

| | |
|---------------------|---|
| Zeitschrift: | Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales |
| Herausgeber: | Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos |
| Band: | - (2005) |
| Heft: | 5 |
| Artikel: | Dulcinea o la imposible écfrasis : ensayo sobre la individuación en Don Quijote |
| Autor: | Müller, Cristina |
| DOI: | https://doi.org/10.5169/seals-1047413 |

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Dulcinea o la imposible écfrasis. Ensayo sobre la individuación en *Don Quijote*.

Cristina Müller

University of Massachusetts, Amherst

Para su larga y –por lo demás– heterogénea tradición interpretativa, el personaje de don Quijote se construye a partir de la tensión insoluble entre realidad y fantasía. Sin la constante presión de la realidad, el personaje sería proyectado en la locura, lo que pondría un fin abrupto a sus aventuras. En el final de la novela, la disolución de la fantasía caballeresca conlleva la muerte simbólica de don Quijote, seguida por la muerte biológica de Alonso Quijano. De esta manera, Alonso Quijano y don Quijote aparecen como dos elementos o momentos diferentes de un mismo proceso de individuación, cuyo tema subyacente es la muerte.¹ El presente trabajo se dedica a analizar la compleja articulación existente entre el tema de la individuación y el de la muerte, a través de conceptos heterogéneos pero intrínsecamente relacionados en la constitución del personaje: la écfrasis, el lenguaje y el cuerpo.

La presencia de entidades individuales en el campo de percep-

© Boletín Hispánico Helvético, volumen 5 (primavera 2005).

¹ Obviamente discrepo aquí de autores que, como Howard Mancing insisten en la distinción absoluta entre los dos personajes en términos jerárquicos y axiológicos: «The only meaningful thing that Alonso Quijano ever did was to become Don Quijote, and his final act is to renounce that part of his life. Don Quijote is superior to Alonso Quijano, and nothing proves it as much as the latter's death». (*The Chivalric World of Don Quijote. Style, Structure, and Narrative Technique*. Columbia and London: University of Missouri Press, 1982: 215). Una interpretación similar encontramos en Percas de Ponsetti (1974. II. C. De M.), donde se habla de la «disociación conceptual» de AQ/dQ y de la identidad cambiante de Don Quijote. Creo que una interpretación fenomenológica del personaje arroja nueva luz sobre la relación entre las dos personalidades o «egos» del personaje, iluminando al mismo tiempo su dinámica interna, la lógica de su totalidad.

ción es el punto de partida y a la vez el fundamento de toda experiencia y conocimiento del mundo. Quizás haya sido la inmediatez de este hecho lo que ha alimentado la bien conocida fascinación del pensamiento occidental por el tema de la individuación. Los filósofos de dispares épocas no han sido los únicos expertos en señalar detrás de esta evidencia inmediata una arcana complejidad. Para la ontología estética que subyace al acto literario, la individuación representa también una cuestión central de suma importancia. La individuación de un autor a través del estilo, la constitución de los personajes o la cosmovisión son dimensiones del quehacer literario que implican una concepción implícita o explícita de lo que son el individuo y la individualidad.

Entre las múltiples aperturas del tema, la de mayor relevancia para el caso que nos ocupa es la dimensión ontológica, la existencia del individuo. Según K. Barber, el análisis ontológico de todo individuo tiene como finalidad revelar la presencia de cuatro características generales que emergen del catálogo y clasificación de sus constituyentes. Estas características son : *la complejidad* (la presencia de varias cualidades), *la unidad* (estas cualidades se pueden atribuir a un solo individuo); *la diferencia* (el individuo aparece como diferente o distinto de todos los demás) y *la identidad* o la persistencia a través del tiempo como el mismo individuo (K. Barber. 1994: 3-4).

El mismo exégeta señala que entre los últimos dos aspectos (*diferencia* e *identidad*) existe un vínculo estructural: la identidad –la existencia continuada de una entidad a través del tiempo– requiere que aquella entidad sea en primer lugar un individuo, es decir, que se distinga de todas las demás que entran en el campo de percepción. Ahora bien, una de las líneas estructurales de la novela de Cervantes es justamente la cuestión de la identidad del personaje. Para tener una identidad, don Quijote necesita ser primero un individuo, es decir, una persona distinta de todas las demás, incluido Alonso Quijano. Interpretada así, la novela ofrece un espacio de debate para la espinosa cuestión de la realidad y de la identidad del personaje.

En *Don Quijote*, la individuación aparece como mecanismo estructurador de la narrativa identitaria tanto de Alonso Quijano como de don Quijote. La descripción de Alonso Quijano empieza con una realidad genérica, definida y limitada ulteriormente a través de la adición de atributos. El personaje es al principio miembro de una clase, «un hidalgo». Los atributos que siguen definen cada vez con más precisión la figura del hidalgo : «un

hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor». La descripción precisa también la dieta, los vestidos, la hacienda y las personas que viven allí, su complejión y, finalmente, el nombre. (I.1: 69-71).

Así como la individuación de Quijano empieza con la idea genérica de «hidalgo,» la de don Quijote toma como punto de partida la idea genérica de caballero andante: está presentado como poseedor de atributos que hacen de él un miembro de una nueva clase, la de la caballería andante. Estos atributos son: las armas de sus bisabuelos, el caballo y su dama (I.1: 75-77).

Las características de complejidad y unidad resultan poco problemáticas en ambos casos : hay una variedad de cualidades que se atribuyen a un solo individuo, Alonso Quijano, el ente real, en el primer caso, don Quijote, el ente imaginario, en el segundo.

Sin embargo, el acto del nombrar llama la atención sobre otro aspecto central del tema de la individuación, el de la función de los nombres propios (Gracia.1984: 53-54). En la descripción de Alonso Quijano, el narrador denuncia la confusión reinante entre los diferentes autores con respecto a su nombre : «Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben; aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quejana». (I.1:71). Las otras tres personas que viven en la casa (el ama, la sobrina y el mozo) no tienen nombres propios, funcionando como meros atributos en la descripción del personaje. En el proceso de convertirse en caballero andante, el personaje tropieza con una dificultad importante al tener que asignarse un nombre a sí mismo y a Rocinante: «Cuatro días se le pasaron en imaginar qué nombre le podría [a Rocinante]»; «en este pensamiento [de ponerse nombre a sí mismo] duró otro ocho días, y al cabo se vino a llamar don Quijote» (I.1: 76)².

La ambigüedad de los nombres responde a una clara *intención* del personaje, que se nos revela en el caso de Rocinante : «nombre,

² Para el tema de los nombres en *Don Quijote* véase Álvarez-Altman, Grace. «Cervantes' Expertise in Nominology: Technique in Synecdochism and Polyanthroponism» – Book I, Chapter I of *Don Quijote*. *Literary Onomastic Studies*, 7 (1980): 285-295; Cabrera Medina, Luis. «Rocinante, Clavileno, Baciyelmo: Palabra y realidad.» *Revista de Estudios Hispánicos* 17-18 (1990-1991): 115-27; Saldivár, Ramón. «Don Quijote's Metaphor and the Grammar of Proper Language». *MLN* vol. 95 (1980): 253-278; Rey, Arsenio. «Onomastic perspectivism in *Don Quijote*». *Literary Onomastic Studies* Vol. VII, Brockport, N.Y. (1981): 257-67; Spitzer, Leo. «Linguistic Perspectivism in the *Don Quijote*», *Linguistics and Literary History*. Princeton University Press: 41-85.

a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto». (I.1: 76). El nombre tiene que designar dos cosas «quién había sido antes que fuese de caballero andante, y lo que era entonces» (I.1: 76)³. A la función referencial de los nombres, se une una función semántica: el significado de los nombres señala la dinámica de la individuación del personaje. Dicho de otra forma, los nombres revelan el *principio de individuación bajo el cual se desarrolla este proceso particular*: esto es, la relación entre el mundo de Alonso Quijano y el de don Quijote, la tensión entre realidad y fantasía que define el personaje, informa la novela y proyecta las aventuras en un orden simbólico. Los nombres están construidos de manera que contengan y reflejen tanto lo que se busca como lo que se niega y abandona, la realidad de origen y lo que se proyecta y escribe sobre ésta, así como su irreducible tensión.

El otro aspecto problemático en la constitución del personaje cervantino concierne a la figura de la dama. El último atributo en la descripción del imaginario caballero andante representa un elemento de indiscutible importancia: don Quijote «se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse; porque el caballero andante sin amores era árbol sin hoja y sin fruto y cuerpo sin alma» (I.1: 28). Dulcinea emerge como «el alma» de la nueva identidad del personaje, y a la vez como un elemento de alteridad, diferente de todos los anteriormente mencionados, que representan su «cuerpo». En este momento del proceso de individuación, la dama es a la vez esencial y ausente, frente a los demás elementos individuantes que preexisten a la metamorfosis del personaje y lo acompañan a través de ésta. Para responder a esta necesidad, el personaje selecciona a «la labrador Aldonza», la somete a un proceso de idealización y transformación, y acaba asignándole un nombre propio. El personaje femenino, ausente en la descripción del hidalgo, aparece como un atributo esencial en la de don Quijote. Si la individuación del ser humano se realiza en la unión del alma y el cuerpo, la existencia o inexistencia de una Dulcinea definida como «alma» del caballero, se plantea como elemento central en la problemática de la individuación e identidad del caballero.

El primer modelo de individuación que la novela emplea es, tanto para don Quijote como para Dulcinea, un modelo de imitación

³ Grace Álvarez-Altman señalaba ya que la tarea de poner nombres ocupa quince días entre los treinta que corresponden a la primera parte de la novela (1980: 285).

ecléctica, basado en la emulación de modelos clásicos⁴. Al crear su identidad caballeresca, don Quijote sigue una heterogeneidad de modelos (Baldovinos, el moro Abindarráez, Roldán, Amadís etc.) que va paralela a su incapacidad de distinguir entre personajes ficticios e históricos, entre modelos laicos y sagrados. La diversidad de recursos, medios e intenciones que estas figuras evocan se funde en una actitud de emulación que se pierde en la abstracción y la exaltación: «sé que puedo ser no sólo los que he dicho, sino todos los doce Pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama» –le dice don Quijote al labrador que lo recoge molido después de haber sido apaleado por primera vez– «pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron, se aventajarán las mías».

Como observó Frederick de Armas, en el capítulo 25 don Quijote construye el retrato de Dulcinea en base a un modelo ecléctico de perfección: «...y píntala en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad, y ni la llega Elena, ni la alcanza Lucrecia, ni otra alguna de las famosas mujeres de las edades pretéritas, griega, bárbara o latina» (I.25:314). La imagen interior que don Quijote se ha hecho de Dulcinea es producto de un arte combinatorio, un modelo abstracto de belleza, compuesto de excelencias particulares. Las características constitutivas de la dama son ilustradas por personajes históricos y mitológicos, referencias incuestionables, seres que supuestamente han existido anteriormente en el mundo, y que la imaginación del personaje encuentra en la memoria y actualiza para dar vida a su amada.

Sin embargo, la individualidad se ha entendido comúnmente como una especie de indivisibilidad, como sugiere la etimología misma de la palabra. «Individual» significa «indivisible», aquello que no puede dividirse en individuos pertenecientes a la misma especie o género (Gracia 1984: 22-26). Esta exigencia se refleja en la decisión que toma don Quijote de elegir a Amadís como modelo único en el episodio de Sierra Morena. Contrariamente, Dulcinea es una imagen compuesta, una proyección heterogénea, cuyo principio unificador le es ajeno, porque deriva de su búsqueda misma a través de significantes engañosos. A lo largo de la novela aparece como una figura elusiva, desprovista de una realidad bien definida, entre la figura idealizada que don Quijote no deja de proyectar, y la grotesca que resulta de la mirada de Sancho y de los

⁴ de Armas, Frederick A. «Painting Dulcinea. Italian Art and the Art of Memory in Cervantes' *Don Quijote*», *Yearbook of Comparative and General Literature*: 4.

demás. Es una imagen inconsistente, cambiante, cuya realidad es cada vez más difícil de captar e incluso de percibir: para ella no puede describirse ningún proceso de individuación. Henri Sullivan ha formulado claramente esta condición del personaje al afirmar que en la primera parte de la novela Dulcinea es un puro significante al que se le atribuyen varios significados, mientras que en la segunda es prácticamente inexistente⁵.

Tanto don Quijote como Dulcinea aparecen así como respuestas a la exigencia mimética de un modelo ideal, de una imagen interior destinada a actualizarse a medida que las aventuras se desarrollan. Por consiguiente, la individuación de la pareja caballero/su dama plantea la cuestión de los límites de la écfrasis, entendida aquí como capacidad del lenguaje para manifestar esta imagen interior⁶. Don Quijote despliega su propia imagen en el mundo mediante un juego sin fin entre palabras e imágenes, solamente para descubrir su irreducible conflicto en la acción y el significado. Sin embargo, es Dulcinea la que ilustra plenamente la condición ecfrástica en cuanto negatividad, puesto que emerge como una imagen para la cual todos los significantes son inapropiados.

Es don Quijote el que da voz a esta idea de la imposible representación que define a Dulcinea, en la conversación con los duques: «Si yo pudiera sacar mi corazón y ponerle ante los ojos de vuestra grandeza, aquí, sobre esta mesa y en un plato, quitara el trabajo a mi lengua de decir lo que apenas se puede pensar, porque vuestra excelencia la viera en él toda retratada...». (II: 32) Sin embargo, el personaje sugiere también que la dificultad de describirla no es exclusivamente verbal, sino que refleja otra, la de representarla mentalmente («apenas se puede pensar»). Al duque la actitud de don Quijote le aparece como un ejemplo de «indiferencia ecfrástica» entendida como actitud de desconfianza ante la posibilidad de realizar una écfrasis, ante la idea de que las palabras pueden hacer presente una imagen, captar su efecto

⁵ «Dulcinea del Toboso is at best a signifier, for which/whom a variety of signifieds are supplied in the course of Part II... in Part II, ontologically speaking, Dulcinea does not exist as such» (Sullivan. 1996: 120).

⁶ Parte del concepto de écfrasis de Heffernan en su *Museum of words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Asberry*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993. La écfrasis aparece aquí definida como la representación verbal de la representación visual («the verbal representation of visual representation»), subrayando la importancia de, por un lado, la idea de una relación entre lo verbal y lo visual, y de la representación, por el otro.

⁷ Mitchell, J. T. «Ekphrasis and the Other». *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1994: 32.

visual. Por consiguiente, su intervención está orientada a inducirle la «esperanza ecfrástica», punto de partida necesario para que la representación verbal pueda darse, para superar la «imposibilidad de la écfrasis»: «Pero con todo esto nos daría gran gusto el señor don Quijote si nos la pintase; que a buen seguro que aunque sea en rasguño y bosquejo, que ella salga tal, que la tengan individia las más hermosas». (II, 32: 289) Para ser una écfrasis y tener efecto sobre los presentes, sugiere él, la descripción no debe representar perfectamente la imagen interior que don Quijote tiene de ella.

Pero la frustración de don Quijote no deriva de su incapacidad de ofrecer una descripción verbal de Dulcinea, sino de una dificultad anterior a la verbalización :

Si hiciera, por cierto, si no me la hubiera borrado de la idea la desgracia que poco ha que le sucedió... ; yendo los días pasados a besarle las manos... hallé otra de la que buscaba : halléla encantada y convertida de princesa en labrador, de hermosa en fea, de ángel en diablo, de olorosa en pestífera, de bien hablada en rústica, de reposada en brincadora, de luz en tinieblas y, finalmente, de Dulcinea del Toboso en una villana de Sayago.

Por medio de una serie de características antitéticas, él describe la degradada realidad de Dulcinea, construyendo indirectamente en el discurso su imagen como pura negación de la «idea» interna que él tiene de ella, ahora «borrada» de su mente. La imposibilidad de representar a Dulcinea no es únicamente verbal, sino también nocional. Dulcinea le aparece como simplemente irrepresentable.

El diálogo desemboca en el mismo conflicto insoluble entre la imagen retórica e idealizada que propone don Quijote y la ironía de los que la identifican sin reservas con la campesina Aldonza. Pero la escena señala un cambio profundo dentro del tema de la representación, la idea de la irrepresentabilidad de Dulcinea.

A través de la novela don Quijote mobiliza varios tópicos para realizar la descripción de Dulcinea. En esta conversación con los duques, su punto de partida es otra vez un tópico retórico, el de la humildad (II, 32: 288-9). Pero mientras que se declara indigno de realizar el retrato de Dulcinea, una «carga» más apropiada para los grandes pintores, escultores y retóricos clásicos, sólo consigue descubrir la ignorancia de la duquesa, y su propia incapacidad de utilizar adecuadamente los recursos retóricos. La ineficaz actualización del tópico de la humildad señala la tensión entre intención y lenguaje, entre significado y forma, preparando el terreno para el complejo retrato Dulcinea como irrepresentable.

La vacuidad del lugar retórico así denunciada aparece como condición de una nueva experiencia: la del lenguaje como lugar de la negatividad. Más allá de la imagen heterogénea de Dulcinea, construida a partir de variadas fuentes visuales y verbales, yace una verdad que es verbal y visualmente irrepresentable. Una transición se da aquí desde el retrato e imagen de Dulcinea construido retóricamente, hacia la realidad de Dulcinea como una intuición en exceso, que hace aparecer la inadecuación de los significantes (conceptuales y verbales) disponibles para expresarla.

Se ha afirmado que por medio del personaje Dulcinea, tal como aparece presentado por Sancho, Cervantes realiza una parodia de las tres grandes tradiciones líricas: «amar de oídas», el «dolce stil nuovo» y las convenciones petrarquistas (II: 9 y 10). Sancho aparece como creador de ficción poética, puesto que describe «el fracaso del lenguaje codificado y de los modos formalistas de pensar»⁸. Paralelamente a la parodia realizada por Sancho, el episodio de la cueva de Montesinos articula de manera diferente esta tensión. La versión del amor presentada aquí por don Quijote se desarrolla en un nuevo horizonte, el del amor sin ser, del amor como duelo, integrador de la ausencia y de la muerte, reveladas en la negatividad del lenguaje.

En su libro, *El lenguaje y la muerte*, Agamben contrasta las dos visiones sobre el lenguaje poético, la retórica y la trovadoresca, para señalar la relación esencial que se establece en esta última entre el amor y el lenguaje. Por medio de este contraste, el autor llega a definir el advenimiento del lenguaje poético como experiencia amorosa, y el deseo amoroso como fuente de la palabra poética⁹. A diferencia de la retórica clásica, para la cual *inventio* era actualización en el discurso de tópicos preexistentes, en la nueva visión del lenguaje que emerge con el cristianismo, *inventio* aparece como descubrimiento, acto de creación. Agamben rastrea el origen de esta visión en *De Trinitate* agustiniano, donde

⁸ «the failure of codified language and formalistic modes of thought». Tarpening, Ronnie H. «Creation and Deformation in the Episode of Dulcinea: Sancho Panza as Author». *The American Hispanist*, 3 (1978): 4-5.

⁹ Para este artículo he consultado la traducción inglesa: Agamben, Giorgio. *Language and Death. The Place of Negativity* (translated by Karen E. Pinkus with Michael Hardt. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991). El acto creativo de los trovadores no reside en poetizar un evento biográfico, sino en dar vida al tópico en una experiencia que supera la *inventio* retórica: «For the troubadours, it is not a question of psychological or biographical events that are successively expressed in words, but rather, of the attempt to live the *topos* itself, the event of the language as a fundamental amorous and poetic experience» (1991: 68).

a partir de su significado etimológico *inventio* está interpretado ya como evento (*venio*). El lenguaje está definido como lugar adonde se quiere venir¹⁰, la palabra nace de la unión del deseo (*apetitus*) y el conocimiento. El evento del lenguaje se revela así como una experiencia esencialmente amorosa (Agamben. 1991: 68).

La experiencia de don Quijote evidencia el mismo modelo. La representación de Dulcinea a través de la novela se fundamenta en una búsqueda heterogénea, en la cual el protagonista está asistido por varios personajes. Los otros participantes en la creación de Dulcinea (desde Sancho a los duques y sus criados) recurren a elementos y registros variados –y a menudo contradictorios– que señalan una dimensión metamorfótica de lo real: ironía, mentira (las tres labradoras, II.10:107-8), disfraces (el paje, II.35:315), símbolos (la liebre, II.73:581). Contrariamente, el medio predilecto de representación que don Quijote emplea es el ecfrástico, la representación verbal de un contenido visual o mental elusivo. El lenguaje aparece así como lugar donde el protagonista intenta dar vida al objeto del deseo, el lugar donde Dulcinea puede nacer. El fervor amoroso de don Quijote motiva la búsqueda y a la vez da origen a la palabra; el objeto del deseo procura tomar vida en el discurso del personaje.

Sin embargo, don Quijote fracasa en su intento de realizar una fidedigna representación verbal de su dama. El fracaso ecfrástico señala su incapacidad de dar vida al objeto de su deseo en el lugar del lenguaje. El significado revelado en el discurso es una negatividad que da lugar a la representación grotesca del objeto deseado. El fracaso ecfrástico pone así de relieve la negatividad inherente en la experiencia del lenguaje, y a la amada como irrepresentable.

Esta transición a la irrepresentabilidad se realiza a raíz del descenso de don Quijote a la Cueva de Montesinos, donde ve a Dulcinea en forma de ruda paisana, y procura sin éxito hablar con ella. En otros episodios que plantean el problema de la existencia de Dulcinea hay siempre un mediador (Sancho, los duques, el paje). Este episodio describe lo que parece ser su único encuentro no mediado con Dulcinea.

En su descenso, don Quijote encuentra el mundo de la caballería andante en forma grotesca y al mago Montesinos, que ofrece un

¹⁰ «unde et ipsa quae invenire est in id venire quod quaeritur» Augustine. *De Trinitate* X 7.10 (Corpus Christianorum, Series Latina, Turnhout: Brepols, 1953-, 50/50A).

comentario verbal a la imagen que están contemplando juntos. Al volver entre sus amigos, don Quijote reproduce este diálogo, por lo cual tanto los personajes como los lectores sólo tienen acceso a la imagen del mundo subterráneo a través del discurso directo de don Quijote, y del indirecto de Montesinos. Este discurso y sus tensiones subyacentes indican un doble enajenamiento de la imagen-fuente, tal como la vería el personaje en su descenso. El problema del lenguaje y de su relación con lo representado se vuelve, otra vez, central. No solamente que le resulta imposible captar en palabras la realidad de la Dulcinea encantada, sino que además la cuestión misma de la realidad del episodio queda en entredicho. E. C. Riley caracteriza la naturaleza de la experiencia real del personaje en la cueva como imposible de conocer: «un-knowable» (Riley. 1982: 111-2).

El episodio sigue una narrativa típica del «descensus ad inferos» según observaba ya Percas de Ponsetti al identificar en la cueva «un infierno sin salida parecido al existencialista» (II, 1975: 428 ss.). El motivo del descenso, del viaje al otro mundo señala la presencia de un proceso de iniciación en los misterios de la muerte y de la regeneración, como parece sugerir también A. Redondo al interpretar el descenso iniciático en cuevas y grutas como una forma de retorno al caos prenatal, *regressus ad uterum* (1981: 50-51)¹¹. A otro de sus intérpretes, don Quijote le aparece como una figura órfica, con la correspondiente asociación de Dulcinea con Eurídice (Sullivan. 1996: 33).

No faltan tampoco alusiones textuales inequívocas. Aunque don Quijote empieza su relato negando la naturaleza infernal del lugar, a Sancho y al primo ésta se le presenta como una evidencia: «¿Infierno lo llamáis?... Pues no le llaméis así, porque no lo merece, como luego veréis». (II, 210) La gente encantada que habita el sitio presenta características comúnmente asociadas con los muertos: no duermen ni comen y les crecen las uñas¹². Montesinos

¹¹ En su comentario sobre el artículo de Redondo, Sullivan señala que una dificultad importante en la demostración de éste es «his claim for having now given the episode its 'true global meaning' ... He skates over what would be the more intriguing inversion: the highly particular or *syntagmatic* meaning of the initiation episode in the epic of Don Quixote's personal transformation» (1996:47-48). En mi interpretación parto de una idea similar, a fin de integrar el significado iniciático del episodio en una lógica evolutiva del personaje, la del proceso de individuación. Para una síntesis de las variadas interpretaciones del episodio de la cueva de Montesinos, véanse los libros citados de H. Percas de Ponsetti (1975: 407-447) y H. Sullivan (1996: 30-48).

¹² Para otra interpretación de este detalle, véase Percas de Ponsetti (1975: 457).

aclara que la razón de su confusión es el hecho de saber que Durandarte está muerto: «Lo que a mí me admira es que sé, tan cierto como ahora es de día, que Durandarte acabó los de su vida en mis brazos, y que después de muerto le saqué el corazón con mis propias manos» (II.23:214). La realidad «histórica» de la muerte de Durandarte está además consagrada por la procesión y los llantos de las doncellas y de Belerma. El encantamiento aparece como forma de negar la realidad de la muerte.

Soberana de este mundo sombrío, Belerma lleva en sus manos el «corazón de carne momia» de su esposo muerto. Su retrato está dominado por una lógica negativa a encontrar más tarde en el de Dulcinea: la representación verbal de don Quijote nos ofrece una caracterización positiva (bella, grave), que entra en conflicto con otra importante aclaración que Montesinos ofrece a una observación no manifestada por el caballero: «y que si me había parecido algo fea o no tan hermosa...». Montesinos también ofrece la explicación de que el mal aspecto de Belerma es resultado del duelo constantemente puesto en escena y no del «mal mensil», dado que la dama está en edad postmenopáusica. La descripción retórica de la hermosura femenina esconde lo grotesco y la fealdad, asociados con el envejecimiento y la temporalidad¹³. Se ha remarcado también la analogía que la descripción de la cueva presenta con el cuerpo femenino, lo cual daría pie a que se viese aquí una alusión al tema de la generación en cuanto asociado al ciclo de la vida humana. Sullivan interpretaba también el elemento grotesco dominante en el episodio en relación con el miedo a la desintegración y a la muerte, experiencia ésta patente en la imagen de Durandarte¹⁴.

El descenso del héroe aparece así como una experiencia iniciática que enfrenta al protagonista cervantino con la realidad del envejecimiento y de la muerte. La muerte que se representa aquí no es la de la amada, ni el espectáculo abstracto de la muerte en cuanto destino humano inexorable: es la finitud del héroe, de la

¹³ Sería interesante señalar aquí la relación que la estética moderna establece entre las dos categorías («the uncanny, nonidentical resemblance between female and grotesque»), y la idea de que lo grotesco femenino tiene una importancia fundamental en la constitución de la identidad: «the category of the female grotesque is crucial to identity formation for both men and women as a space of risk and abjection» (Russo, Mary. *The Female grotesque. Risk, Excess and Modernity*. New York London: Routledge, 1995: 2, 12).

¹⁴ Sullivan considera que el terror experimentado ante la idea de la desmembración corporal es fuente de lo grotesco, lo que sugiere una relación orgánica entre lo grotesco y el cuerpo: «the root of the grotesque is a subjective experience of terror at bodily bounds being dissolved» (Sullivan. 1996:62).

personalidad excepcional que don Quijote aspira a ser. Durandarte ilustra así la antigua contradicción del héroe melancólico, que se ha individuado a través de sus hazañas, sin lograr por ello sustraerse a la muerte como destino individual.

Al mismo tiempo, los personajes caballerescos encontrados en la cueva, Durandarte y Belerma, representan un reflejo de don Quijote y de Dulcinea: son encarnaciones de la pareja caballerescas, el caballero y su dama. Al parecido físico existente entre Durandarte y don Quijote (Percas de Ponsetti, 1975. II: 423-424)¹⁵, se añade la explícita analogía que se establece entre las damas: Montesinos compara a Belerma con Dulcinea, despertando así la furia del caballero andante¹⁶. De esta manera, la experiencia ajena que se representa en la cueva de Montesinos conlleva un significado personal para don Quijote. «Frisando los cincuenta», ignorante de los misterios de la generación biológica y procurando verter su creatividad en nobles aventuras caballerescas, «nuestro caballero» se está enfrentando a la sombra de la muerte corpórea, del inevitable destino individual. En la cueva se enfrenta a la perspectiva de la muerte propia, de la muerte en «carne y huesos» al que no se le pueden sustraer tampoco los que –como Durandarte– han conseguido individuarse a través de sus aventuras y ganar la vida de la fama.

El segundo evento que tendría lugar en la cueva es el encuentro de don Quijote con Dulcinea, presentada como una anónima dama encantada, acompañada por sus doncellas. Don Quijote no puede acercársele, ni hablar con ella. Con el silencio y la fuga de Dulcinea, el primer plano de la escena queda libre para la intuición de la experiencia de la muerte y de la temporalidad, tal como la había observado el personaje, contrariado, en los cuerpos afectados de Durandarte y Belerma.

La imposibilidad de la écfrasis revela la vacuidad de la imagen misma de Dulcinea; la promesa de amor se desvanece sobre el telón de fondo de un mundo dominado por la muerte. Más allá de la actualización de los tópicos retóricos de la hermosura femenina yace lo grotesco y la fealdad, síntomas de la ineludible experiencia

¹⁵ Para Percas de Ponsetti la muerte representada en la cueva tiene otro sentido: don Quijote está presenciando «su propia muerte como idealista y la de Dulcinea como fuente de vida espiritual» (426). «El encantamiento... es imagen de una muerte sin esperanza (427)». Véase también todo el capítulo 'Fuentes de inspiración de la cueva de Montesinos' (448-485).

¹⁶ Hughes, Gethin. «The Cave of Montesinos: Don Quixote's Interpretation and Dulcinea's disenchantment». *BHS*, vol. LIV (1977): 110.

de la temporalidad. Lo que el lenguaje traduce inadecuadamente lo reflejan claramente el cuerpo y la cara de la pareja caballeresca, Durandarte y Belerma. Esta revelación desplaza la experiencia desde el amor hacia la muerte, y la problemática del lenguaje hacia la del cuerpo.

En la novela, la muerte aparece bajo una multiplicidad de formas, pero aparentemente sin relación directa con el personaje. Como muerte de otro en la aventura del cuerpo muerto (I.19), como figura abstracta en una alegoría que lo lleva a plantear el tema de las apariencias y el desengaño (II.11, *El Carro de la Muerte*), o bien como tópico retórico en el que desemboca el debate sobre las armas y las letras (II.24), la muerte no lo interpela directamente, sino que se le presenta como una posibilidad más para llevar a cabo una nueva aventura. El evento aparece como pretexto para la afirmación del «yo», de su identidad de caballero andante, y a la vez como negación de la muerte en cuanto destino personal. Su obcecación convierte el miedo en curiosidad: «Quisiera Don Quijote ver si el cuerpo que venía en litera eran huesos o no» (I.19: 236) y lo hace verter sus dudas y confusión en una *quaestio* de redundante forma aforística («respondió [Julio César] que [la mejor muerte es] la impensada, la de repente y no prevista» II.24: 228). Al topar con los cadáveres de los bandoleros ahorcados deduce fríamente que está cerca de Barcelona (II.60:490).

Sin embargo, la muerte como muerte propia aparece prefigurada en varias ocasiones en la novela, sobre todo por un Sancho Panza mucho más receptivo ante sus diferentes apariciones. Representada por medio de sus «rústicos términos», hasta la figura alegórica de la muerte cobra dimensiones humanas (II.21:194-195). En una ocasión le exige a don Quijote la clarificación de su situación salarial, llegando a utilizarla como argumento de peso en la negociación. Al afirmar que su amo puede morir en todo momento, Sancho señala la fragilidad de la autobiografía quijotesca, lo ilusorio de la empresa caballeresca¹⁷. Al final de la primera parte, el descubrimiento de los textos de la caja de plomo pone en escena la muerte del personaje, de su escudero y de su dama. Al final de la novela, el diagnóstico médico enfrenta a Alonso Quijano con la certidumbre de su cercana muerte, lo cual pone fin tanto a las aventuras quijotescas como a la vida del buen hidalgo. Sorprende

¹⁷ «...porque la muerte es sorda, y cuando llega a llamar a las puertas de nuestra vida, siempre va de prisa y no la harán detener ni ruegos ni fuerzas, ni ceptros ni mitras, según es pública voz y fama...» (II.7:87).

dentemente, la actitud del personaje ante su muerte anunciada está dominada por alegría y serenidad.

Lo visto en el episodio de la cueva de Montesinos desencadena un proceso que altera profundamente la relación que el personaje tiene con la realidad de la muerte. En la figura del caballero muerto, Durandarte, don Quijote asiste a una dramatización de la aporía de la muerte. El sujeto que muere y la muerte del sujeto son fenómenos que se excluyen recíprocamente. Para el sujeto, el que experimenta el evento de la muerte, la muerte propia sólo puede ser futura, evento anticipado; no está nunca presente. El evento de la muerte sólo puede testimoniarlo en el otro, nunca como muerte propia. Por consiguiente, toda representación de la muerte en cuanto evento personal sólo puede realizarse de una manera inadecuada. Confuso ante la presencia de un Durandarte que sabe estar muerto, pero que ve hablar y moverse como una persona viva, Montesinos transmite indirectamente el mismo mensaje de que una apropiada representación del evento de la muerte es imposible, la muerte propia es irrepresentable. Pero la poderosa imagen del héroe muerto y la de su contradictoria Dulcinea vuelven la atención de don Quijote hacia su propia realidad corporal. A través de la novela, ésta es una auténtica figura del Otro: el cuerpo olvidado de Alonso Quijano.

Si la individuación se realiza en la unión del alma y el cuerpo, entonces el elemento necesario en la individuación de don Quijote no es una Dulcinea real, sino la experiencia de su cuerpo en cuanto carne propia. La búsqueda de una amada idealizada, garantizadora de la individuación del caballero, desemboca en el descubrimiento de su propia realidad corpórea como lugar donde se desarrolla la experiencia individual, lugar de avenimiento de la individualidad.

Para Jean Luc Marion, la individuación o la apropiación de sí mismo se realiza al experimentar la temporalidad en el cuerpo propio¹⁸. Más allá de la imagen de Dulcinea –el «alma» del caballero como garantizadora de su individuación– la novela nos presenta un personaje que evoluciona de la negación del cuerpo a su apropiación ante el evento de la muerte. La realidad corporal del otro no es representada aquí por una dama –la inexistente Dulcinea—sino por el *ipse* carnal del personaje, el verdadero Otro de don Quijote, el cuerpo olvidado de Alonso Quijano. Para el

¹⁸ Parto aquí del concepto de individuación expuesto por Marion en *De l'écriture et de l'interprétation. Étude sur les phénomènes saturés*. Paris: PUF, 2001. Para este artículo he utilizado la traducción inglesa *In Excess. Studies of Saturated Phenomena*. New York: Fordham University Press: 2002.

imaginario caballero, este cuerpo representa, en palabras de Jean Luc Marion «un suyo propio», «un mío desde siempre realizado» («une mienneté toujours déjà accomplie»): siempre ahí, siempre perteneciéndole, lo que le fue dado sin haberlo elegido él (Marion, 2002:98).

Por consiguiente, la individuación del personaje no se cumple en sus aventuras, ni en la búsqueda de –y en el encuentro fallido con– Dulcinea. Ocurre más bien cuando, una vez en su casa, don Quijote confronta finalmente su «sombra», el anuncio de su propia muerte¹⁹. Después de recibir la noticias de que morirá pronto, el personaje se hunde en un sueño profundo de seis horas, para manifestar un intenso sentimiento de alegría y gratitud al despertarse: «¡Bendito sea el poderoso Dios, que tanto bien me ha hecho!» La certeza de la muerte revela la realidad del cuerpo como cuerpo que siente, que muere, lugar de manifestación de la temporalidad, de la alegría, del sufrimiento. Marion señala que la appropriación del cuerpo no representa una pérdida o un enajenamiento del «ego», sino que permite tomar posesión de uno mismo, de sí mismo²⁰.

Más tarde, en la presencia de sus amigos, el cura, Sansón Carrasco y maese Pedro, revela también la causa de su alegría: «dadme albricias, buenos señores, de que ya yo no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de Bueno». El personaje afirma aquí conocer su identidad, estar en posesión de sí mismo. La alegría del personaje releva del autodescubrimiento, esto es, la asimilación del pasado («he sido Don Quijote») y la aceptación del presente («soy ... Alonso Quijano»). Ser uno mismo significa para él afirmar su vínculo con el otro (don Quijote), incorporado como pasado en su identidad finalmente constituida.

¹⁹ Me alejo aquí de la interpretación que Percas de Ponsetti da al tema: «lo que Don Quijote está presenciando es su propia muerte, no la literal de «carne» y «hueso», sino la espiritual» (424), mientras que «Dulcinea encantada es símbolo espontáneo y revelatorio de la muerte espiritual de Don Quijote» (425). Sin embargo, la lectura mística de este episodio realizada por la autora apoya la posibilidad de interpretarlo en relación con el evento de la muerte, esto es, precisamente con la muerte literal de «carne y hueso» del personaje: «La afirmación alegórica del paralelo se encuentra en estos cuervos y grajos, y en la evocación del avestruz, cuyo sentido simbólico es el anuncio de la muerte, y el abandono del padre...» (II: 485).

²⁰ «Flesh assigns me to myself without any possible return ... flesh insomuch as definitively given, without remorse or return (not refundable, without deposit, disposable). In the taking of flesh, I am given without return to myself...» (Marion. 2002:96)

Si en el catálogo ontológico de don Quijote, Dulcinea aparece como una característica de complejidad, representando a la otredad, don Quijote cumple la misma función en la individuación de Alonso Quijano. Aceptar la realidad de la muerte ilumina de golpe la cuestión tanto de la identidad como de la individuación del personaje: el que muere su muerte en la novela es Alonso Quijano el Bueno, el que ha sido don Quijote. Don Quijote aparece como pasado acumulado, como temporalidad aceptada e incorporada en el presente de Alonso Quijano. Ante la muerte, el personaje asume la lógica dual de su ser, disimulada durante las aventuras: el caballero andante aparece integrado en el ser de Alonso Quijano el Bueno.

La alegría de don Quijote señala, entonces, el hecho de que sabe quién es, de que reconoce su identidad, su individualidad. El principio de individuación del personaje no depende de la existencia de su dama, sino que representa la tensión entre las dos dimensiones identitarias, la real e imaginaria, y sus correspondientes mundos. Esta tensión se soluciona mediante la apropiación del cuerpo, del cuerpo en cuanto siente, capaz de experimentar alegría y tristeza. Al revelársele esta capacidad de sentir en el cuerpo propio, el personaje es devuelto a su verdadera condición, a la facticidad del *aquí y ahora*. Este evento representa la verdadera individuación del personaje. Absuelto de toda relación con el exterior –Dulcinea, sus modelos heroicos, sus vecinos, su escudero y todos los demás– entregado a su cuerpo en cuanto «carne y hueso», cuerpo «que siente», el personaje alcanza así el punto final de su individuación.

Conclusión

El amor de don Quijote por una irrepresentable Dulcinea señala la inadecuación de las ficciones sobre el amor y el deseo en la época, que desemboca en una crítica cultural radical. Pero el proceso de individuación de don Quijote plantea también el problema de la negatividad y de la muerte en cuanto patrimonio específico del ser humano. El personaje integra de esta forma el simbolismo de la muerte revelado al principio en la experiencia de la cueva de Montesinos como emergencia de lo irrepresentable de la muerte en el lenguaje.

Dulcinea representa al principio la imposibilidad de la écfrasis, esto es, la incapacidad del lenguaje para manifestar en el mundo un ser imaginario encontrado en la memoria. Pero también revela

lo que está escondido y disimulado, lo que, en última instancia, es indecible en la experiencia del lenguaje mismo. De esta forma, la muerte se revela en el lenguaje como negatividad, como grotesco; pero a la vez hace posible el encuentro del personaje con su propia finitud, y le permite individuarse. Después de una larga serie de aventuras que no han hecho sino acrecentar sus dudas y el sentimiento de fracaso, el personaje adquiere así su irreducible individualidad.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Agamben, Giorgio. *Language and death: the place of negativity*; translated by Karen E. Pinkus with Michael Hardt. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Álvarez-Altman, Grace. «Cervantes' Expertise in Nominology: Technique in Syncdochism and Polyanthroponism» - Book I, Chapter I of *Don Quijote*. *Literary Onomastic Studies*, 7 (1980), 285-295.
- Augustine. *On the Trinity. Books 8-15*, Edited by Gareth B. Matthews, translated by Stephen McKenna, Cambridge University Press, 2002.
- Barber, Kenneth F. and Gracia, Jorge J.E., eds. *Individuation and Identity in Early Modern Philosophy. Descartes to Kant*. Albany: State University of New York Press. 1994.
- Bérard, Claude. *Anodoi ; essai sur l'imagerie des passages chthoniens*. Rome : Institut suisse de Rome, 1974.
- Cabrera Medina, Luis. «Rocinante, Clavileno, Baciyelmo: Palabra y realidad». *Revista de Estudios Hispánicos* 17-18 (1990-1991): 115-27.
- Cervantes, Miguel. 1991 [1978] *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. Luis Andrés Murillo. Madrid. Castalia. Trad. *Don Quixote*. The Ormsby Translation, Revised Backgrounds And Sources Criticism, New York London: Joseph R. Jones Kenneth Douglas Norton & Company 1981.
- de Armas, Frederick A. «Painting Dulcinea. Italian Art and the Art of Memory in Cervantes' *Don Quijote*», *Yearbook of Comparative and General Literature*. 49 (2001): 3-20.
- Descartes, Renée. *Passions of the Soul* 1989. Translated and Annotated by Stephen Voss. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1989.
- El Saffar, Ruth. *Beyond fiction. The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*. Berkeley: Uof California Press, 1984.
- El Saffar, Ruth Anthony. *Rapture engaged. The Suppression of the Feminine in Western Culture*. Routledge: London and New York, 1994.
- Hughes, Gethin «The Cave of Montesinos: Don Quixote's Interpretation and Dulcinea's disenchantment» *BHS*, LIV, 1977: 110.

- Gracia, Jorge. *Introduction to the problem of individuation in the Early Middle Ages*, München Wien: Philosophia Verlag,, 1988.
- Heffernan, James A.W. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Asbery*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993.
- Labarrière, Jean-Pierre. «Individu et individuation», *Le problème de l'individuation* Vrin: Pierre-Noel Mayaud, 1991.
- Mancing, Howard: *The Chivalric World of Don Quijote. Style, Structure, and Narrative Technique*, Columbia and London: University of Missouri Press, 1982: 215.
- Marion, Jean-Luc. *Le phénomène érotique. Six méditations*. Paris: Bernard Grasset. 2003.
- Marion, Jean-Luc. *Being Given. Toward a phenomenology of givenness*. Stanford: Stanford University Press, 2002.
- Mitchell, J.T. *Picture Theory*, U. of Chicago Press, 1994.
- Percas de Ponseti, Helena. *Cervantes y su concepto del arte*. Madrid: Gredos. II. 1975.
- Pike, David L.: *Passage through Hell. Modernist Descents, Medieval Underworlds*. Ithaca and London: Cornell University Press. 1997.
- Redondo, Augustín. 1981. «El proceso iniciático en el episodio de la Cueva de Montesinos del 'Quijote' ». *Iberoromania* 13: 47-61.
- Rey, Arsenio: «Onomastic perspectivism in *Don Quijote*». *Literary Onomastic Studies* Vol. VII, Brockport, N.Y. 1981.: 257-67
- Riley, Edward C. *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus, 1966.
- Saldivár, Ramón. «Don Quijote's Metaphor and the Grammar of Proper Language» *MLN* vol. 95, 1980, 253-278.
- Schechtman, Marya. *The Constitution of Selves*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1996.
- Sullivan, Henri. *Grotesque Purgatory. A study of Cervantes's Don Quixote, Part II*. University Park: The Pennsylvania State University Press. 1996.
- Spitzer, Leo: «Linguistic Perspectivism in the *Don Quijote*», *Linguistics and Literary History*. Princeton University Press, págs. 41-85.
- Tarpening, Ronnie H. «Creation and Deformation in the Episode of Dulcinea: Sancho Panza as Author» in *The American Hispanist*, 3 [1978], 4-5.
- Welles, Marcia L. Cervantes ; or, »The Body in Parts» 215-233 in Friedman, Edward H. and Sturm, Harlam, «Never-ending Adventure»: *Studies in Medieval and Early Modern Spanish Literature in honor of Peter N. Dunn*. Newark: Delaware, Juan de la Cuesta, 2002.