, dio con su cuerpo, más ligero que un halcón, sobre la albarda, y quedó a horcajadas, como si fuera un hombre.²⁵

En el diminutivo “corridica” acentúa el narrador la clave de este humor contrastivo, al tiempo que liquida con pericia un tanto cruel y expeditiva toda esperanza de cualidad femenina para la amada en cuestión. El espectacular e inesperado salto sobre la borrica decreta, en cierto sentido, el certificado de defunción de una Dulcinea idealizada. Aunque el comportamiento y aspecto de la aldeana no está tan apartado de la vara establecida por Aldonza, los “sortilegios retóricos” de Sancho y la *performance* desgraciada que la une a una actividad por demás varonil acaban sellando en el corazón de don Quijote el progresivo declive de su enaltecida figura.

En un contexto referencial tan lábil, la sucesión equina funciona también como un evidente tinglado de disuasión, creando un intercambio retórico violento aunque menor en términos de relevancia semántica. Ese juego aparece auspiciado por el mismo don Quijote quien no solo no renuncia a discutir la “nimiedad” zoológica que ata *pollinas*, *jumentas*, *hacaneas* y *borricas*, sino que parece aferrarse obsesiva –¿desesperadamente?– a ella. Sin embargo, este escenario de disquisiciones menores distrae a su amo de la aceptación más traumática de una Dulcinea que nunca logra ver, ni siquiera intuir entre el ropaje desarreglado de esas incólumes campesinas. Cuando Carroll B. Johnson analiza precisamente esa propiedad substitutiva del lenguaje lo hace en términos psicoanalíticos:

²⁴ Parece aquí inevitable la referencia a Francisco Sánchez y su *Quod nihil scitur*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1944, pp. 49-50, especialmente a la primera subdivisión del texto que declama: “Todo es cuestión de nombres. No hay nombre acomodado”. La falta de una conexión necesaria entre significado y significante es fundamental a la tesis lingüística de Sánchez, quien considera que las etimologías no expresan, en este sentido, ninguna conexión directa hacia la naturaleza de las cosas que expresan: “Traigamos las cosas por su nombre. Pues para mí cada definición es nominal y casi toda cuestión lo es”.

²⁵ Miguel de Cervantes, ob. cit., II,10, p. 621.

Don Quijote and Sancho are not debating the real issue because they cannot, in psychological terms, afford to. Sancho is trying his best to direct his master's attention away from the figure of 'Dulcinea' herself. Don Quijote wants desperately to believe the girl is Dulcinea, but because she is Sancho's creation and not his own, he encounters unconscious resistance (...) Thus in place of the real issue, too threatening to be allowed to become the subject of discussion, both Don Quijote and Sancho substitute an acceptable alternative issue to absorb the psychic energy, which, if unleashed upon Dulcinea, would destroy her. This is the defense mechanism known to psychiatry as 'substitution'.²⁶

Mientras tanto, Sancho no escatima vehemencia ni recursos retóricos, evitando la contrastación retórica de las campesinas y poniendo todas sus energías en amplificar el desvío filosófico hacia la naturaleza biológica de los tres impertérritos animalitos: “– ¡Agora me libre Dios del diablo! respondió Sancho–. Y ¿es posible que tres hacaneas, o como se llaman, blancos como el ampo de la nieve, le parezcan a vuestra merced borricos? ¡Vive el Señor, que me pele estas barbas si tal fuese verdad!”.²⁷ La estrategia reversible de Sancho se profundiza mientras intenta vincular colores y apariencias imposibles.

En el gris apretado de los borricos, don Quijote sigue sin ver la blancura resplandeciente de los copos de nieve. La maniobra del escudero –y su recientemente descubierta destreza discursiva– alternativamente enfurecen y agotan a su señor, llevando a don Quijote a cerrar su discrepancia con una sentencia más bien seca: “–Pues yo te digo, Sancho amigo –dijo don Quijote– que es tan verdad que son borricos, o borricas, como yo soy don Quijote y tú Sancho Panza; a los menos, a mí tales me parecen”.²⁸ La disrupción de Sancho se prueba entonces exitosa a un nivel mucho más sutil. La vehemencia apuntaba no a probar un punto retórico en particular, sino a derivar la discusión central de la pregunta por Dulcinea al mucho más cómodo diferendo equino que, aunque ancilar, parece eclipsar o al menos postergar la divergencia de fondo.²⁹

²⁶ Art. cit., p. 197.

²⁷ Miguel de Cervantes, ob. cit., II,10, p. 619.

²⁸ Miguel de Cervantes, ob. cit., II,10, p. 619.

²⁹ La implicación inicial de la aparición *caneneica* tiene resonancias en principio muy “carnavalescas”, pues expone el contraste o la convivencia de elementos irónicos o incoherentes que acaban parodiando el *logos* más profundo de la retórica clásica. Vid. Laura Gorfkle, ob. cit. p. 81. Al discurso galante que homologaría el garbo de las hacaneas a la distinguida belleza de Dulcinea, Sancho le adosa un contundente malapropismo que deforma la consonante inicial de la palabra. Para el oído lingüístico de don Quijote, insulto se suma a provocación, pues al equívoco “real” que confunde hacaneas con borricas, el escudero le adiciona un barbarismo de naturaleza fonética, malpronunciando *cananeas* por hacaneas. La paranomasia fallida que no hace sino enfurecer a un hidalgo ya molesto por la discrepancia entre el discurso de Sancho y su propia percepción de la escena. Generalmente los errores que Sancho comete por paranomasia implican el reemplazo de ciertas letras por

Dando por terminada la discordia por las *hacaneas-borricas*, don Quijote elude también el fenómeno ulterior –la inexistencia de embajada femenina alguna– cuya discusión escrupulosa podría acabar con el argumento de su escudero. Claro que confrontar retóricamente con Sancho también equivale a ponerse el hidalgo en posición de repensar sus propias construcciones pasadas sobre la realidad. La resolución de la situación es, a este respecto, ambivalente: el límite de confrontar directamente con la realidad por el momento se evita pero, ¿es que el narrador sugiere en esta misma obliteración una posible y palpable amenaza para el futuro de don Quijote-personaje?, ¿ensaya Cervantes en el retiro de la floresta un paréntesis o torsión del eje paródico de la obra para ponerlo al servicio de una segunda trayectoria más dramática y vinculada a la tragedia?, ¿es el receso del hidalgo una bisagra que brinda argumentos a la lectura más “romántica” del texto o un simple interregno insustancial que pronto queda aplastado por la dinámica del *funny book*?³⁰

En todo caso, podemos al menos concordar en que el humor que se desata a partir de la confusión léxico-zoológica apunta de lleno a cierta estrategia de elusión. Hidalgo y escudero parecen hallarse en las antípodas de todo acuerdo perceptivo pero coinciden, sin embargo, en instalar un terreno de discusión accesorio, un tanto vehemente quizás, pero mucho menos drástico y terminante que el que implicaría un altercado ontológico de base. La dispu-

otras presentes en la palabra susodicha o en otras de sonido similar y significado diferente. Así aparecen “reducida” por “reducida” o “fócil” por “dócil” (II,7, p. 595). En “cananeas” el reemplazo es más radical, pues parece solo responder a confusión fonética, creándose una nueva palabra que despista y desubica aun más a don Quijote. A este respecto el único significado disponible para “cananeo/a” parecer ser el gentilicio que responde a algo o alguien perteneciente a las tierras de Canaán, amén de la citada variante italiana (*canea*) a la que apunta Covarrubias, ob. cit., p. 1021.

³⁰ En general, coincidí con Anthony Close en *The Romantic Approach to Don Quixote*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, y su cruzada por recobrar el texto en su dimensión satírica, histórica e “intencionalista”, aunque encuentro su posición frente a la que denomina “crítica simbólica” (Nueva Crítica, Psicoanálisis, Estructuralismo, etc.) como demasiado intransigente y limitante del proceso de lectura mismo. El mismo Close en “Don Quixote’s Love for Dulcinea: A Study of Cervantine Irony”, *Bulletin of Hispanic Studies* 50, (1973), p. 254, reflexiona: “Merry levity, not stoic resignation or bitter pathos, is at the heart of Cervantes’s ironic attitude”; particularmente creo que esta afirmación podría matizarse o al menos considerarse la posibilidad de que la atmósfera de liviandad cómica no sea tan homogénea y determinante como se pretende. En el episodio que nos ocupa, el hecho de que el narrador haya sido más bien exiguo en pintarnos la verdaderas causas psicológicas del retiro de don Quijote de la acción no nos previene de poder especular sobre ellas, sin necesidad de atribuir todas las intenciones de Cervantes a un objetivo meramente paródico o de comedia liviana. De hecho, desde el punto de vista exclusivamente cómico, la retracción de don Quijote y su separación de Sancho en El Toboso tampoco tiene demasiada razón de ser, sobre todo cuando una colaboración extensa de ambos personajes en la noche toboquina hubiera seguramente tenido más potencial gracioso.

ta subyacente se difiere una vez más, pues la brecha entre las formas persuasivas que ambos están utilizando y la conexión última que éstas establecen con aspectos palpables de la realidad percibida nunca es puesta de lleno sobre la mesa argumentativa. En otras palabras, se discute vehementemente la superficie semántica de la nomenclatura, pero no la percepción de la realidad que ambos personajes confrontan de manera implícita. La novela ha adquirido, a estas alturas, también cierta advertencia delegativa, capacidad simultánea de exponer brevemente sus tensiones fundamentales para luego posponerlas o reprimirlas en aras de una resolución que comienza a adivinarse. El laberinto retórico pergeñado en II,10 se transforma entonces en encrucijada ontológica que ha de postergarse, pues don Quijote es incapaz de responder al desafío de contrastes al que Sancho le expone sin reconocer su propio rol como impostor y modificador de la realidad.

En este sentido, la reversión de roles y la situación narrativa extrema hacen que don Quijote se halle, por primera vez, desnudo frente a la máquina ficcional que le contiene, inerte frente a la utilización discursiva de sus propias armas retóricas. El futuro de la lógica interna del relato, que siendo esencialmente paródica, estriba en la voluntad continua del héroe por perseguir nuevas aventuras, parece depender ahora del sorteo momentáneo de esa realidad desguarnecida. La propia “vida” de don Quijote como personaje ficcional está ligada en este momento a la decisión del hidalgo por evitar un encuentro terminante con el desamparo y el vacío de aquella que pareciera ser su condición única de existencia. ¿Está don Quijote a punto de convertirse en “árbol sin fruto” y “cuerpo sin alma”³¹?

Merced a una gruesa capa de humor y equívocos retóricos, el relato no agita en este momento la amenaza de un abismo narrativo pero, a través de la inesperada clausura nocturna de don Quijote en la arboleda, sugiere al menos que el enfrentamiento directo del personaje con esta “desnudez” existencial liquidaría de una vez por todas la máquina inventiva de la literatura en la novela. La huida a la floresta no invalida las subsiguientes reinventiones volitivas del hidalgo, pero sí nos recuerda que quizás su hasta aquí perenne capacidad metamórfica tenga un límite mucho más acotado del que el lector quiere suponer.

En una discusión crítica frontal con Erich Auerbach,³² Anthony Close intenta restar volumen trágico a la resolución de II,10:

My point is that had Cervantes intended to create an effect of pathos, let alone tragedy, as critics like Auerbach suppose, he would have gone about his business in an altogether different way. The supplication is met, shatteringly, with: '¡Tomá que mi abuelo! ... ¡Amiguita soy yo de oír

³¹ Miguel de Cervantes, ob. cit., I,1, p. 33.

³² Erich Auerbach, “La Dulcinea Encantada”, *Mimesis y Literatura*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1975, pp. 314-39.

resquebrajos' (...), and a curt injunction to get out of the way. So Don Quixote's oratory is left suspended in a vacuum.³³

El simulacro de sublimidad, según Close, es siempre seguido de una rápida y efectiva deflación irónica.³⁴ El punto me parece atendible para la conclusión del episodio pero, ¿qué hay del fugaz retiro del hidalgo a la arboleda? Es evidente que el cierre del capítulo se halla pregnado de una clara visión burlesca que mina toda seriedad a las proposiciones de don Quijote³⁵ pero, ¿es necesariamente ése el tono de toda la búsqueda tobosina que han emprendido nuestros personajes?

Me pregunto también qué sucede con un lector más contemporáneo, ¿es concebible que la fugaz urgencia del héroe por retirarse hacia esa floresta ensaye en nosotros una nostalgia temprana hacia lo que aún no se ha perdido? Leer *Don Quijote* con la anticipación inevitable de su muerte final transforma el envión humorístico y la maquinaria adictiva del texto en momentáneo miedo subliminal a quedarnos sin historia:

The testimonials from two centuries collected by P. E. Russell in support of his claim that Don Quixote was conceived and received in the tradition of the burlesque beg the question of the normative status of that tradition. If Don Quixote was a funny book on its publication, need it still be so for later readers? And if yes, can it be funny in the same way and for the same reasons?³⁶

³³ Anthony Close, *Landmarks of World Literature*, p. 97.

³⁴ En la citada obra Auerbach (p. 16) le había otorgado a II,10 el aura inamovible de un pathos trágico decisivo para la novela: "Este episodio tiene una importancia singular, el choque de la ilusión de Don Quijote con la realidad vulgar y cotidiana, opuesta a toda ilusión (...) y aunque también esta vez encuentra nuestro caballero una salida para seguir acariando su ilusión (la de creer que Dulcinea ha sido encantada), esta salida es tan dura, tan difícil de soportar que, de allí en adelante todos los pensamientos de Don Quijote se proyectarán hacia la meta de su desencantamiento y salvación; y la idea o la presunción de que jamás lo logrará habrá de preparar, en los últimos capítulos de la obra, el tránsito directo a su enfermedad, y con ella, al derrumbamiento de su ilusión y a su muerte (...) Todo ello es, al parecer, de la más alta importancia; y ofrece además, tal como (intencionalmente) lo hemos presentado nosotros, los visos de algo muy triste, amargo y casi trágico".

³⁵ En las antípodas de Close, Miguel de Unamuno en *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Cátedra, 2011, p. 356, ensaya la interpretación más trágica de II,10: "Seguid leyendo la historia de este encuentro, y sacándola por vosotros mismos, lectores míos, el jugo que tenga; a mí me apesadumbra tanto que me priva de imaginación para rehacerla, y voy a pasar a otra cosa. [Leed vosotros la respuesta grosera que la moza dio a Don Quijote, y cómo dio con ella en tierra a corcovos de su borrica y cómo Don Quijote acudió a levantarla, cosa que evitó ella subiéndose de un salto sobre la borrica y dándole un olor a ajos crudos que le encalabrino y atosigó el alma. No puede leerse sin angustia este martirio del pobre Alonso]".

³⁶ Joan Ramón Resina, "Cervantes's Confidence Games and the Refashioning of Totality", *Modern Language Notes* 111 (1996), p. 223.

Y en el otro extremo del espectro, ¿qué hay del lector del siglo XVII, desprendido del énfasis romántico que marcaba de entrada una intención trascendente para el sino del famoso caballero?

Sin duda resulta difícil ensayar una respuesta que no suene a puro juego anacrónico de lecturas cruzadas pero, en todo caso, podemos acordar en que, en el desenlace de la novela, la angustia por la yerma capacidad reinventiva del hidalgo acosa a propios y extraños.³⁷ A este respecto, es conocido el lacrimoso requiebro de Sancho por que su amo abrace una nueva y promisorio vida pastoril: “Mire no sea perezoso, sino levántese de la cama, y vámonos al campo vestidos de pastores, como tenemos concertado: quizás tras de alguna mata hallaremos a la señora doña Dulcinea desencantada, que no haya más que ver”.³⁸

Este límite a la capacidad proteica del personaje³⁹ se intuye ya en la historia de la misteriosa floresta, la clausura o pérdida momentánea de don Quijote va también ligada a la pérdida del texto adictivo y de la literatura como “forma terapéutica”:⁴⁰ “For Cervantes, comic catarsis, an aspect of artistic relaxation in general, consists essentially in laughter’s cheering and therapeutic function”.⁴¹ Destaquemos además que en la misma novela don Antonio Moreno se había referido a don Quijote y Sancho como un dúo “capaz de alegrar a la misma melancolía”.⁴² Por su parte, José Manuel Martín Morán llega a la siguiente conclusión sobre la dinámica entre amo y escudero:

(...) la esencia de la novela no está en la concatenación de las acciones de los personajes y por tanto tampoco en su crecimiento, sino en su capacidad proteica de transformación en las diferentes situaciones según se lo requiera la coherencia del momento y no según se lo imponga la coherencia de la sucesión de momentos.⁴³

³⁷ También el virrey/duque se suma al coro de lamentos “porque en el recogimiento de don Quijote se perdía el [gusto] que podían tener todos aquellos que de sus locuras tuvieran noticia” (II,65, pp. 1049-50).

³⁸ Miguel de Cervantes, ob. cit., II,74, pp. 1102-03.

³⁹ Es de notar, además, la conciencia de fin creativo que expresa don Antonio al recriminarle al Caballero de la Blanca Luna el estar acabando con un juego narrativo por demás placentero y humorístico: “¡Oh, señor –dijo don Antonio–, Dios os perdone el agravio que habéis hecho a todo el mundo en querer volver cuerdo al más gracioso loco que hay en él! ¿No veis, señor, que no podrá llegar el provecho que cause la cordura de don Quijote a lo que llega el gusto que da con sus desvaríos?” (II,65, p. 1049).

⁴⁰ Uno de los famosos consejos del prólogo hace ya referencia a su potencial curativo y a una posible lectura melancólica del texto: “Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente (...)” (p. 14).

⁴¹ Anthony Close, *Cervantes and the Comic Mind of His Age*, Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 77.

⁴² Miguel de Cervantes, ob. cit., II,65, p. 1050.

⁴³ José Manuel Martín Morán, “Los descuidos de Cervantes y la primera transformación de Dulcinea”, *Anales Cervantinos XXVIII* (1990), p. 216.

Compartiendo esta perspectiva, me atrevo a interpretar el recogimiento de don Quijote en la quietud de la arboleda no como un episodio tangencial del narrador, sino como un efecto narrativo extremo en la novela, un interregno donde la capacidad transformativa de don Quijote se ve efectivamente amenazada. No es que la novela gire aquí hacia un pathos de irredimible melancolía, pero sí nos hace saber que el potencial de reinención y reacomodamiento es susceptible de tocar una frontera cierta y tangible.⁴⁴ En toda la segunda parte puede observarse cierta línea rectora en la que el protagonista avanza hacia la “iluminación racional”. Don Quijote emboscado no representa sino un breve pero clave momento en esa evolución por momentos desordenada y zigzagueante.

La marginal floresta de El Toboso se transforma así en sutil episodio de advertencia, grácil indicio de que el dinamismo de la estructura dialéctica que motoriza a la novela puede efectivamente quebrarse en cualquier momento. Sin asumir la dimensión de “héroe” o sujeto sacrificial, el “Caballero de la Floresta” es la primera de una serie de reencarnaciones que presenta a un personaje ya más inclinado a admitir el derrotero de su propio destino narrativo. Sin embargo, aún esta lectura debe hacerse de manera prudente, pues el narrador no deja de ser escueto en términos de introspección psíquica y en ningún momento del mencionado episodio insiste el narrador en ahondar en los sentimientos profundos de este don Quijote auto exiliado de la acción.

De cualquier manera, es difícil argumentar que Cervantes no se halle aquí pensando en el desarrollo último de un personaje que claramente planea sacar del juego para evitar futuras reinscripciones apócrifas a lo Avellaneda.⁴⁵ Siguiendo esta línea de razonamiento creo que en la clausura forestal el

⁴⁴ Ese margen de reinención embrionario es constitutivo a la novela y se halla ya anunciado en la decisiva respuesta que don Quijote le otorga al labrador que intenta ayudarle luego de su aventura con los mercaderes toledanos (I,4). Mientras el labrador le espeta el error de creerse un personaje heroico al estilo de Valdovinos o Abindarráez, el hidalgo le espeta indignado: “-Yo sé quién soy -respondió don Quijote- y sé que puedo ser, no sólo los que he dicho, sino todos los doce Pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama” (I,5. p. 58).

⁴⁵ La publicación del *Quijote* apócrifo (1614) ha llevado a Cervantes a tratar de salvar la brecha de una narración incontinente, literalmente “encriptando” a su voz narrativa: “Para mí sola nació don Quijote, y yo para él: él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordessesco que se atrevió o se ha de atrever a escribir con pluma de avestruz grosera y mal aliñada las hazañas de mi valeroso caballero, porque no es carga de sus hombros, ni asunto de su resfriado ingenio; a quien advertirás, si acaso llegas a conocerle, que deje reposar en la sepultura los cansados y ya podridos huesos de don Quijote, y no le quiera llevar, contra todos los fueros de la muerte, a Castilla la Vieja, haciéndose salir de la fuesa donde real y verdaderamente yace tendido de largo a largo, imposibilitado de hacer tercera jornada y salida nueva” (I,74, pp. 1105-06).

narrador da, efectivamente, indicio o advertencia de algo, no del natural descanso físico de don Quijote, sino de un mecanismo subyacente que ha estado presente desde el comienzo mismo de la segunda parte.

Mi hipótesis sugiere que, en el retraimiento botánico de don Quijote, Cervantes pretende delinear sutilmente estos “riesgos narrativos de Proteo”, juegos liminales que nos hablan también de las posibilidades transformativas inherentes al discurso literario. Por el momento la alarma se halla solo sugerida, pero no hace sino volver al lector más consciente –y receloso– del difícil equilibrio del texto. Don Quijote en la floresta no es sino una escenificación más de la ambición metaliteraria de gran parte de la producción cervantina. Sin dependencia estricta de referentes reales ni tradicionales, la novela se lanza al vacío de la pura invención autoconsciente pero ciertos interregnos o pausas actúan como advertencia de una lógica intranarrativa igualmente rígida e ineludible. La floresta es límite porque refiere al germen que prefigura el desarrollo orgánico de la novela: un personaje que se ha propuesto seguir un sendero imaginativo extremado y sin desvío alguno.⁴⁶

Si varios de los personajes cervantinos (Berganza, el Licenciado Vidriera, el mismo don Quijote) se han caracterizado por lo que Avalle-Arce denomina un “frenesí de autorrealización”⁴⁷—una oquedad adánica que apuesta a superarse por la fuerza rectora de una voluntad exacerbada—, la hipótesis de una “Dulcinea aldeana” amenaza la construcción misma de don Quijote caballero. La discusión es, en realidad, simple en su presupuesto inicial: no hay don Quijote sin Dulcinea y el personaje no puede ser estrictamente “otro” en este momento de la novela. La aceptación de una Dulcinea mundana mul-

⁴⁶ En II, 32 Don Quijote intenta literalmente exponer el contenido bruto de su corazón a la duquesa y se releva de la pregunta concreta por su existencia terrenal: “Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y éstas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo” (II,32, p. 800). En esta instancia el hidalgo parece haber superado la aparente aversión de II,10 por enfrentar la naturaleza verdadera de su supuesta amada. El personaje acepta la instancia posible de la inexistencia de su objeto de deseo, pero también afirma la figura de un destino atado a la convicción de un corazón definido por el ideal romántico. Así, en II,32, se queja don Quijote de la amenaza *desvirtuante* de los encantadores: “porque quitarle a un caballero andante su dama es quitarle los ojos con que mira y el sol con que se alumbra y el sustento con que se mantiene. Otras muchas veces lo he dicho, y ahora lo vuelvo a decir: que el caballero andante sin dama es como el árbol sin hojas, el edificio sin cimiento y la sombra sin cuerpo de quien se cause” (II,32, pp. 799-800). En la reticencia a que ciertas averiguaciones se lleven hasta el final, don Quijote llanamente admite que Dulcinea puede ser inferior a la imagen mental que él mismo se ha forjado de ella o, aún peor, inexistente como versión de carne y hueso.

⁴⁷ Juan Bautista Avalle-Arce, “Tres comienzos de novela”, *Papeles de Sons Armadans*, 37 (1965), p. 212.

tipificaría exponencialmente su debilidad existencial, minimizando su voluntad de ser y poniendo en peligro el mismo *fiat lux* de su mundo.⁴⁸

La pregunta por Dulcinea atañe entonces a la esencia misma de don Quijote personaje, pues esta idea rectora, este sistema coherentemente enajenado, condiciona y determina actitudes fundamentales en el caballero. En este sentido, todo puede deshacerse, desvanecerse y efuminarse, pero no la asunción plena de esa Dulcinea ideal cuya adopción amorosa ha sido totalmente controlada por la volición del hidalgo. Desde esta perspectiva el episodio que nos ocupa es meritorio de ser visitado y revisitado, pues señala en el texto una rara discontinuidad en la actitud impertérritamente creativa del hidalgo. La necesidad irrefrenable de “crearse un mundo” es momentáneamente puesta en suspenso, conformando la floresta una pequeña pero significativa marcha de retracción en el *continuum* volitivo que sostiene la trama imparable del relato.

Recordemos que don Quijote se enamora como consecuencia directa de esa decisión *creacionista* y necesaria: “porque el caballero andante sin amores es árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma”.⁴⁹ La condición de esa fuerza volitiva es omnipresente y habría de reflejarse directamente en la configuración imaginaria de su amada. Cuando don Quijote se encuentra con los mercaderes toledanos pronto deja en claro que Dulcinea es, por sobre todas las cosas, una cuestión de fe o creencia irrefrenable: “Si os lo mostrara (...) ¿que hiciérades vosotros en confesar una verdad tan notoria? La importancia está en que sin verla lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender (...)”.⁵⁰ Y más adelante, en I,25, don Quijote ensayaría el panegírico más radical de su propia función y voluntad imaginativa: “(...) básteme a mi pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta (...)”.⁵¹ Ambas citas sirven de muestra al modelo de voluntad creativa autosuficiente y cabal que don Quijote pretende instalar en la primera parte del texto. El episodio que analizamos en este estudio parece mostrar, en cambio, el primer declive o tambaleo imaginario de ese perfecto motor de combustión interna encarna-

⁴⁸ Recordemos la codependencia y simbiosis existencial que tan dramáticamente plantea el hidalgo en I,30: “Ella pelea en mí, y vence en mí, y yo vivo y respiro en ella, y tengo vida y ser” (I,30, p. 307). A propósito de este marcado vector interno, en “Los descuidos de Cervantes y la primera transformación de Dulcinea” José Manuel Martín Morán, art. cit., p. 198, califica a la estela narrativa de Dulcinea como una gran “fuerza centrípeta” que ordena las hazañas del empecinado hidalgo. Esa evidencia es temprana en el texto y, aun antes de la tercera salida, la avasallante visión intelectual de un anhelo alimentado a pura voluntad se sostiene firme en el hidalgo. Mientras el ama y la sobrina tratan de impedir su tercera incursión don Quijote les dice: “(...) será en balde cansaros de persuadirme a que no quiera yo lo que los cielos quieren, la fortuna desea y la razón pide, y sobre todo, *mi voluntad desea* (...) [el énfasis me pertenece]” (II,6, p. 592).

⁴⁹ Miguel de Cervantes, ob. cit., I,1, p. 33.

⁵⁰ *Ibíd.*, I,4, p. 53.

⁵¹ *Ibíd.*, I,25, p. 244.

do en el “básteme a mi pensar”.⁵² Desde esta perspectiva el retiro quiebra el *continuum* de volición acelerada, Don Quijote inerme en la floresta semeja a un Proteo vaciado de su potencia de capacidad metamórfica, agotado en su afanosa capacidad de reinención.

Mi lectura sugiere asimilar los episodios II,9 y II,10 con un peculiar ojo intratextual, visillo en suspensión que nos permite anticipar la tensión que, a la larga, acabará con el mismo propulsor narrativo del texto. Cervantes ensaya en la escueta retracción de la arboleda una grieta narrativa bifronte que permite ver la estructura profunda de la progresión para reflexionar sobre la posibilidad misma de su coto final. El dislate que domina la personalidad del hidalgo encuentra entonces un remanso, un momento de distensión que permite al lector atisbar la frontera más íntima de su posibilidad de progresión como personaje. La mítica obcecación de don Quijote y su capacidad imaginativa para reordenar el mundo a su voluntad encuentra en II,10 un claro *impasse*. Es de notar, sin embargo, que en ese límite mudo a la intransigencia del caballero no se registre violencia ni descarte, sino un más bien tímido y callado retraimiento. El episodio constituye a este respecto una primera hendidura, falla narrativa de la hasta entonces omnipotente voluntad ingeniosa. El tramado del peculiar interregno se traza como si el inacabable poder creativo del hidalgo se viese de forma inédita interrumpido, amenazado por la filtración de materiales implícitos que nublan el horizonte de su tremenda capacidad representativa.⁵³

En una clave más profunda, podemos decir que el confinamiento en la floresta genera en don Quijote un conflicto interno que tiene que ver con la vacilación respecto de su propio desarrollo actancial, momento de perpleji-

⁵² Dulcinea es claramente condición de existencia del caballero, aunque la naturaleza romántica o fidedigna de esa consagración es materia de otro debate. Anthony Close fue pionero en tratar de desentrañar el tema en “Don Quixote’s Love for Dulcinea: A Study of Cervantine Irony”. Los interrogantes que se plantea Close en este artículo (p. 246) hablan de una condición de existencia *indirecta*, suerte de obligación de la instancia caballeresca, cortejo superficial de un amor registrado en términos casi “profesionales”: “In Part I, 1, Cervantes clearly implies that Aldonza Lorenzo, with whom the knight had at one time been in love, is not now the object of his affections, nor a person in whom he is interested. She is simply a peg in reality –*somebody* had to be found”.

⁵³ Esa alabanza casi intransigente al poder de la imaginación que en la primera parte había conjurado el famoso parlamento de: “Yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo (...)” (I,25, p. 244), ya no va a reconocerse como tal sin la mancha o augurio de un suceso en el que, insólitamente, don Quijote ha elegido la marcha reversa, la substracción con respecto a la acción principal que marca una primera duda en la imposición plena de su visión y capacidad transformativa. Remarca Anthony Close en *A Companion to Don Quixote*, Rochester: Tamesis, 2010, p. 102, sobre este episodio: “The confession should not lead us to see his attitude to Dulcinea as a deliberate fraud: the nature of his madness is such that, for him, there is no difference between make-believe and being”. Me pregunto si en este retiro imprevisto a la arboleda no se encuentra la primera grieta consciente a esta fusión entre “being” y “make-believe” que se halla, de esta manera, condenada a ser zanjada por la muerte del personaje mismo.

dad textual dentro del cual aun un personaje tan tenaz como el Caballero de la Triste Figura se ve obligado a repensar la impotencia de no acceder ya a imponer orden imaginario alguno en el ambiente que le rodea. La arboleda vecina se traduce, entonces, nada menos que en el espacio simbólico de la suspensión volitiva y la frustración imaginaria. Pero don Quijote no está vencido, ya que aún es capaz de encontrar escenarios de *di-versión* textual, proyecciones retóricas empecinadas que le alejen de la temible “callejuela sin salida” tobosina. Lejos de forzar aquí una lectura de existencialismo plano o adscribir a interpretaciones que imponen en la figura del caballero un *pathos* irremediamente trágico, creo sin embargo legítimo afirmar que, más allá de su función cómica, las confusiones retóricas y lingüísticas que arrecian en II,10 cumplen con la función adicional de *distraer* al caballero. Para el narrador se trata de diluir el potencial melancólico del retiro en la floresta en pequeñas y extendidas batallas de resolución incierta o irrelevante. Al asedio recurrente de lo prosaico Cervantes parece oponer aquí una estrategia de pulverización retórica, ocultamiento o dispersión de escenario trascendente en una miríada de discusiones menores que no hacen sino exponer más crudamente la precaria relación que lenguaje y realidad establecen en el texto.

El fugaz paréntesis tampoco desguaza el vector cómico de la obra –de hecho, es posible que pase y haya pasado desapercibido para muchos lectores de la obra–, pero no deja de sugerir un espacio parco pero seguro de potencial reconstitución trágica del personaje. La mecánica de contrastes que ha sostenido la lógica del caballero-anacrónico-en-busca-de-aventuras no está pensada para operar *ad infinitum*, sino que depende de ese horizonte de conciencia final que don Quijote habrá de tomar respecto de su vida. En la oscuridad de la arboleda Cervantes parece sugerir la potencialidad última de una “cura” para don Quijote. En este sentido, es difícil leer el retraimiento del hasta aquí entusiasta caballero sin mostrar cierta compasión hacia el personaje que, a toda costa, parece querer evitar su propia exploración introspectiva.

En definitiva, y aun cuando el narrador sea escrupulosamente lacónico en cuanto al develamiento de la realidad emocional de don Quijote, no podemos dejar de pensar que el recogimiento forestal constituye para él un límite psíquico que le es necesario, una sustracción momentánea de la acción que, a diferencia del episodio de Los Batanes (I,20) o de su célebre penitencia en Sierra Morena (I,23), no parece estar puesta al servicio exclusivo de la entente cómica. Por el contrario, la experiencia en la arboleda deja al lector con la impresión sutil de que la evidencia material deberá ser enfrentada, como suele afrontarse la introspección después de una larga noche de juegos equívocos entre amigos. No parece entonces alocado plantear que II,10 pueda también leerse como primera grieta narrativa, ojo de buey fugaz al núcleo duro del relato, evasión mínima que permite al lector paladear la dinámica de su inestabilidad intrínseca.

NICOLÁS M. VIVALDA
VASSAR COLLEGE