

Alejandro Rodríguez Díaz del Real MA
Universidad de Ljubljana

El desplazamiento espacial, temporal y conceptual en la Segunda Parte del *Quijote*

Recibido 02.08.2015 / Aceptado 22.10.2015

Resumen: El artículo propone analizar algunas de las más significativas metáforas presentes en la segunda parte de *Don Quijote* a partir del valor etimológico lato del verbo *metaforein*, es decir, el de transporte, translación o transmutación. El estudio se apoya en tres pilares fundamentales: en primer lugar el del desplazamiento geográfico, que engloba elementos como el valor estético o anímico del espacio; segundo, el desplazamiento diacrónico, presente en la reminiscencia y sobre todo la reviviscencia de algunos períodos históricos, reconocibles en los códigos caballerescos o en las múltiples alusiones al mundo clásico (por ejemplo, a través de héroes, textos, mitos o lugares); y, por último, el pilar de la transposición semántica del léxico, bien se trate del específicamente cervantino, o bien del influido por factores de diversa índole, como las implicaciones filológicas, lúdicas y de intencionalidad narratológica que se derivan del hecho de encontrarnos ante un texto supuestamente traducido del árabe.

Palabras clave: *Don Quijote*, metáfora, desplazamiento, translación, vectorialización.

Abstract: This article aims to analyse some of the most relevant metaphors present in the second part of *Don Quixote* from the verb *metaforein's* broadest etymological value, i.e. 'transport', 'translation' or 'transmutation'. The study is based on three main pillars: first, the geographical displacement, which includes elements such as the aesthetic value of the space; second, the diachronic movement, present in reminiscence and especially the revival of some historical periods, which can be recognized in the chivalric codes or multiple allusions to the classical world (for instance through heroes, texts, myths or places); and finally, the pillar of the transposition of lexical semantics, either the one concerning Cervantes specifically or the one influenced by different factors, such as philological or ludic implications and the narratologic intentionality arising from the fact that we are before a text supposedly translated from Arabic.

Key words: Don Quixote, metaphor, displacement, translation, vectorialization.

1. Introducción

Solo hay una mención explícita a la metáfora en ambas partes del *Quijote* y se halla en la Segunda Parte: concretamente a mitad del capítulo XXII, pasadas ya las bodas de Camacho. La mención se inserta en el contexto de la intervención del primo ‘humanista’ del estudiante que aparece tres capítulos antes y es rebautizado enseguida como ‘licenciado’. Había presenciado con Don Quijote y Sancho tanto las bodas de Quiteria y Camacho como el requiebro de amor y fingido suicidio de Basilio, que había amado desafortunadamente a Quiteria, desafortunadamente no porque ella no le hubiese correspondido, sino por haber arreglado el padre de ella una boda con el más solvente candidato, que era Camacho.

En un complejo encadenamiento de personajes, el primo de ese licenciado tiene más adelante la función de guiar al caballero y a su escudero a las lagunas de Ruidera, hasta llegar a “la boca de la misma cueva de Montesinos” (II, 22, 885).¹ Y es durante ese trayecto cuando el instruido mozo, aficionado a leer libros de caballerías, habla de sus empeños literarios y menciona la palabra ‘metáfora’:

En el camino preguntó don Quijote al primo de qué género y calidad eran sus ejercicios, su profesión y estudios. A lo que él respondió que su profesión era ser humanista; sus ejercicios y estudios, componer libros [...].

—Porque doy al celoso, al desdeñado, al olvidado y al ausente las que les convienen, que les vendrán más justas que pecadoras. Otro libro tengo también a quien he de llamar *Metamorfoseos, o Ovidio español*, de invención nueva y rara; porque en él, imitando a Ovidio a lo burlesco, pinto quién fue la Giralda de Sevilla y el Ángel de la Madalena, quién el Caño de Vecinguerra, de Córdoba, quiénes los toros de Guisando, la Sierra Morena, las fuentes de Leganitos y Lavapiés en Madrid, no olvidándome de la del Piojo, de la del Caño Dorado y de la Priora; y esto con sus alegorías, *metáforas* y traslaciones, de modo que alegran, suspenden y enseñan a un mismo punto. (II, 22, 886)

El fragmento bien puede considerarse un compendio de las tres dimensiones de desplazamiento o transposición que aquí nos ocupan, ‘metáfora’ pues, no tanto en el más

¹ Según Barnés Vázquez (2008) “la conversación del primo logra crear un ambiente mitológico previo al descenso de don Quijote a la cueva de Montesinos, episodio con antecedentes míticos como pocos” (302).

bien reducido sentido del término tradicional de la palabra castellana, sino en un sentido más cercano a su origen etimológico y, en consecuencia, amplio. En primer lugar, una transposición espacial o geográfica, en este caso desde la aldea de Quiteria hasta las lagunas de Ruidera; en segundo lugar, una transposición diacrónica hacia la Antigüedad latina mediante la mención a Ovidio; y finalmente, una transposición de la misma metáfora, explícitamente mencionada y de la que el lector del siglo XXI sospecha enseguida que hay, como tan frecuentemente ocurre en el *Quijote*, un sentido literal y otro figurado. El literal guarda relación con las metáforas que junto a alegorías y traslaciones usa el licenciado en su libro. El figurado lo detectamos únicamente al pensar posteriormente en el encantamiento de Dulcinea, a quien el narrador presenta como campesina sobre la que Sancho y Quijote proyectan su deseo de que encarne en Dulcinea, es decir, que ‘se eleve’ hasta el concepto idealizado Dulcinea. El conflicto entre esa elevación y la humillación actuará después como motor cómico del desencantamiento mediante azotes que se le impone al pobre Sancho.

Antes de continuar, tengamos en cuenta la siguiente observación de Ricoeur:

La tensión propia de la *mimésis*, según Ricoeur, es doble por una parte, la imitación es a la vez un cuadro de lo humano y una composición original; por otra, consiste en una restauración y en un desplazamiento hacia lo alto. Este rasgo, unido al anterior, nos lleva a la metáfora. (Ricoeur 61)

Es de vital importancia lo que Ricoeur señala, pues vincula lo metafórico con lo mítico. El *mythos*, para él no es sólo una reestructuración de las acciones humanas en una forma más coherente, sino una estructura que realza (61). Este verbo, ‘realzar’, ofrece una clave fundamental de la metáfora, pues según Ricoeur “la mimésis es restauración de lo humano, no solo en lo esencial, sino en un orden más elevado y más noble” (61).

Entre las acepciones del verbo griego *metaphoró* se encuentran las siguientes: transferir, portar, llevar, cambiar, alterar, traducir de una lengua a otra, dar un nuevo sentido, y ya con Aristóteles adopta el añadido semántico de emplear metáforas de manera consciente (Liddell y Scott 1118). No varía mucho en griego contemporáneo: llevar de un lugar a otro, transferir en general o específicamente (‘transferencia bancaria’), transliterar o registrar por

escrito, traducir, adaptar un libro a la televisión o al cine, conducir a alguien con la imaginación a otro lugar o a otra época (Babinotis 1087).²

2. Metáfora y vectorialización

A partir de lo dicho, la metáfora puede visualizarse fácilmente como un movimiento de traslación o desplazamiento. Sea en el espacio, en el tiempo o en el sentido. Sea de una palabra, de un enunciado o de una historia entera. En la metáfora subyace o aparece implícito siempre lo que podríamos llamar un ‘vector’ que lleva a un concepto a significar algo más, a dejar de significar lo anterior o a ir dejando de significar.³ En un primer desplazamiento, que acabamos de simplificar como vector, vemos a Sancho arrastrado por don Quijote en su tercera salida, con objeto de ir al Toboso para encontrar a

² Creemos que ya no es posible conformarse con la reducción, modificación o ampliación de la acepción académica de un helenismo en español, ni tan siquiera incluyendo el sentido de su etimología en griego clásico, antecedente directo de una lengua aún existente que es el griego moderno, con la que hoy más que nunca dialoga ‘en tensión semiótica’ cualquier palabra castellana moderna de dicho origen.

³ En “Ensayo de estética a manera de prólogo” Ortega explica el mecanismo del aparato metafórico a partir de una semejanza. Partiendo del poeta catalán López Picó, quien ve un ciprés “como l'espectre d'una flama morta” (Ortega 673) argumenta Ortega que se hace necesario realizar una doble operación consistente en aniquilar el ciprés real por un lado y ofrecerle una nueva cualidad que le confiera valor estético. Se pregunta cuál sea en dicha metáfora el objeto metafórico, pues no es por sí solo el ciprés, ni la llama ni el espectro, “todo lo cual pertenece al orbe de las imágenes reales” (Ortega 673). Lo que sale a nuestro encuentro, afirma, es algo nuevo: el ‘ciprés-espectro de una llama’, donde el ciprés ha dejado de ser exactamente eso, un ciprés, ni el espectro es espectro ni la llama es llama, al menos, de manera convencional, para continuar explicando que “en toda metáfora hay una semejanza real entre sus elementos y por eso se ha creído que la metáfora consistía esencialmente en una asimilación, tal vez en una aproximación asimilatoria de cosas muy distantes” (673). Para conseguir una metáfora se busca cualquier cosa que se asemeje en algo a otra y desde esa contingencia casual o insignificante se identifica la cosa con la realidad física de partida. La semejanza real sirve para acentuar la desemejanza real entre ambos elementos. La metáfora lleva implícita la conciencia clara de la ‘no-identidad’, que funciona como punto de partida para la búsqueda no ya de lo común en ambas imágenes, sino del nuevo objeto, por ejemplo del ‘ciprés al que se le puede tratar como una llama’. La consumación de una metáfora no estriba pues en un simple mecanismo de sustitución, sino que consiste en una ulterior operación que nos traslada a una dimensión nueva donde la identidad es posible. Toda imagen tendría, así, dos vertientes: una es la imagen de esa cosa; la otra, en cuanto imagen, pertenece al sujeto que la percibe o imagina. Para ello es necesario que este dé la espalda a la cosa ciprés y desde ella mire hacia dentro de sí mismo y vea el ciprés des-realizándose (676). Toda imagen objetiva, al entrar en nuestra conciencia o a partir de ella, produce una reacción subjetiva (676).

Dulcinea, figura que Sancho eleva o *vectorializa*⁴ ascendentemente ante su caballero para no defraudarle, aunque este lamenta no haber podido vivir ese encuentro de la manera adecuada o por él anhelada, es decir, elevada; esa frustración se hace verbalizada y patente en el decimosexto capítulo:

—[...] ya sabes, ¡oh Sancho!, por experiencia que no te dejará mentir ni engañar, cuán fácil sea a los encantadores mudar unos rostros en otros, haciendo de lo hermoso feo y de lo feo hermoso, pues no ha dos días que viste por tus mismos ojos la hermosura y gallardía de la sin par Dulcinea en toda su entereza y natural conformidad, y yo la vi en la fealdad y bajeza de una zafia labradora, con cataratas en los ojos y con mal olor en la boca; (II, 16, 818)

A partir de ese primer desplazamiento, el entramado narrativo será impulsado por vectores de diversa índole, no siempre espaciales, como se acaba de constatar. Y es que este impulso, que podríamos llamar ‘dulcinesco’, es de los primeros de toda una serie y al no ser solo de carácter geoespacial, no obedece solo al esquema punto A (aldea de don Quijote) → punto B (aldea de Dulcinea); obedece además a una auténtica y genuina ‘vectorialización de lo sublime’.

Tal vectorialización de lo sublime conllevaría el abandono de la realidad pedestre, tediosa y aldeana, un abandono demasiado atractivo como para que el inquieto caballero pueda resistirse a él y que lo invita a alejarse de su tierra. En esa tercera salida vemos también a un Sancho mucho más dispuesto que antes a secundar a su amo. Y no solo por ambición material. Aunque es cierto que hay en él una expectativa inicial de recibir un salario, ese deseo es rápidamente afeado por don Quijote.

Para no caer en el tópico de la ‘quijotización’ de Sancho (que supuestamente iría pareja a la ‘sanchificación’ de don Quijote) se favorecerá aquí una propuesta diferente: ambos personajes, cada uno en la medida de sus posibilidades, vectorializan su existencia o, mejor dicho, dan sentido a su existencia vectorializándola, en un movimiento clara y decididamente ascendente.

⁴Umberto Eco usa la palabra ‘vectorialización’, aunque en un contexto y con una intención bien diferentes (281).

En el caso de su llegada al Toboso a altas horas de la noche, dicha ascensión hacia el ideal recibe un primer baño de realidad, que viene a ser lo que resumirían las seis célebres y lapidarias palabras de don Quijote: “Con la Iglesia hemos dado, Sancho” (Cervantes [1998] 696).

Evidentemente, el efecto es cómico y nos hace sospechar sobre su intención anticlerical, que sería la interpretación no metafórica. La mayúscula nos fuerza a pensar que hay indicio de ello, pero es un indicio trampa. Y esa trampa radica en disfrazar de anticlericalismo un nivel metafórico muy superior, el que identificaría ‘Iglesia’ con ‘realidad’ frente a la dulce ilusión de la ficción vivida. En una exégesis más simbólica, cabría pensar en la omnipresencia de la muerte, que trunca toda aventura ‘elevatoria’ que es la propia vida, o que le es propia a la vida.

En cuanto a Dulcinea, su transfiguración puede verse de dos maneras: degradatoria (hacia abajo) o ascendente. Inicialmente partimos de un ideal que es rebajado por la cruda realidad (desde la perspectiva de don Quijote), pero Sancho al final creará firmemente que también él ha visto a Dulcinea, y no a una campesina, siendo pues aquí el movimiento de elevación el que se impone y no el de rebajamiento, pues son los duques quienes le convencen de que ha visto a la ‘verdadera’ Dulcinea⁵ y no su amo el que le convence de lo contrario. Don Quijote sufre por ello, responsabilizando a los encantadores de la desdicha de no haber podido ver resplandecer la bella apariencia y rica indumentaria de la que le había hablado socarronamente Sancho, antes de convertirse este en engañador engañado.⁶

3. Tipos de vectorialización

Atendiendo a lo anterior, son como mínimo tres los tipos de desplazamiento o vectorialización que se dan en la Segunda Parte de *Don Quijote*:

3.1. Desplazamiento geográfico

Se trata del propio trayecto que comprende el viaje de Sancho y don Quijote desde su aldea a El Toboso o desde La Mancha hasta la playa de Barcelona, y su retorno una vez

⁵ La duquesa le dice a Sancho, cuando se queda con él a solas: “porque real y verdaderamente yo sé de buena parte que la villana que dio el brinco sobre la pollina era y es Dulcinea del Toboso y que el buen Sancho, pensando ser el engañador, es el engañado” (II, 33, 992).

⁶ ¡Y que no viese yo todo eso, Sancho! —dijo don Quijote—. Ahora torno a decir y diré mil veces que soy el más desdichado de los hombres” (II, 10, 774).

vencidos. En el caso del desplazamiento desde el escenario de las bodas de Camacho hasta la cueva de Montesinos tendríamos que añadir al vector diatópico otro mítico, que lleva a la evocación de Caná, por una —sospechamos— intencionada asociación fonética entre Caná y Camacho, con tintes manifiestamente paródicos; y otra analogía entre la cueva de Montesinos y la caverna del mito platónico, parodia menos carnavalesca, pero igualmente ironizante, que incluso podría tratarse de una alusión al mismo Hades. Estaríamos aquí, además, ante un auténtico *vector de anámnesis*, pues don Quijote pierde la noción del tiempo en dicha cueva, no recordando cuánto tiempo había transcurrido en ella.

En definitiva y como puede verse con tan pocos ejemplos, el desplazamiento espacial actúa como simple plataforma para otros desplazamientos, sean de interacción mítica o conceptual.

3.2. Desplazamiento diacrónico

Sería un tópico harto estéril repetir lo que la crítica ha estudiado ya tan profundamente: la presencia tan medieval como anacrónica de un caballero armado a lo Amadís, que prefiere hablar un castellano del siglo XV que la lengua de su tiempo. Poco, sin embargo, se ha dicho de otras diacronías remitentes a épocas anteriores, más concretamente a la Antigüedad.

Precisamente uno de los ejemplos de intersección entre dos planos de desplazamiento, el geográfico y el diacrónico, es el uso del número siete para referirse a las Lagunas de Ruidera. Cervantes hace coincidir ese número en las menciones de los capítulos XVIII y XXIII —cuando personifica mediante prosopopeya dichas lagunas, hijas según Cervantes de la dueña Ruidera, y convertidas por Merlín en lagunas (821-822)— con el número de ciudades griegas que se disputaron haber sido la cuna de Homero.⁷ El hecho de que la alusión al siete se produzca justo antes del epitafio a don Quijote y poco antes de acabar el último capítulo coloca a ese número y a esa analogía en un lugar prominente de la interpretación global de la obra, que además se cierra de una manera redonda, pues, tal y

⁷ Según Barnés Vázquez, Cervantes se permite crear nuevos mitos a la manera clásica. Así como en la aventura de la cueva de Montesinos, por ejemplo, el novelista “inventa a un escudero de Durandarte, Guadiana, a la dueña Ruidera y a sus siete hijas y dos sobrinas para dar a la visión un matiz de fábula mitológica al estilo de Ovidio y Boccaccio. Pero todo ello, claro está, con un constante humorismo y con una clara intención de parodiar episodios semejantes, que abundan en los libros de caballerías” (46).

como Cervantes pone explícitamente en la pluma de Cide Hamete, se halla aquí nada más y nada menos que la clave y la causa misma de por qué inicia Cervantes el libro como lo inicia (“En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...” [I, 1, 37]), veamos:

Este fin tuvo el ingenioso hidalgo de la Mancha, cuyo lugar no quiso poner Cide Hamete puntualmente, por dejar que todas las villas y lugares de la Mancha contendiesen entre sí por ahijársele y tenérsele por suyo, como contendieron las siete ciudades de Grecia por Homero. (1335)

Lo que nos interesa aquí no es tanto la enumeración de ejemplos en los que se ha recurrido al siete, sino el paso de la geografía al mito tal como se vio anteriormente con los ejemplos de Caná, la evocación de la cueva de Montesinos o las lagunas de Ruidera, pues estaríamos ante un nuevo y paradigmático ejemplo de elevación a mito. De un topónimo impreciso, ‘el lugar de la Mancha’ del primer capítulo de la primera parte, a un final de la segunda que revela al lector no exactamente el lugar en cuestión, sino la razón por la cual el narrador no ‘quiere’ acordarse. Dicha razón es “dejar que todas las villas y lugares de la Mancha contendiesen” (II, 74, 1335), es decir, rivalizasen entre sí por convertirse en patria del héroe. De esta forma el final, más que redondo, se hace absolutamente rotundo. El tan comentado y polémico verbo de la formulación ‘no *quiero* acordarme’ no se correspondería, pues, con un uso modal del mismo (equivalente a ‘no *puedo* acordarme’), sino que dicha forma albergaría una función semántica plena, la de ‘no querer’ por pura y explícita voluntad.

Y además hay un detalle si cabe más vectorial: conectar Homero, primer autor occidental conocido, con una finalidad proyectada hacia el futuro (‘para que contendiesen’) catapultando el contenido del enunciado de manera equidistante al pasado y al futuro en una maniobra de doble vectorialización temporal, geográfica y mítica, todo en uno.

3.3. Desplazamiento semántico

Para encauzar adecuadamente nuestra reflexión partiremos, también ‘vectorialmente’, de un topónimo. Y para no faltar a la representatividad de dicho topónimo valga el que probablemente más aparece, tanto en la Segunda Parte como en la Primera. Dicho topónimo es ‘La Mancha’, como puede deducirse fácilmente. Como es sabido, La Mancha hace referencia a una amplia región histórica del centro y sureste peninsular, que se

extiende por parte de las actuales provincias de Toledo y Cuenca, así como por gran parte de las provincias de Ciudad Real y Albacete.

La denominación, que juega además un papel esencial al ser parte integrante del título de la obra, parece a primera vista inofensiva. Sin embargo, es más probable que Cervantes haya querido también aquí lanzar un sutil mensaje subliminal. Andino Sánchez, en su tesis doctoral, ha demostrado cómo el autor sigue una pauta deliberada y constante de confusión de datos y elementos de la herencia literaria grecolatina. Frente a la ostentación y ampulosidad de un Lope, señala por ejemplo Andino, prefiere la humildad (Andino Sánchez, 216). Y articula esa humildad mediante la confusión consciente de nombres, lugares y argumentos míticos y narrativos.⁸ Pero se trata de una confusión fértil y paródica, carnavalesca para Bajtín, con la que Cervantes, naturalmente, juega, ya que puede intuirse que una persona tan viajada y erudita como Cervantes, además de la literatura antigua, tuvo que conocer el árabe.⁹ Al menos si se tiene presente su biografía.

Y es que La Mancha, más allá de poder no tratarse de ese topónimo fácil que nos llevaría a la significación de ‘campo abierto y seco’ o simplemente ‘tierra seca’¹⁰, adquiere interesantes dimensiones: la hipótesis, no favorecida por Corominas —quien probablemente sea la principal autoridad en la materia— pero sí por Asín Palacios (66) conectaría La Mancha con *al-manshaf*, ‘la mitad del camino’, (como sucede con otro topónimo manchego más específico: Almansa, y otro leonés de análogo origen, Almanza), lo que vendría a enlazar con la vectorialidad de un elemento tan trascendental como es el título de la novela. Así pues, más que con un caballero de secas tierras o tierras de esparto, Cervantes habría jugado con una idea más acorde con la idea de desplazamiento, trátase de su sentido literal y andante como de su valor metafórico equivalente a ‘vida’, tan presente en la tradición hispánica y tan importante en la literatura occidental desde Homero.

⁸ “[Cervantes] quiere dejar constancia de su rechazo a la estúpida erudición reinante en sus días. En lugar de poner en boca de algún personaje su opinión, la presenta ante el lector a través de la acción y el diálogo, esto es, traduce el contenido filosófico a expresión dramatizada” (Andino Sánchez 369).

⁹ Andino habla de una cierta ‘ética literaria’: “el libro debe juntarse con los buenos, no con los pretenciosos que se jactan de una erudición estúpida. Retoma así la tesis ya desarrollada en el *Prólogo* de no adornar su factura con recursos amanerados de cultura exquisita” (Andino Sánchez 218).

¹⁰ Joan Corominas señala: “Zurita afirma que el nombre es idéntico al del pueblo de Almansa, y que primitivamente significaría ‘tierras de espartos seca’; con ello no llegamos a resultado etimológico concreto” (Corominas 798).

Por otro lado, sin abandonar la más que probable semiótica de sustrato islámico en Miguel de Cervantes, cautivo en Argel durante cinco años, ¿cómo pasar por alto el fatídico encuentro final de don Quijote con un caballero que se hace llamar nada menos que de la ‘Blanca Luna’? ¿Basta con tener en cuenta el sustrato intertextual de novelas como *Olivante de Laura* (1564), también llamado Cavallero de la Luna?¹¹ Creemos que podría ser insuficiente.

Tres vías se abren ante semejantes estímulos a la mente del lector: el simbolismo del blanco, el de la media luna y el del astro en sí.

En cuanto al color, ¿cómo ignorar el hecho de que el Mar Mediterráneo se denomine ‘Mar Blanco’ en árabe (y también en turco)? ¿Cómo no pensar en ello, no solo por la previsible conciencia y permeabilidad lingüística de Cervantes tras años de cautiverio en las mazmorras otomanas de Argel, sino también por la claridad de un término tan básico como el del mar común en la lengua del otro? Se hace difícil o casi imposible obviar un color tan denotador en un lugar tan emblemático, casi diríamos estratégico, de su novela, a orillas de una playa tan mediterránea como la de Barcelona: el caballero enfrentado especularmente al mar que literalmente había marcado la vida de su creador. La presencia de la luna junto al color blanco, por su parte, no haría sino reforzar esta suposición. Y precisamente es la idea de luna como astro la que nos lanza al cielo. ‘Dulcineificando’ el astro o, si se prefiere, ‘lunificando’ a una Dulcinea tan inalcanzable como perseguido. Ni un Andrea Alciato habría podido encontrar mejor emblema para el ideal justificador de toda una vida.

3.4. Otros desplazamientos relevantes

La variabilidad diafásica, la relativa a los diferentes registros del habla, geolectos, dialectos, sociolectos, ideolectos, etc., ha sido frecuente objeto de estudio en el *Quijote*, tanto como las variedades diastráticas, dependientes de la situación social del hablante. Interesante para nuestro tema sería el caso particular de la lengua de Sancho como gobernador de la ínsula de Barataria, donde el escudero, ascendido repentinamente en la escala social a un puesto de mayor prestigio, modifica sus recursos de expresión. Es un cambio que hay que añadir a la evolución ‘ascendente’ de la lengua sanchesca. Sancho eleva a su manera su habla con refinamientos que a menudo acaban teniendo un efecto cómico o grotesco, pero incluso

¹¹ Que, dicho sea de paso, también domina el árabe.

así, el resultado es igualmente sublimador: “Todos los que conocían a Sancho Panza se admiraban oyéndole hablar tan elegantemente y no sabían a qué atribuirlo, sino a que los oficios y cargos graves o adoban o entorpecen los entendimientos” (Cervantes [2004] 1118).

Y en el mismo capítulo 49, un poco más adelante, leemos:

[...] estoy admirado de ver que un hombre tan sin letras como vuestra merced, señor gobernador, que a lo que creo no tiene ninguna, diga tales y tantas cosas llenas de sentencias y de avisos, tan fuera de todo aquello que del ingenio de vuestra merced esperaban los que nos eviaron y los que aquí venimos. Cada día se veen cosas nuevas en el mundo: las burlas se vuelven en veras y los burladores se hallan burlados. (II, 49, 1119-1120)

El motivo del engañador engañado (o del ‘burlador burlado’, según se lee aquí) remite al lector al capítulo 33, al diálogo de Sancho con la duquesa. Pero el factor vectorializador presente en el episodio del gobierno de Sancho es que al gobernar debe impartir justicia, elevándose también lingüísticamente por encima de sus convecinos en Barataria, pues ha de resolver peticiones, decidir castigos o indultos, presenciar lágrimas, disputas, envidias y otros conflictos. Dicho lo cual, el mayor grado de enaltecimiento humano es su propia argumentación sobre el rechazo del puesto como juez, al darse cuenta de que no está hecho ni preparado para desempeñar el cargo de modo adecuado:

—[...] dejadme volver a mi antigua libertad: dejadme que vaya a buscar mi vida pasada, para que me resucite de esta muerte presente. (II, 53, 1163)

Los términos en los que Cervantes pone en boca de Sancho su renuncia como juez (‘resucitar’ de una ocupación u oficio que se presenta como una ‘muerte’) no habrían podido alimentar mejor la tesis que aquí sustentamos, pues la metáfora de la resurrección, al menos en la cultura occidental, está irremediabilmente condicionada por la idea de vector ascendente.

4. Conclusión

Leer el *Quijote* desde la perspectiva de la metáfora puede parecer filológicamente dudoso. Sin embargo, con la recuperación de la metáfora por parte de Ortega, de Ricoeur y,

ya en los albores del siglo XXI, con la influyente labor de Lakoff se hace difícil renunciar a las perspectivas de análisis y reflexión que ella abre.

Tras el ocaso de la Antigüedad, durante la cual había gozado de un tratamiento privilegiado por parte de Aristóteles (*Retórica*), Quintiliano (*De institutione oratoria*) o Pseudo Longino (*De lo Sublime*), la metáfora, aunque muy presente por ejemplo en el Barroco, fue relegada a simple elemento de un largo catálogo de recursos estilísticos, tal y como puede apreciarse en el célebre tratado de Pierre Fontanier, *Las figuras del discurso*, de 1827. En el siglo XX se ha rescatado la metáfora, pero la tradición cervantina no la ha tenido en cuenta. Al menos como procedimiento de análisis, tal y como Ortega concibe la metáfora, más allá de la elaboración de faraónicos y eruditos listados.

El concepto de vectorialización permite aplicar un método bajo cuyo prisma es posible repensar, si no la totalidad, al menos fragmentos relevantes y significativos de la obra de Cervantes. La íntima relación entre vector y metáfora que puede observarse sin dificultad en algunos de sus capítulos estriba fundamentalmente en la idea de desplazamiento y elevación. El desplazamiento espacial-geográfico es el más evidente y actúa de generador de ulteriores desplazamientos que ya no son puramente espaciales, sino que afectan a la dimensión temporal y conceptual.

En última instancia, y en una visión tan radical como orteguiana, podría concluirse que todo en el Quijote es movimiento. Un movimiento que se genera a partir de una primera salida, de una segunda y de una tercera; un movimiento que arrastra a un segundo protagonista, Sancho, y que lo arrastra no solo geográficamente; un movimiento que arrastra a los vecinos de la aldea y a un número significativo de personas que se cruzan con la curiosa pareja y le siguen la corriente hasta zambullirse de lleno en su peculiar mundo y que, una vez ahí, bucean no tanto ya en lo espacial-geográfico, sino explorando y reinterpretando el sentido mismo que cobra su existencia tras conocerles. Hay, en conclusión y plenamente arrastrado también ya el lector, un movimiento existencial, de revisión o resemantización de la propia vida.

Bibliografía

- ANDINO SÁNCHEZ, Antonio de Padua. *Las fuentes grecolatinas en el Quijote*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2008.
- ASÍN PALACIOS, Miguel. *Contribución a la toponimia árabe de España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1940.
- BABINIOTIS, Giorgos. *Lexikó tis neas ellinikís glossas*. Atenas: Kéntro lexikologías EPE, 2002.
- BARNÉS VÁZQUEZ, Antonio. "Yo he leído en Virgilio". *Análisis sincrónico de la tradición clásica en el Quijote*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2008.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Instituto Cervantes, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 2004.
- COROMINAS, Joan y PASCUAL, José A. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Vol. III. Madrid: Gredos, 2001.
- ECO, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 2000.
- FERRARI NIETO, Enrique. *Diccionario del pensamiento estético de Ortega y Gasset*. Zaragoza: Mira editores, 2010.
- FONTANIER, P. *Les figures du discours*. 1968. Paris: Flammarion, 1977.
- LAKOFF, George. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- LIDDELL, Henry George y SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1968.
- ORTEGA Y GASSET, José. OO. CC. Vol. I. 1914. Madrid: Taurus, 2004.
- RICOEUR, Paul. *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 2001.
- RIQUER, Martín de. *Nueva aproximación al "Quijote"*. Barcelona: Teide, 1989.
- SCHWARTZ, Lía. "El Quijote y los clásicos grecolatinos en la obra crítica de Arturo Marasso." *Olivar* 6.6. (2005) *Número monográfico: El cervantismo argentino: una historia tentativa*. Ed. Juan Diego Vila.
<<http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLIV06n06a02/pdf>> [26/07/2015]