

## DIMENSIONES MITO-LÓGICAS DE *EL QUIJOTE*

Por el Académico de Número  
Excmo. Sr. D. Carmelo Lisón Tolosana \*

*These are the thoughts of all men in all ages and lands*

WALT WHITMAN

He observado con la sensibilidad cultural que me presta mi disciplina la fascinación con *El Quijote* durante este centenario en muy diversos medios, personajes y latitudes de nuestra geografía. La edición de *El Quijote* del Círculo de lectores nos abruma con 242 páginas de bibliografía cervantina y el elenco de Simón Díaz alcanza 3.700 títulos, lo que no es de extrañar si tenemos en cuenta que *El Quijote* es el libro más traducido después de la Biblia. Saint Beuve lo llamó «la biblia de la humanidad» y Coleridge evaluó a su autor como uno de los dos mejores escritores del mundo. En el siglo XVIII el romanticismo alemán hizo de la obra un clásico mundial y en el siglo XIX —y esto es lo importante porque apunta al código simbólico que va a dominar estas líneas— adquirió la categoría suprema de mito. La obra genial de la trinidad Dante, Cervantes y Shakespeare simplemente nos abruma porque al saborearla nos da la sensación de que no se puede ir más allá porque cuando uno alcanza esa pretendida culminación descubre que ellos están allí sonrientes hace tiempo. Por otra parte todos hemos curioseado en las librerías, durante el año, un rico álbum de ediciones de *El Quijote*: se han exhibido encuadernaciones elegantes, caras, con ilustraciones de Doré, Daumier, Picasso y Dalí, otras manejables, de bolsillo y baratas, además de una edición facsímil, de una traducción al latín y una que afirma ser la más pequeña del mundo. Se han edita-

---

\* Sesión del día 11 de octubre de 2005.

do Quijotes para niños, para turistas, para cocineros y para músicos; la BBC ha dramatizado escenas de *El Quijote* y hay ya filmadas más de doscientas películas sobre la pareja cervantina, todo para celebrar, en vieja frase de Flaubert, «la maestría abrumadora, casi aterradora» de Cervantes.

Con toda esta ingente producción cultural a la vista ¿qué espacio queda para un ensayo de un inexperto en crítica literaria? Mucho si tenemos en cuenta que toda obra de arte requiere ser finalizada personalmente, desde una rica paleta de perspectivas y de heterogéneos puntos de vista; la exégesis y la hermenéutica interpretativa nunca terminan. Y no pueden terminar no sólo porque el presente continuo reinterpreta persistentemente el pasado desde un aquí y desde un ahora, sino además porque tratándose de un género literario, y concretamente de una obra rica en motivos populares, la complejidad de anamorfosis, de referencias semánticas contextualizadas y, muy especialmente, de ambigüedad literaria, indeterminación argumentativa y plurivalencia signífica exigen un esfuerzo personal creativo si queremos apropiarnos de la obra. No hay dos lectores que hayan leído *El Quijote* de la misma manera ni que focalicen lo mismo en tan extraordinaria novela. Ésta precisa de la actividad constructiva del lector, demanda una re-creación continua para que pueda aflorar la incalculable riqueza latente que sólo el futuro irá elaborando y justipreciando. Por mi parte me limito a apuntar, desde una mirada antropológica, unos pocos conjuntos significantes y algunos espacios de posibilidad interpretativa; después de todo *El Quijote* es una creación cultural.

## I

Para comenzar y como introducción podemos visualizar el conjunto de la obra como subtemas dentro de temas, como submotivos en el interior de generales motivos, como pequeñas novelas heterogéneas que ensamblan la arquitectura de la gran novela. Pero lo interesante es que virtualmente todos motivos y temas están tomados de la tradición popular, pertenecen al acervo común cultural que muchos, hasta en las aldeas, conocían. El loco/cuerdo, el tonto/sabio, el héroe cultural, el mundo al revés, el marido engañado, la inversión carnavalesca, la fuerza y penetración de la magia etc. forman parte del repertorio folklórico no sólo español sino europeo y aun asiático. El obispo oscense Pedro Alfonso (1076?-1140?), judeoconverso, personaje de tres culturas escribió *Disciplina clericallis*, recopilación de cuentos y apotegmas algunos de los cuales vienen de Asia. Estos motivos son ciertamente milenarios y su área geográfica de localización muy dilatada <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Es interesante consultar A. AARNE y S. THOMPSON, *The Types of the Folktale*, Helsinki, 1973.

pero lo realmente importante es la operación creadora cervantina seleccionándolos y sometiéndolos a una elaboración sintética coherente y atractiva. Pero la genialidad de Cervantes no se detiene aquí: en una época en que la creatividad mítica castellana alcanza cotas no superadas<sup>2</sup> trasciende magistralmente un conocido motivo folclórico, el loco-cuerdo, elevándolo a un arquetipo mítico y esto, de nuevo genialmente, haciéndole ocupar un espacio intermedio entre las posiciones absolutas del Don Juan lujurioso y obsceno, la Celestina alcahueta, rufianesca y bruja y el caballero utópico por un lado y el pesimismo y materialismo del pícaro guzmanesco por otro. Todos ellos alcanzan la literatura universal pero en sus modulaciones dramáticas obran en exceso, sin ponderación reflexiva ni límite cauto. El de Lepanto, discrepante, controla la acción y organiza el argumento desde otra, más humana, ladera. Veámoslo.

Los escenarios, situaciones y personajes provocantes a risa conforman el subtexto de virtualmente todos los capítulos; Cervantes escribe para hacer buena literatura y para hacer reír, quiere que le lean con admiración y con hilarante humor, con alegría festiva, que sus páginas disparen «una carga de risa» [prólogo] y que provoquen sus aventuras al menos «dos fanegas de risa». Y no sólo los caracteres internos «reventan de risa» [I,3] sino que también Sancho «reventa con ella» [I,20], y más aún, hasta Don Quijote ríe [I,8, 20, II,58]. Y así es cómo leían al Quijote los españoles del siglo xvii, como una máquina de risa. No dudo de que si Cervantes leyera mi interpretación final de su texto se quedaría un tanto perplejo porque su pretensión inicial era semantizar lo épico pero en registro lúdico, parodiar la Orden de Caballería pero al alcance de la cultura irónica popular. Hasta Don Quijote y Sancho son figuras de risa. Pero se trata de un *serio ludere* porque Cervantes va mucho más allá de la payasada: dignifica la risa al elevarla, en forma novelada y estructura poética, a sutil ironía, ironía que transforma la anécdota en icono ejemplar. La ironía es su *modus operandi*, la estrategia discursiva con la que afronta el topos del *mundus inversus* renacentista que florece en *impossibilia* y con la que describe el carnaval de la vida, vida llena de misterio, de injusticia, absurdo y maldad. Manipula la tensión de las aporías de la humana condición, el violento choque entre el ideal absoluto y la resistencia de lo real vertiéndola en mirada irónica, en formulación festivo-poética, sonriendo, porque la ironía es el correctivo de antítesis utópicas e ideológicas que nos recuerda los límites de la razón, y porque el modo irónico nos provee de exploraciones imaginativas del misterio y nos aporta nuevas versiones iluminadoras, significados y emociones que corroboran la permanente incongruencia inherente a nuestro humano predicamento, lo que fuerza a añadir a nuestro elenco categorial la lógica de la incongruencia vital. La ironía

---

<sup>2</sup> Lo he indicado en *Caras de España (desde mi ladera)* Zaragoza 2002, pág. 70 y sigs.

cervantina nos ofrece un cierto modo de conocimiento que ni es del todo empírico ni del todo lógico pero que explora porciones intuitivas de ambos discursos para acercarnos, aunque sea con timidez, a nuestras paradojas existenciales. Y esto lo hace al margen de absolutos, axiomas o dogmas, observando con sonrisa en mesones y caminos manchegos, a mozos de mulas, a vagabundos y titiriteros, a penden-cieros peregrinos sin escrúpulos, a mozas del partido, dialogando con clérigos, soldados, galeotes, mercaderes trashumantes y empatizando con pícaros, parásitos y rufianes en la cárcel de Sevilla. Su irónica filosofía de la vida mana de caracteres concretos, de casos limitados y circunstanciales no de extremos de vida rotundos y totales; pero el leve toque de su pluma de ave convierte el episodio en paradigma, el caso en emblema universal. Los duelos y quebrantos, un pedazo de jamón, las aventuras del rebuzno, de los leones y molinos, el teatro con los labriegos, las bodas de Camacho, la imperiosa fisiología sanchopancesca [I, 10. 17], etc. responden a un prevalente esquema humorístico-sarcástico pero regido por un código social que dramatiza una sutil letanía de polaridades en tensión como riqueza/pobreza, legalidad/justicia, inclusión/exclusión, espíritu/cuerpo, cristia-nos/judeoconversos, prudencia/audacia desmedida entre otras. Cierto que la mordacidad va con víctimas, con humillación y frustraciones, pero una vez más nuestro autor conjuga la broma con la metáfora y lo festivo con lo sardónico; los palos de Sancho y las vejaciones y ultrajes de Don Quijote son carnavalescos. La ironía tanto verbal como estructural y situacional vocea que nada humano es abso-luto, ni siquiera el honor, la locura [II, 55, 70], la justicia, la Santa Hermandad o el dogma [I, 10]; hay límites en las antítesis, pros y contras en los argumentos, verda-des a medias, nunca plenitud ideal. El mundo se cambia, si es que cambia, con cataratas de ironía cervantesca, no con golpes de lanza quijotesca. Es precisamen-te el modo irónico el que nos da acceso a estas formas mediadoras y visiones inter-medias que constituyen en su mayor parte la humana experiencia.

La estructura conceptual bi- o policoherente de la ironía culmina, por ramificación en estrella, y se transforma en categorías sincréticas y eclécticas, regidas por un marco semántico que incluye como núcleo duro la ambigüedad, la incertidumbre, la mediación y la conjunción, abstracciones que a su vez comprometen seriamente las conceptualizaciones rígidas de la verdad y de la realidad. Pero Cervantes no filosofa ni moraliza *in modo recto*, bromea y se burla de situaciones y personas de forma sutil y, ligero de peso, narra, con añoranza de certidumbre, en desasosiego y duda, con causticidad. Como la ironía, la ambigüedad cervantina es una pre-estructura comprensiva con valor positivo y como la ironía es rica también en imágenes y metáforas epistemológicas. Sus cualificaciones en sargas de contra-rios adjetivos, sus significados subsidiarios, el conflicto lógico entre las denotacio-nes y las connotaciones obligan a suspender el juicio y pensar en direcciones

semánticas plurales: las mozas del prostíbulo son a la vez «altas doncellas» y «fermosas y altas señoras» [I, 2,16], los «follones y malandrines» [I, 18] han sido puntuados antes [I, 17] como «gente alegre, bien intencionada, maleante y juguetona», las cosas que Don Quijote vio en la cueva son en parte «falsas, y [en] parte verisímiles» [II, 25], el bandolero catalán Guinart es nada menos que —nótese la letanía— famoso, valeroso, justiciero, prudente, cortés, liberal y comprensivo [II, 60], la locura del héroe es «discreta» [prólogo segunda parte], por doquier causa sorpresa, asombro y admiración [I, 13], el caballero en peligro grave tiene que encomendarse a su dama y a Dios [I, 13] etc. pues esta mirada textual conjuntiva subyace a toda la obra. Pero lo importante y certero de todas estas conexiones sistemáticas por yuxtaposición es que al confundir el emparejamiento de las categorías lógicas cuestionan certezas, nos obligan a re-pensar, a ver las personas en simultaneidad de perspectivas éticas y a las situaciones en su naturaleza siempre poliédrica; todo individuo tiene múltiples personalidades, todos somos un poco buenos y un poco malos. Nuestros cánones estimativos son siempre provisionales, imprecisos e inciertos; la acción, la situación, el modo de presentación del suceso, los objetos y hechos son planos de sugerencias y esferas de posibilidad que el lector tiene que justipreciar deliberadamente con su actividad constructiva y re-creadora. Y esta consumición es y será siempre plurívoca. La cadena de galeotes que encuentran Don Quijote y Sancho [I, 22] muestra en operación la ambigüedad de esa repetida situación: el escudero se compadece y les da un real, el caballero, por los imperativos de su Orden, se ve forzado a hacer justicia para devolverles el don máspreciado: la libertad; un hombre no puede ser verdugo de otro. «Majadero..., [exclama] a los caballeros andantes no les toca ni atañe averiguar si los afligidos, encadenados y opresos que se encuentran por los caminos van de aquella manera, o están en aquella angustia, por sus culpas, o por sus gracias; sólo le toca ayudarles como a menesterosos, poniendo los ojos en sus penas, y no en sus bellaquerías» [I, 30].

Pero ¿en qué quedan entonces el delito y la autoridad? Cervantes dramatiza la naturaleza conflictiva de la ambigüedad, no da soluciones, sugiere, no concluye pero con su presentación fuerza a ver el problema de la prostituta, del hampa, del bandolero, de los galeotes y de la locura en su existencialidad, y todo de manera plana, concreta, en ironía y sin argumentos filosóficos-epistémicos o morales. Añade fuerza cumulativa la estructura episódica y yuxtaposición de argumentos el episodio del morisco Ricote [II, 50] que Cervantes trata con mimo. Sancho se compadece al ver salir de su pueblo a los moriscos expulsados y llora: «a mi me hizo llorar» dice, pero a la vez alaba la decisión del gran Felipe que dictó la expulsión. Más aún, Ricote, el tendero vecino de Sancho, tiene «más de cristiano que de moro» sufre de doble personalidad, no sabe realmente lo que es; su incertidumbre es radical porque es existencial.

Pero esta ambigüedad ilógica nos hace suspender el juicio precipitado, ponernos en situación y empatizar con el Otro, lo que nos lleva a sospechar que los dos extremos en conjunción son interesantes, que iluminan en diferentes direcciones y que nos aportan matices y sutilezas, propiedades, perspectivas, duda y verosimilitud sobre el anverso y reverso de la vida vivida por los hombres, de sus experimentos y contradicciones en vivir. Nada humano es absoluto o radical: «yo tengo por mí [afirma Sancho] que aun en el mismo infierno debe haber buena gente» [II, 34]. El escurridizo Cervantes nos invita a practicar la antropológica cultura de la curiosidad, incompatible con el maniqueísmo y con el discurso del rechazo. Caso tras caso nos lleva a la lógica de lo indeterminado, ejemplo tras ejemplo nos introduce en la intención simbólica de lo ambiguo e incierto. La deliberada ambigüedad, la premeditada incertidumbre más la inestabilidad del significado y la cambiante ecología del valor marcan el camino para otear los profundos problemas que nos atormentan, expresados con voces que se oyen en todas las culturas y que no enmudecen los argumentos metafísicos. No sabemos responder con certeza al descontento existencial, a realidades radicales como el dolor, el sufrimiento, el Mal y el absurdo último de la vida porque no tenemos criterios de certeza para incertidumbres existenciales, pero al menos nos acercamos constatando la existencia del misterio siendo conscientes de la radicalidad de la humana ambigüedad que nos hace valorar nuestra fragilidad y contingencia y apreciar la pluralidad perspectivística de todo y para todo, el sí y el no simultáneos que, en última instancia, nos hacen menos arrogantes y más humanos. La síntesis armónica final no es posible para Cervantes.

El tiempo de Cervantes (1547-1616) coincide parcialmente con el de Descartes (1559-1650) y Galileo (1564-1642) pero éstos y Cervantes fabrican mundos mentales aparte; aquéllos desarrollan un modo científico, el matemático, que produjo una tensión entre ciencias de la naturaleza y disciplinas del espíritu que investigan lo humano. La ciencia presume de ser para todos igual; pero la deducción formal y la necesidad lógica de los primeros no deja espacio para la opinión, la duda, la polisemia, la incertidumbre y la ambigüedad, precisamente las categorías que tan magistralmente manipula Cervantes, forma de conocimiento que tan machaconamente y tan irónicamente dramatiza en *El Quijote*. Lo humano es siempre gris, plurivalente, impreciso e incierto; la realidad es infinitamente rica, infinitamente imaginable, ampliamente maleable y siempre multiforme; admite variedad de descripciones porque viene coloreada por edad, sexo, generación, morada cultural, estamento, profesión, familia, política, religión etc. Cervantes ironiza nada menos que sobre la realidad partiendo, como siempre, de hechos concretos que convierte en paradigma. Lo voy a escenificar brevemente con una sola anécdota que tomo de I, 44.

En este episodio vemos llegar a la venta en la que están nuestros dos protagonistas al barbero al que Don Quijote quitó en buena lid el codiciado yelmo de Mambrino y Sancho los aparejos del asno porque eran mejores que los del suyo. El buen barbero al ver a Sancho aderezando la albarda arremete contra él gritando: «Venga mi bacía y mi albarda, con todos mis aparejos que me robastes!». Sancho responde sujetando la albarda con una mano y dando un mojicón al barbero con la otra; éste clama justicia contra Sancho a quien llama «ladrón y salteador de caminos» mientras que éste apela al derecho que le da la «buena guerra» en la que su «señor Don Quijote [ganó] estos despojos»; el primero recurre al hecho real, histórico que puede comprobarse objetiva y empíricamente por el simple gesto de probar la albarda sobre su asno: «si no le viniere pintiparada [dice], yo quedaré por infame»; el segundo argumenta desde el derecho de guerra a la que apellida buena porque duda de que lo fuera [I, 21]. Tercia Don Quijote que cambia de registro lógico y re-crea el suceso desde las coordenadas culturales de la Orden de Caballería afirmando categóricamente: el barbero «llama bacía a lo que fue, es y será yelmo de Mambrino...[del que] me hice señor con legítima y lícita posesión». Sancho advierte la endeblez del argumento quijotesco y replica: «si no tenemos otra prueba que la que vuestra merced dice [se refiere a supuestas transformaciones mágicas] tan bacía es el yelmo de Mambrino como el jaez de este buen hombre albarda». Pero Don Quijote retorna a las premisas y *Weltanschauung* del universo caballeresco, corroborando y remachando: «eso que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mi el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa». Cervantes que, como he pretendido sugerir, no favorece ni polaridades ni dicotomías ni seguras certezas zanja el problema con un vocablo genial que pone en boca del incrédulo Sancho: «si no fuera por este bacyelmo, no lo pasara entonces» tan mal —se refiere a las «pedradas [que] en aquel trance» le cayeron—. Ni una cosa ni otra, o las dos a la vez; no es necesario «poner[nos] más en disputas...si habla[n] los perros o no» ni entrometernos «en laberintos inútiles». Si esto ocurre cuando tenemos a la vista un objeto que vemos y palpamos ¿qué ocurrirá cuando descifremos significados, sentidos, signos y símbolos y negociemos intenciones, deseos, pasiones y creencias? La realidad está sometida a la actividad interpretativa de esquemas cognitivos a cuyos embates no siempre resiste su ontología. Los hechos tienen una buena dosis de opinión y mucho de discurso. Cervantes observa la realidad en el desfile de la vida que experiencia en ventas y caminos castellanos y junto al Ebro; insinúa y expresa la limitación humana vehiculada en objetos triviales haciéndolos significar en su particularidad elevándola irónica y metafóricamente a un plano moral en alas del espíritu. No tenemos certeza cartesiana porque no vale la deducción para captar el *charme* de las cosas ni la densidad de las personas; la lógica cultural dubitativa y contingente, que sólo alcanza la verosimilitud, es la que ocupa ese vacío categorial para la comprensión de la realidad y de la verdad. Es más, nos intima Cervantes,

la pasión incontrolada por la certeza absoluta puede matar como muestra en el caso del curioso impertinente [I. 33-35] que dilata en tres deliciosos y bien argumentados capítulos que describe en un zigzag de posiciones alternativas y artificios narrativos. Anselmo quiere estar cierto de la fidelidad de su esposa Camila para lo que incita a Lotario, su amigo, a que tiente con todas sus artes y empeño la virtud de la dama. Ésta cede a sus requiebros y el marido se suicida. Lo que mata no es la duda sino la certeza. ¿Cuándo y cómo las preguntas tienen sentido? ¿Qué se ha aprendido cuando se ha recorrido un largo trecho de vida? Cervantes tantea una incógnita que ha de fructificar en el lector: la perfección es totalitaria.

## II

Si nos atenemos al cuadro conceptual y estructuras formales que vertebran la obra *El Quijote* alcanza en su esquema-tipo un estrato arcaico, un mito indoeuropeo aunque formulado en continuas transformaciones y variaciones que espejan diferentes tiempos, sociedades y culturas. Pero no hay una *ur*-formulación o auténtico y único arquetipo, ni siquiera una figura primordial, fundadora u original conocida, pero sí ramificaciones paradigmáticas que operan como permanentes formas de entender retazos de la vida. Los tipos el loco/cuerdo, el mundo al revés o fuerza de lo negativo, la edad de oro, el paraíso perdido y el héroe cultural, por ejemplo, aparecen en todas literaturas desde la hitita hasta las *chansons de geste*, desde el *Gilgamesh* y el *Ramayana* hasta la *Divina Comedia* y *Os Lusitadas*, pasando por Ulises, *La Eneida*, *Beowulf*, *Parsifal*, *El Santo Grial*, *Robin Hood*, *Moby Dick* y *El Criticón* por nombrar unos pocos. Todas estas y otras muchas que se narran desde Finlandia a Japón son ramas del linaje de un antiguo e híbrido prototipo que se pierde en el tiempo. Voy a fijarme nada más en el tipo que se conoce como *héroe cultural* ejemplificado por Don Quijote dejando en penumbra anécdotas, situaciones y reajustes que cambian según la sensibilidad de la sociedad y del narrador.

Don Quijote es heredero de lo mitos heroicos, copia sin saberlo las andanzas de aquellos héroes paradigmáticos literarios y sale de casa dejando detrás familia, posesiones, vecinos y aldea; recorre caminos soleados y polvorientos, desiertos y encrucijadas manchegas y se interna en bosques y sierras desconocidas y peligrosas; viaja sin fin ni reposo buscando —reproduce en todo esto el mito llamado *the quest* o búsqueda— aventuras que le deparan peligros, pruebas físicas duras, crueles a veces, golpes y vapuleos que le exigen prodigios de esfuerzo, coraje y resistencia. Como en el paradigma mítico nada conocemos de su infancia pues sale de casa hombre ya maduro, pero sí que sabemos de su carácter extraño, idealista y utópico, un tanto desequilibrado que le guía en su empresa. Como todo héroe

cultural Don Quijote inaugura su aventura personal con un rito de iniciación [II, 3] velando toda noche las insignias para armarse caballero y adquirir el estatus, privilegios y obligaciones propios de la Orden que le autoriza a favorecer con su espada a pobres, desvalidos, huérfanos y viudas, restablecer la justicia y la libertad y luchar contra hostiles fuerzas dramatizadas en muchas ocasiones pero especialmente en la cueva de Montesinos [II. 23], contra animales salvajes (los leones en II, 17) y contra el desorden y el mal en todo momento. El rito le confiere otra personalidad, otro *alter ego* que pierde a su regreso a casa recobrando su propio, equilibrado y antiguo yo. Una vez más y como en el rito primario, es el peregrino y excluido, el que se encuentra en situación antiestructural, el de fuera y liminal, el que viaja a la frontera el que trae la salvación. Estas son las homologías estructurales del mito que escenifica Don Quijote debido a la pluma de Cervantes que no parece que conociera la naturaleza teórica del mito que reproduce; tal es su fuerza.

Los mitemas de esta salida ritual requieren un comentario: tras intensa y empática lectura de la épica caballerescas que tenía a la mano —recordemos que se hicieron al menos 277 ediciones en el siglo XVI— vive el mito y encuentra un vacío heroico en la sociedad hispana, lo que hace que prospere la injusticia y el desorden. Desilusionado, pero con gestos desafiantes y fuerza elemental, reta la burocracia autoritaria y la lógica de la racionalidad y decide, en impulso creativo, sacar a la gente del letargo recorriendo caminos y encrucijadas por donde anda la gente liminal como él. Se ha propuesto restablecer el código caballeresco que, como en la edad de oro [II, 11], el ayer eterno del mito, debería regir la vida en sociedad: paz, orden, justicia, libertad y humana solidaridad. Pero todo, nótese una vez más, viene formulado en motivos folclóricos, en argumentos populares conocidos, por donde se mueve con soltura el héroe de la libertad, en estructuras locales en las que los actores son arrieros, criados, mozas, soldados y peregrinos, por ventas y figones que escenifican simultáneamente la alteridad, el antagonismo y la solidaridad, la ética del Otro en una palabra.

Regenerado por el momento creativo ritual se convierte en hierofante con el poder y sabiduría que le presta la Orden que, a su vez, le exige una disciplina cuasi religiosa y una moralidad justiciera. En su nueva condición de caballero y visionario adquiere libertad de acción y poder carismático; su misión de héroe cultural relega a plano menor y aun anula, su condición de individuo particular. Actúa como un clérigo que proclama el evangelio de la Orden de Caballería en un limbo social, al margen de la perversión de la autoridad pero más allá de la política. El héroe ve una contradicción entre la autoridad real y el poder especial y simi-místico, mediador y justiciero, espiritual propio que pone al servicio de todos, espe-

cialmente de los oprimidos, encadenados y maltratados. Esta bipartición o esfera dual autoridad/poder carismático, el contraste entre el modo temporal y el modo espiritual, la contradicción entre la lenta *auctoritas* y la pronta *potestas* justiciera la encontramos actualizada en culturas africanas<sup>3</sup>, en la historia europea y en algunas calles de Madrid. El mito, tenaz modelo cultural, renace y vibra con fuerza entre nosotros vehiculando su auténtico poder de verdad porque se repite incansablemente, sin reposo, en el mundo vario del hombre; su extensión etnográfica nos hace pensar en el principio antrópico-físico si lo reformulamos en el sentido de una misteriosa síntesis simbólica que anuda la sociedad y la conciencia, la realidad y la imaginación. El mundo es, antes y después de todo, una gran comunidad. El caballero buscador e indagador, cuestionador del modo social vigente inicia su viaje al servicio de la ideología y cultura épica, enarbolando el emblema de una santa cruzada, pero romero espiritual a la vez camina inmóvil, viaja en y desde su mundo interior, no puede huir de sí mismo, peregrina en busca de sabiduría y conocimiento personal que alcanza precisamente cuando pierde su *alter ego* y condición mítica, cuando vuelve con dignidad a su propio ser, dejando la periferia y retornando a casa, alidecaído, decepcionado, humilde y humillado. Tragedia e ironía de un héroe patético que solitario y en soledad busca la inalcanzable perfección. *Pathos* del heroísmo. Cervantes entona el *réquiem* del héroe salvador pero después de haberlo convertido en una figura paradigmática que alcanza la mansión empírea del mito y después de haber arrojado haces de luz, para todos y cada uno de nosotros, sobre polaridades, ambigüedades y verdades ocultas. Supremo esfuerzo del héroe cultural que culmina su sentido panhumano en función del arquetipo mítico a que pertenece.

Pero algo más hemos aprendido acompañando a nuestro héroe en su vago caminar: que la terrible aporía humana locura/razón tiene una energía creadora, que la antítesis demencia/sabiduría se quiebra cuando Cervantes la humaniza, que Don Quijote también sanchea y Sancho quijotea, en realidad como todos nosotros pues también tenemos cuotas de las dos. Esa locura es bivalente y conjuntiva, es y no es; los desatinos nos hacen volver a la cordura, los excesos de razón nos desequilibran. «Se admiraron de la locura» repite y reitera Cervantes que nunca la presenta en discurso de reprobación; la describe en acciones, episodios y contextos que siempre tienen indicios de ponderación y sentido. El I, 30 ya comentado, es una excelente muestra; termina: «Yo topé un rosario [de galeotes] y sarta de gente mohína y desdichada, y hice con ellos lo que mi religión me pide, y lo demás allá se avenga, y a quien mal le ha parecido, digo...que miente como un hideputa y mal nacido». Esta «locura» *sui generis* no sufre definición canónica, la desborda, no enca-

---

<sup>3</sup> R. NEEDHAM, *Reconnaisances*, Toronto, 1980.

ja fácilmente en ningún modelo médico, pero Cervantes la va conformando capítulo a capítulo en su opulenta versatilidad y aleccionadora y amena diversidad.

### III

El mito, en cuanto a lo que aquí interesa, es un legado cultural griego-castellano; la Celestina, el pícaro, el Don Juan, el hidalgo, Sancho y Don Quijote son figuras simbólicas sintéticas de nuestro patrimonio colectivo<sup>4</sup> pero de tal potencial significativo que trascienden lo local y alcanzan universalidad porque apuntan a conflictos normales y panhumanos de convivencia y desigualdad. Y al convertirse en modelos que refractan impulsos contradictorios, aporías de la existencia cultural —como son necesidad/libertad, inclusión/exclusión, diferencia/identidad etc.—, esto es, verdades del espíritu, conquistan la región del mito. Valen para todas culturas porque en todas se sufren las frustraciones radicales humanas y por lo tanto en todas se da un primitivo impulso a mitificar misterios del humano vivir y morir; todas quieren saber.

Pero ¿qué hace, qué dice y qué quiere decir el mito? Todo un conjunto de primeras figuras (como Vico, Schelling, Schiller, Frye, Eliade, Meletenskij, Dumézil, Cassirer), de *literati* (Kafka, Mann, Eliot, Joyce, Calas) y antropólogos (Frazer, Durkheim, Leach, Malinowski, Needham) han intentado responder a esos interrogantes subrayando unos el lenguaje simbólico modelizante, la episteme mítica otros y el fondo etnográfico y a la vez la dimensión transcendente del pensamiento humano los terceros. Todos ellos tratan de extraer sentido de una narrativa aparentemente sin sentido y todos intentan desvelar el *λογος* que esconde el *μυθος*; después de todo, y aunque el mito no es fijo ni firme en su significado tampoco está suspendido en el aire, nos presenta siempre un modo de pensamiento dominante, un estrato de racionalidad escondido bajo el manto de una recia capa polifónica que vocea, desde su manera poética, experiencias vitales y dilemas culturales, ecología y valores; objetiva profundas verdades generales (como limitación, ambigüedad, sufrimiento, placer), cristaliza simbólicamente impulsos o permanentes estados humanos (como la difícil convivencia, altruismo, frustración) y no menos importante, evidencia fuerzas subliminales elementales (como agresividad, generosidad, odio y amor).

Tan radical y universal fundamento biológico-cultural no puede sino conferir realidad al mito porque los primarios esquemas constituyentes de la natu-

---

<sup>4</sup> El concepto wittgensteiniano *Familienähnlichkeiten* es apto para sugerir el conjunto.

raleza humana, la dureza de las cosas y las fuerzas, pasiones y emociones a las que se enfrenta en su misión descriptiva son reales, como real es la estructura narrativa que se repite incansablemente en todas literaturas pero con una diferencia: el cuerdate loco no es sólo un tema del folclore universal sino que en su versión cervantina vehicula algo que desborda una concreta temporalidad y territorio, yendo más allá de sí mismo: es símbolo de realidades permanentes, expresión culmen de aspectos esenciales de la verdad de la vida. En el mito se ve lo humano desde otra perspectiva: presenta verdades y realidades primarias pero en forma simbólica, no discursiva ni demostrativa, más en términos de emoción que de precisión referencial; su modo gnoseológico es metafórico-analógico, figurativo, poético y alegórico. Lo captó bien Cervantes al transformar la lógica de lo concreto en la lógica de la indeterminación y ésta en la lógica de la ambigüedad como portadoras de significado y medios de persuasión. El mito, para que sea tal, tiene que evidenciar su naturaleza trascendiendo la temporalidad concreta de su origen y aceptación y dejar su impronta en múltiples lenguas y estructuras narrativas, permanecer históricamente en una palabra; su función apofántica apunta a la repetición de fenómenos, a la vida vivida más allá de particulares tiempos y espacios. Sólo el tiempo acrisola la verdad y realidad del mito, las verdades y realidades supremas humanas, las que se perpetúan con independencia de tiempos y espacios, sociedades y culturas, verdades y realidades que se pueden describir semánticamente e interpretar hermenéuticamente. El mito significa más que la puntual narrativa histórica en cuanto supera el test de permanencia y excelencia.

Pero la comprensión mítica es también racional; no podemos renunciar a la rigurosa inferencia lógica, al *λογος* que tenemos que descubrir escondido detrás del *μυθος*; la racionalidad busca estructuras subyacentes en las variaciones narrativas y elementos sintáctico-semióticos en los símbolos y valencias denotativas en las emociones. Viajamos del mito al logos y del logos al mito con la pretensión de encontrar *patterns* de significado convergente, afinidad formal y orden en la fantasía y cánones de raciocinio en la frontera del misterio de nuestra mente. Pero sin olvidar que la lectura, apreciación y rechazo del mito se lee también desde su reflexión como obra de arte y, por tanto, con significado ambiguo que el lector tiene que apropiarse y desambiguar<sup>5</sup>.

El mito conforma el espacio en el que la libertad de acción y la imaginación no tienen límite, espacio que tiene su hontanar en la creatividad que fluye en la frontera de la liminalidad; no podemos ir más allá del mito en su poética del Bien

---

<sup>5</sup> Omito considerar la versión artística (literaria, pictórica etc.) del mito aunque bien vale la pena.

y del Mal. Junto con el arte, la religión y la ciencia es una de las supremas creaciones humanas. Y mientras haya aporías que nos asedien como por qué estamos aquí y cuál es el sentido de la vida y de la muerte, habrá arte, religión y mito. Cervantes se quedaría profunda y gratamente sorprendido si leyera hoy su *Ingenioso hidalgo* y comprobara el imparable dinamismo y la inagotable riqueza simbólica de su obra —aunque algo sospechaba—<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> He consultado como lectura de fondo: J. CANAVAGGIO, *Cervantes*, Austral, edic. de 2003. A. DOMÍNGUEZ y A. ALVAR, *La sociedad española en la Edad Moderna*, Istmo, 2005. F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Perfiles de la Sevilla cervantina* en la reedición de Sevilla de 1992. V. TURNER, *From Ritual to Theater*, New York, 1982, y *The ritual Process*, Aldine, 1969. El cap. 9 «La sociedad española en la época del Quijote» de B. VINCENT que viene en *España en tiempos del Quijote*, Taurus, 2004, y *El Mito* de E. M. MELENTINSKIJ en la versión de Akal.

