

---

---

# María Zambrano y la hermenéutica del Quijote

---

---

## Teoría de la novela

*«Nunca a disparidad abre las puertas  
mi corto ingenio, y hállalas contino  
de par en par la consonancia abierta.»*

MIGUEL DE CERVANTES, *Viaje del Parnaso*

En estos versos se condensa, para Américo Castro, «el credo intelectual y artístico» de Cervantes. La armonía renacentista («consonancia»), de la que parte Cervantes, va a presidir toda su obra, incluso en sus momentos más antinómicos, más contradictorios, más barrocos en suma. Y en el instante en que la claridad renacentista se va empañando de nubarrones barrocos, su conciencia novelística se abre paso en busca de la máxima luminosidad. Pero Cervantes, que ama lo luminoso y lo claro, se embarca con el *Quijote* en el reino de la ambigüedad y la contradicción, o, lo que es lo mismo, en el reino de la novela. Y en la ambigüedad de la novela no perderá nunca de vista la armonía renacentista.

La novela es el género de la ambigüedad para María Zambrano porque recoge la ambigüedad del hombre cuando se da a sí mismo su ser, sabiéndolo en la claridad de la conciencia. Su apetito de ser y su ansia de conocimiento se aúnan: «yo sé quién soy». Con palabras de María Zambrano «el hombre moderno alumbrado por la conciencia que le proporciona el saber de sus límites, la medida inexorable de su poder y de su no poder, y que le traza el círculo que lo encierra, prosigue con su ancestral ensueño»<sup>1</sup>.

Por otras latitudes Shakespeare proclamaría: «ser o no ser, éste es el problema». Don Quijote, desde su ambigüedad, exclama: «yo sé quién soy». Más adelante se desarrollará este apasionante tema de lo ambiguo y lo impreciso, que nada tiene que ver con la sinrazón y la desmesura, tan detestadas por Borges. Baste ahora con responder a la pregunta «¿por qué es ambigua la novela?»: rara vez vemos claro lo que ha querido decirnos un novelista, un verdadero novelista de los que no conforman sus relatos según un patrón «moral» previamente elegido. Mientras dura la lectura de una gran novela nos sentimos dentro de su mundo, al igual que en el de la realidad que nos rodea. Mas, cuando acaba, no sabemos con certeza dónde situar su relato y hasta su tiempo. Justamente porque no nos lleva más allá del tiempo y de los límites de la vida diaria porque su medida es la medida humana.

---

<sup>1</sup> MARÍA ZAMBRANO, *España, sueño y verdad*, Barcelona, Edhasa, 1982, pág. 26.

María Zambrano, al igual que Américo Castro, Ortega y Gasset, José Antonio Maravall y, en general, todos los críticos que han llevado a cabo la hermenéutica de la obra cervantina no dudan en asignar al *sueño* un papel sino hegemónico, sí muy importante dentro del mundo de la antinomia barroca (lucos/sombras, realidad/ficción, vida/sueño, etc). Este papel del sueño es doble en el *Quijote*, primero, como fruto de una época y como tal exponente cimero de las antítesis barrocas, y en segundo lugar, como obra intrínsecamente ambigua, en la que el *sueño*, el *teatro del mundo* y la *ficción* usurpan el papel a *lo real*. «La novela —explica María Zambrano— no es un sueño instantáneo que se desentraña. Es un sueño al cual el protagonista asiste desde su conciencia más o menos abierta. Se sostiene en su sueño en un difícil equilibrio, pues que el sueño le sostiene y le conduce, y él sostiene su sueño y lo encamina. Tiene una finalidad: convertirse en ese ser que anhela ser...»<sup>3</sup>.

Frente al personaje de novela el trágico Edipo no quiso ser el personaje que fue; nunca hubiera podido decir, apostilla María Zambrano, yo sé quién soy. Edipo como Don Quijote, se debate entre lo fenoménico y lo nouménico. Edipo quiere saber la verdad y justo en el momento que la alcanza, no soporta la claridad y se arranca los ojos echándose la noche en su torno. El despertar del sueño, el desvelamiento de la realidad impone al héroe trágico el sacrificio. Edipo no puede decir «yo sé quién soy» aunque aspira a saberlo. Cuando recibe más enteramente noticia de su persona, cuando cae la máscara y aparece el ser, ha sonado para él la hora del sacrificio. Los filósofos no titubean en interpretar el mito edípico como un ejemplo de la preocupación que embargaba a los griegos en sus discusiones acerca del *ser* y del *parecer*. Tal es el caso de Heidegger.

El personaje de novela sabe quién es, aunque sólo tenga conciencia de sus límites y de su ambigüedad, de su ser como criatura soñada. El personaje de novela se sabe «a sí mismo como sueño, como figura soñada. Y como en todo sueño hay siempre algo de extraño, aun en el sueño de la libertad, en lo que tiene de figuración el personaje de novela tiene que entranar ese su sueño, que imprimir esa su figura en todo él, alma y cuerpo haciendo su elegido ser a imagen y semejanza que la figura de su sueño. Y de ahí el inevitable mimetismo de todo personaje novelesco que, a veces, roza y aun llega a la parodia.»<sup>4</sup>.

Es claro que los límites entre el personaje de novela y el personaje trágico no tienen la pretendida nitidez ansiada por los tratadistas. Los contornos se difuminan y quizá, más que en ninguna obra, sea el propio Quijote el paradigma de género no sólo fronterizo con los demás géneros, sino abarcador de todos ellos. Es fácil comprobar cómo la diferencia entre género trágico y novelesco a la que aludíamos más arriba ni siquiera es tajante en el *Quijote*. «Sucede, en palabras de nuestra autora, que bajo el personaje novelesco, a veces se dé el estar viviendo una tragedia, como parece ser le pasaba a Don Quijote, que se diría ser un personaje de tragedia.»<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> MARIA ZAMBRANO, *Op. cit.*, pág. 18.

<sup>3</sup> MARIA ZAMBRANO, *Obras reunidas*, Madrid, Aguilar, 1971, pág. 76.

<sup>4</sup> MARIA ZAMBRANO, pág. 78.

<sup>5</sup> MARIA ZAMBRANO, *La España de Galdós*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1982, pág. 32.

El personaje novelesco trasciende su propia historia. No es necesario insistir en la proclamada autonomía de Don Quijote por Miguel de Unamuno, para quien el personaje llega casi a adquirir vida propia y autosuficiencia, relegando a su autor a la categoría de mero «ingenio lego».

Las criaturas novelescas, para María Zambrano, aparecen trascendiendo, «no sólo esa historia común en la que van envueltas, sino lo que resulta aún más revelador de la verdad última de la persona humana: aparecen trascendiendo su propia y «personal» historia, dejándola como borrada, más allá de la memoria y del olvido. Criaturas así, tan novelescas de otra parte, trascienden, como le pasa a Don Quijote, la ambigüedad del personaje, su congénita novelería.»<sup>6</sup>

Cree imposible María Zambrano superar la perfección cervantina en la ambigüedad. Cervantes logra esta perfección, alcanza esta modernidad, porque es plenamente consciente de que está creando un género problemático, un ser ambiguo, porque sabe, en suma, que con su obra se inaugura solemnemente el género novelesco. No son escasas las referencias que aparecen en el *Quijote* relativas al controvertido problema de los géneros, problema al que, por otra parte, acudían todos los preceptistas desde Aristóteles, con el propósito de una clarificación satisfactoria.

Hay un momento grandioso en la novela, en el que asistimos a una conversación entre Don Quijote, Sancho y el bachiller Sansón Carrasco. Los tres citan casi literalmente a Aristóteles.

Sansón Carrasco manifiesta que hay lectores que opinan que se puede disminuir el número de golpes que caen sobre Don Quijote. Inesperadamente, y con gran sorpresa para nosotros, los lectores, Sancho replica que la historia ha de ser verídica.

La conversación, como bien ha observado Víctor Sklovski, se basa en el capítulo IX de la *Poética* de Aristóteles. La tesis del estagirita es la siguiente: el fin del poeta no es hablar de lo que realmente ha ocurrido, sino de lo que podría haber ocurrido, por consiguiente, de lo probable u obligatoriamente posible... se podrían poner en verso las obras de Herodoto y no obstante seguirían siendo historia, tanto con metro como sin metro, pero se diferencian en que el primero (el historiador) trata de lo que realmente ocurrió, mientras el segundo (el poeta) de lo que podría haber ocurrido.»<sup>7</sup>

Pero Cervantes llega a más: para Sklovski, también se reflejan en el *Quijote* el proceso de modificación del conocimiento por medio del arte. Este aspecto sólo lateralmente lo abordaremos cuando hablemos de la «realidad oscilante» en el *Quijote*.

El *Quijote* surge así como metanovela, como género que *se dice* a sí mismo y, en ese *decirse*, manifiesta su propia sustantividad.

En las *Meditaciones del Quijote*, Ortega atribuye a la novela moderna como misión esencial, describir una atmósfera a diferencia de otras formas épicas —la epopeya, el cuento, el melodrama, el folletín, etc— que refieren una acción concreta, de línea y cursos muy definidos. Frente a la acción concreta, que es un movimiento lo más rápido posible hacia una conclusión, lo atmosférico, significa para Ortega, algo difuso

---

<sup>6</sup> MARÍA ZAMBRANO, *Op. cit.*, pág. 10.

<sup>7</sup> Citado por VÍCTOR SKLOVSKI, en *Sobre la prosa literaria*, Barcelona, Planeta, 1971, pág. 188.

y quieto. La acción nos arrebató en su dramática carrera; lo atmosférico, en cambio, nos invita simplemente a su contemplación.

Con posterioridad a estas declaraciones Ortega se afirmará en aquel primer pensamiento expuesto en las *Meditaciones*, ya que el gusto del público mejor y los intentos más gloriosos de los autores más cercanos en el tiempo a Ortega estaban acusando, cada vez con mayor claridad, ese destino de la novela como género difuso. La gran creación de alto estilo que constituiría la obra de Proust, centraría el problema en el punto preciso, a la vez que lo dotaría de su máxima evidencia: Proust renuncia del todo a arrebatar al lector mediante el dinamismo de la acción y le deja en una actitud puramente contemplativa.

Volviendo sobre aquellos momentos en los que el *Quijote* se hace metanovela quizá no se encuentre otro capítulo que más interés haya despertado en los críticos que el XLVII de la primera parte: las críticas que Cervantes pone en boca del canónigo son sobradamente conocidas. Importa señalar, con Armando Durán<sup>8</sup> dos aspectos de esa declaración cervantina de principios poéticos:

1.º Cervantes acepta el pie de la letra el postulado aristotélico de que la poesía también puede escribirse en prosa, diferenciándose de la historia únicamente por su carácter imitativo; y

2.º critica la falta de unidad de los libros de caballerías, porque quienes los componen lo hacen «con tantos miembros, que más parece que llevan intención de formar una quimera o un monstruo que hacer un figura proporcionada».

Hemos tenido ocasión de comprobar en la cita de la *Poética*, que Aristóteles distinguía con claridad entre verosimilitud y verdad histórica. Américo Castro nos aclara estos postulados cuando explica que, para Cervantes, lo posible y lo imposible, lo verosímil y lo inverosímil, no son algo realmente objetivo, sino que dependen de la relación del objeto con el sujeto, es decir, de un elemento ideal y subjetivo: «hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento» (*Quijote*), «la mentira hace disonancia con el entendimiento» (*Persiles*). Coordinado con esto, es forzoso interpretar el pasaje del *Viaje del Parnaso*, citado al comienzo de este trabajo, en el que Cervantes afirma que siempre buscó en sus obras «consonancia» y rechazó la «disparidad», como el programa consciente de un arte basado en el idealismo renacentista. La armonía y el acuerdo no es sólo una cualidad objetiva, sino un proceso activo de conocimiento... Nada más inexacto que hablar de la espontánea sencillez de Cervantes, de la imitación de la naturaleza, tal como vulgarmente se entienden dichos conceptos. Lo que la fábula pretende imitar no es la naturaleza que nos circunda, regida por las leyes objetivas de lo probable y lo necesario, sino una realidad ideal en la que se suponen vigentes leyes análogas a las que rigen la realidad.»<sup>9</sup>

Cervantes, imbuido de espíritu humanista, conoce la preceptiva aristotélica, y

---

<sup>8</sup> ARMANDO DURAN, *Teoría y práctica de la novela en el Siglo de Oro*, recogido en el volumen colectivo *Teoría de la Novela*. Madrid, SGEL, 1976, pág. 87. Es de gran utilidad para el aspecto teórico de la novela en Cervantes, el libro de E. C. RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, 1966.

<sup>9</sup> AMÉRICO CASTRO, *El pensamiento de Cervantes*, nueva edición ampliada, Madrid-Barcelona, 1972, págs. 40-41.

como tal humanista la desarrolla teóricamente en el *Quijote*. Por otro lado, nos coloca a su personaje en una frontera que si no llega a trasgredir las normas aristotélicas, por lo menos nos sentimos incapaces de situarlo con precisión, envuelto siempre como está en esa luz difusa en busca de la claridad. La luz de la novela, según María Zambrano, y en especial de la cervantina es difusa, de foco invisible y lejano.

Ortega reconocía la dificultad de situar a Don Quijote: «¿Dónde colocaremos a Don Quijote, del lado de allá o del lado de acá?» Sería torcido decidirse por uno u otro continente. Don Quijote es la arista en la que ambos mundos se cortan formando un bisel.

Si se nos dice que Don Quijote pertenece íntegramente a la realidad no nos enojaremos. Sólo haremos notar que con Don Quijote entraría a formar parte de lo real su indómita voluntad. Y esta voluntad se halla henchida de una decisión: es la voluntad de la aventura. Don Quijote, que es real, quiere realmente la aventura. Como él mismo dice: «Bien podrán los encantadores quitarme la ventura, pero el esfuerzo y el ánimo imposible». Por eso con tan pasmosa facilidad transita de la sala del espectáculo al interior de la patraña. Es una naturaleza fronteriza como lo es, en general, según Platón, la naturaleza del hombre.»<sup>10</sup>

Lo que sucede, afirmará más adelante Ortega, es que la realidad entra en la poesía para elevar a una potencia estética más alta la aventura. Si esto se confirmara, veríamos a la realidad abrirse para dar cabida al continente imaginario y servirle de soporte.

Cervantes es consciente de la aventura en la que se ha metido, «pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo, pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir»<sup>11</sup>. Estas palabras le sirven a Américo Castro para desmentir la supuesta ausencia de reflexión estética en Cervantes: «es insólito —dice— que una obra de arte exprese con tan firme conciencia lo que su autor quiso y no quiso hacer, es decir, su conciencia de estar haciéndola»<sup>12</sup>.

Pedro Salinas ha destacado el carácter «parcelario» que ofrecen todos los tipos de novelas que se escribieron con anterioridad al *Quijote*. Todas ellas son, para Salinas, insuficientes, limitadas en comparación con la vastedad de la experiencia humana que alumbra en la magna obra cervantina. Cervantes —escribe Salinas— «crea la gran novela inclusiva, suficiente, con capacidad bastante para contener en torno a la figura *equivoca* (el subrayado es nuestro) y misteriosa del caballero Don Quijote, todo un mundo de pastores y burgueses, doncellas desgraciadas y pícaros, cautivos de los moros y bachilleres de pueblo. El *Quijote* es obra de afluencias y se le mira en su lugar histórico con el mismo asombro que un descubridor que no hubiese visto más que modestas corrientes fluviales, ríos de menor cuantía, debió de sentir al encararse por primera vez con el Amazonas, suma de ríos, ejemplo de afluencias.»<sup>13</sup>

<sup>10</sup> JOSE ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote*, Espasa-Calpe, Madrid, 1969, pág. 127.

<sup>11</sup> MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, Ed. Rodríguez Marín, tomo VI, pág. 268.

<sup>12</sup> AMÉRICO CASTRO, *La palabra escrita y el «Quijote»*, en *Hacia Cervantes*, Madrid, 1961, pág. 206.

<sup>13</sup> PEDRO SALINAS, «Don Quijote y la novela», en *Ensayos de literatura hispánica*, Aguilar, Madrid, 1961, pág. 107.

El gran hispanista Helmut Hatzfeld en su libro *El Quijote como obra de arte del lenguaje*, destaca también este carácter de síntesis en la obra de Cervantes. Se interesa fundamentalmente Hatzfeld por los problemas formales, rítmicos y sintácticos, constituyendo la obra cervantina un engarce de los diversos procedimientos usados hasta entonces.

La misma técnica novelista usada en la obra es una técnica de unidad a pesar de las aparentes contradicciones y tesis encontradas. Las múltiples y diferentes aventuras se aparecen como una unidad sucesiva de composición. El *Quijote*, como apuntábamos al comienzo de este trabajo, continúa la tradición más vivaz del renacimiento, y está transido por un hondo estremecimiento de cultura humanista. Ahora bien, Cervantes, que tan armónicamente había fundido en su ser literario el espíritu de Boccaccio y de Ariosto, supo igualmente asimilarse en el más alto caudal propio, la mejor tradición literaria española: aquella que enlaza con *La Celestina*, *El Lazarillo* y los *Diálogos* de los hermanos Valdés.

El contraste dramático de lo ideal y lo real, tema humano de todo tiempo y de todo espacio, se plantea en un tiempo preciso y en un lugar determinado (aunque no definido) de España.

Georg Lukacs, que sitúa nuestra novela dentro de lo que denomina idealismo abstracto, no ha podido sustraerse a la consideración del momento preciso en el que tiene su génesis el *Quijote*: «la primera gran novela de la literatura universal se levanta en el umbral del período... en que el hombre moderno se vuelve solitario y no puede encontrar sino en su alma, en ninguna parte arraigada, el sentido y la sustancia, donde el mundo, arrancado de su paradójico anclaje en el más allá actualmente presente, está, de ahora en adelante, librado a la inmanencia de su propio sin sentido. En el umbral del período donde la potencia de lo que subsiste, reforzado por los lazos utópicos desde ahora degradados en una facticidad pura y simple crece en proporciones inauditas y libra una lucha forzada, aparentemente sin fin, contra las fuerzas montantes, aún inalcanzables, impotentes para desvelarse ellas mismas y para penetrar en el mundo de lado a lado.»<sup>14</sup>

Los teóricos de la novela coinciden hoy en que las tesis de Lukacs están ya superadas. Hasta el mismo Lukacs cantará la palinodia cuando escriba más tarde en el prólogo del libro: diremos que el autor se hacía del mundo una idea que procedía de una mezcla entre una ética de «izquierda» y una epistemología de «derecha». La obra hace un servicio para aprender a conocer mejor la prehistoria de las ideologías que jugaron un papel importante entre 1920 y 1940.

No sería disparatado pensar que quizá Lukacs, al elaborar su *teoría de la novela*, tuviese presentes o al menos se hubiese hecho eco de los lamentos que nuestro pensador Ortega y Gasset lanzó en sus *Meditaciones del Quijote* casi al comienzo de nuestro siglo; por supuesto en una fecha bastante más temprana que las apuntadas por Lukacs.

Sabemos con seguridad que las ideas de Ortega calaron muy hondo en Américo Castro, que llegó a cambiar algunos de sus presupuestos iniciales. No es raro tampoco

---

<sup>14</sup> GEORG LUKACS, *Teoría de la novela*, Edhasa, Barcelona, 1971, pág. 110.

espigar alguna que otra idea de Ortega en las reflexiones de María Zambrano sobre el *Quijote*.

Ortega exponía en 1914: «Cervantes, un paciente hidalgo que escribió un libro, se halla sentado en los elíseos prados hace tres siglos, y aguarda, repartiendo en derredor melancólicas miradas a que le nazca un nieto capaz de entenderle».

Ya hemos dicho que Américo Castro se hace eco de ideas y hasta expresiones sugeridas por Ortega, de la misma manera que podemos entrever una especie de neokantismo en la interpretación de María Zambrano, que también estaba desarrollando o al menos sugerido en las *Meditaciones del Quijote*.

La exégesis, la hermenéutica que postula María Zambrano se ha desarrollado hasta límites que podemos considerar satisfactorios, para lo que es habitual en nuestra crítica literaria. Sin ánimo de agotar el estudio de los exégetas del *Quijote*, intentamos glosar los que, a nuestro juicio, han contribuido a hacer más fecunda tal hermenéutica. En esa labor resultaría injusto no citar a uno de los pensadores que nos ha ofrecido lúcidas y penetrantes respuestas a las preguntas que laten en toda hermenéutica de la magna obra cervantina. Si Lukacs nos hablaba de «lazos utópicos» en el trasfondo de la sociedad de Cervantes, será el profesor José Antonio Maravall quien escriba el más esclarecedor ensayo sobre la *Utopía y contrautopía en el Quijote*<sup>15</sup>. No olvida Maravall, como es habitual en él, el estudio del trasfondo sociológico y político que subyace en el *Quijote*. Nosotros nos limitaremos a reseñar aquellos capítulos que abordan más directamente el tema de la *transmutación de la realidad* o lo que, según María Zambrano, constituye la *ambigüedad* de la sustancia quijotesca.

Esta no constituye, sin embargo, la primera incursión del profesor Maravall en este tema. En una fecha bastante temprana, allá por los años cuarenta, José Antonio Maravall escribe otro importante libro sobre el *Quijote*: nos referimos a *El humanismo de las armas en Don Quijote*. Aquí se pone ya de manifiesto el contenido utópico que se encuentra en la obra de Cervantes dentro de una explicación total del sentido político del libro. El análisis de esta obra de Maravall, así como los planos de utopía que en ella se integran, fue realizado con maestría por nuestro gran hispanista Marcel Bataillon<sup>16</sup>. Sería pretencioso, por nuestra parte, intentar penetrar en un campo en el que nuestro hispanista tristemente desaparecido dejó impreso su magisterio.

La utopía de la obra cervantina podría estar relacionada con el carácter ambiguo de su protagonista. Don Quijote, según ya hemos advertido, a fuer de ofrecérsenos esencialmente humano, se nos presenta ambiguo. Esta es la tesis de María Zambrano. Pero lo que se expone en el *Quijote*, ¿es una ambigüedad, o se trata más bien de una transmutación de la realidad? Al análisis de este punto, dedicaremos la segunda parte de este trabajo.

---

<sup>15</sup> JOSÉ ANTONIO MARAVALL, *Utopía y contrautopía en el Quijote*, Editorial Pico Sacro, Santiago de Compostela, 1976.

<sup>16</sup> MARCEL BATAILLON, *Publications cervantines récentes*, en «Bulletin Hispanique», LIII-2, 1951, pág. 162.

## ¿Ambigüedad o transmutación de la realidad?

«Dime: ¿no ves aquel caballero que hacia nosotros viene, sobre un caballo rucio rodado, que trae puesto en la cabeza un yelmo de oro?»

MIGUEL DE CERVANTES, «Don Quijote de la Mancha», I, XXI.

«Es de considerar —afirma María Zambrano—, que nuestra máxima novela sea la historia de un personaje que tiene plenamente el carácter fantasmagórico del personaje de novela, especie de sombra de su propio sueño, que atraviesa un mundo lleno de encantos, novelizado por él, para al fin quedarse en la muda realidad de su persona, como si todo hubiera pasado para que llegara a descubrirse en su invulnerable ser, en verdad, más de criatura que de persona. No debe ser cosa del azar que nuestro enigmático libro presente este suceso, este atravesar toda novelaría puesta ya en tela de juicio, justamente desde el principio»<sup>17</sup>.

Parecidas aseveraciones a las anteriormente enunciadas (recogidas en el último libro, aparecido en España, de María Zambrano), las encontramos en los primeros escritos de nuestra autora. Y es que no deja de ser sorprendente que «nuestro más claro mito, lo más cercano a la imagen sagrada», se nos haya revelado en forma tal que admita tal pluralidad de interpretaciones. Ortega advertía en sus *Meditaciones del Quijote*, que no existe libro alguno cuyo poder de alusiones simbólicas al sentido universal de la vida sea tan grande.

En *España, sueño y verdad*, parte María Zambrano, del indubitable carácter de mito que tiene el *Quijote*, y de las divergencias entre las interpretaciones de Ortega y Unamuno, dirigiéndose la del primero al libro, y, tras ella, al autor, y a la figura del personaje exclusivamente la del segundo. De ahí concluye la necesidad de una hermenéutica del *Quijote*, teniendo como guía los libros referentes al tema de estos dos autores. «Los dos libros *Meditaciones del Quijote* y *Vida de Don Quijote y Sancho* vienen a ser una especie de «Guía» para el conflicto que entraña el ser español. Ortega nos propone «razones de amor», lo cual se aviene, a nuestro parecer, más con nuestro libro sagrado que la fe voluntariosa de Unamuno, pues el *Quijote* es un libro de conocimiento, una mirada reflexiva y un tanto irónica tal como conviene al ser que intenta conocerse: el hombre»<sup>18</sup>. Y frente al intento de Unamuno de *continuar* a Don Quijote, al personaje, y el de Ortega de *continuar* a Cervantes, al autor, se pregunta María Zambrano si acaso nuestra vocación de españoles no oscila entre lo uno y lo otro. De esta generalización saca María Zambrano profundas consecuencias, en las que las continuas referencias al mito, a la fábula y a la tragedia, trazarán filosóficamente un esquema de «lo humano», una promesa de seguridad.

Con la claridad renacentista que dibujábamos al principio, don Quijote se nos hace inteligible desde el cartesiano mundo de la conciencia: «¿Qué soy yo? Una cosa que piensa». Y, ante esto, la criatura llamada hombre, no puede resignarse, concluye María Zambrano. Parte de su ser pensante va hacia la acción, y entonces se piensa a sí mismo

<sup>17</sup> MARÍA ZAMBRANO, *La España de Galdós*, pág. 32.

<sup>18</sup> MARÍA ZAMBRANO, *España, sueño y verdad*, pág. 16.

y, sin darse cuenta, se inventa a sí mismo, se sueña, y al soñarse se da un ser. Ya hemos dicho antes que la novela es el género de la ambigüedad porque recoge la ambigüedad del hombre cuando se da a sí mismo su ser, sabiéndolo en la claridad de la conciencia.

Interesa, por tanto, acercarse al misterio que recorre todo el libro y en el que podemos atisbar la ambigüedad. Una clave de tal misterio es, según nuestra autora, la situación en que se encuentra el héroe: Don Quijote, el héroe, está loco, «y más que loco, enajenado, encantado. No es un loco sin más, sino el individuo ejemplar de la locura... es algo que aparece y transita por todas las locuras, aunque no con tanta claridad y determinación. Una especie de locura que clama por ser rescatada, liberada»<sup>19</sup>.

Cervantes ha situado ciertamente a Don Quijote en una posición difícil: no solamente lo ha situado en la locura, sino que lo ha instalado en una locura sagrada, inocente, que clama por la liberación de los encantos del mundo. La ambigüedad se acentúa más, según María Zambrano, porque Don Quijote está poseído, enajenado por la pasión de la libertad y aún de liberar. La libertad es su pasión que se entrecruza con la pasión de la justicia. María Zambrano recurre de nuevo a Ortega y Unamuno para explicar cómo se desvanece la tan traída y llevada ambigüedad.

Creo, sin embargo, que las interpretaciones de María Zambrano, así como las de los pensadores a los que nuestra autora glosa, adquieren una más cabal comprensión, si las estudiamos a la luz de los trabajos antes mencionados de José Antonio Maravall.

Maravall explica cómo Don Quijote puede realizar la gran hazaña que él mismo se señala: «¿Qué hace entonces Cervantes para lanzar a su héroe a una tan extraordinaria acción como esa que requiere la tarea que se propone llevar a cabo?: una transmutación de lo real»<sup>20</sup>. Este tema de la transmutación de lo real lo considera decisivo Maravall para la inteligencia del Quijote.

Distingue Maravall, más adelante, «una doble transformación de la realidad en el *Quijote*: aquella que le hace a su protagonista sufrir el efecto de que las cosas no se le aparezcan como real y verdaderamente son. Y aquella otra, mucho más profunda, que él lleva a cabo para crear las condiciones de libertad necesarias al objeto de llevar a término su acción heroica». La primera será la que provoque en Don Quijote dudas sobre la realidad. «Esa incertidumbre es el suelo movedizo sobre el que se apoyan con tanta inseguridad los hombres del Barroco», explica Maravall. Baste como ejemplo, éste de Mateo Alemán en su *Guzmán de Alfarache*: «toda cosa engaña y todos engañamos... el tiempo, las ocasiones, los sentidos nos engañan y, sobre todo, aún los más trazados pensamientos»<sup>21</sup>.

Joaquín Casaldueiro expone ciertas circunstancias oscurecedoras de la realidad que provocan en Don Quijote el efecto de pérdida de la realidad en las cinco aventuras que, según él, constituyen el núcleo del *Quijote* de 1605. Las aventuras son las siguientes: la de los rebaños, la del cuerpo muerto, la de los mazos de batán, la del yelmo de Mambrino y la de los galeotes. Los cinco elementos respectivos que

<sup>19</sup> MARIA ZAMBRANO, *Op. cit.*, pág. 35.

<sup>20</sup> JOSE ANTONIO MARAVALL, *Utopía y contrautopía en el Quijote*, pág. 150.

<sup>21</sup> Ed. de FRANCISCO RICO, en *La novela picaresca española*, Barcelona, 1967, tomo I, págs. 308-39, (citado por MARAVALL en la obra anteriormente mencionada, pág. 166).

conducirían a Don Quijote a la pérdida del sentido de realidad o, al menos, a la distorsión de ella serían por este orden: el polvo, las luces, los ruidos, los reflejos y las palabras.

Estas serían las apariencias que ocultan las sustancias: el polvo lleva a la confusión de los rebaños con ejércitos; en la aventura del cuerpo muerto, la perspectiva engañosa del Barroco hará el milagro de que las lejanas estrellas móviles se conviertan en hachas encendidas: «Vieron las lumbres se iban acercando a ellos, y mientras más se llegaban, mayores parecían»; la aventura de los mazos de batán se caracteriza porque es estática, constituida ahora por un fondo musical sobre el cual se destaca, según Casaldueiro, la melodía formada por tres temas: el estruendo del agua, el rítmico golpear de hierros y cadenas y el manso y temeroso susurrar de las hojas<sup>22</sup>. En la aventura del yelmo de Mambrino, la confusión viene provocada por la relación (desproporcionada), entre los sentidos y la distancia, y el elemento difuminador de los contornos estará ahora constituido por los reflejos; la aventura de los galeotes es denominada por Casaldueiro «aventura filológica» (observemos el gusto de Cervantes por la filología diseminada en múltiples ejemplos desde el comienzo hasta el final del libro, adelantándose en el uso de algunas palabras hasta dos siglos, tal como Julio Casares ha confirmado, o jugando continuamente con el valor polisémico del término, proporcionándonos, por otra parte, abundantes noticias de diferenciación dialectal). En la aventura de los galeotes, el adjetivo *forzada*, provocará la confusión, dado el carácter polisémico que Cervantes le confiere.

El hombre barroco, que tenía tan próximo el movimiento filológico del Renacimiento, sintió vivamente, como explica Casaldueiro, la maravilla de la palabra, origen único del orden y la claridad y, no obstante, fuente de toda confusión.

A lo expuesto, hay que añadir una voluntad distorsionadora de la realidad por parte de Cervantes; es decir, Don Quijote no habría necesitado de obstáculos oscurecedores de lo real para transformar los rebaños en ejércitos, ni la bacía en yelmo. Hay un voluntarismo inherente a su naturaleza que le lleva a transmutar la realidad.

María Zambrano ha explicado: «A Don Quijote ya sabemos lo que le pasó, lo más grave que le pasó y en lo cual, él sí, enteramente creía: que el mundo estaba encantado. Poco importaba que fueran rebaños o ejércitos, gigantes o molinos de viento. Es igual, nosotros, españoles —mas, ¿por qué solamente nosotros?—, sabemos que el maleficio actual es igual, aunque la visión sea objetivamente justa. No es una visión inadecuada la que produce la locura del Caballero de la Mancha, más bien constituye una defensa que él se inventa para sostener su acción»<sup>23</sup>.

Hay un deseo de que las cosas aparezcan tal como luego las verá el protagonista; con otras palabras: de lo que se trata es ajustar la visión objetiva al deseo subjetivo. Es lo que magistralmente explica Maravall: «primero es lo que se desea..., y luego viene el que las cosas sean para nosotros tal como queremos»<sup>24</sup>. El mismo Don Quijote dirá a su escudero, hablando de Dulcinea: «Píntola en mi imaginación como la deseo».

<sup>22</sup> JOAQUÍN CASALDUERO, *Sentido y forma del Quijote*, Madrid, Insula, 1970, pág. 109.

<sup>23</sup> MARÍA ZAMBRANO, *España, sueño y verdad*, pág. 30.

<sup>24</sup> JOSÉ ANTONIO MARAVALL, *Utopía y contrautopía en el Quijote*, pág. 163.

En la aventura del yelmo de Mambrino, se observa con claridad, según Maravall, el voluntarismo de Don Quijote. «Cuando ve venir de lejos lo que, según el testimonio de un hombre normal, en este caso Sancho, no era otra cosa que un hombre sobre un asno con un objeto relumbrante en la cabeza, la voluntad de Don Quijote, que tanto la ha deseado, decreta que aquella cosa es el yelmo de Mambrino, y esto pasa a ser, real y auténticamente, para Don Quijote, aunque una vez aquella en sus manos reconozca y diga a Sancho que “parece bacía de barbero, como tú dices” (II-131). Su misma razón vacila cuando lo tiene presente, entre el testimonio ajeno, con el que concuerda lo que a su propia razón le parece, y lo que la misma voluntad ordena que vea en tal objeto. Y de esa vacilación surge en el texto cervantino el llamado “baci-yelmo”. Pero, en definitiva, vence la voluntad, y tan firmemente cree ser una celada el objeto conquistado que no se arredrará, pese a lo que a él mismo pudo parecerle, en someter su afirmación a la consideración de la nutrida concurrencia que le acompaña en la venta-castillo.»

«La razón vence en su dictamen ante la voluntad, y acaba aceptando su dictado»<sup>25</sup>. Don Quijote desborda, en ocasiones, su condición de héroe de novela, si interpretamos bien las tesis de María Zambrano. Don Quijote se enfrenta demasiadas veces con el teatro de la vida y con la vida como teatro. Pero Don Quijote también trasciende la *comedia* de aquellos cómicos con los que se encuentra en el camino. Don Quijote trueca en ocasiones héroe trágico, y la tragedia como nos dice Nietzsche, nació del deseo de metamorfosis. Los dioses eran aficionados a la metamorfosis según constata María Zambrano, y por eso respetaron la integridad del héroe. Pero de la mitología heroica sólo quedaba en la sociedad cervantina el recuerdo de su grandeza. Ahora la conciencia humana estrecha los límites de la existencia igualmente humana. Y en ella el héroe es un personaje de novela, «alguien que se atreve por enajenación a querer ser más de lo que le está concedido». De lo que le está concedido por su condición de personaje novelesco, habrá que apostillar. Cuando el personaje se sale de los límites que le imponen la preceptiva y el género, por una parte pueden resultar extravagantes, pero por otra —y de ahí su grandeza—, devienen mágicos emuladores de los dioses. Es decir, el personaje, agobiado por una realidad chica y opaca, busca realidades superiores, las cuales para hacerse patentes nos ponen una condición, como acertadamente expuso Ortega; tal condición no es ni más ni menos que aquel voluntarismo estudiado por Maravall y que en la teoría de Ortega se enuncia de este modo: «estas realidades superiores son más pudorosas; no caen sobre nosotros como sobre presas. Al contrario, para hacerse patentes, nos ponen una condición: que queramos su existencia y nos esforcemos hacia ellas. Viven, pues, en cierto modo, apoyadas en nuestra voluntad»<sup>26</sup>.

Si nos demoramos en la aventura del baci-yelmo, es porque nos ilustra palmariamente sobre el tema de la ambigüedad o transmutación de la realidad en el Quijote, que nos atrevemos a considerar como el tema nuclear del libro. Américo Castro no podía obviarlo, y al referirse a él utiliza el sintagma tan escurridizo como sugestivo de «realidad oscilante».

<sup>25</sup> JOSE ANTONIO MARAVALL, *Op. cit.*, pág. 163.

<sup>26</sup> JOSE ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote*, pág. 52.

Avalle-Arce, siguiendo las teorías de Juan Luis Vives («De anima et vita»), aborda también este tema apasionante con presupuestos psicológicos; «las imágenes que se perciben sólo pueden pasar de lo sensorial a lo anímico por la aduana de la imaginativa, y ésta Don Quijote la tiene lesionada. En consecuencia, lo que registra el fuero más interno de nuestro caballero andante no responde en absoluto a la realidad que perciben sus sentidos. Pero es más grave aún, porque nuestro héroe tiene lesionada asimismo la fantasía»<sup>27</sup>. Funda esta afirmación Avalle-Arce en la explicación que lleva a cabo Cervantes en el primer capítulo de la primera parte, cuando nos dice que a Don Quijote se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio.

Al comienzo de este trabajo, hablábamos de la estética renacentista impregnadora de los versos citados del *Viaje del Parnaso*. Pero el *Quijote* que es *realidad oscilante*, campo de batalla en que tantas antinomias y luchas se dirimen, tiende un puente al Barroco y testimonia, tal como José Antonio Maravall ha explicitado, que «el mundo cambiante de lo humano se altera en su aspecto no sólo porque las cosas pasen y declinen, sino porque las débiles facultades humanas de captar lo real fácilmente son descaminadas al engaño»<sup>28</sup>. La realidad no sólo es fenecedera, sino incierta, por lo menos hasta el punto a que puede alcanzar a contemplarla la mente humana, según José Antonio Maravall. Esta incertidumbre de la realidad hace patéticamente advertir a Calderón:

*«Que tal vez los ojos nuestros  
se engañan y representan  
tan diferentes objetos  
de lo que miran, dejan  
burlada el alma»*<sup>29</sup>

Pero no es sólo que nuestros ojos, nuestros sentidos nos engañen: María Zambrano llega a afirmar que el uso de los sentidos consigue una cierta desmaterialización de ciertas realidades corpóreas. Y es que sucede que, sin que lo advirtamos claramente, al ver y tocar los cuerpos, los desgasta y hasta los idealiza un poco.

Si a lo expuesto por María Zambrano, según lo cual, transmutamos o idealizamos la realidad, añadimos la circunstancia histórica que imprime un determinado comportamiento, alcanzaremos a ver o a colegir al menos, porque en el caso concreto del *Quijote* se da esa transmutación de lo real. Sirva como ilustración a lo dicho esta nueva cita de Maravall con la que concluimos: «Las cosas son los medios que nos permiten vivir de una u otra forma, trazarnos uno u otro programa de existencia. Y las cosas,

---

<sup>27</sup> JUAN BAPTISTA AVALLE ARCE, *Don Quijote como forma de vida*, Madrid, Fundación Juan March/Editorial Castalia, 1976, pág. 110.

<sup>28</sup> JOSÉ ANTONIO MARAVALL, *Utopía y contrantopía en el Quijote*, pág. 151.

<sup>29</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, *Saber del mal y del bien*, jornada III, escena VI (citado por Maravall).



*Grabado de Gustavo Doré.*

tal y como se dan en su tiempo, no permiten a Don Quijote realizar su proyecto de vida, de figura humana. Tiene, pues, que transmutarlas en otras para cumplir su destino»<sup>30</sup>.

FRANCISCO GUTIERREZ CARBAJO  
*Princesa, 49.*  
MADRID-8.

<sup>30</sup> JOSE ANTONIO MARAVALL, *Utopía y contrautopía en el Quijote*, pág. 166.