

Grupo de
Investigación
"La imagen
barroca del
mundo"

Entre los nombres que ideara Cervantes para su caballero andante, el que más y mejor le cuadra no es el subjetivo que se impuso éste cuando eligió su nuevo género de vida –«y al cabo se vino a llamar don Quijote» (IQ, I, 42)– sino el objetivo que le dio su escudero al denominarlo «el Caballero de la Triste Figura». En la aventura del cortejo fúnebre, en medio del camino y de la noche, a la luz vacilante de las hachas encendidas que llevaban los portadores del cuerpo muerto, en aquel extraño juego de sombras y visajes, don Quijote componía, a los ojos de Sancho «la más mala figura, de poco acá, que jamás he visto» (IQ, XIX, 205). Don Quijote encontró el mote tan de su gusto que determinó llamarse así «desde hoy en adelante». La historia de sus desventuras y malandanzas iba a hacer justicia a aquel nombre, que le vino a Sancho a los labios como una revelación. Lo que Sancho no llegó a ver fue que aquella insondable tristeza le trascendía a

don Quijote desde el alma y era su profunda verdad interior, tal como iba a poner de manifiesto su historia. Quizá por ello don Quijote lo encontró tan apropiado y justo. Quisiera polarizar estas reflexiones en torno a una escena de la segunda parte del Quijote, que constituye a mi juicio el epicentro melancólico de toda la obra. Caballero y escudero acaban de ser atropellados por una manada de toros bravos y se encuentran cansados y maltrechos al borde del camino. Cuando reemprenden la marcha y Sancho le invita a reponer fuerzas con el frugal condumio, se le escapa al caballero, por primera vez, una amarga queja:

Come, Sancho amigo —dijo don Quijote— sustenta la vida que más que a mí te importa, y déjame morir a mí a manos de mis pensamientos y a fuerzas de mis desgracias. Yo, Sancho, nací para vivir muriendo y tu para morir comiendo.

(IIQ, LIX, 1107)

El héroe se queja de la empresa que él mismo ha elegido y declara que ya no le importa la vida, porque todo comienza a no tener sentido. «Déjame morir a manos de mis pensamientos y a fuerzas de mis desgracias». Lo que sigue no es, sin más, la incolora tesis estoica acerca de la vida/muerte, sino la confesión de una conciencia heroica que siente despenarse toda la empresa de su vida hacia el fracaso y la muerte. «Un autor de la primera mitad del siglo xv (Jacques Legrand) —cuentan Klibansky, Panofsky y Saxl— había revelado ya de una manera curiosa el nexa que unía las ideas de

muerte, melancolía y conciencia de sí»¹. A medida que se interioriza la experiencia de la muerte en un yo acrecido en su autoconciencia, más intensa se hace la melancolía. Esta ecuación adquiere en Cervantes, a finales del XVI, extrema relevancia. Cuando don Quijote comienza a advertir que su empresa heroica es refutada de continuo por la dura realidad, se agudiza la conciencia exasperada de su yo al tocar la quiebra o el derrumbamiento de su mundo. La muerte aparece creciendo desde la raíz misma del personaje. Entonces, el Caballero de la Triste Figura, como por una reversión interior, se ha tornado el Caballero de la Melancolía.

Pero no se trata sólo de la melancolía de don Quijote, sino de la de Cervantes. En su fino estudio sobre Cervantes y la melancolía, defiende Javier García Gibert que «el Quijote resulta ser, en consecuencia, una obra concebida desde y para la melancolía»². Más aún, concebida por un melancólico, el propio Cervantes, abundando en una cuestión que atraviesa toda la producción cervantina, desde *La Galatea* a los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, aun cuando es en el *Quijote* donde alcanza el tema su *climax* expositivo. El autor insiste en que éste es el diapasón sentimental cervantino y lo sorprende en los rasgos de su *Autorretrato*, en el Prólogo al *Quijote* de 1605, donde aparece el autor con la mano en la mejilla, suspenso ante el papel en blanco, como un «escritor en pleno acceso

1 R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza, 2004, p. 230.

2 J. García Gibert, *Cervantes y la melancolía*, Valencia, Edicions Alfons el Magnanim, 1997, p. 92.

de melancolía creadora»³. Desde luego, el tema no era nuevo en la bibliografía cervantina. Ateniéndonos exclusivamente a la española, el joven Ortega, en carta de 1905, le confiesa a su novia, a propósito del *Quijote*, que la melancolía es la llave maestra «que abre de par en par el alma de ese libro»⁴; y otro tanto se le antoja a Eugenio d'Ors que ve en ella «el secreto de la filosofía cervantina» del *Quijote*, o a Miguel de Unamuno, quien descubre bajo el entusiasmo heroico del caballero un alma trágicamente melancólica.

1. CERVANTES Y LA MELANCOLÍA MODERNA

La originalidad de la tesis de García Gibert estriba en mostrar la peculiaridad de esta melancolía, que no sólo es reciamente barroca y española, sino el exponente «de la melancolía específica de la modernidad»⁵. Sobre este punto estamos en deuda con la investigación fundamental de Klibansky, Panofsky y Saxl, que en su monumental *Saturno y la melancolía*, nos han mostrado las transformaciones que a lo largo de la historia experimenta este sentimiento. Una de estas mutaciones decisivas va a tener lugar en el Renacimiento. Vuelve la melancolía, según la teoría humoral de la Antigüedad clásica, pero con una peculiar inflexión, reconocida «como una fuerza intelectual positiva», asociada al

3 *Ib.*, p. 87.

4 J. Ortega y Gasset, *Cartas de un joven español*, Madrid, El Arquero, 1991, p. 322.

5 J. García Gibert, *op. cit.*, p. 83.

espíritu del genio⁶. Esta vuelta acontece en la convergencia de dos corrientes de sentimiento: de un lado, «la melancolía poética», vinculada a «la conciencia intensificada del yo», esto es, a la experiencia de la autonomía y la soledad del hombre moderno, desligado de los vínculos de la tradición, y vuelto hacia sí mismo, «con una tensión continuamente renovada entre depresión y exaltación»⁷ pues a la par que aprecia la señalada individualidad de su yo no puede dejar de reconocer la vulnerabilidad y contingencia de su vida; y del otro, la «melancolía generosa» del humanista, el hombre de la *vita speculativa sive studiosa*, consciente de su poder creador, pero a la vez, del riesgo constitutivo que éste implica. La soledad radical con la que emerge esta figura, al margen de cualquier tradición y cobertura social, estribando sólo en su libertad creadora, lo expone al vértigo e incluso a la locura:

El nacimiento de esta nueva conciencia humanista se produjo, por lo tanto, en una atmósfera de contradicción intelectual. El autosuficiente *homo literatus*, al ocupar su posición, se veía desgarrado entre los extremos de la autoafirmación, a veces elevada hasta la *hybris*, y la duda de sí, que a veces llegaba a ser desesperación; y la experiencia de ese dualismo le espoleó a descubrir la nueva pauta intelectual,

6 R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *op. cit.*, p. 239. Véase también J. García Gibert, *op. cit.*, p. 67.

7 R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *op. cit.*, p. 231.

que sería un reflejo de esa falta de unidad trágica y heroica:
la pauta intelectual del genio moderno⁸.

Muchos artistas, entre ellos Petrarca, experimentaron el nuevo sentimiento, sin llegar a conceptualizarlo, pero fue Marsilio Ficino, que también había sufrido en sí mismo la sombra de Saturno, el responsable de esta mutación positiva en su *De vita triplici*, encargada de difundirla por toda Europa. «Que sepamos, Ficino fue el primer autor que identificó lo que Aristóteles había llamado la melancolía de los hombres intelectualmente sobresalientes con el furor divino de Platón»⁹. Gracias a esta fusión de la melancolía adusta¹⁰, propia

8 *Ib.*, pp. 243-244.

9 *Ib.*, p. 254. Es la tesis que repite J. García Gibert: «Ficino emprende dicha rectificación bajo el auspicio conjunto de Aristóteles y Platón. De éste —su maestro— toma la teoría de los furores, es decir, la locura creativa que, de acuerdo con la doctrina platónica, poseen los vates y profetas. De Aristóteles rescata un fragmento preterido (*Problemata*, XXX, 1º), donde el Estagirita postulaba de manera transparente una conexión entre el humor melancólico y el talento singular para las artes y las letras» (J. García Gibert, *op. cit.*, p. 67).

10 Este trasfondo histórico ha sido analizado amplia y minuciosamente en el libro *Saturno y la melancolía*, en un párrafo titulado «La idea de melancolía y su transformación revolucionaria por obra de los peripatéticos: el problema XXX, 1º» (R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *op. cit.*, pp. 39-64). El texto, aunque aristotélico de inspiración, habría que atribuirlo al enfoque naturalista de Teofrasto. Ha sido considerado como una monografía sobre la bilis negra, causante del morbo melancólico, cuando está asociada «a trastornos digestivos o por el calor o el frío inmoderados, o de una preponderancia constitucional y cuantitativa del humor melancólico sobre los demás» (*ib.*, p. 54). Se da, pues, una doble modalidad, la mera disposición temperamental, el «humor melancholicus», según predo-

de los hombres especulativos, y la manía heroica de Platón, difundida por el neoplatonismo renacentista, se lograba dar un nuevo giro o inflexión en la historia del problema, en el que ganaba la melancolía un sentido culturalmente positivo. Ficino, nacido bajo el signo de Saturno, supo encontrar remedio a su morbo sentimental mediante la aceptación consciente y apropiación productiva del propio *daimon melancólico* que le había caído en suerte:

Así, el sistema de Ficino —y en ello quizá radique su mayor logro— conseguía dar a la contradicción inmanente de

mine este humor sobre el resto, y la situación morbosa propiamente dicha, cuando concurren otros factores determinantes, como el calor y el frío extremos. En el caso de una melancolía por adustión de la bilis amarilla, la mezcla era morbosa pero de efectos prodigiosos, sobre todo, en la memoria y la imaginación. «Parece que con la expresión 'inclinados a dejarse llevar por la imaginación' se pretende caracterizar esa exagerada irritabilidad de la *vis imaginativa*, de la que más tarde se creyó que producía alucinaciones, o acrecentaba la potencia de la imaginación visual» (ib., p. 59). La idea de melancolía, entendida desde una base orgánica y analizada con un método naturalista, pudo adquirir así «un contenido nuevo y positivo». Este contenido se deja resumir en los términos siguientes: «Sólo la distinción entre furor divino y furor como enfermedad humana que se establece en el *Fedro*, pudo hacer posible la diferenciación de melancolía natural y melancolía patológica, que se expone en el problema XXX, 1º. Pero sólo la idea aristotélica de la materia, unida a la teoría aristotélica del calor hizo posible reducir a orden sistemático las muchas formas de 'vehemencia' atribuidas al melancólico en los claros términos de una teoría de los contrarios; sólo la idea aristotélica del 'medio' hizo posible concebir un equilibrio efectivo entre los polos de esa antítesis, una 'eukrasia' dentro de una anomalía, que justificase la afirmación aparentemente paradójica de que sólo lo anormal era grande» (ib., p. 63).

Saturno un poder redentor: el melancólico altamente dotado —que sufría bajo Saturno, en la medida en que éste atormentaba el cuerpo y las facultades inferiores con dolor, temor y depresión— podría salvarse precisamente por su orientación voluntaria hacia el mismo Saturno. Dicho en otras palabras, el melancólico debía aplicarse por propio acuerdo a esa actividad que constituye el reino particular del astro sublime de la especulación, y que el planeta propicia con la misma fuerza con que estorba y perjudica las funciones ordinarias del cuerpo y del alma, es decir, a la contemplación creadora que tiene lugar en la *mens* y sólo en ella.

Como enemigo y opresor de toda vida sujeta de algún modo al mundo presente Saturno genera melancolía; pero como amigo y protector de una existencia superior y puramente intelectual, puede también curarla.¹¹

Como ha hecho notar Roger Bartra, merced a esta mutación positiva de signo, la melancolía podía ser acogida en la conciencia cristiana¹² y convertida en un fermento de moder-

¹¹ *Ib.*, p. 264.

¹² *Ib.*, p. 151 y ss. De hecho, el cristianismo ya había conocido en la *acidia* medieval, que florecía como una planta venenosa en los claustros, una terrible enfermedad que llevaba a la desidia, la depresión y hasta la desesperación. Y curiosamente, la versión de la misma no fue sólo negativa, pues podía ser interpretada en ciertas condiciones como una prueba espiritual y así dotarla de sentido ascético/moral. Hay en la Edad Media testimonios encontrados sobre el tema. «Así, pues, Guillermo de Auvernia veía en la enfermedad melancólica una gracia, mientras que Crisóstomo la interpretaba como una prueba que la reflexión razonable puede hacer comprensible y soportable» (R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl,

nidad. En esto consistió la melancolía cervantina. Para Bartra lo fundamental y decisivo es que en la obra de Cervantes se produce un proceso de «transvaloración dialéctica», según la terminología de Teresa Soufas, de valores tradicionales. «Cervantes habría logrado reconocer en su héroe melancólico el poder y la autonomía de la nueva mente secular, sin por ello poner en duda la valoración negativa tradicional de la

op. cit., p. 96). Como ha mostrado Giorgio Agamben, la *acidia* no era la muerte del deseo, sino la conciencia de su incumplimiento, al sentir su objeto como inaccesible; de ahí que por una especie de inversión dialéctica, pudiera cambiarse de signo y volverse provechosa: «Precisamente la ambigua polaridad negativa de la *acidia* se convierte de este modo en la levadura dialéctica capaz de invertir la privación en posesión. Puesto que su deseo permanece fijo en lo que se ha vuelto inaccesible, la *acidia* no es sólo una *fuga de...*, sino también una *fuga por...*, que comunica con su objeto bajo la forma de negación y carencia. Como en esas figuras ilusorias que pueden interpretarse unas veces de una manera y otras de otra, así cada uno de sus rasgos dibuja en su concavidad la llenazón de aquello de que se desvía y cada gesto que cumple en su fuga da fe de la perduración del vínculo que la une a ello» (G. Agamben, *Estancias*, Valencia, Pre-Textos, 2001, p. 34. Véase también R. Bartra, *Cultura y melancolía*, Barcelona, Anagrama, 2001, pp. 158-162). Como bien se conoce, la ascética y la mística dan buena prueba de estas atroces experiencias de «noche oscura», de ausencia de Dios y hasta de un Dios adverso, que la paciencia y la confianza pueden trocar, bajo el concurso de la gracia, en levantes de la aurora. No es del caso insistir sobre el tema, sino en el cómo de su transformación con el advenimiento de la secularidad moderna. Según explica Bartra a este propósito, «el proceso de individuación —desde antiguo impulsado por las pulsiones religiosas hacia una salvación personal—, se vio enormemente acelerado por las valoraciones positivas de los sentimientos melancólicos, tanto en la poesía como en los romances populares, y por el renacimiento de la antigua idea aristotélica sobre el humor negro entendido en los famosos *Problemata* como fuente de inspiración, de vigor intelectual y de valor heroico» (*ib.*, p. 155).

melancolía, mediante un proceso similar al de la transformación de la acidia descrito por Wind»¹³. Este proceso se apoya en «dos antiguas mutaciones» anteriores del tema: «la acidia en su versión positiva —o la *tristitia secundum Deum* y la apreciación de los *melancholikoi*— permitieron la sobrevivencia y la adaptación de un canon pagano en el seno mismo de la cultura cristiana»¹⁴. Ambos elementos, según Bartra, están presentes en el *Quijote* a través del eje conceptual que le ofrece Huarte de San Juan, «que en su obra *Examen de ingenios* reivindicó los aspectos positivos de la bilis negra»¹⁵.

A partir del Renacimiento una ola de melancolía se expande por Europa hasta alcanzar su cima en el Barroco. Para explicar este hecho, aparte de la lógica interna del problema, ya expuesta, habría que tener en cuenta las condiciones traumáticas de la época. La profunda crisis religiosa con que se inaugura la modernidad, con la tensión entre Reforma y Contrarreforma, y la no menor tensión entre los nuevos planteamientos seculares y la creencia religiosa, determinan un tiempo de prueba, en que vuelve la acidia, más allá del claustro, en la vivencia de la existencia cristiana en medio

13 *Ib.*, 156. Este es el único reproche que dirige Bartra a García Gibert. «Pero es una interpretación —dice— en general, que puede dificultar la comprensión de las formas concretas en que hace eclosión la melancolía en los albores de la modernidad. Por lo que se refiere al *Quijote*, por ejemplo, es necesario no sólo observar que la novela de Cervantes refleja la gran tragedia de la transición a la modernidad, sino entender que además, y sobre todo, hay en ella aportaciones originales —verdaderas mutaciones— que aseguran la continuidad del gran mito de la melancolía» (*ib.*, p. 183).

14 *Ib.*, p. 158.

15 *Ib.*, p. 162.

del siglo. El Barroco fue la época de esta crisis existencial. Sobre la profunda desgarradura de la conciencia religiosa, exasperada políticamente por las guerras de religión, se producía el otro desgarrón, que intentaba salvar a duras penas la filosofía, entre la experiencia natural del mundo y la fe. «Se trata de algo más que de un simple eslabón en el curso de la historia —puntualiza García Gibert—, era un decisivo corte epistemológico que separaba lo antiguo de lo moderno, y que explica también el significado más profundo y escondido de la melancolía barroca»¹⁶. Todo se cifra en una palabra, característica como ninguna otra del Barroco: «desengaño», época desengañada. «El desengaño es, en efecto, el aspecto característico que adquiere la melancolía en la época barroca»¹⁷. Se confiesa la *vanitas* universal en un mundo poblado de apariencias, y se hace de este desengaño la vía ascética única, como en la inversión dialéctica de la acidia, para probar negativamente lo absoluto. Se da, por tanto, una coyuntura excepcional para experimentar una melancolía objetiva, esto es, que pertenece, por así decirlo, al propio curso del mundo en un *impasse* o, al menos, en una encrucijada trágicamente dolorosa. Con anterioridad al «dolor cósmico» (*Weltschmerz*) de los románticos, ya se había dado una figura análoga en el desengaño barroco:

Esa liberación dinámica se produjo por primera vez en el período Barroco. No deja de ser significativo que lograra sus

16 J. García Gibert, *op. cit.*, p. 117.

17 *Ib.*, p. 81.

resultados más complejos y profundos en los países en donde era más aguda la tensión que había de fructificar en logros artísticos: en la España de Cervantes donde el Barroco se desarrolló bajo la presión de un catolicismo particularmente severo, y aún más en la Inglaterra de Shakespeare y de Donne, donde se afirmó frente a un protestantismo altivo¹⁸.

Y, sin embargo, aparte de esta mención, *Saturno y la melancolía* no contiene un análisis de esta variante española de la melancolía, que tuvo frutos artísticos tan notables en Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Baltasar Gracián o el propio Cervantes. Tanto la obra de García Gibert como la de Roger Bartra exploran esta melancolía genuinamente española. En sus análisis, García Gibert se refiere, sobre todo, a la melancolía objetiva del Barroco, tal como la vivió e interpretó artísticamente el genio español:

Ese ingenio no fue otro que Cervantes, cuya singular situación generacional le permitió, por otra parte, vivir y comprender sucesivamente tanto la espléndida sublimación de la melancolía renacentista como su dramático significado posterior. Producto de esta síntesis, la melancolía cervantina no se limita a ser —aunque también lo sea— un exponente de la época barroca, sino que la trasciende a su vez, por entero, para convertirse cabalmente en la melancolía específica de la modernidad¹⁹.

18 R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *op. cit.*, pp. 230-231.

19 J. García Gibert, *op. cit.*, p. 83.

Se trata de una melancolía en la que se trasluce una profunda experiencia de desengaño existencial, que comparten ambos, Cervantes y don Quijote. «Esa es, a fin de cuentas, la esencia melancólica de todo el *Quijote*, que define no sólo el itinerario vital del personaje sino también el de su creador»²⁰. En la obra de Cervantes, confluyen ambos cursos de experiencia, el existencial biográfico y el histórico, como en una aguda arista. Ya Francisco Ayala había llamado la atención sobre este punto: «Lo significativo aquí es que el desengaño del hombre Cervantes corresponde con exactitud a una mutación histórica decisiva», y esto fue lo que le «permitió a su genio dar a la personal experiencia proyecciones tan enormes»²¹. La tesis de García Gibert abunda en esta idea. El *Quijote* es «una sublimación literaria», —en buena medida terapéutica— de sus ilusiones y desengaños» (de Cervantes) —escribe—, y la hermosa pero ridícula «quimera» de su protagonista, «similar a la de España de su tiempo», y la del propio Cervantes:

Uno de los máximos aciertos de Cervantes fue, desde esta perspectiva, trascender lo individual de su melancolía para ofrecernos una dimensión histórica y a la vez intemporal universal de la misma; es decir, partiendo de su propia radiografía sentimental, y a través de un relato de ficción, plantear, por una parte, un diagnóstico ajustado de su tiem-

20 *Ib.*, p. 115

21 F. Ayala, *Cervantes y Quevedo*, Barcelona, Ariel, 1984, p. 70.

po y manifestar, por otra, el lábil velo permanente que matiza las cosas de este mundo²².

Este «lábil velo», aun cuando no lo aclara García Gibert, parece referirse al de la melancolía, que según Schelling, ensombrece no sólo al hombre sino a la naturaleza entera, dejando traslucir el secreto de toda vida. La melancolía sería así la *Stimmung* o estado de ánimo fundamental de autor y personaje a lo largo del *Quijote*. Es, por consiguiente, una melancolía muy española y de la época. «Este sentir melancólico —dice— que perduraba, según vemos, en la Europa del Barroco, tuvo en España una incidencia muy especial, hasta el punto de convertirse, como afirmaba Ludwig Pfand, en un rasgo distintivo del español de este período, cuya sombra se extendía por doquier, tanto en la literatura como en las artes plásticas»²³.

Pero, además de este rasgo objetivo de época, hay también en la melancolía cervantina un componente típicamente español, según Marcel Bataillon, debido a la mentalidad de sospecha y delación, que perseguía a los cristianos nuevos, así como a «una especial sensibilidad jeremíaca del pueblo judío, criado en la amargura multiseccular del destierro»²⁴. En fin, tal como concluye García Gibert, «en rigor puede pensarse que para la formación del sentimiento melancólico en la España del xvi confluyeron tanto la peculiar psicología de los conver-

22 J. García Gibert, *op. cit.*, p. 116.

23 *Ib.*, p. 75.

24 *Apud* J. García Gibert, *op. cit.*, p. 76

«... sos españoles como la reivindicación ranacentista de la melancolía que, a partir de Ficino, tuvo lugar en toda Europa»²⁵.

2. LA MELANCOLÍA COMO PROCESO EXISTENCIAL

Ahora bien, tan importante como el tipo de su melancolía, —melancolía adusta, según vimos—, es su proceso narrativo en la trama interna del *Quijote*. Como se sabe, el temperamento melancólico es bipolar, y se presenta en una tensión constitutiva y cíclica entre exaltación y depresión, como ocurre a los maniaco-depresivos. Son dos caras del mismo morbo o dolencia, la del entusiasmo heroico y la del abatimiento. Lo típico de Cervantes es presentar estas dos caras o aspectos de la locura de don Quijote en un «itinerario vital»²⁶, es decir, narrativamente, como formando parte de una evolución biográfica. «Pues la melancolía de don Quijote no está tanto, a mi modo de ver —precisa García Gibert— en la situación inicial de la que parte como en el cariz de los deseos que le estimulan y el camino (interior y exterior) que se propone para satisfacerlos»²⁷. Pero esto significa que se trata de un proceso o camino de experiencia, y así lo reconoce García Gibert, «el sentimiento melancólico de don Quijote es un proceso. Como decía Eugenio d'Ors, el secreto de la melancolía íntima y de la filosofía personal de Cervantes no se revela hasta la última parte del *Quijote*»²⁸. En

25 *Ib.*, p. 77.

26 *Ib.*, p. 115.

27 *Ib.*, p. 101.

28 *Ib.*, p. 102.

otros términos, aun cuando el bastidor sea un tipo de enfermedad, el diseño argumental es una historia existencial, que se inscribe en ella, o tal vez mejor, se sirve de ella, como un pretexto. Como señala de nuevo García Gibert:

Cervantes se sirvió, como hemos visto, de ese enfoque humoral y psicológico para trascenderlo, para mostrar el lado más íntimo y perdurable de la condición humana e ilustrar las tensiones espirituales generadas por el mundo que le tocó vivir²⁹.

Con arreglo a esto, el enfoque deja de ser crasamente naturalista y se vuelve existencial. Don Quijote no es un loco, se vuelve loco y más tarde deja de estarlo, y su locura se convierte, tanto en su desarrollo como en su desenlace, en un símbolo de la condición humana. El texto del *Quijote*, a fuer de histórico narrativo, más que a un análisis patográfico se presta a una dilucidación fenomenológica. No es la historia de un loco, gobernada tiránicamente por su temperamento natural, sino la historia de un converso *a* y de-converso *de* su locura, la historia de un hombre que se hace a sí mismo, sobre la urdimbre humoral de su locura. La propia enfermedad es una metáfora de una dolencia existencial más aguda. En otros términos, la melancolía es aquí el síntoma de una enfermedad de espíritu.

Esta vinculación experiencial, fenomenológica, entre los dos polos de la enfermedad, la ha subrayado Shaftesbury en su célebre *Carta sobre el entusiasmo*:

29 *Ib.*, p. 124.

Hay una *melancolía* que acompaña a todo entusiasmo. Trátese de *amor* o de *religión* (pues en ambos hay entusiasmo) no hay nada capaz de poner freno al perjuicio creciente de entreambos, caso de que no se elimine la melancolía y no (quede) la mente en libertad para oír cuanto pueda decirse contra la ridiculez de la exageración en uno u otro sentido³⁰.

Por entusiasmo entiende Shaftesbury, en el sentido etimológico de la *theia manía* platónica, la actitud de arrebató visionario por creerse el hombre portador de la inspiración divina. De ahí que sea la religión o el amor las esferas más proclives a la experiencia del entusiasmo, «pues la palabra misma significa *presencia divina* y fue usada por el filósofo al que llamaban divino los primitivos padres cristianos, para expresar cuanto fuera sublime en las pasiones humanas»³¹. Cabe, sin embargo, un discernimiento de espíritus, pues junto al «entusiasmo noble» y sublime, hay otro, insano y baldío. Pero en todo caso, el entusiasmo tiende al delirio, y por lo tanto, está propenso a caer en actitudes malsanas de superstición y fanatismo. Ahora bien, cuando desfallece el entusiasmo, se abre el negro pozo de la melancolía. En este sentido, la melancolía acompaña al entusiasmo, como su cara oculta, presta a surgir, al modo como la sima replica a la línea de cumbres. Shaftesbury nos previene en su *Carta* de la tentación de reprimir el entusiasmo por medios violentos, por-

30 Shaftesbury, *Carta sobre el entusiasmo*, Agustín Andreu [trad.], Barcelona, Crítica, 1997, p. 102.

31 *Ib.*, p. 138.

que en tal caso se lo provoca y agrava, aparte del riesgo de que el propio remedio se propine con demasiado entusiasmo. El único remedio es el buen humor, que lo relativiza. «Se curaba mejor con este remedio inocente»³², que con políticas represivas. Porque el buen humor dispone a la tolerancia y a la indulgencia. Y de ahí que Shaftesbury tuviera en tan alta estima a Cervantes por su fina ironía, capaz de poner en ridículo toda política del entusiasmo. «La *Carta sobre el entusiasmo* —precisa Agustín Andreu— refleja una interpretación del *Quijote* como crítica de esa mezcla de religión y política que ha arruinado el siglo llenándolo de 'sangre, guerras, persecuciones y devastaciones'; política que considera objeto suyo principal 'la salvación de las almas', que es ahora 'la pasión heroica de espíritus exaltados'»³³. Creo que pocas interpretaciones del *Quijote* han calado más hondo. Pero si éste era el propósito crítico de Cervantes, entonces el itinerario existencial de don Quijote tenía que ir del entusiasmo a la melancolía, es decir, a la de-conversión del entusiasmo mediante la ascética interiorización de la muerte. Y así ocurre en la segunda parte de la obra, tras del abandono del castillo de los duques, en el que habían sufrido los dos personajes un trato de burlas. A partir de este momento don Quijote se hunde progresivamente en una melancolía irremediable en la conciencia de que no puede o no sabe corroborar aquel «sí mis-

32 *Ib.*, pp. 102 y 106.

33 Agustín Andreu en el «Estudio introductorio» a su traducción del *Sensus communis, Ensayo sobre la libertad de ingenio y humor* de Shaftesbury, Valencia, Pre-Textos, 1995, p. 74.

mo» heroico, que pregona su fama. Parece como si la maldición de Altisidora, la fingida doncella despechada, a la hora de abandonar el castillo de los duques, se abatiera sobre él:

Tus más finas aventuras
en desventuras se vuelvan,
en sueños tus pasatiempos,
en olvido tus firmezas. (IIQ, LVII, 1092)

Cervantes va preparando paso a paso y con extrema minucia una historia de burlas y humillaciones, que a veces raya en lo sarcástico. Se comprende que Nabokov se extrañe de la actitud del autor con su héroe y denuncie al *Quijote* como una obra de crueldad. Thomas Mann, como tantos otros, se sorprende de «esta crueldad retozona de Cervantes, que no se cansa de inventar las humillaciones más ridículas y lamentables», hasta el punto de poner en entredicho la solidaridad del autor con su héroe. Pero, a renglón seguido, cae en la cuenta de que debe de haber alguna razón para este trato:

Y, no obstante, su autor le quiere y le respeta. ¿No tiene esta crueldad un aspecto de mortificación, de burla y castigo contra sí mismo? Me parece como si alguien expusiera a la risa su fe, tantas veces engañada, en la idea, en el hombre y su ennoblecimiento³⁴.

34 T. Mann, *Cervantes, Goethe, Freud*, Guillermo de la Torre [trad.], Buenos Aires, Losada, 1961, p. 42.

Así lo creo. Todos estos pasajes de burlas sólo pueden tomarse en serio si se los entiende como una disciplina ascética de mortificación, dirigida en parte contra sí mismo, y objetivamente sobre su héroe, con el fin de quemar la máscara de su autoconciencia heroica. De ahí que Thomas Mann encuentre la obra como «un producto de la cultura cristiana» y de su sensibilidad³⁵. La mortificación no es más que la interiorización de la muerte, que cura al hombre de su autosuficiencia y altanería. Para ello, a través de estas purgas y humillaciones, va gestando Cervantes en el alma de don Quijote un sombrío deseo de muerte, que le llevará al trance de la renuncia a su locura. Se lleva a cabo de este modo, una *epoche* radical, capaz de suspender el mundo del caballero, para dejar transparecer, latiendo bajo él, la vida interior del hombre. De ahí que la melancolía sea la otra cara, invertida, de su entusiasmo heroico, tantas veces rayano en arrogancia.

3. FIGURAS DE LA MELANCOLÍA

La melancolía no sólo se relacionaba en la antigüedad con la aguda imaginativa, sino con el talante heroico. Heracles, Ayax, Belerofonte eran melancólicos. «Pero incluso para el siglo IV —señalan Klibansky, Panofski y Saxl— el hechizo de aquellas grandes figuras era lo bastante fuerte para conferir a la idea de melancolía que ahora se les asociaba una aureola de siniestra sublimidad. Pasó a ser, como diría después Gelio

³⁵ *Ib.*, p. 51.

irónicamente, una enfermedad de héroes»³⁶. En el caso de don Quijote, y siguiendo la caracterización tipológica de Huarte de San Juan, «se trata de un héroe melancólico, pero con una melancolía colérica o por adustión, resultado de una combustión irregular de la bilis amarilla». Huarte distinguía así dos melancolías, «una natural, que es la hez de la sangre, cuyo temperamento o es frialdad y sequedad con muy gruesa sustancia, y ésta no vale para el ingenio; y la otra *atra bilis* o cólera adusta, de la cual dijo Aristóteles que hace a los hombres sapientísimos»³⁷. En este tipo «colérico adusto» clasifica Huarte, como señala Bartra, nada menos que a Jesucristo y al apóstol Pablo, con quien Cervantes encuentra alguna afinidad en su héroe, porque como se sabe, la caballería andante de don Quijote estaba más cerca del espíritu paulino que de Santiago matamoros.

3.1. LA MELANCOLÍA HEROICA

Hay, pues, una melancolía propia de los esforzados, cuando barruntan la vanidad de sus empresas. Ya en la primera parte del *Quijote*, había tenido lugar, con la reaparición de Andresillo en la escena, el amargo reproche que le dedica el mozo al caballero andante al recriminarle su impotente asistencia, que a la postre sólo le reportó más palos y ninguna paga:

Por amor de Dios, señor caballero andante, que si otra vez me encontrare, aunque vea que me hacen pedazos, no me

36 R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *op. cit.*, p. 40.

37 *Apud* R. Bartra, *op. cit.* p. 165.

socorra ni ayude, sino déjeme con mi desgracia, que no será tanta que no sea mayor la que me vendrá de su ayuda de vuestra merced, a quien Dios maldiga, y a todos cuantos caballeros andantes han nacido en el mundo. (IQ, XXXI, 367)

En aquel momento don Quijote tan sólo tuvo un gesto colérico de salir tras él para castigarle, pero el autor recoge puntualmente: «quedó corridísimo don Quijote del cuento de Andrés» (*ib.*). De seguro que debió de quedar también muy afectado, porque era hombre sensible y celoso de su honra. No puedo menos de suponer que este incidente fue una espina en su alma, presta a sangrar en la menor ocasión. Y es muy posible que en los desfallecimientos de la segunda parte, resonara en sus oídos la terrible maldición de Andre-sillo, más amarga que cualquier derrota a las armas, ya que era un abierto y público repudio de su misión. Predmore indica algunos pasajes de decaimiento de los bríos de don Quijote, en los que comienzan a incubarse en su alma las dudas acerca de su misión³⁸. En contraste con otras escenas abiertamente arrogantes, como en la noche de los batanes, apunta en alguna ocasión un aire de desánimo. «Y así considerando esto, estoy por decir que en el alma pesa de haber tomado este ejercicio de caballero andantes en edad tan detestable como ésta en que ahora vivimos». Y en el descenso a la cueva de Montesinos, visión paródica del de Cristo a los infiernos, el sueño que tiene don Quijote confirma que, al

38 R. L. Predmore, *El mundo del Quijote*, Madrid, Ínsula, 1958, pp. 153-154.

menos en su subconsciente, está ya interiorizada la experiencia de su fracaso. Tal como comenta Riley:

El papel de don Quijote en este sueño compensatorio, aunque lleno de ansiedades, es el de un libertador mesiánico predestinado a salvar de su prisión a todos los habitantes de la cueva (...). Por otra, Durandarte, extendido en su losa de mármol, se ha mostrado descorazonadoramente escéptico acerca de la misión de don Quijote. «Y cuando así no sea —exclama con inmortales palabras—... cuando así no sea, ¡oh primo!, digo, paciencia y barajar». No nos sorprende que el placer de don Quijote al recordar su sueño esté impregnado de un tono de profunda melancolía³⁹.

Pero las dudas, las verdaderas dudas existenciales, asaltan a don Quijote cuando este presentimiento traspasa el umbral de su conciencia. «Dentro de su alma —ha escrito Vladimir Nabokov— lleva al enemigo más temible del visionario: la serpiente de la duda, la conciencia enroscada de que su empresa es ilusoria»⁴⁰. Cervantes elige bien el momento para desatarlas, en abierto contraste con los caballeros andantes a lo divino. En este contexto acontece el encuentro con las imágenes del retablo, con escenas de la vida de los santos, que le merece aquella patética confesión:

39 E. C. Riley, *Introducción al Quijote*, Barcelona, Crítica, p. 175.

40 V. Nabokov, *Engaño y crueldad*, Barcelona, Grupo Zeta, 1997, p. 136.

Ellos conquistaron el cielo a fuerza de brazos, porque el cielo padece fuerza, y yo hasta agora no sé lo que conquisto a fuerza de mis trabajos. (IIQ, LVIII, 1097)

Ortega la llama «angustiosa confesión»⁴¹, y Unamuno «abismático pasaje, henchido de suprema melancolía». Su comentario no tiene desperdicio:

Y don Quijote tuvo que decirlo en uno de esos momentos en que sacude al alma un soplo del aletazo del ángel del misterio; en un momento de angustia. Porque hay veces en que sin saber ni cómo ni dónde, nos sobrecoge de pronto y al menos esperarlo, atrapándonos desprevenidos y al descuido, el sentimiento de nuestra mortalidad⁴².

Pero no es un momentáneo «relámpago de desmayo», sino una experiencia angustiosa, en la que toca fondo. De ahí que no me parezca convincente la conclusión unamuniana de que «de aquella sumersión en los abismos de la oquedad del esfuerzo humano tomó huelgos y recobró nuevo cuajo la energía creadora del Caballero de la Fe, al modo como Anteo al toque de la Tierra, su madre»⁴³. Es la inquebrantable fidelidad unamuniana al héroe cervantino la que le hace pensar

41 J. Ortega y Gasset, «Meditación del Escorial», en *Obras Completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1966, II, p. 560.

42 M. de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*, en *Obras Completas*, Madrid, Escelicer, 1966, III, p. 209.

43 *Ib.*, p. 211.

así. La verdad es que el caballero está herido en su íntima fe. Por primera vez se le escapa un lamento, que indica el desfallecimiento de su «ánimo esforzado».

Déjame morir a mí a manos de mis pensamientos y a fuerzas de mis desgracias. Yo, Sancho nací, para vivir muriendo y tu para morir comiendo. (IIQ, LIX, 1107)

Es un duro reproche a Sancho, que éste no se merece, pero que marca retóricamente la exasperada y ya angustiada conciencia del caballero. Ahora comienza a sentir la carcoma de la duda, preludio de la muerte, destruyendo desde dentro el sentido de su obra. Acaba de apercibirse claramente de que la fama de su historia no se corresponde con la experiencia efectiva de su vida:

Considérame impreso en historias, famoso en las armas (...) cuando esperaba palmas, triunfos y coronas, granjeadas y merecidas por mis valerosas hazañas, me he visto esta mañana acoceado y molido de los pies de animales inmundos y soeces. (Ib.)

En otra ocasión, don Quijote hubiera interpretado estos hechos ignominiosos como una venganza de sus enemigos encantadores, que trocaban en puercos un ejército valeroso. Pero ahora ya no. No sólo no hay «engaño a la vista», como en la primera parte, sino activo y creciente desengaño a la vista de cómo se comporta el curso del mundo con respecto a

la ley de su esfuerzo. Se trata del tema barroco del desengaño, en el que se funden en una la conciencia de la muerte y la conciencia de la vanidad universal de todo esfuerzo por trascender del sueño de la vida. Unamuno no duda en comparar este trance con la experiencia de los místicos:

Esas palabras de descorazonamiento en su obra de Don Quijote, esa su bajada a la cordura de Alonso el Bueno, es lo que más a las claras pone su hermandad espiritual con los místicos de su propia tierra castellana⁴⁴.

Pero si hay alguna analogía con la experiencia de los místicos, es en la medida en que don Quijote toca la nada de su propio esfuerzo. Hasta esta sima lo quiso bajar Cervantes para devolverle la cordura. Lleva razón, a mi juicio, Ortega y Gasset cuando declara que «Cervantes compuso en su Quijote la crítica del esfuerzo puro»⁴⁵. ¿Qué otra cosa es la melancolía sino la conciencia de un esfuerzo baldío por alucinado?

Y al llegar a este término, nos asalta una pregunta: si don Quijote es el héroe del esfuerzo puro, que acaba despeñándose en su propia oquedad, ¿no queda condenada con ello su pasión de libertad a ser un mero ensueño y desvarío? No. En modo alguno. Don Quijote no se sueña placenteramente libre, en un mundo irreal, como el esclavo que teme despertar de su sueño gratificante, sino que, muy al contrario, pro-

44 *Ib.*, p. 206.

45 J. Ortega y Gasset, «Meditación del Escorial», *op. cit.*, p. 559.

yecta ardua y dolorosamente su pasión de libertad en un mundo real, que no se aviene con ella. Ciertamente su objetivo es irreal por alucinado, pero no su esfuerzo ni su ánimo. «Serán las aventuras vahos de un cerebro en fermentación pero la voluntad de aventura es real y verdadera»⁴⁶. Lo invencible en don Quijote es precisamente su voluntad, su ánimo esforzado contra todo tipo de encantamiento. Su sueño de pura idealidad ha sido derrotado, pero no su pasión de libertad ni su lucha por ella. Esto es lo irrenunciable.

3.2. LA MELANCOLÍA ERÓTICA

Pero, no se trata tan sólo de la melancolía heroica, con ser ésta decisiva, sino también de la otra melancolía erótica, en la que fue sumiéndose progresivamente. En la tradición médica y literaria, la melancolía también estaba asociada con la imposibilidad de alcanzar el objeto del deseo. Como señala J. García Gibert, «ya Galeno, y después Avicena recogieron y legaron a la posteridad la antigua tradición griega de identificar la enfermedad común del amor con la acción de la bilis negra, una tradición que el propio Ficino se encargaría de recordar en su *De Amore*»⁴⁷. A don Quijote en su desfallecimiento heroico ni siquiera le queda el consuelo de su amor, aun cuando remite a él como el único remedio para enderezar el rumbo de su vida:

46 J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote en Obras Completas I*, op. cit., p. 389.

47 J. García Gibert, op. cit., p. 77.

Pero si mi Dulcinea del Toboso saliese de los que padece, mejorándoseme mi ventura y adobándoseme el juicio, podría ser que encaminase mis pasos por mejor camino que el que llevo. (IIQ, LVIII, 1097)

Pero justamente esta exigencia de encuentro no hace más que agravar sus males. Dulcinea, la mujer idea o forma pura, en razón de su propia excelsitud no puede comparecer. Es, por definición, la que siempre ha de estar ausente en la carne. De ahí el grave error de don Quijote, como ha señalado Predmore, de empeñarse en visitarla y ofrecerle sus conquistas. Mientras Sancho se acerca al Toboso, don Quijote permanece sumido en sombrías cavilaciones:

¿Cómo se explican estas tristes y confusas imaginaciones al parecer tan prematuras? Porque no puede saber don Quijote que su escudero va a encantar a Dulcinea. ¿Recela ya en lo más íntimo de su conciencia que se ha metido en un laberinto sin salida al empeñarse en ver en persona a la señora de sus pensamientos? Sea de ello lo que fuere, lo cierto es que de aquí arranca un tren de imaginaciones y pensamientos tristes que llegará hasta su lecho de muerte⁴⁸.

De ahí que don Quijote se admire y recele, a un tiempo, de las buenas noticias que le da Sancho de haber encontrado a Dulcinea en las puertas de la ciudad.

48 R. L. Predmore, *op. cit.*, pp. 158-159.

—¡Santo Dios! ¿Qué es lo que dices, Sancho amigo? —dijo don Quijote— Mira no me engañes, ni quieras con falsas alegrías alegrar mis verdaderas tristezas? (IIQ, X, 704)

Como es sabido, el remedio que se le ocurre a Sancho para resolver el embrollo es hacerle creer a su señor que Dulcinea está encantada en la figura de una tosca campesina. Y don Quijote se lo cree a pies juntillas. La escena es de una intensa y profunda melancolía: ver a don Quijote postrado de hinojos ante la burra, donde cabalga «una moza aldeana, no de muy buen rostro». «Es el punto culminante de su ilusión y de su desengaño —comenta Erich Auerbach—. 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 (...) el derrumbamiento de su ilusión y su muerte»⁴⁹. Por ver a su señora la ha condenado a vagar bajo forma tan vulgar y peregrina:

Levántate, Sancho —dijo don Quijote—, que ya veo que la fortuna, de mi mal no harta, tiene tomados todos los caminos por donde pueda venir algún contento a esta ánima mezquina. (*Ib.*, 707)

Toda la segunda parte constituye una parodia de Dulcinea, en la que se lleva a cabo, como ha mostrado Riley, su degradación y envilecimiento progresivos. «La figura de Dulcinea ha

49 Erich Auerbach, *Mimesis*, México, FCE, p. 326.

sido rebajada y transformada, primero por Sancho, por razones personales, y luego por otros para su propia diversión, y don Quijote se ve indefenso para romper el hechizo por sí solo a menos que recuperara la cordura»⁵⁰. Pensar que está encantada en la figura de una tosca aldeana, como le ha hecho creer Sancho, le sitúa ante el dilema de liberarla, cuanto antes, del encantamiento o comenzar a desesperar de ella. Pero tal desdicha difícilmente se puede soportar sin algún lenitivo. Los verdaderos rasgos de Dulcinea comienzan a desvanecerse en su mente. Cuando el duque le requiere a que se la pinte, dice:

—Sí hiciera, por cierto —respondió don Quijote— si no me la hubiera borrado de la idea la desgracia que poco ha le sucedió que es tal, que más estoy para llorarla que para describirla». (IIQ, XXXII, 896)

Su encantamiento, convertida en una vulgar aldeana, lo ha dejado desorientado, al borde de la desesperación, «que el caballero andante sin dama es como árbol sin hojas, el edificio sin cimiento y la sombra sin cuerpo de quien se cause» (IIQ, XXXII, 897). Luego viene la serpiente de la duda a cebarse en su alma. Cuando la duquesa le hurga su herida de ausencia, haciéndole notar que nunca ha visto a Dulcinea, se lo ve vacilar por primera vez en la fe en su dama:

50 E. C. Riley, *op. cit.*, p. 170.

Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y estas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta al cabo. (*Ib.*)

Por mucho énfasis que ponga en esta confesión, no deja de sonar decepcionante. En la primera parte, don Quijote nunca había dudado de Dulcinea, porque la sabía real por su misma idealidad inmarcesible. Como ha señalado Javier de la Higuera, don Quijote ensaya ahora una variante de un «auténtico argumento ontológico». Dulcinea existe, en razón misma de su perfección:

Ni yo engendré ni parí a mi señora, puesto que la contemplo como conviene que sea una dama que contenga en sí las partes que puedan hacerla famosa en todas las del mundo. (*Ib.*)

Según comenta De la Higuera, «la verdadera Dulcinea tiene una existencia necesaria, pero por eso mismo no puede existir físicamente»⁵¹. Sí, pero por el mismo motivo, conforme al racionalismo, tampoco puede ser vista. Entonces, a qué ese afán de ver a Dulcinea con que se abre la segunda parte, con la visita al Toboso, como si el caballero necesitase apremiantemente la aprobación de parte de su señora. ¿Y no es acaso esta apelación a un argumento, aun

51 De un protocolo inédito de investigación, presentado en el Seminario del Grupo de Investigación sobre *El mundo del barroco*, dirigido por el profesor J. F. García Casanova en el Departamento de Filosofía de la Universidad de Granada.

cuando sea el ontológico, otro indicio de que comienza a flaquear su verdadera fe? El necesitar ver físicamente a Dulcinea, en su carne mortal, es una prueba indirecta de la crisis de la misma idealidad en el alma del héroe. Ya no le basta su fe; exige la prueba. En su descenso a la cueva de Montesinos, en que vuelve a ver a Dulcinea encantada, comienza a rondarle el presentimiento de que Dulcinea se le ha vuelto imposible. «La aparición de Dulcinea en el sueño de don Quijote —comenta Riley— como una pobre rústica simboliza que, en su subconsciente, él acepta que algo le ha ocurrido a su dama ideal. Ahora no le parece la misma. Esto sugiere que una de sus queridas creencias ha sido derribada; esto le lleva a una profunda desilusión y representa un doloroso paso hacia la cordura»⁵². Ciertamente que aún le quedan arrestos para confesar la fe en su dama, en el instante supremo de ser vencido por el caballero de la Blanca Luna:

Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo y yo el más desdichado de los caballeros de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad. Aprieta, caballero, la lanza y quitame la vida, pues me has quitado la honra. (IIQ, LXIII, 1158)

Mientras tanto, su amor se le vuelve cada vez más borrascoso y sombrío, como prueba el madrigalete que compone, al modo de los lamentos místicos:

52 E. C. Riley, *op. cit.*, p. 172.

(...)

Así el vivir me mata
que la muerte me torna a dar la vida.
¡Oh condición no oída
la que conmigo muerte y vida trata!

Cada verso de estos —comenta el narrador— acompañaba con muchos suspiros y no pocas lágrimas, bien como aquél cuyo corazón tenía traspasado con el dolor del vencimiento y con la ausencia de Dulcinea. (IIQ, LXVIII, 1182)

Pese a sus esfuerzos por que Sancho se discipline con miles de azotes según la prescripción que se le dio en el castillo de los duques, don Quijote no logra liberar a Dulcinea. La imposible Dulcinea se le vuelve cada vez más leve y fantasmática en un amor supersticioso y agorero. A la entrada en la aldea, cuenta puntualmente el narrador que una liebre huyendo de los cazadores fue a refugiarse en las patas de Rocinante, haciéndole clamar a don Quijote:

— ¡*Malun signun!*; *Magnun signun!* Liebre huye, galgos la siguen: ¡Dulcinea no parece! (IIQ, LXXIII, 1210)

Sancho, con remordimientos por la dura broma del encantamiento, se la pone en las manos a su señor. Aquel leve temblor en su regazo de la libre asustada es la imagen última de Dulcinea en su vida. Una caricia/fantasma o el fantasma de una caricia, pero, con todo, el único alivio en su letal melancolía.

El desplazamiento del tema hacia Dulcinea introduce un nuevo nivel de análisis fenomenológico de la melancolía: el incumplimiento del deseo; no tanto su muerte, cuanto la experiencia de la inaccesibilidad del objeto que se ama: melancolía como la enfermedad de los amantes desengañados. A este propósito, menciona Bartra a un médico persa del siglo x, Haly Abbas, quien «creía que el amor es una enfermedad del cerebro que, al igual que la melancolía, procede de la dificultad de obtener un objeto intensamente deseado»⁵³. A la misma tradición del *Viaticum* de Haly Abbas remite Agamben en *Estancias*, enlazando así con la explicación psicoanalítica de la melancolía, propuesta por Freud, como sentimiento de pérdida. Según el comentario de Agamben:

La intención erótica que desencadena el desorden melancólico se presenta aquí como la que quiere poseer y tocar aquello que debería ser sólo objeto de contemplación, y el trágico desarreglo del temperamento saturnino encuentra así su raíz en la íntima contradicción de un gesto que quiere abrazar lo inasible⁵⁴.

También en la acidiá medieval se daba un *recessus a bono divino*, como la otra cara de un *excessus* del deseo en su búsqueda de trascendencia. Agamben expone el fino mecanismo dialéctico que hay en su base. «La retracción del acidioso no

⁵³ R. Bartra, *op. cit.*, p. 33

⁵⁴ G. Agamben, *op. cit.*, p. 48.

delata un eclipse del deseo, sino más bien el hacerse inalcanzable de su objeto: *la suya es la perversión de una voluntad que quiere el objeto, pero no la vía que conduce a él y desea y yerra a la vez el camino hacia el propio deseo*»⁵⁵.

Ante todo, destaca Agamben la afinidad de la explicación psicoanalítica con la que daban de la acidia los padres de la Iglesia:

En esta perspectiva, la melancolía no sería tanto reacción regresiva ante la pérdida del objeto del amor, sino la capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable. Si la vida se comporta *como si* hubiera ocurrido una pérdida, aunque no se haya perdido en realidad *nada*, es porque escenifica así una simulación en cuyo ámbito lo que no podía perderse porque nunca se había poseído aparece como perdido, y lo que no podía poseerse porque tal vez no había sido nunca real puede apropiarse en cuanto objeto perdido⁵⁶.

Se trata del fino y sutil mecanismo psicoanalítico que rige al eros melancólico. Cuando el yo no puede soportar la prueba de la realidad en contra del deseo, en vez de renunciar a él lo satisface fantasmáticamente. Se produce así una psicosis alucinatoria del deseo. Según Freud, el yo debe negar la realidad, porque no podría soportarla: «y los fantasmas del deseo no

55 *Ib.*, p. 31.

56 *Ib.*, p. 53.

reprimidos, sino perfectamente conscientes, pueden penetrar en la conciencia y ser aceptados como realidad mejor»⁵⁷. Mediante esta elusión de la realidad, el deseo puede complacerse en sí mismo y proyectar en el vacío del objeto perdido los fantasmas de sus ansias:

El objeto perdido no es sino la apariencia que el deseo crea al propio cortejar del fantasma, y la introyección de la libido es sólo una de las facetas de un proceso en el que lo que es real pierde su realidad para que lo que es irreal se vuelva real⁵⁸.

El proceso del que surge el juego infantil y el arte, es decir, este *locus severus* es, «al mismo tiempo, una topología de la cultura»⁵⁹. En este marco están comprendidos desde la acidia medieval al *Sehnsucht* de los románticos. La conclusión no puede ser más paradójica: la patología del deseo —concluye Agamben— alumbra la topología de la cultura.

3.3. LA MELANCOLÍA ACÍDICA Y EL NIHILISMO

Pero, y ¿si la propia cultura, radicalmente desengañada en virtud de su retracción crítica, llegara a traspasar el fantasma sabiéndolo falaz? ¿Y si el melancólico, complaciéndose en su melancolía, renunciara a cualquier lenitivo de sus males? Como se sabe, don Quijote murió de melancolía, según cuenta puntualmente el narrador: «Fue el parecer del médico que

57 *Ib.*, p. 58.

58 *Ib.*, p. 63.

59 *Ib.*

melancolías y desabrimientos le acababan» (IIQ, LXXIV, 1216). El arrepentimiento de su locura fue completo, y con ello, obviamente se desvaneció en su mente la figura de Dulcinea —ya sea la amada ideal, la hermosura, la utopía, la fama o la gloria—. La melancolía heroica y la erótica, que se acaban de mostrar, conducen a esta otra melancolía extrema, acídica o nihilista, por la que todo su mundo heroico se desvanece en la nada. No es para menos. La quiebra de su misión caballeresca arrastra consigo la concepción metafísica y teológica en que ésta se sustentaba. Es todo un orden trascendente de sentido, que ha de realizarse en los acontecimientos del mundo, haciéndose valer en ellos como su norma de verdad. El caballero se ampara en este orden, en el que actúa como ejecutor vicario de la justicia divina.

Al adoptar la orden de caballería —precisa Riley— don Quijote está volviendo a un código ideado para cubrir el vacío existente entre el mundo visible y su orden trascendente. Al resucitar la práctica de la caballería, está deseando renovar el mundo degenerado, en el que las apariencias ya no corresponden a la realidad oculta, y eliminar la discrepancia entre lo potencial y lo real⁶⁰.

Ahora bien, desde estas premisas, su fracaso significa o bien que todo ese mundo se derrumba, al menos subjetivamente para él, o bien que Dios rechaza su servicio, por la *hybris*

60 E. C. Riley, *op. cit.*, p.71.

que implica creerse ejecutor de sus planes. En última instancia, es, pues, una crisis de sentido la que asola el alma de don Quijote. Y cuando Sancho se esfuerza por reanimarlo con el señuelo de nuevas aventuras, indicándole la posibilidad de encontrar desencantada a Dulcinea, su respuesta no deja lugar a dudas: «Señores —dijo don Quijote— vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño» (IIQ, LXXIV, 1220). Era una hora de suprema lucidez, tras la desbandada de la ilusión que en otro tiempo levantara su entusiasmo. Esta escena nos abre al tercer nivel de análisis fenomenológico de la melancolía en la experiencia del vacío. Así lo creía Nietzsche. En el clamor de Cristo en la cruz, «Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?», encuentra

el testimonio de la más completa desilusión, de la más grande clarividencia sobre el espejismo de la vida; en el momento del sufrimiento supremo, Cristo se hace clarividente para consigo mismo, como lo fue también, según refiere el poeta, el pobre don Quijote al morir⁶¹.

Y Unamuno también había insistido en esta afinidad de Cristo y don Quijote, al que se atrevió a llamar el Cristo español. Unamuno entrevió esta interpretación nihilista de la melancolía como experiencia del vacío. «¿No oís la voz agorera y eterna del eterno desengaño humano?»⁶². Quizá por

61 F. Nietzsche, *Aurora*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, § 114.

62 M. de Unamuno, *op. cit.*, p. 162.

eso, en el ensayo que escribiera como prólogo a su *Vida de Don Quijote y Sancho*, acabe con aquella sugerencia estremecedora, con que responde su amigo a la propuesta de ir a rescatar el sepulcro de don Quijote:

¿No te parece (...) que deberíamos ir a buscar el sepulcro de Dios y rescatarlo de creyentes e incrédulos, de ateos y deístas, que lo ocupan, y esperar allí, dando voces de suprema desesperación, derritiendo el corazón en lágrimas, a que Dios resucite y nos salve de la nada⁶³.

Es la experiencia de la muerte de Dios, sufrida o experimentada al fin de la cultura moderna, como la honda verdad oculta de la metafísica de Occidente. No por casualidad, en los capítulos finales de *Así habló Zaratustra*, hace aparecer Nietzsche «el demonio melancólico», inspirando la canción del mago:

A todos vosotros que sufrís de la gran náusea como yo, a quienes el viejo Dios se les ha muerto sin que todavía ningún nuevo Dios yazga en la cuna entre pañales, —a todos vosotros os es propicio mi espíritu y mi demonio-mago⁶⁴.

63 M. de Unamuno, «Ensayo preliminar. El sepulcro de Don Quijote» en *Vida de Don Quijote...*, op. cit., p. 59.

64 F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Andrés Sánchez Pascual [trad.], Madrid, Alianza, 1972, p. 396.

Se trata de la canción desengañada del «antiguo pretendiente de la verdad», después de encontrar que el mundo está vacío. La interpretación de García Gibert sobre la melancolía moderna en el *Quijote* converge hacia este punto. Con esto tiene que ver en el fondo la crisis de la cultura:

Se ha observado en primer lugar que los períodos de máxima inflexión histórica de la melancolía, —el Renacimiento y el Romanticismo— coinciden en el mundo occidental con los momentos más álgidos y significativos de la secularización y la crisis religiosa: la escisión, primero, del mundo cristiano; el anuncio, después, de la muerte de Dios⁶⁵.

En este sentido, habla García Gibert del «exilio de lo divino» y comenta aquel pasaje de G. Lukács en *Teoría de la novela*, en el que se refiere a cómo Dios se ha retirado del mundo. «Para el crítico marxista —comenta— el *Quijote* revela, en consecuencia, "la melancolía profunda del curso mismo de la historia"»⁶⁶. Es el punto del tránsito del mundo antiguo al mundo moderno. Para el progresista Lukács está meridianamente claro, y ésta es la lección que saca del *Quijote*, que «los contenidos eternos, que las actitudes eternas pierden su sentido cuando han cumplido su tiempo —que el tiempo puede superar a lo eterno»⁶⁷, o dicho en otros términos, que la utopía secularista del hombre moderno, llámese

65 J. García Gibert, *op. cit.*, p. 119.

66 *Ib.*, p. 118.

67 Citado por García Gibert.

progreso o revolución, se traga a toda escatología. Pero Lukács no llegó a sospechar de la otra crisis al extremo de la modernidad, en la que quiebran las utopías seculares, dejando ver el vacío del yo infinito. Bloch, mucho más lúcido y desengañado que su correligionario, para salvar el verdadero espíritu de la utopía, tiene que recurrir con el *Quijote* al principio esperanza. Ahora se trata de una melancolía por partida doble, pues implica tanto el vacío del sentido del mundo, como la quiebra del yo infinito, que creía tener la clave de ese sentido. Agamben apunta muy finamente al parentesco entre la melancolía, la acidia y la «enfermedad mortal» de Kierkegaard, para acabar con una extraña sugerencia: «como de la enfermedad mortal que contiene en sí misma la posibilidad de su propia curación, también de ella puede decirse que la mayor desgracia es no haberla tenido nunca»⁶⁸. En el pensamiento de Kierkegaard, los saltos existenciales acontecen siempre en virtud de la desesperación, ya sea de lo temporal a causa de lo eterno, o ya sea de lo eterno a causa del propio yo:

Para que uno quiera desesperadamente ser sí mismo tiene que darse la conciencia de un yo infinito. Sin embargo, este yo infinito no es propiamente sino la más abstracta de las formas y la más abstracta de las posibilidades del yo. Y es cabalmente este yo el que el desesperado quiere ser, desligando al yo de toda relación al Poder que lo fundamenta, o apartándolo de la idea de que tal Poder exista. Con el recur-

68 G. Agamben, *op. cit.*, p. 35. Véase también p. 31.

so de esta forma infinita pretende el yo, desesperadamente, disponer de sí mismo, o ser su propio creador, haciendo de su propio yo el yo que él quiere ser⁶⁹.

Cuando sobreviene la desesperación de este yo infinito, se está, según Kierkegaard, en el trance del tránsito a la conciencia religiosa. El análisis fenomenológico de la melancolía nos lleva así al quicio mismo o a la frontera, en que se decide la conciencia, como en el filo de una aguda navaja. Entre el abismo de la nada o el misterio, es decir, entre nihilismo (*recessus*) o trascendencia (*excessus*). La fenomenología de la melancolía se presta así a una lectura teológica, como la que hace Romano Guardini, apoyándose de nuevo en el texto de Kierkegaard:

El sentido verdadero de la melancolía se revela a partir solamente de lo espiritual. Y en última instancia, reside en esto: la melancolía es la inquietud, el desasosiego del hombre causado por la proximidad de lo eterno⁷⁰.

Y a propósito de esta experiencia de frontera, se refiere a dos tentaciones de escapada, la absorción inmediata en la naturaleza o la inmediata absorción en Dios, el naturalismo y el sobrenaturalismo. Pero el hombre es un ser del límite y su actitud genuina es la de mantenerse en el límite, «de asumir

69 S. Kierkegaard, *La enfermedad mortal*, Madrid, Guadarrama, 1969, p. 138.

70 R. Guardini, «Acerca del significado de la melancolía», en *Alcmeón*, XII, vol. 10, n. 3, diciembre de 2001, p. 10.

esta vida situada en el límite y soportarla en toda su extensión»⁷¹, sin precipitarse fuera de su límite. «De tal modo el hombre permanece en la realidad, está libre de falsos encantamientos, ya sea de una unidad inmediata con Dios como de una identidad inmediata con la naturaleza. De ambos lados hay un abismo, una grieta». (*Ib.*)

Que don Quijote sufre una profunda crisis personal, simbolizada en su enfermedad, que afecta a su autoconciencia heroica, me parece evidente. Es cierto que en capítulos precedentes, temiendo verse confundido de nuevo con el don Quijote apócrifo, exclama en un supremo acto de afirmación de su personalidad: «No hay otro yo en el mundo» (IIQ, LXX, 1195). Unamuno ha hecho notar que se trata de «una sentencia hermana melliza de aquella otra de ¡yo sé quién soy!»⁷². Pero entre la una y la otra ¡qué distancia! De aquel primer fulgor entusiástico de autoconciencia heroica hasta este último destello exasperado media una vida de pruebas y desilusiones, en la que el caballero no alcanza a ser confirmado por la realidad. Don Quijote descubre que el curso del mundo no se aviene a la ley de su corazón ni al valor de su hazaña, sino que, por el contrario, la pone continuamente en entredicho. Ningún vencido por su brazo ha ido a presentar sus respetos a Dulcinea y darle nuevas de su caballero. Ninguna batalla ha consagrado definitivamente su esfuerzo. Y, aunque es verdad que anda en un libro, o en libros, que se lo disputan, su fama en ellos está carcomida de humillaciones y desventuras. Aho-

⁷¹ *Ib.*, p. 11.

⁷² M. de Unamuno, *op. cit.*, p. 238.

ra el caballero está realmente vencido en su propia fe. Ni siquiera Dulcinea puede ser una ilusión consoladora, más lejana e inaccesible que nunca. Se entiende que Cervantes y don Quijote piensen en la muerte como única salida. «¡No hay otro yo en el mundo! —repite Unamuno— cada uno de nosotros es absoluto»⁷³; pero no advierte precisamente que esta proclama retórica esconde, como un gusano, el secreto nihilista del absoluto desfondamiento del yo, del hundimiento de la autoconciencia del héroe; es un anuncio del naufragio definitivo del yo heroico en la hora de la muerte.

4. MELANCOLÍA, RELIGIOSIDAD Y HUMOR

Entre las dos salidas de la crisis melancólica nihilista que propone Romano Guardini, se diría que la novela cervantina se inclina por el sobrenaturalismo. Cervantes, como no podía ser de otro modo, hizo morir a su héroe en cristiano, después de haber abominado de su locura. Conforme a los planteamientos precedentes, podría decirse que don Quijote sufre una verdadera conversión, que la desesperación quijotesca de su yo infinito, o lo que es lo mismo, de su autoconciencia heroica de caballero, se trasciende finalmente en una actitud religiosa:

—¡Bendito sea el poderoso Dios, que tanto bien me ha hecho!
En fin, sus misericordias no tienen límite, ni las abrevian ni
impiden los pecados de los hombres. (HQ, LXXIV, 1216)

Al final se rasga el velo de la melancolía, y tras de él, aparece un nuevo fulgor, algo así como la levedad del cielo del Greco sobre la espesa nube de gravedad de la tierra. Unamuno ha cantado esta apoteosis de la muerte de don Quijote, que lo convierte en hermano gemelo de los místicos y de todos los buscadores de lo eterno, pues «toda arremetida generosa trasciende del sueño de la vida»⁷⁴:

Sueño es este súbito y momentáneo encendido de la sustancia tenebrosa, sueño es la vida, y apagado el pasajero fulgor desciende su reflejo a las honduras de la tinieblas, y allí queda y persiste hasta que una suprema sacudida lo reenciende para siempre un día. Porque la muerte no triunfa de la vida como la muerte de ésta. Muerte y vida son mezquinos términos de que nos valemos en esta prisión de tiempo y espacio; tienen ambas una raíz común y la raigambre de esta raíz arraiga en la eternidad de lo infinito: en Dios, Conciencia del Universo⁷⁵.

Así interpretado, la experiencia del vacío, como la noche oscura de la mística, es tan sólo el rostro anonadante del sueño de la vida, cuya disipación lo abre a una nueva dimensión de lo libre y lo eterno. ¿Pero es ésta la única alternativa en el juego? ¿Apunta el *Quijote* a esta única resolución, o cabe adivinar otra salida? Sólo manteniendo la identidad formal estricta del autor y de su héroe, podría afirmarse que la sombría

74 *Ib.*, p. 251.

75 *Ib.*, p. 253.

melancolía del héroe cervantino es la misma que siente Cervantes. Pero, como se ha indicado, la lógica interna de la novela responde al distanciamiento burlesco del autor con su criatura. Como ha subrayado José Luis Aranguren: «Cervantes no se identifica con don Quijote. Por eso ese desdoblamiento, esa ironía doblada y desdoblada, esa doblez cervantina, no en el sentido de lo que se pensaba en la época de *El pensamiento de Cervantes* de Américo Castro, sino en otro más profundo, metafórico y poético, no moral»⁷⁶. Pero en tal caso, ni su filosofía, la cervantina, puede ser ya el idealismo moral del quijotismo, ni su melancolía puede confundirse con la sombría y trágicamente desengañada de su héroe. Como señala García Gibert, «pero ésa es en todo caso la melancolía letal del personaje don Quijote, no la melancolía del *Quijote* como libro, ni la de Cervantes como su autor»⁷⁷. La melancolía cervantina no es sombría ni afín con el romanticismo, ni tiene nada que ver con el mal del siglo, el tedio y el *spleen*⁷⁸. Es una melancolía vinculada a la ironía, el humor y la piedad, esto es, bien templada, «entonada y viva», como la del canto del cisne, dice el propio Cervantes aludiendo al «peculiarísimo tono vital de su melancolía»⁷⁹. Desde luego, en modo alguno se la puede llamar con Julián Marías «melancolía entusiasta»⁸⁰, *contradictio*

76 J. L. Aranguren, «Don Quijote y Cervantes», en *Obras Completas*, Madrid, Trotta, 1997, VI, p. 334.

77 J. García Gibert, *op. cit.*, p. 128.

78 *Ib.*, pp. 125 y 128.

79 *Ib.*, p. 138.

80 J. Marías, *Cervantes, clave española*, Madrid, Alianza, 1990, p. 236.

in terminis, si la melancolía, como ha mostrado Shafstesbury, es el reverso del entusiasmo, su salida letal, contrapuesta al buen humor. Bartra, en cambio, habla de un modo cervantino de gozar de la melancolía y entretenerse con ella. «La obra de Cervantes aporta esa peculiar combinación de cómica ironía y de terco albedrío, tan propios del barroquismo de la contra-reforma española, sin la cual es difícil que la melancolía moderna pueda desarrollarse como una forma nueva de conciencia aguda de la individualidad»⁸¹. Pero esta melancolía irónica y bien humorada, conviene repetirlo una vez más, es la del propio Cervantes, no la de su héroe. De ahí que junto a la alternativa de la con-versión religiosa, con la que don Quijote resuelve su melancolía, esté la otra salida cervantina mediante el humor. Y es en este punto donde Cervantes nos resulta plenamente moderno. En *Saturno y la melancolía*, se nos da la pauta de la diferencia interna entre melancolía y humor:

Los dos, el melancólico y el humorista, se nutren de la contradicción metafísica entre lo finito y lo infinito, el tiempo y la eternidad, o como queramos llamarlo. Los dos comparten la característica de obtener a la vez placer y dolor en la conciencia de esa contradicción. El melancólico sufre primordialmente de la contradicción entre el tiempo y la infinitud, a la vez que da un valor positivo a su propia pena *sub specie aeternitatis*, porque siente que en virtud de su propia melancolía participa en la eternidad. El humorista, en cambio, se divier-

81 R. Bartra, *op. cit.*, p. 182.

te primordialmente por la misma contradicción, a la vez que desprecia su propia diversión *sub specie aeternitatis*, porque reconoce que él mismo está aherrojado sin remedio en lo temporal. Así se puede entender que en el hombre moderno el «humor», con su sentido de la limitación del yo, se desarrollara al lado de esa melancolía que había venido a ser el sentimiento de un yo acrecentado (...). Pero la síntesis más perfecta de pensamiento profundo y de anhelo poético se logra cuando el verdadero humor se ahonda con el concurso de la melancolía; o, por decirlo a la inversa, cuando la verdadera melancolía se transfigura con el concurso del humor; cuando aquel, al que a primera vista se juzgaría como melancólico a la moda y cómico es en realidad un melancólico en sentido trágico, pero lo bastante sabio para hacer burla de su propio *Weltschmerz* en público y acorazar así su sensibilidad⁸².

Tal es el caso, a mi juicio, de Cervantes. A la vista de las vicisitudes, desengaños y fracasos de su vida, podía sentir tan intensa melancolía como su héroe, pero haciéndola ligera y libre, al invertirla en su sentido mediante el humor. Cervantes ha aprendido a burlarse de su melancolía, mediante la crítica irónica que hace de ella en su héroe. Se diría que al liberar a don Quijote de su fardo melancólico, siquiera sea a la hora de su muerte, él mismo se libera de su demonio melancólico con la burla. Cervantes fue un verdadero maestro en esa «forma escéptica del ingenio», como la ha llamado Shaftesbury, que

82 R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *op. cit.*, p. 233.

es el humor. Gracias a este giro ingenioso y humorista, ha sabido trascender su propia melancolía y hacer de su burla un movimiento saludable y productivo de la razón. Lo propio del buen humor es incluirse a sí mismo en el objeto de la ironía y de la chanza. «En realidad —precisa Shaftesbury— se requiere de un ejercicio serio para aprender a atemperar y regular este *humor* que nos concedió la Naturaleza cual más suave remedio contra el vicio y como peculiar específico contra la superstición y la desilusión melancólica»⁸³. La razón es sencilla: puesto que el humor es un antídoto contra el entusiasmo, al relativizar sus excesos, lo es también contra la melancolía, que lo acompaña como su contrario, sobreponiéndose a sus desolaciones. Si el entusiasmo y la melancolía viven del exceso de las pretensiones absolutistas del yo, el buen humor las corrige amablemente al hacer soportables la limitación y la contingencia de todo lo humano. No trata de refutar nuestras aspiraciones sino de soportar su quiebra con una sonrisa benevolente, que en lugar de condenar haga más ligeros los pies para la aventura de lo posible. No de otro modo pensaba Nietzsche al hacer de la risa la gran superadora del demonio melancólico, la letal tentación de los hombres superiores, los que han comprendido, pero no saben saltar:

Vosotros, hombres superiores, esto es lo peor de vosotros:
ninguno ha aprendido a bailar como hay que bailar —¡a bailar por encima de vosotros mismos!; Qué importa que os

83 Shaftesbury, *Sensus communis, Ensayo sobre la libertad de ingenio y humor*, Valencia, Pre-textos, 1995, pp. 190-191.

hayáis malogrado! ¡Cuántas cosas son posibles aún! ¡Apre-
ded, pues, a reiros de vosotros sin preocuparos de vosotros!
 Levantad vuestros corazones, vosotros buenos bailarines,
 ¡arriba!, ¡más arriba! ¿Y no me olvidéis tampoco el buen
 reír! (...). Yo he santificado el reír; vosotros hombres supe-
 riores, aprended ¡a reír!⁸⁴.

La risa disuelve la melancolía. El buen humor reconcilia con la vida y la finitud, evitando los extremismos de difamarla o de exaltarla, como hacen respectivamente el melancólico y el entusiasta. Paradójicamente, el don Quijote sombrío de la segunda parte ríe más veces que en la primera, como si sospechara que riendo iba a soltar su melancolía. En el Prólogo a la primera parte de la obra, el discreto amigo que saca de sus perplejidades al autor, le aconseja oportunamente: «procurad también que, leyendo vuestra historia el melancólico se mueva a risa y el risueño la acreciente» (IQ, Prólogo, 18). Y en el *Viaje del Parnaso*, reitera Cervantes explícitamente su propósito: «Yo he dado en don Quijote pasatiempo / al pecho melancólico y mohíno». El *Quijote* es, en efecto, una obra de risas, de ironía y buen humor, y por eso mismo es liberadora. ¿Por qué no pensar que éste fue también el pasatiempo de su autor, liberando su ánimo de profundas melancolías? ¿Por qué no suponer que tan saludable efecto, reconocido por todos sus lectores, se produjo también en el alma de Cervantes, que es la que más necesitaba de terapia tan amable y consoladora?

84. F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, *op.cit.*, p. 394.