

**EL CUERPO DEL «FANTASTA»
SOBRE MITOLOGÍA LITERARIA HISPANA Y PROGRESO
TECNOLÓGICO**

Fernando R. de la Flor

¿Dónde están los Quijotes de nuestra industria y comercio?

Santiago Ramón y Cajal, *La mujer. Psicología del Quijote y el qui-
jotismo*

Es inevitable: Tengo la sensación de haberme introducido en este volumen facticio de una manera un tanto forzada. Diría que, obligado a dar cuenta por escrito de la invitación a la exposición oral que un día se me hizo para el Círculo de Bellas Artes de Madrid, casi lo hago ahora de modo extemporáneo.

Todo lo que presento a continuación estaría situado levemente fuera de tiempo; colocado de manera desviada con respecto al foco contemporáneo sobre los asuntos de trascendencia. Propiamente resultará ser «intempestivo»¹, y ello en razón de que acudiré a una figuración que, «ya», y desde cualquier punto de vista que se considere, expresa un imaginario perdido, definitivamente irrecuperable (y, por lo tanto, al menos aparentemente, poco dado a vincularse con palabras que resultan en este momento nucleares en los léxicos de la modernidad, como aquella de «técnica»).

De modo que de todos los posibles mitos, y de lo que es la proyección en el mundo de la técnica que aquellos puedan tener —y que aquí en este volumen son objeto de revisión—, el que coagula en ese icono

¹ En el sentido nietzscheano de la «segunda intempestiva»: una especulación histórica de la que más vale desembarazarse pronto dado su nulo valor para el progreso de la comunidad hacia el futuro.

textual que es *El Quijote* (pese a lo que pueda parecer) resulta ser el menos proyectivo de todos ellos. Acaso también el menos «legible» en una situación como la actual, casi enteramente dominada por las tendencias ultra-modernas infundidas por el conglomerado científico-técnico y sus figuras y prefiguraciones. Incluso sucede que tal símbolo no puede convocarse sino en la forma de constituir una denegación, una «contrafigura», de la fuerza mayor que configura enteramente la actualidad, visiblemente condicionada por su dimensión tecnológica y factual. En definitiva, tal mito se presenta como el polo desgastado de una dialéctica que ya no está «imantada». Y ello al haberse resuelto del lado de la carrera del progreso, en cuyo ámbito, si no es como contraparte (y acaso «sombra») suya, no cabe reparar en todos aquellos valores periclitados que se ponen en pie en *El Quijote*.

De modo que se hace preciso justificar la introducción aquí de la evocación de lo que es un verdadero «espectro nacional», el cual ha llegado extremadamente sobredeterminado en significaciones a nuestros días, y del que, en rigor, es difícil no ya decir de él «lo nuevo», sino, propiamente, venir a recordar a qué expresión perdida dio en su día cauce su figura.

Con todo, quizá no sea del todo descabellado sacar de nuevo a pasear al caballero, y hacerlo precisamente en esta ocasión, donde los mitos —que son por sí mismos constructos de naturaleza molar— se ven enfrentados a la dinámica fluida de lo que llamamos progreso, cuyo agente es la «técnica». Algo aquí expresamente invocado por nuestros editores, y sobre lo que estamos llamados a pensar.

Bien mirado, a la vista de la propuesta nuclear que orienta nuestra discusión, quizá deba tranquilizar toda sensación de inoportunidad (o, peor, de oportunismo, algo que la simple evocación de tal obra siempre insinúa en el inconsciente de un receptor nacional). En primer lugar, porque, por lo que parece, la revisión aquí de otros mitos evocados no se introduce en ningún momento —y ni siquiera roza de lejos— el delicado problema de las identidades nacionales. Y ello aunque sea evidente que mito e identidad nacional han caminado juntos en el pasado, pudiendo aseverarse que los mitos conforman una suerte de sustancia de una comunidad imaginada que se reconoce en ellos, y, entonces, este aspecto de los mismos, en propiedad, no puede o no debe ser nunca elidido, ni

quedar al margen de la consideración que a cualquier propósito de estos se haga.

Se reconocerá que los mitos traídos aquí a colación por mis compañeros son referentes globalizados ya, y eso hará que todavía destaque más la sustancia local, carpetovetónica, y hasta «manchega», como veremos, de la figuración mitológica que introduzco. forzándola a convivir con una referencia prometeica y tecnológica. Ello determinará que de lo sublime que pueda alentar en una mitología no quede quizás más a estas alturas que una inscripción imaginaria, debilitada en la forma y desubstanciada en su intención de ofrecer una lectura del mundo o una alternativa de conducta en él.

Pero enseguida, y además de esto, hay una segunda razón por la que no sería tan traído fuera de tensión dialéctica el evocar ahora al protocaballero. Y ello porque en tal figura se condensa algo de lo que fue una polémica central en la vida española. Este es el problema de la existencia o no de una ciencia española. Una «polémica de la ciencia española»², que nos deja de nuevo ante una cuestión (todavía importante y con alguna sustancial deriva en nuestra actualidad), cual es la de la propia ubicación, digamos *imaginaria*, del país y su posición secular con relación al progreso, a lo que es la marcha de las sociedades hacia su apoteosis técnica (finalmente cumplida entre nosotros, dicho sea esto entre paréntesis)³.

El Quijote es un momento de esa marcha singularmente detenido, estancado, en lucha desesperada con la flecha del tiempo y el «viento» a que llamamos progreso, y funciona dentro de ese esquema emancipador como un auténtico «contramito». Algo de lo que, al final, podemos concluir que ha sido preciso, finalmente, el desembarazarse (pues resulta embarazoso).

² Sobre cuyo final pesa el *dictum* de José Ortega y Gasset, quien a propósito del libro de Marcelino Menéndez Pelayo —*La ciencia española*, 1897—, escribe: «Antes de su libro entreveíase ya que en España no había habido ciencia; luego de publicado se vio paladinamente que jamás la había habido».

³ Apoteosis tecnológica e ingreso en el núcleo del capitalismo occidental, que sin embargo pudiera convivir con muestras evidentes de un subdesarrollo social, en la tesis de Vicenç Navarro, *El subdesarrollo español. Causas y consecuencias*. Barcelona, Anagrama, 2006.

Si es así, si dos cuestiones sensibles pueden quedar activadas en esta nueva «salida» a campo del Quijote, estaría en algo justificada tal evocación como la que emprendo de aquel que es el gran y único libro de memoria colectiva española. Y hasta puede que en ese sentido se despierte alguna resonancia, no del todo indeseada o fuera del interés de nuestro momento y de la lógica general que se imprime al volumen. Pues, en efecto, el discurso sobre la identidad española, y el sentido mismo de la cultura por ella elaborada, además de su relación con el doble progreso material, técnico y también con la mentalidad de conquista de futuros, en buena medida no es algo que podamos decir que no tiene su importancia. Y acaso, entonces, es mi intención operar esta mediación para venir a hablar de ello a través de esa figura-comodín que es Don Quijote.

Nuestro caballero, valga por lo que valga su aventura, es, en este punto, idiosincrásicamente «nacional», y ha venido con el tiempo a expresar una peculiar relación que se produce entre esa misma comunidad hispana y su nivel de eficacia técnica y su grado de confianza en el progreso material⁴. Estos son los hechos relevantes. En *El Quijote* se desestima la cartografía, la náutica, la ingeniería civil, la metalurgia, el arte militar, la medicina no galénica..., y un buen conjunto de disciplinas que tiene que ver con los avances tecnológicos. El Quijote, en cuanto personaje, es metáfora y justificación de una subjetividad aislada, la cual (se) reconoce (en) el presente, y como tal, entonces, define y representa lo que López Piñero considera como el «aislamiento ibérico» (Ortega y Gasset: la «tibetanización» ibérica) respecto de la actividad científica de las corrientes europeas y supone la expresión artístico-simbólica de la desarticulación de aquellos impulsos y formas de conciencia moderna que habrían luchado por su inserción natural en la sociedad⁵.

Ello produce un mito nacional, en efecto. Aunque esta definición de mito nacional para el Quijote tal vez oculta la completa desapa-

⁴. Progreso material que, para el caso de la sociedad hispana altomoderna, ha estudiado José Antonio Maravall, *Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad. Visión de la historia e idea del progreso hasta el Renacimiento*. Madrid, Alianza Editorial, 1966.

⁵. José María López Piñero, *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*. Barcelona, Labor, 1979, p. 372.

rición que de sus valores portantes se produce hoy en el imaginario colectivo, que aun teniéndolo como referencia es lo cierto que no sabe de qué. La sombra de este icono cultural, a pesar de los fastos con que se ha celebrado el reciente Centenario, se difumina por momentos, y los contra valores en que notoriamente se empecinaba ya no pueden ser sin más atribuidos a un territorio, a una historia que estuviera todavía operante, y para la cual pudiera el relato canónico ofrecer una suerte de marco de intelección simbólica y de legitimación ante un hipotético tribunal de la historia, que juzgaría su vigencia, su actualidad.

Entonces, pondremos aquí, pues, por lo que pueda valer, una nota de color local; en realidad: un recuerdo de la vieja Iberia, dentro de un mar de referencias que, como conviene al mundo de lo mítico, han sido de suyo ya deslocalizadas, o han perdido completamente la memoria de sus orígenes en una tierra determinada y en una época, cuya tensión específica y aura imaginaria sin duda algún día vinieron a encarnar.

Así que, en efecto, el Quijote es por antonomasia el mito de la identidad nacional española, ello en particular, de modo exclusivo. Es «obra nacional», como diría el filósofo Schlegel, y escapa al general proceso de globalización y de desterritorialización mitológica que aquí se sanciona. Es, por tanto, un mito de otro orden, propiamente es una figuración mitológica residual, un «fantasma», cuyo régimen de supervivencia y de actividad puede que haya caducado, que ya no represente nada más allá de lo que es un puro valor estético, una coartada para apuntalar la evanescencia general del pasado. Al final, no parece que pueda cumplirse el deseo de Rubén Darío cuando dijo aquello de «don Quijote no debe ni puede ni debe morir»⁶. Cualesquiera que sea el resultado de la exploración, habremos de convenir que da a parar en el «caballero inactual»⁷, en el «mito inactual», por oposición a otras mitologías que sin demasiadas variaciones han podido pasar a esta otra orilla del tiem-

⁶ Ha abordado la posición mitologizante de Rubén Darío respecto al Quijote, José Eduardo Arellano, *Rubén Darío, Don Quijote no debe ni puede morir (páginas cervantinas)*. Pamplona, Iberoamericana; Vervuert; Universidad de Navarra, 2005.

⁷ Cito textualmente la obra de Antonio Martínez Ruiz, *Azorín, El caballero inactual*. Madrid, Espasa Calpe, 1959.

po, atravesando las fracturas históricas. Algo que ciertamente tiene a bien reconocer el propio personaje:

Y así, considerando esto, estoy por decir que en el alma me pesa de haber tomado este ejercicio de caballero andante en edad tan detestable como es esta en que ahora vivimos.⁸

Entonces, tal condición de mito regresivo y nostálgico que le atribuimos, mucho menos puede servir para representar a una colectividad española actual que, justamente, en estos momentos, parece entregada a traicionar con fruición —yo diría casi con «saña»— toda dimensión utópica o idealista, suprimiendo de su horizonte cualquier referencia pasadista (propiciando, en realidad, una «muerte del pasado»). Este tiempo nuestro da en olvidar el secular anclaje antitécnico de su mitología matriz; aquella postura reaccionaria adoptada en la querrela de los antiguos con los modernos de que se hace responsable la novela, y que girando de sentido en el imaginario colectivo se conduce ahora a abrazar con entusiasmo la propia «postmodernidad».

Es este del Quijote, por tanto, un «mito crepuscular», mito de un imaginario perdido, y se puede pronosticar que, a pesar de los pesares, tendrá una difícil supervivencia en estos tiempos nuestros que viven de la modernidad acelerada del propio país; de su entrada triunfal en la era técnica avanzada, a la que tal sociedad parece haberse adaptado como un guante, constituyéndose en realidad el territorio peninsular en una suerte de «laboratorio» para las prácticas más extremas de la misma, y también en un espacio donde asombrosamente se desarrollan en estos momentos incluso las más vanguardistas de estas aplicaciones, muchas de ellas por la senda de la biotecnología.

Como aseguró de tal país en su día Gianni Vattimo⁹, el pasaje de España a la tercera revolución industrial es firme, siendo así que se perdió las dos anteriores. Precisamente, de la primera de ellas, de aquella que se

⁸. Capítulo XXXVIII, «Que trata del curioso discurso que hizo don Quijote de las armas y las letras».

⁹. Gianni Vattimo; Pier Aldo Rovatti (eds), *El pensamiento débil*. Madrid, Cátedra, 1990.

produjo a fines del siglo XVI, *El Quijote* pudiera resultar ser una precisa alegoría de su envés: una predicación de su polo negativo¹⁰. Lo que nos coloca definitivamente ante *El Quijote* como ante lo que verdaderamente es: un fiambre, una estantigua, que solo puede reflectar unos tiempos que, en todo caso y para siempre, ya serán aquellos de antes de los tiempos de López Rodó, momento en que se puso en marcha de verdad la desengrasada máquina técnica de la modernización nacional a ultranza.

Figuración aquella, la del clásico, en todo caso, de la que tenemos la certeza de que pronto ha de comenzar a ser abiertamente denostada, como lo fuera aquel otro españolísimo burro Platero, el burro más burro de todos los burros de Juan Ramón Jiménez, a manos en aquella ocasión de los divertidos surrealistas. Además, en el momento en que se acelera el proceso de la disolución de una identidad colectiva hispana, que habría sido unificada artificialmente por medio de una coerción y una violencia, que no se cansan de denunciar los federalistas, es cierto que no puede sobrevivir el general mito nacionalista español que ha quedado vinculado a ella¹¹.

De hecho, hace ya tiempo que ha comenzado el desmontaje impío de tan extraña, de tan inconveniente de recordar, precisamente ahora, ficción peninsular. Y eso sucede por lo menos desde el tiempo en que Fernando Savater publicara aquellas meditaciones suyas en torno a *Olvidar el Quijote*, o que Borges, el postmoderno profundo por excelencia, rebajase definitivamente la estatura mítica de la novela, al cabo para él, novela descuidada, sumamente «imperfecta»¹². Y casi podría haber

¹⁰. Para una información más precisa sobre el verdadero estado de aquella ciencia, véase, de nuevo, José María López Piñero, *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII...*

¹¹. El sentido que ha cobrado este último cuarto centenario de la publicación de la novela es muy diferente a aquel otro que animó la conmemoración de 1905. En aquella ocasión, los intelectuales españoles estaban poseídos por un síntoma identificatorio quijotesco y el mito les servía como narrativización de los problemas derivados del «ser» de España, llegando incluso a proponerse la configuración narrativa del alma quijotesca como guía, como «evangelio» (Unamuno) de una posible salvación o restauración de lo nacional en su (perdida) esencia

¹². En todo caso, lo cierto es que el Quijote, y detrás de él Cervantes, todavía no han sido objeto de una demolición por la nueva crítica, como en otro sentido si lo ha podido ser Shakespeare y su visión de mundo. Harold Bloom es el paladín de

dicho, con el propio Cervantes; que tal libro era, en realidad, una triste «leyenda que se había quedado seca como un esparto».

Los mitos literarios creados por genios individuales son antigüedades obsoletas a punto de desvanecerse, si no reciben la savia de una resemantización y transposición a códigos de visualidad, introducidos en las nuevas y fragmentadas estructuras narrativas de que hace uso la estética postmoderna. Empero, entre aquellos mitos (Don Juan, Hamlet, Fausto...) creados en laboratorios de la letra, el del Quijote se presenta como el más imposible y de más difícil tratamiento de todos ellos desde una perspectiva contemporánea (mas si se le interroga sobre su presumible contribución desde el punto de vista de la formación científico-técnica). Ello sucede hasta el punto de que sus proyecciones, si es que desean recibir algún tipo de atención, deben necesariamente traicionar uno a uno todos los postulados en que se basa su propia arquitectura. Como hoy palmariamente sucede con esa secundarización del mito Quijote, despojado de sus valores idiosincrásicos e investido de otros nuevos, que es el Capitán Alatriste, que ha sustituido como leyenda nacional al caballero, y que hoy recibe incluso el tratamiento analítico de un viejo pero nuevo hito cultural¹³, hombreándose en este sentido con el propio Quijote, del que al cabo, en rigor, ni siquiera se puede decir que sea su sosias o su secuela, sino, más propiamente, su reconversión.

Fin de régimen pues para la trascendencia de la figuración mitológica que enfocamos, y eso en cualquier actualidad que se plantee. Agota-

la lucha contra las estrategias que desvirtúan los cánones y que reducen a polvo su influencia (posición que exhibe en *Angustia de influencia*. Madrid, Trotta, 2009). En el caso del Quijote, su desacreditación y su olvido vendrá, es de suponer, más bien de la mano de la indiferencia, de la falta de cuestionamiento sobre las preguntas ideológicas que en él se hacen. De hecho las únicas notables operaciones que sobre tal figura se han acometido en los últimos tiempos se vierten prácticamente en el terreno de la ecdótica, de la edición textual pulcra y formalista, que lo prepara para su definitiva museificación y pase a la reserva espiritual del imaginario de la nación.

¹³. Véanse los resultados de una canonización apresurada de este personaje (de la que no están ausentes connotaciones irónicas) en la edición crítica que de él ha hecho Alberto Montaner. *El capitán Alatriste*. Madrid, Alfaguara, 2009, y, también, en el volumen de estudios que le acompañan. El carácter revivalista de este libro de éxito popular ha sido explorado por Antonio Álvarez-Ossorio, «Alatriste: un viaje al Siglo de Oro español», *Clío. Revista de Historia*, 3 (2002), pp. 44-49.

miento final de sus interpretaciones exegéticas. Ya no hay, ni parece que vaya a ver reactivaciones de tal mítica, ni tampoco puestas al día de la misma; apropiaciones que pudieran estar a la altura de lo que propone en cuanto empresa original¹⁴. *El Quijote* ya no hace tema¹⁵. Lo que puede coincidir muy bien, o, incluso, determinará lo que es el inevitable paso a la museificación, al archivo, acompañado de los sacramentos de su edición definitiva en versión tradicional (léase edición de Francisco Rico)¹⁶, o en hiperedición digital multimedia (como la que prepara el centro para el estudio de Bibliotecas Digitales de Texas; A and M University, y que lleva el exótico nombre de Eve-DQ)¹⁷.

Producto de un tiempo sin descendencia, y en el que ya no es posible reconocerse, ni encontrar las huellas de una genealogía verdadera, el Quijote es un mito instalado en el interior de un proyecto político definido, que a través de la sublimación de la realidad pretendió legitimarse como postura ética ante el mundo¹⁸. Legitimación y cobertura ética que

¹⁴. Las interpretaciones que todavía hoy se generan sobre el mito son «pálidas», desustanciadas y extemporáneas, a pesar de anunciarse como implementaciones de una tradición exegética que no desfallece nunca. Véase a este respecto, Klaus Dieter Ertler y Alejandro Rodríguez, *El Quijote hoy. La riqueza de su recepción*. Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2009.

¹⁵. Tal vez el canto del cisne de su prodigiosa historia hermenéutica se pueda encontrar en el volumen reunido por Antonio Bernat Vistarini, *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina: primer convivio internacional de «locos amenos»*. Salamanca, Universidad, 2000. Como, por otra parte, así también sucede con el otro emblema de la cultura siglodorista hispana, *Las Meninas* velazqueñas, que han conocido recientemente una revisión que, de momento, y probablemente ya para siempre cancele la hermenéutica fuerte sobre tal obra. Ello en Fernando Marías, *Otras Meninas*. Madrid, Siruela, 1995.

¹⁶. En efecto, la edición de Francisco Rico (*El texto del Quijote*. Barcelona, Destino, 2006) culmina todo el trabajo filológico de los últimos dos siglos, haciendo prácticamente inconcebible el que pueda irse más lejos en la hermenéutica textual.

¹⁷. Noticia de esta edición en Eduardo Urbina *et al.* «Hacia el Quijote en su IV Centenario (1606-2005): hipertextualidad e informatización», *Bulletin of Spanish Studies*, 81 (2004), pp. 553-567.

¹⁸. Ernesto Giménez Caballero lo expresa como que el Quijote es la «correlación espiritual al desastre que se fraguaría en Münster» (*Genio de España*. Madrid, Ediciones de la Gaceta, 1932). José Ortega y Gasset tiene una interesante meditación sobre el asunto en su «Gestos de los castillos», en *Obras Completas*

ha venido funcionando en términos generales hasta el año 75, en que el libro famoso de José Antonio Maravall da el golpe maestro a la cultura barroca hispánica, y eso al poner en ella de relieve su absoluta relación de servidumbre con la estructura de una sociedad violenta, dogmática y señorial¹⁹. Aunque antes de la completa dilución de esta mitología moral y constructo ético alimentado en torno al mito por los intelectuales del Tercer Centenario —Azorín, Maeztu, Ortega y Gasset, Unamuno...—, y, según mi opinión, todavía ha alcanzado a crearse de ello una imagen última, que es también una imagen de su traición definitiva, y de la muerte de su significación arcaica, esta realizada en el Cuarto Centenario, y ahora a manos de los agentes de publicidad y sus comitentes: los políticos autonómicos. Lo veremos en la última parte de este pequeño texto.

Por este lado entonces (por fin una inserción de cuño hispánico, en dominios que han sido bruscamente desnacionalizados y convertidos en referencias universales), estaría, yo creo, justificado sacar a pasear de nuevo un rato este mito desastrado de lo nacional, este antiguo «libro de memoria» colectiva española y cifra del imaginario concebido como singularidad, como persistencia de niveles arcaicos del pasado en el seno de un presente evolucionado. Un mito tiene una genealogía que no conviene perder de vista, y sobre el que hay que fijar nuestra atención con el objeto de observar como en nuestro tiempo estos constructos son, en realidad, manipulados al límite, apropiados por una lógica moderna que los invierte, los resemantiza, con la finalidad de que los olvidemos lo más pronto posible, tal y como fueron en su primera emergencia histórica.

Esta evocación nacionalista y esta conexión con el *genius loci*, que se produce a través de tal figuración, me temo con todo que no serán suficientes para acreditar la oportunidad de una convocación como esta que hago al nombre del caballero. Será preciso encontrar también una

ii. Madrid, Taurus, 2004, pp.536-550. Ello remite en último extremo a posiciones morales que proceden del campo evangélico, pues ciertamente el Quijote aparece revestido de la armadura de la virtud cristiana. Algo que, en definitiva, permitió a Miguel de Unamuno asimilar a Don Quijote con Cristo, este último el hombre o dios definitivamente anti-técnico. Sobre el asunto general del ejercicio de una violencia sagrada, véase Dennis Crouzet, *Les guerrieres de Dieu. La violence au temps des troubles de religion*. París, Champ-Vallan, 1990.

¹⁹. Ello, naturalmente, en *La cultura del barroco*. Madrid, Ariel, 1975.

ilación cierta entre lo que aquí se denomina «técnica» y el mito puesto en revisión, ello para no desvincular al caballero, más allá de su famoso discurso sobre los cañones y las balas de mosquete (que supone una explícita entrada en cuestión), de una cierta relación con la técnica, o, por lo menos, con su parodia, o con la justificación de su descrédito y del modo «moral» en que sería posible el abandono de aquella misma²⁰.

Aquí, el mito nacional del Quijote deberá entrar por oposición, por contraste activo, o dialéctico si se quiere, con lo que en el resto de los análisis de este volumen pueda darse a leer. Pues, en efecto, el explícito título que recibe este libro induce la existencia, mediante la inclusión de la referencia técnica, de una mitología definitivamente «moderna», una mitología reactivada en la revolución industrial, y a ella se referirán inevitablemente los temas aquí suscitados los cuales, para decirlo con Hal Foster,²¹ tratarán en cualquier caso de «dioses prostéticos», mitos que se implementan a base de prótesis técnicas²². Veremos, pues, cómo actuando a redropelo el mito del que me ocupó llega a sustantivar, a través de una relación arcaizante y desfasada, una reacción a aquellas otras figuras de la anticipación de futuro que, por su parte, los relatos legendarios que sirven de base a la cultura científico-técnica siempre comportan²³.

²⁰. Que el lector ya sabe que puede encontrar en el capítulo xxxviii de la primera parte de la novela, donde se lee: «Bien hayan aquellos benditos siglos que carecieron de la espantable furia de aquestos endemoniados instrumentos de la artillería, a cuyo inventor tengo para mí que en el infierno se le está dando el premio de su diabólica invención...»

²¹. Véase la interpretación que del arte postcontemporáneo, apoyado en extensiones tecnológicas, ha ofrecido Hal Foster, *Dioses prostéticos*. Madrid, Akal, 2008. Y, de paso, también, las reflexiones que sobre lo «prostético» o «protético» ha generado Fernando Broncano en su libro *La melancolía del ciborg*. Madrid, Herder, 2009.

²². Para un excursus sobre el papel de las prótesis en la construcción de lo humano, y para lo que es la diferenciación de éstas con respecto a lo que son los instrumentos y herramientas, en cuanto que la prótesis se incorpora estrictamente, se hace cuerpo, mientras la herramienta es un objeto de uso ocasional, véase Diego Parente, «La concepción protésica de la técnica: aporías y alternativas», en Diego Parente (ed.), *Encrucijadas de la técnica: ensayos sobre tecnología, sociedad y valores*. La Plata, Universidad Nacional, 2007, pp. 81-97.

²³. Otros relatos, conformados también bajo la mitología quijotesca invierten sin embargo la relación de esta con la técnica y avanzan futuros dominados to-

En este sentido, nuestra creación no sirve para esa aproximación franca a la cultura tecnológica, que aquí se exalta, con todos los matices y ambigüedades. En todo caso, esta figura mediadora no es que precisamente nos abra a la problemática de una relación compleja y proyectiva con la misma, como lo hace Frankenstein, como lo puede significar también Prometeo o la Eva futurista, sino que, al contrario, *El Quijote* es más bien el texto que muestra la escisión misma que se produce entre culturas de base humanístico-literarias²⁴, obsesivamente logocéntricas, y los avances tecnocientíficos que modifican los *habitus* y el contorno vital todo de las sociedades de progreso. De ese choque y de esa dialéctica surge la estatura mítica de un héroe, colocado definitivamente bajo el signo del «antiprogreso», y de la relación conflictiva con su brazo armado, la técnica.

Dichas estas generalidades, que sustentan lo que pienso acerca de la naturaleza alegórica del personaje y de la obra cervantina, de dos muy diferentes maneras y tiempos aquella ficción del Quijote debe relacionarse ahora de modo preciso con el mundo de la técnica. Es conforme a ellas que mi intervención en este volumen conjunto se organiza en torno a dos grandes bloques bien diferenciados, los cuales sustentan —aun cuando lo hagan de un modo desviado, incluso «peregrino»— esta problemática.

Leeremos efectivamente *El Quijote* como expresión de un imaginario que se constituye en el rechazo y la incompreensión hacia la novedad, el progreso y su instrumento transformativo, la tecnología, entendida esta en su sentido más lato²⁵.

talmente por las prótesis. Como sucede en el libro de Italo Calvino, *El caballero inexistente*, texto en el que se ofrece una contrafigura del Quijote, por cuanto en su trama es la armadura la que toma posesión de la identidad del caballero, en efecto, «inexistente» dentro de ella. Véase una edición de esta novela en Madrid, Siruela, 2005.

²⁴ Ha reflexionado sobre el fin de régimen y colapso definitivo en nuestros días del «humanismo literario», Peter Sloterdijk, en *Normas para el parque humano*. Madrid, Siruela, 2000. A la aventura quijotesca se le podría poner el colofón de una frase que se encuentra en este libro: «La síntesis social no es ya —ni siquiera ya aparentemente— cuestión ante todo de libros y cartas» (p. 29).

²⁵ La figura que queda evocada aquí es la de la detención, justo aquella opuesta a la de la propia lógica de la novedad, esta última la que rige todo el desarrollo del

Pero cabe también tomar conciencia de un hecho preciso: el mito de que trato tiene una expresa referencia ubicada en un momento de la temporalidad histórica: se encuentra asociado a un momento histórico caracterizado, que él propiamente inaugura o al que sirve de *pantalla simbólica*. Este paso histórico caracterizado es el de la crisis material de la Monarquía hispana, agudizada desde finales del siglo XVI a causa de estar enfrentada sobre todo a la guerra abierta con las potencias militarmente mejor tecnificadas del Norte, de los Países Bajos. Es, en efecto, el momento en que Francisco de Quevedo escribe:

El lamento militar creció en diluvio.²⁶

El mito pues se ve asociado a la decadencia y la declinación de las energías proyectivas, a la pérdida del futuro o retracción de horizonte imperial, y a la incapacidad en la prosecución de un dominio de las condiciones técnico-bélicas que exige el proyecto de soberanía sobre un mundo²⁷. Algo que resulta ser, en definitiva, política incapacidad de someterlo a una técnica adecuada que lo reforme y conforme según el modelo ideal²⁸.

La rebelión abierta en los Países Bajos es la «herida» principal de la monarquía universal Austria, el verdadero talón de Aquiles de la configuración simbólica que del mundo tiene la geopolítica hispana de la Edad Moderna. Según ello, mantendremos aquí que la figura del Quijote debe ponerse en forzoso contraste y polarización dialéctica con la

capitalismo occidental, y de lo cual ha dado cuenta Borys Groys en su *Lógica de lo nuevo. La lógica cultural del capitalismo tardío*. Valencia, Pre-Textos, 2009.

²⁶. Francisco de Quevedo, «Memoria inmortal de don Pedro Girón», en *El Parnaso español*. Musa I. Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648.

²⁷. He estudiado un caso de ineficiencia militar a propósito de una fortificación española en el Nápoles de la época de la insurrección, 1640, en mi texto «El bastión barroco. Metáforas de la decadencia militar hispana», en *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid, Cátedra, 2002, pp. 187-229.

²⁸. Este modelo ideal será el de un «Planeta Católico»; un proyecto geopolítico de integración en una soberanía de carácter casi pontifical. Véase el desarrollo de esta idea en mi «Planeta católico», en Ramón Mújica (ed), *Barroco Peruano*. Lima, Banco de Crédito, 2002, pp. 1-37.

del soldado protestante, que entretanto ha entrado en un proceso rápido de tecnificación, conducida por las reformas que impuso en el ejército holandés el conde Mauricio de Nassau²⁹, y que más tarde remataría el segundo gran técnico moderno del arte de la guerra, el príncipe Gustavo Adolfo de Suecia³⁰.



Fig. 1. Jacques de Ghenys, *Maniement d'Armes, d'Arquebuses, Mousquetz et Picques*. La Haya, 1608.

Aquellas reformas (y me refiero a las primeras coetáneas con la construcción ficcional quijotesca), sustancialmente estaban encaminadas a

²⁹ La índole de esas reformas, que obviamente no fueron seguidas por los teóricos militares de la monarquía hispana presa de concepciones militares arcaizantes, conservadoras y yo diría que hasta «mágicas», ha sido procesada en el artículo de Jan Piet Puype, «Las reformas del ejército holandés del príncipe Mauricio de Nassau, 1590-1600. Armas y tácticas de batalla», Bernardo García (ed.), *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos países Bajos*. Madrid, Universidad Complutense, 2006, pp. 171-213.

³⁰ Una visión general de todo ello puede encontrarse en John Childs, *Warfare in the Seventeenth Century*. Londres, Cassell and Co., 2001.

sustituir las armas de brazo por las armas de fuego, adiestrando a los soldados en el manejo de estas últimas³¹. En mil quinientos noventa y siete, ocho años antes de la primera redacción del Quijote, la caballería holandesa abandonaba definitivamente la lanza y la sustituía por el arcabuz, que enseguida fue sustituido por el pistolete [Figura. 1]. Recordemos, yendo más allá del célebre discurso cervantino en contra de las armas de fuego, la definición que Sebastian de Covarrubias hace en su *Tesoro* sobre el arcabuz:

Arma forjada en el infierno; inventada por el demonio.³²

En este contexto de reformas vertiginosas en que se hallaba inmerso el complejo militar del capitalismo protestante, la Batalla de las Dunas en 1600, representa la derrota tecnológica del ejército español de los tercios, fundamentalmente armados de picas, y su definitivo desplazamiento del vector fuerte de la lógica militar que implicaba la capacidad de mantenimiento de líneas de tiro continuo. Lo que de paso también supone algo que es evidente en el grabado holandés que presentamos sobre la caballería: el hecho mismo de que es el propio cuerpo del soldado (y hasta el del animal, en persecución de un ideal «centáurico») el que está aquí sometido a una tecnología que ha descompuesto sus movimientos y los ha logrado reglamentar disciplinariamente³³. Frente a un improvisado y carente de específica instrucción jinete hispano, ajeno por completo a un adiestramiento complejo, y presa de una descoordinación muy grande, la caballería holandesa había aprendido una serie de movimientos rígidamente estructurados, digamos una «técnica» (que

³¹. Que da como resultado el más célebre de los manuales de instrucción de soldados del mundo barroco, el de Jacques de Gheyn, *Maniement d'Armes, d'Arquebuses, Mousquetz et Picques*. La Haya, Robert de Baudous, 1608. Traducido en todos los países europeos, menos en aquellos territorios bajo influencia de la Monarquía hispana.

³². Sebastián de Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Voz: «arcabuz».

³³. Se trata de un paso histórico en lo que se ha denominado la producción de una «sociedad disciplinaria», que es, también, técnica en la aplicación rigurosa de sus principios deductivo-rationales, y que, como tal, ha sido estudiada por Michel Foucault, *Vigilar y castigar*. México, Siglo XXI, 1976.

trabaja actualizando el cuerpo y descomponiendo sus movimientos con precisión)³⁴, perfeccionada luego en las instrucciones de Gustavo Adolfo, las cuales obligaban por ejemplo, como en el grabado se ve, a detener el caballo, a tirar entonces de solo una de las riendas y conseguir que el animal volviera la cabeza hacia el lado contrario cuando se producía el fagonazo que, de otra manera, podría asustarle³⁵. Aquí empezamos a ver una distancia funcionalmente relevante con respecto a las «actitudes» de Rocinante, pormenorizadamente (y risiblemente) relatadas en la novela cervantina, convertida también, literalmente, en una novela de anti-caballería moderna.

Con respecto a esto, lo peculiar de nuestro mito es la inconsciencia de un saber acerca del estado verdadero del mundo y la sustitución de este conocimiento por una estructura simbólica arcaica (carente de observaciones, que son las que marcan la época de una manera acentuadamente disciplinaria)³⁶, por una cobertura mito poética y fundada en valores éticos. Todo lo cual devuelve al viejo *animus* guerrero un lugar arrebatado y perdido, que se escribe ahora como jactancia militar, como una particular forma de *logopatía* desafiante que los italianos conocerán como *brauate spagnole*, y que los franceses se ocuparán de fijar en la forma propagandística y libelista de colecciones de anécdotas ridículas

³⁴. Véanse las observaciones precisas y la importancia que confiere al hecho de la introducción de la sincronidad del movimiento en las unidades militares del Norte de Europa hacia 1590 Peter Sloterdijk, en su libro *Esferas. Espumas. Esferología plural*, III. Madrid, Siruela, 2006, pp.323-324.

³⁵. Adiestramiento corporal del jinete que ha sido estudiado en la *logue durée* por Georges Vigarello, «El adiestramiento del cuerpo desde la edad de la caballería hasta la urbanidad cortesana», en Michael Feher; Ramona Naddaf y Nadia Tazi, *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. II. Madrid, Taurus, 1990, pp. 149-200.

³⁶. Quizá en el plano metafórico ello cuaje en el modelo incontestable de la «fortaleza», tal y como esta ideación es utilizada por los ideólogos del Imperio, vgr. por Raimundo Costa en su *Torre invicta, fortaleza incontestable de la Monarquía de España* (Barcelona, Jacinto Andreu, 1673). Me he ocupado de la estructura simbólica general en que se encuentra envuelta la poliarcética hispana en mi: «El imaginario de la fortificación entre el Barroco y la Ilustración española», en Alicia Cámara (ed.), *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Ministerio de Defensa, 2006, pp. 33-53.

de soldados de la Monarquía Católica³⁷. Conocidas como *Rodomontadas españolas recopiladas de los comentarios de los muy espantosos, terribles e invencibles Capitanes Matamoros, Crocodillo y Rajabroqueles*³⁸, de estas series se imprimen, entre 1601, que es la primera, y 1612, hasta seis ediciones en París³⁹, las cuales, además, se extienden por la Europa protestante, dando pie a todo tipo de imágenes grotescas y carnavalizadoras del soldado español, en el momento mismo que estaba siendo humillado en los escenarios bélicos de Europa⁴⁰. [Figura 2].

³⁷. Con ello se produce la definitiva separación de las concepciones acerca del honor y de la integridad militar y la política de la reputación entre el imperio hispano y sus detractores europeos. Sobre el tema puede verse de Élisabeth Balancy, «L'honneur militaire en Espagne et en France aux XVI et XVII siècles: une mutation idéologique», en *Annales du Midi*, CXIII, 233 (2001), pp. 27-37.

³⁸. Acudiendo para ello al personaje de Rodamonte en el *Orlando furioso*, como prototipo de fanfarrón y hombre de guerra que con sus amenazas risibles resulta ser inconsciente de sus verdaderas (y escasas) fuerzas. Véase sobre el tema Alejandro Cioranescu, «Las rodомontades espagnoles», en *Estudios de literatura española y comparada*. La Laguna, Universidad, 1954, pp.117-135. Y ahora también la edición de Pío Moa, Pierre de Bourdielle, *Bravuconadas de los españoles*. Madrid, Ediciones Altera, 2002.

³⁹. Y hasta doce ediciones más hasta terminar el siglo XVII. Los complejÍsimos aspectos bibliográficos de todo esto serán desentrañados en un próximo artículo de Víctor Infantes, «La sátira antiespañola de los fanfarrones, fieros, bravucones y matasietes: las *Rodomontadas* españolas y los emblemas del Señor español (1601-1608). Primeros apuntes (I)», en *Actas del VII Congreso Internacional de la Sociedad española de Emblemas*. Pamplona, Universidad de Navarra, 2010 (en prensa). Para la conexión que pueda haber establecer entre estas «rodомontadas» y la figura de Don Quijote, puede leerse la obra de Maurice Bardon, *Don Quichotte en France au XVIIe et XVIIIe siècle*. París, Honoré Champion, 1931. Obsérvese una conexión de tono entre las expresiones del Quijote y la rodомontada número xxxiv de la colección editada en París por Nicolás Baudoin en 1607: «Aquesto es todo fábulas y hechos femeniles, acercad el ánimo y fortaleza mía, que ni la podenca del Darío, ni del grande Alexandro Magno, ni el fuerte Sansón, ni el pujante Héctor Troyano, ni el valeroso Achiles, ni el furioso Orlando, ni el bravo Reinaldos, ni el valiente Gradaço, ni el gallardo Sacripante, ni el terrible Mandricardo, ni el famoso Roger, ni el robusto Africano, ni el horrible Rodомonte, ninguno de aqueste se pueden ygualar a la orrenda, espantosa y furibunda fuerça mía» (Cit. por Alejandro Cioranescu, «Las rodомontadas españolas»..., p. 125).

⁴⁰. El análisis de los aspectos iconográficos de ello puede encontrarse en el artículo de Stephen Bertiére, «La guerre en images: gravures satiriques anti-spag-

Los carnavales protestantes, como el de 1614, son buena prueba de que entre una y otra parte de la novela del *Quijote* el protagonista ya había entrado a formar parte de esta configuración grotesca de un mito inactual, o de un mito que expresa la sin razón de toda la inactualidad «técnica» en que por entonces se veía sumida la Monarquía Hispánica⁴¹. El subtexto lo expresa muy bien:



Fig. 2. Andreas Bretschneider.
Leipzig, 1614.

El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha, caballero de la Triste Figura, Señor del extremado caballo Rocinante, coronado de esperanza y imaginación del impero de Tebisonda, derribador y vencedor de los gigantes Caraculiambros [...] Y el amparo y remedio de los menesterosos, el miedo de los tyranos, el espanto de los terribles y la quinta essentia de todos los caballeros andantes...⁴²

Rodomontadas, pues, de los «quijotes» españoles, como recuerdan los luteranos y calvinistas, sacándole todo su jugo al milite fanfarrón, cuya tradición inmediata se hace remontar al Orlando⁴³. Pero también estamos aquí ante testimonios y reflejos burlescos de lo que es una tra-

nols», en *L'age d'or de la influence spagnole*. París, Mont de Marsan, 1991, pp. 147-185.

⁴¹. Sobre el asunto, inmediatamente trasladado a las opiniones públicas de los países beligerantes con el imperio hispánico, véase Hélène Duccini, *Faire voir, faire croire. L'Opinion publique sous Louis XIII*. París, Champ Vallon, 2003, pp. 479-498.

⁴². Cito por José Manuel Lucía Megías, *Leer el Quijote en imágenes. Hacia una teoría de los modelos iconográficos*. Madrid, Calambur, 2006, p.116.

⁴³. Son los «fieros» españoles, que se exhiben en el desfile de tipos de los que habla el texto de Francisco de Cáceres, *Nuevos fieros españoles*. París, s.i., 1607.

dición propia peninsular de arbitrios, que tienen muchas veces como objeto intervenir con soluciones técnicas imposibles o disparatadas o arcaicas, en el corazón mismo del mundo configurado como capitalismo de ética protestante⁴⁴, y de lo que puede dar cuenta el episodio del *Buscón* de Quevedo que, precisamente situado en el sitio de Ostende⁴⁵, el cual tuvo lugar entre julio de 1601 y septiembre de 1604, presenta a un ingeniero de la Monarquía enloquecido, quien mostrando un mapa de la ciudad protestante aprovisionada por mar, le dice al «buscón» don Pablos:

Bien ve vuestra merced que la dificultad de todo está en este pedazo de mar; pues yo doy orden de chuparle todo con esponjas y quitarle de allí.⁴⁶

Si volvemos al cuerpo protésico del mítico guerrero que ponemos en consideración ahora, y que se configura como impresivo cuerpo textual —tan extremadamente caracterizado por Cervantes que, de inmediato, se traslada a la cultura visual, en la que, por lo menos desde 1614, logra una inscripción memorable y duradera⁴⁷—, este ya señala en sí mismo esa relación de déficit con respecto a las urgencias de la realidad y a lo que es la propia lógica de novedad continua, frente a todo intento nostálgico de resucitar pasadas edades. En sí mismo, el cuerpo armado del caballero en su dimensión icónica pasa por ser una pura alegoría de la inferioridad y del atraso técnico. En esta su figuración empobrecida y anticuada, el Quijote se opone punto por punto incluso a aquellas otras

⁴⁴. Diferencia, fractura geográfica del capitalismo occidental, en lo que sigo a Max Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Barcelona, Península, 1979.

⁴⁵. El cerco o asedio de Ostende fue el símbolo de la incapacidad técnica española por tomar una ciudad-fuerte del Norte europeo. Los tres años de duración del asedio son los más largos de la historia militar de Occidente, si hacemos abstracción del cerco de Troya.

⁴⁶. Francisco de Quevedo, *El buscón*. Madrid, Cátedra, 1994.

⁴⁷. Ha tratado este asunto Emilio Martínez Mata, «El poder de la imagen en los textos del Siglo de Oro: el caso del Quijote», *Edad de Oro* (Madrid), 2009, pp.197-236, donde también puede encontrarse una amplia bibliografía sobre la imagen icónica del Quijote.

representaciones de caballeros urbanos nórdicos, que, en la forma de «tiradores de arcabuz», se hacen representar en los Países Bajos, desde por lo menos 1529, donde comunidades de burgueses están avanzando en constituir sólidas cofradías civiles militarizadas e instruidas en el manejo y adiestramiento de las armas de fuego⁴⁸. [Figura 3.]



Fig. 3. Jean Tengnagel, «Retrato del cuerpo de arqueros de Amsterdam». 1623. British Museum.

Por su parte, también el propio territorio que conforma el escenario de desenvolvimiento del mito, esa Mancha misteriosa, está marcado notoriamente por la huella ancestral del laboreo artesanal, por los desarrollos exclusivamente propios de un mundo campesino. Se trata, pues, del territorio desplazado, todavía no conquistado por las tecnologías que han comenzado por entonces a transformar las urbes. Lejos de cualquier estructura cortesana, sometida a lógicas de novedad modernizadora, La Mancha es el lugar, para seguir a Guilles Deleuze⁴⁹, no «estriado» todavía, ni tampoco trabado por las redes de comunicación y trato mercantil que caracterizan los comienzos de este primer estadio del capitalismo.

⁴⁸. Véase el excepcional análisis que le dedica a este género de representaciones Alois Riegl, en «Los tiradores de Dirck Jacobsz del año 1529», en *El retrato holandés de grupo*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2009.

⁴⁹. Naturalmente, me refiero a Guilles Deleuze y Félix Guattari en su *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos, Valencia, 2006, donde se encuentra una vasta reflexión acerca de lo que es la superficie física del mundo y su roturación (o «estriado») a partir del trabajo sobre ella de las «máquinas» militares.

Espacio «liso» (de nuevo, Deleuze), en ausencia de estructuras molares, lo que permite entonces la apertura y el desarrollo en él de una utopía retroactiva, que juega abiertamente a establecer una oposición con la otra polaridad, la nórdica (y, en general, el modelo de desarrollo protestante). Mundo este último claramente asociado con la industria y lo que es la rápida transformación de las costumbres y de los mundos-de-la-vida.

No nos preguntaremos aquí más por las calidades de aquel territorio único, territorio abstraído de los flujos de modernidad y también estanco con respecto a las novedades y tecnologías transformativas, que entretanto ya estaban actuando desde la sedes de ese centro ejemplar que es la Corte en el Antiguo Régimen y las metrópolis hispanas, estas sí situadas ya en perspectiva «de novedad» en aquel momento en el que, por lo demás, nos parecería que se desestructura para siempre, en el caso peninsular, el ideal de equilibrio entre lo rural y lo urbano⁵⁰.

El carácter marcadamente «terrestre» del mito Quijote, juega aquí, también, en otra escena mayor, donde por entonces se operaba simbólicamente, apuntando en ello, de nuevo, un cierto descrédito y desublimación de la técnica. Ese otro escenario polar es el mar. Peter Sloterdijk, recientemente⁵¹, ha puesto en evidencia el modo en que el capitalismo transformativo tuvo su fundamental pilar en la primera era de la globalización mundial en la navegación. Y hay que saber a este respecto que en la cultura hispana, y precisamente en el intervalo temporal que va de un Quijote a otro, en 1613, el que pasa por ser, en *pendant* estricto con el Quijote, como la otra *chef de oeuvre* del barroco hispano, las *Soledades* gongorinas, acogen cien versos detractores de la era dorada de la navegación que a principios del xv había abierto en la Península la llave del progreso técnico científico. Esos versos singulares clausuran melancólicamente la mayor y hasta hoy última empresa tecnológica peninsular

⁵⁰. Ello es notorio en el caso de Madrid, la capital de la Monarquía imperial, en la que habría que valorar el alcance que tiene la introducción de la novedad, acompañada del indudable auge económico, ocurrido a comienzos del siglo xvii. Asunto que ha abordado Enrique García Santo Tomás en, al menos, dos recientes libros: *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe iv*. Pamplona, Universidad de Navarra; Iberoamericana; Vervuert, 2004 y *Modernidad bajo sospecha: Salas Barbadillo y la cultura material*. Madrid, CSIC, 2008.

⁵¹. *En el interior del mundo del capital*. Madrid, Siruela, 2009.

con repercusiones globales. Para Luis de Góngora, el gran paso hacia adelante del descubrimiento es «buitre de pesares». En efecto, se hace recaer un juicio moral sobre esta empresa técnica al final dictada por la codicia, y descalificada en cuanto producida por el interés material que la determina:

Piloto hoy la codicia, no de errantes
árboles, mas de selvas inconstantes.⁵²

Empresa aquella, pues, de tipo «prometeico», que a través de multiplicidad de lecturas simbólicas de signo ascético-estoico reclama para sí la «voluntad» de acción de un pueblo⁵³, y por tanto se hace acreedora de un castigo desde el punto de vista de la mentalidad antimundana, que tiende hacia una detración, un encogimiento y paralización de las energías libidinales proyectivas⁵⁴. El enclaustramiento obsesivo en La Mancha se debe leer en paralelo a la retracción melancólico-terrestre que sufren los grandes capitanes de la empresa colonial y guerrera hispana: Carlos v, el Marqués del Viso, los Almirantes de Castilla, el Duque de Medina Sidonia...

⁵² vv. 403; 404, de la ed. de Robert Jammes, *Soledades*. Madrid, Castalia, 1994, p.279.

⁵³ El asunto resuena todavía en un texto tardío como el de Azorín, *La voluntad*, que aborda una etiología de la depresión endógena del país al desvincularse del vector de progreso occidental. Ello da lugar a un síndrome de pesimismo hispano, cuya última revisión la ha realizado Rafael Núñez Florencio, *El peso del pesimismo. Del 98 al desencanto*. Madrid, Marcial Pons, 2010.

⁵⁴ Se llamó al caso, «desistimiento», también «desgana» de la empresa imperial. Véase Manuel Camacho de Ciria, *Desistimiento de la empresa imperial*. Madrid, Espasa Calpe, 1958. Un comentarista de Góngora acusa el impacto de esta simbólica «deconstrucción» de la empresa técnico-colonizadora. Es Salcedo Coronel en su comentario a las *Soledades de Don Luis de Góngora* (Madrid, Imprenta Real, 1636): «No dejaré -dice- de culpar a Don Luis, pues atribuye a la codicia, y no a una ambición prudente, la dilación de la Monarquía española. ¡Oh España, cuánto menos debes a tus naturales que a los extranjeros, pues aquellos, aunque envidiosos, confiesan tu grandeza, y éstos, maliciosamente, deslucen tus victorias!» En nuestros días, los hermanos Sánchez Ferlosio se sitúan en esta perspectiva, el primero, Rafael Sánchez Ferlosio con *Estas Indias lejanas y malditas*. Barcelona, Destino, 1994, el segundo, «Chicho» Sánchez Ferlosio, con su canción «Atrás, atrás, a contratiempo», en *Canciones, poemas y otros textos*. Madrid, Visor, 2008.

Descendiendo a la prometida corporalidad que presenta el mito, nos preguntamos por la implementación y revestimiento técnico, por las prótesis burdamente militares, y, en definitiva, por la librea de que queda revestido el caballero; aquello que conforma su *exo esqueleto*, podríamos decir. Del que ahora adelantamos que sigue el investimento simbólico del que se hace expresión el texto de San Pablo:

Tomad, pues, la armadura de Dios, para que podáis resistir en el día malo, y, vencido todo, os mantengáis firmes.⁵⁵

Imagen esta del uso «cuasi sacramental» de la armadura («... Tomad el yelmo de la salvación y la espada del espíritu...»: *Efesios*), que es la generada en 1613 por el emblemista y autor de literatura simbólica ilustrada, Juan Francisco de Villava [Figura 4], con el siguiente desarrollo textual:

Quiso labrarle al celestial soldado
Christo unas armas, que con nuevo encnato
Puedan tenerle el coraçon guardado,
De tanto golpe de enemigo tanto.⁵⁶



Fig. 4. Juan Francisco de Villava,
Empresas espirituales y morales. Baeza, 1613.

⁵⁵. *Efesios*, 6, 13-18.

⁵⁶. *Empresas espirituales y morales*. Manuel Pérez Lozano (ed.). Córdoba, Universidad de Córdoba, 1997, p. 101.

Esta apoyatura y referencialidad en lo simbólico sitúa en perspectiva justa la correspondencia que se halla entre nuestro mito y el estado de violencia del mundo, pues a propósito de esto pensamos que se establece un interesante *link* entre el propio mito y la técnica, y, en este caso, la técnica de las técnicas, la madre de todas las técnicas⁵⁷, la militar. Y ello tal y como esta se presentaba por lo menos ante la mirada de los productores y legitimadores simbólicos de una monarquía ibérica cuya máquina de guerra, cuando nace el mito, está entrando en una efectiva crisis frente a enemigos de poderosa capacidad técnica. Hostiles situados todos en un territorio de confrontación que ocupa, por lo menos, tres plataformas continentales con sus correspondientes mares y océanos⁵⁸.

Crisis aquella para la que la salida ideal es la de una suerte de implementación de la confianza providencialista, como revelará pronto, en 1636, un texto decisivo, el de Juan Caramuel y su *Declaración mystica de las armas de España*⁵⁹ [Figura 5]. En el imperio, las soluciones técnicas se ven en cierto modo desautorizadas por la fuerza persuasiva y peso que alcanzan a tener los planteamientos de índole simbólica⁶⁰. Y ello contempla una escala que va desde discursos sobre la tribulación necesaria de ciertos pueblos, como el que emprende Pedro de Ribadeneyra a propósito del desastre de la Invencible y en ciertos pasajes de su *Tratado de la religión*⁶¹, hasta toda una galaxia conceptual creada por

⁵⁷. Pues, como asegura Michel Foucault, y Paul Virilio no desmiente en sus estudios sobre polemología, el ejército es la matriz del progreso técnico y el complejo militar-industrial es el que domina y marca el camino de la humanidad en desarrollo constante.

⁵⁸. A los que debemos considerar auténticos «laboratorios» para tecnologías de punta centrales para la constitución de los imperios europeos, y en particular el español durante el Antiguo Régimen, siguiendo en ello la conceptualización que del problema ha ofrecido recientemente Peter Sloterdijk, en su *En el interior del mundo del capital*...

⁵⁹. Bruselas, Lucas de Meerbeque, 1636.

⁶⁰. Sobre ello he reflexionado en mi artículo «Mística de las armas de España. El simbolismo de la violencia militar barroca», en Rosa García Gutiérrez; Eloy Navarro y Valentín Núñez (eds.), *Utopía. Los espacios imposibles*. Amsterdam, Peter Lang, 2003, pp. 295-309.

⁶¹. «Solo Dios –escribe Pedro de Ribadeneyra– da los reinos y rige los reyes y los alumbrá y da consejo... y pone espanto a los enemigos y les da la victoria con-

los jesuitas en justificación del hecho de una singular Belona hispana en lucha permanente contra la herejía y la increencia⁶².



Fig. 5. Juan Caramuel *Declaración mystica de las armas de España*. Bruselas, 1636.

tra ellos» (*Tratado de la religión y virtudes que debe tener el Príncipe cristiano*. Madrid, BAE, 1952, LX, p. 468).

⁶². Sobre el asunto específico de la postura jesuítica ante el hecho de la guerra, evidentemente sujeto a valoraciones simbólicas por quienes, desde la Compañía se comprenden a sí mismos como «miles Christi», véase Antonio Bernat Vistarini y John F. Cull, «Guerra y paz en la emblemática de los jesuitas en España», en Sagrario López Poza (ed.), *Estudios sobre literatura emblemática española*. El Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2000, pp. 9-29.

Todo este *background* del que surge la novela marca más definidamente el propio ámbito en que debe moverse nuestra reflexión, que no es otro que el del mito en cuanto «militarizado»; es decir, en cuanto puesto en dialéctica con el estado factual de armas y de defensas en la época de su alumbramiento definitivo. Pues quizá aquella a la que se da curso en *El Quijote* sea la única configuración mítica personal en que las prótesis y vestimentas alcanzan un alto significado expreso con relación al tiempo histórico en que se emplean⁶³. Vestido sumamente «parlante» el de este mito, en efecto, y que asocia sobre sí el significado de una prótesis, haciendo que forme parte de su estructura nuclear de sentido el hecho de tal revestimiento corporal, el cual procede de un estado concreto de lo que en la época se llamaba la «armería». Y con ello doy ya una señal precisa concreta y objetiva que se reconocerá que vincula al mito con la técnica, que era, lo recuerdo, nuestro compromiso.

El cuerpo del guerrero, también el del soldado, tiene un radio de acción preciso, el cual se vio incrementado secularmente por la revolución militar constante. La lanza, característica del Quijote, sitúa la capacidad de herir en una posición media, equidistante entre los dos vectores sobre los que se ha demostrado que la violencia es eficaz a uno y otro lado de la Edad Moderna: el arma de fuego y el arma corta. La lanza es, pronto, inviable en la tecnología militar de la alta Edad Moderna, porque, rebasada, descubre el centro gravitatorio de la vulnerabilidad: el pecho y el vientre del guerrero. De hecho, la lanza, la pica, tuvo una rápida obsolescencia, y si se mantuvo en el espacio militar español, como destaca Velázquez en su gran cuadro de *Las lanzas*, fue, sobre todo, porque no había capacidad tecno-económica de sustituirlas por los arcabuceros, de modo que los tercios mantuvieron, diríamos contra viento y marea, proporciones anómalas de picas con relación a la misma proporción siempre creciente de «líneas de fuego» de que estaban dotados los ejércitos holandeses, franceses, etc.

⁶³. Sobre estas prótesis y sus efectos, casi mágicos, o, por lo menos, míticos, recordemos la observación de Sigmund Freud, «El hombre ha llegado a ser, por así decirlo, un dios con prótesis: bastante magnífico cuando se coloca todos sus artefactos, pero éstos no crecen de su cuerpo y a veces le procuran muchos sinsabores» (*El malestar en la cultura*. Madrid, Alianza Editorial, 1989, p. 88).

La despotenciación militar técnica española es de nuevo aquí la referencia precisa, y de ello es metáfora, según creemos, la composición en el texto del *Quijote* de un desastrado hombre de guerra del interior de las Españas, que quiere rehabilitar las viejas tradiciones guerreras, cuyo depositario eran todavía las «órdenes de caballería» sujetas en aquel tiempo a intentos más o menos fantasiosos de reconstrucción de su fibra interna, esencialmente militar, degradada en la vida burguesa de las élites peninsulares finalmente desmovilizadas⁶⁴.

Este asunto de la im-potencia técnica militar hispana —desacompañamiento, pérdida del necesario equilibrio entre *ímpetus* y *tecné*— es algo que precisamente recorre el eje de la historia nacional, desde ese momento áureo en que la totalidad imperial hispana se ve obligada a desengancharse de la revolución permanente de las armas y de lo que es objetivamente propio de la lógica técnico-militar, hasta llegar a las tropas coloniales en Marruecos y Annual calzadas con zapatillas todavía a la altura del siglo xx.

El imperio español se mantiene por sus espadas y picas y asaltos a lo largo del xvi, xvii..., menospreciando hasta cierto punto las nuevas tecnologías militares, y haciendo de la energía viril y la obstinada determinación pugnativa la seña de identidad del soldado y del guerrero (católico) hispano. La *imago* del *Quijote* revelará alguna de estas importantes tensiones que animan (o a las que sucumbe) la existencia del cuerpo militarizado vernáculo. Y es en este sentido que tal figura forma parte de un extraño museo de imágenes bélicas hispanas que debido a su variedad y proliferación no cabe ofrecer ahora. «Museo» militar que certificaría la idea de que las derivas, las anomalías primaron en ese campo, y lo hicieron por sobre lo que podemos entender eran las condiciones técnicas ideales del ejercicio militar y guerrero⁶⁵.

De hecho, la imagen abiertamente patética del Caballero de la Mancha lo es por el fuerte componente anómalo y asincrónico de la técnica militar con la que se atreve a comparecer en los campos de acción y de

⁶⁴. De la precisión histórica de ese asunto ha dado cuenta de manera muy incisiva Pedro Cátedra, en su *El sueño de la caballería*. Madrid, Abada, 2009.

⁶⁵. Panteón de figuras militares anómalas, que he revisado en el capítulo «El Quijote. Imago última», de mi libro *Imago, Figuras del imaginario barroco hispano*. Madrid, Abada, 2009.

batalla de La Mancha. Preguntémosnos por algo esencial también cuando de lo orgánico bélico se trata: ¿Estamos ante el cuerpo del guerrero o es el cuerpo del soldado? Sutil diferencia, que se establece a la llegada de la modernidad bélica, porque cuando aparece el soldado ciertamente desaparece el guerrero. ¿Qué caracteriza al guerrero?: el radio de acción corto, y ¿qué al soldado?: la ampliación de ese radio de acción hacia una lejanía cada vez más abstracta: el arma de fuego, la bala, ausente y, en todo caso, anatemizada en *El Quijote* en el episodio del discurso a los pastores, en la forma de decepción ante el uso de la artillería. Recordemos que en esto precisamente radicaba la innovación militar, y, en ella, el incremento constante de la longitud de los tiros y el grosor mismo del proyectil determinaron, desde los avances producidos en el primer Renacimiento, la forma de las construcciones defensivas, modificaron el movimiento de los cuadros y, finalmente, llegaron a desterrar las pesadas armaduras y las lanzas y picas que nada podían contra ellos. [Figura 6.]

Era esta una oposición que comienza a jugarse ya claramente desde mediados del siglo XVI en donde grabados como este que presento evidencian el uso hiperbólico de la técnica militar, que ya no fija la atención en el cuerpo enemigo sino que se concentra meditativamente en los cálculos geométricos y matemáticos que rigen la actividad de los instrumentos o armas.

Estos son solo algunos ejes por donde puede comenzar a ser entendida la construcción de ese cuerpo mayestático y legendario destinado a los trabajos de una violencia (en algunos momentos irrisoria) narrati-

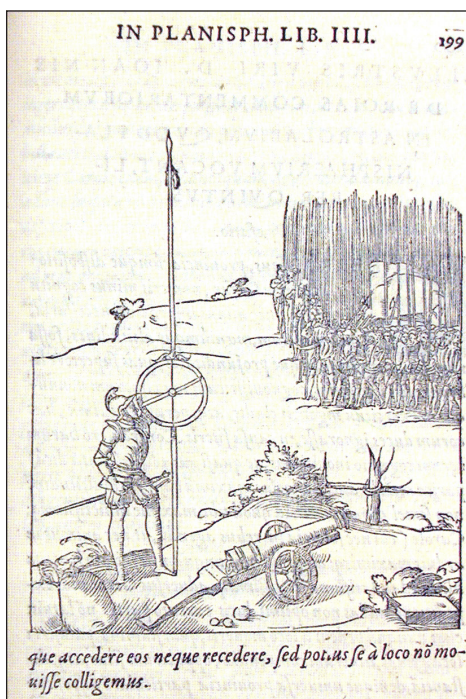


Fig. 6. Juan de Rojas Sarmiento, *Commentariorum in Astrolabium*. París, 1551.

vizada en *El Quijote*; los vectores fuertes de su construcción son, según estamos viendo, la inviabilidad, la afuncionalidad, el desajuste técnico, el fracaso, el menosprecio que produce siempre el uso de una tecnología inadecuada, desfasada. El mito quijotesco se nos revela en este propio aspecto como un mito grotesco; de nuevo: un antimito.

Es hora de que reflexionemos un poco de manera más focalizada sobre ello.

Enfrentado al mito del *fantasta*⁶⁶, que al cabo resulta ser el Quijote, uno se encuentra siempre ante lo que es el despliegue reiterado de su iconografía tradicional, pero pocas veces ante la reflexión iconológica que daría campo y profundidad a esa misma imagen del caballero, tantas veces banalizada, o cuyo inconsciente nunca acaba por emerger en los análisis conocidos. Entonces, en el espacio público se han volcado tradicionalmente imágenes, sí, pero estas sin contraste; a veces sin explicación alguna, dejando relativamente inerte al observador ante el misterio y el artefacto complejo que una imagen cultural siempre es, más si se presenta como resumen y «jeroglífico» de la complejidad psicológica de una construcción ficcional que ha devenido, como sucede en este caso emblema de un momento cultural esplendente.

Nos situamos en la era imperial, para tal vez comenzar a entender cómo en ese momento se forja el cuerpo de un guerrero peculiar, y con qué característicos metales lo hace⁶⁷. Trataré de compensar esta perspectiva «anticuaria», definitivamente alejada de nuestro hoy, con una

⁶⁶. En el *fantasta* la mirada interior se revela tan poderosa que nubla o difumina la otra visión, la propia o retiniana. En la confusión de las dos realidades, el *fantasta* vive en un mundo ambiguo, cuya naturaleza es mixta de representaciones exteriores e interiores. El *fantasta* más célebre de la cultura occidental es, sin duda, Don Quijote de la Mancha, alguno de cuyos perfiles y relieve psíquico recorreremos en este análisis. Para el tema de las distorsiones y aberraciones del mirar en la cultura altomoderna, véase mi libro: *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco...*

⁶⁷. Momento imperial en el que ciertamente está activo el ideal de un «príncipe guerrero», según lo expresa Baltasar Gracián en su *El héroe*: «¿Qué príncipes ocupan los catálogos de la fama sino los guerreros». Véase sobre este ideólogo y su pensamiento belicista Juan Ignacio García Noriega, «Gracián y la guerra», en AAVV, *Baltasar Gracian. Ética, política y filosofía*. Oviedo, Fundación Gustavo Bueno, 2002, pp. 123-134.

observación actual que se refiere a la iconografía, esta ya sí ultimísima, del Quijote, el «hidalgo fuerte». Es aquella que se ha puesto a prueba en las recientes conmemoraciones del Centenario en el 2005. Pero esto llegara solo al final de un trayecto mucho más convencional. De modo que dos regímenes, dos tiempos en la vida de una figuración consolidada quedarán aquí evocados, con el objetivo de que operen entre sí un contraste enriquecedor y fuercen en su coalescencia una «imagen dialéctica», que, en definitiva, venga a explicar no poco el sustrato de tensión que nuestro mito nacional pueda tener, en este caso con la otra polaridad *in absentia*: la técnica.

Mi intención última no es la de afirmar algo sobre los fantasmas o proyecciones que acoge la novela, y se despliegan luego en la forma de una posteridad imaginativa y figural, sino que, más bien, a lo que apunta el análisis es a dar algunos instrumentos, a hacer algunas notaciones al objeto de fijar orientaciones y esquemas cognoscitivos de la cultura visual de la Edad Moderna, en el seno de la cual se constituye la proyección mental colectiva del «Caballero de la Triste Figura». Ello en la confianza de poder ayudar a leer tal figura exactamente como emblema de la posición que vuelve las espaldas a la actualidad y ancla su vivencia en estados técnicos y materiales arcaicos y ultrapasados.

Figura, en todo caso, cuya resonancia y fuerza específica la lleva rápidamente a ingresar en el imaginario colectivo, para operar allí, no sabemos todavía si como un reactivo o, más propiamente, como una melancólica y conformista confirmación de que todo estaba perdido; de que, definitivamente, el paradigma de construcción hispánico de la historia se apartaba con curso fatal de la esfera del progreso y de la misma actualidad, y que esa era una percepción casi general en la colectividad peninsular. Es ese el momento en que la novela se convierte en un icono identitario instalado en el centro del imaginario o inconsciente colectivo:

No ha de haber bodegón, venta, ni mesón, o tienda de barbero, donde no ande «pintada» la historia de nuestras hazañas.

Acaso el secreto todo estribe en las imágenes a partir de las cuales debemos ciertamente desarrollar nuestra tesis. Lo hacemos definiendo

algunas evidencias hermenéuticas bajo cuyas claves se constituye el campo de la cultura visual del período y que resultan ser para esta el modo específico de sus esquemas productivos, de sus patrones de proyección.

Con el Quijote estamos ante lo que es el texto que desarrolla la construcción de una *imago* que ha terminado en ser universal. En modo alguno se trata de la producción o generación de una simple imagen. Una imagen estrictamente considerada es una reproducción analógica de una realidad que tiene alguna forma de efectuación y existencia en el mundo fenomenológico. Sugiero que aquí estamos, por el contrario, ante una *imago*, propiamente esta sería la plasmación de una representación mental. En el caso del *Quijote* la peculiaridad es la de que la *imago* está inducida no por un fantasma mental, sino por la interpretación y lectura generada a lo largo de la historia por un texto. Don Quijote no existe, pero su identidad ha sido minuciosamente construida (como acaso ninguna otra ni antes ni después) en el interior de un discurso verbal, y luego desplegada por las interpretaciones icónicas. Reconozcamos al margen, esta vez con Unamuno, que esta segunda vida es más rica y poderosa que cualesquiera otras de las reales que pudiera haber alcanzado a tener un real hidalgo manchego a la altura de comienzos del Seiscientos.

Hemos llegado hasta aquí sin mostrar ni aludir siquiera, intencionalmente, imagen alguna del Quijote, por lo demás estas ya tan de sobra conocidas que se podría decir de las mismas que están como «esculpidas» en el imaginario colectivo, y por lo tanto han perdido algo de su fuerza dialéctica de su investimiento. Nos interesaba solo el ofrecer algunos rasgos epocales con los cuales se construían verdaderamente las representaciones de la corporalidad bélica en el siglo en que y para el que el caballero desastrado fuera creado.

Empero hagamos una observación acaso pertinente, esta, de nuevo, de índole o corte iconológico: toda la iconografía antigua suele eludir lo que es el primer plano del rostro del caballero. La *imago* quijotesca ha funcionado históricamente casi como perfil, como encuadramiento, como figura en un paisaje. Esta elusión del rostro del Quijote en el dominio de la plástica antigua tiene su justificación, naturalmente, en parámetros de época vigentes en la psicología de la representación de la forma humana, en los cuales ahora no podemos detenernos. Digamos

que las representaciones del Quijote son siempre dinámicas, mientras el rostro, el rostro en primer plano, se ofrece siempre por el contrario en una inmovilidad, en una suerte de insondable, enigmática y reposada posesión detenida de sí, la cual es contraria al espíritu narrativizador y episódico de la novela, y que, de hecho, hasta muy tarde no puede ser encontrada, abundando en la primera época la forma de una caracterización general del «caballero» exclusivamente como figura situada en un contexto actancial.

Y sin embargo, el icono último del Quijote no es ya ese caballero, con la lanza y y la adarga, en posición de marcha o desafío, que ha colonizado tradicionalmente todo el espacio gráfico en el tiempo que se extiende desde 1605 hasta este nuestro momento actual. El Quijote, por fin, y ya al final de su periplo, ha sido dotado de un rostro característico, que nos atrevemos a asegurar no tenía, que no tuvo nunca, por lo menos en rasgos precisos y rescatados en primer plano. [Figura 7].

Estamos ante la aportación de este IV Centenario a la larga historia figural icónica de la novela inmortal. Por ella, sobre todo, será recordado.

Y a ella quería venir yo a dar. Pues la atribución al cuerpo del Quijote ha conocido en este último centenario y, en realidad, umbral del siglo XXI, una otra revolución. El estatismo gráfico en que se ha desenvuelto históricamente la captación figural del mito: ha sido convertido ahora en puro dinamismo visual. La imagen del Quijote postmoderna es naturalmente una imagen móvil, kinésica, «cinematográfica».

El IV Centenario es el momento estelar en que, naturalmente, la figura del caballero se reproduce con más densidad conceptual de toda su historia.



Fig. 7. El Quijote. Imagen publicitaria. Agencia Zapping, 2005.

Acostumbrados a las ilustraciones de Gustavo Doré que pasan por ser las más sugerentes de la historia, analizaremos aquí, en lo que sigue, el procesamiento técnico que ha recibido contemporáneamente la imagen de don Quijote en el 2005. Mostrando la operación que finalmente conecta la figura del mito con la técnica, se hace evidente que el destino de lo mítico es ser transferido a fórmulas audiovisuales, fuera de las cuales su pervivencia resultaría problemática. Lo que implica la necesidad de una resemantización apropiacionista, y, en ocasiones, como veremos, todo un forzamiento de su significado profundo, que en este caso tratará de conectar precisamente con aquello que se encontraba «en ausencia» y en preterición en el mito, vale decir, de nuevo, una vez más: la técnica. Es eso justamente lo que ocurre con el spot creado por la agencia publicitaria zapping para la Comunidad de Castilla y la Mancha⁶⁸.

Si nos hemos preguntado que era en el Barroco representar el cuerpo del hombre de armas, y hemos evocado un ligero muestreo de sus figuraciones más destacadas⁶⁹, nos debemos preguntar por último qué es hoy representar un rostro, después de Picasso, más allá, incluso de Francis Bacon⁷⁰.

El rostro ya nunca es ese rostro analógico, directo, simulador de una vida captada retinianamente. El rostro es hoy enteramente una construcción: en el caso del Quijote el rostro es la construcción de una construcción. El rostro del mito ha sido deconstruido y vuelve ahora a nosotros bajo otra axiología, mediado absolutamente por una tecnología invaso-

⁶⁸. El anuncio creado por Zapping ha sido premiado en el certamen Laus 2005. Estos premios son, junto con el Festival de Publicidad de San Sebastián, los máximos galardones de la creatividad publicitaria española. Los concede desde hace 35 años la Asociación de Directores de Arte y Diseñadores Gráficos del Fomento de las Artes Decorativas (ADG-FAD). El anuncio de Castilla-La Mancha elaborado por Zapping ha sido además premiado anteriormente en otras cuatro ocasiones por revistas especializadas en el mundo del diseño: «Revista Control», «Anuncios», por La asociación de Medios Publicitarios de España (AMPE) y por la revista Cambio 16.

⁶⁹. Ello, de nuevo, en otro contexto, el de mi texto «El Quijote. *Imago última*», de mi libro *Imago, Figuras del imaginario barroco...*

⁷⁰. Remontando el tiempo, hasta llegar a la propia era barroca, me he ocupado ligeramente del asunto, a propósito del retrato de Diego Velázquez hace del Papa Inocencio x, en «Velázquez y el Papa Inocencio x», *El Urogallo*, Abril (1996), pp. 38-42.

ra. Decía Jean Baudrillard: imagen de la imagen: la nada. Justamente eso es la *imago*: la nada referencial. No hay rostro identificable, porque no hay un sujeto históricamente identificado dotado de este o parecido rostro detrás de nuestro fantasma del Quijote. ¿Cómo representar el rostro de lo que nunca ha tenido rostro, pues es solo un texto?, y, del mismo modo, ¿cómo contradecir la afirmación de lo que creemos garante a un texto con una imagen que la niegue? Estas son las preguntas a que los postmodernos, dudando siempre de toda identidad dada de las cosas, y por ende de toda ontología, debemos enfrentarnos. Un rostro dado en representación, en efecto, es solo un jeroglífico, un paisaje artificial y reconstruido que tiene las huellas de lo que el presente puede o quiere leer en él.

El rostro del Quijote no puede estar compuesto solo de cejas, de ojos, porque, literario como es, antes bien está conformado de paisajes, de travesías, de desplazamientos llamados aventuras. El rostro, cuando es humano, expresa la profundidad de la vida vivida de una manera indicial, poética, abierta a la interpretación de quien lo escruta; pero en el caso de una vida de papel, el verdadero rostro no es, no debe ser, sino la proyección en el espacio del relato que sostiene ese fantasma de vida.

El primer plano: he aquí un problema de la filosofía de la representación, y un nudo gordiano —el de representar lo inexistente en parte o tiempo alguno; es decir: en cierto modo ausente de la tradición—, que el arte de crear simulacros viene a cortar solo recientemente, como se cortan todos los nudos de esa estirpe: con un tajo genial, con un gesto de autoridad representativa; este que representa la figura publicitaria de un post-moderno Quijote. De un Quijote que al cabo asume y se reconcilia ahora en su iconografía con el destino de una Iberia tecnológicamente avanzada y convertida en una sociedad hedonista y destino ideal turístico. [Figura 8].

¿Qué es técnicamente esta representación que pasa por ser la del rostro del Caballero, su verdadera *imago* última? Primero, en efecto, un simulacro. Tomada a la distancia podría ser interpretada como una representación retiniana de lo que vemos en una cara humana. No se trata en modo alguno de eso, luego solo simula ser lo que es: esto es un simulacro, que los barrocos llamaron también «trampantojo» (trampa-para-los-ojos) y *tromp l'oeil*.

Vacío de sí mismo el mito, la gran figuración, se construye con los fragmentos dispersos de otras significaciones momentáneamente reunidas para ofrecer la sensación de una existencia, al fin reconciliada con su propio momento histórico. El rostro del *fantasta* según los publicistas del IV Centenario es un rostro anamórfico que se construye por la mediación de todo lo que en él se asoma en cuanto «nuevo», y objeto de un alarde del capitalismo inventivo: Alta Velocidad Española, puentes, trazados... No es un descubrimiento enteramente original. Los grandes mitos y figuraciones del poder ya usaron de esta singular anamorfosis, empezando por la representada en la obra de Thomas Hobbes [Figura 9], y continuando por la imagen «artística» Benito Mussolini. [Figura 10.]



Fig. 9. Thomas Hobbes, *Leviathan*. Londres, 1651.

No hay, en suma —sea este el mensaje—, rostro natural, analógico, retiniano para el Quijote, y convenía cuanto antes deshacer y reconstruir su figuración primera, en cuanto esta aludía a una suerte de grado cero del psiquismo enfrentado a las transformaciones del mundo. Es este el descubrimiento mayor que hemos hecho en el plano simbólico con la novela de *El Quijote* a lo largo de este Centenario, que para algo tenía que servir. Todo pasará, menos la imagen «compuesta», artificial y anamórfica conseguida por computadora; por tanto: *virtual* de este Quijote, que se alzó hasta superimprimirse en el *continuum* icónico-fantasmal de los «media», logrando en ellos una figuración —y una fulguración— que va camino de resultar históricamente inolvidable. Fundamentalmente porque en ella, al fin se legitima un imaginario conflictivo, en tensión.



Fig. 10. Alexander Schawinsky. Fotomontaje con la imagen de Mussolini, 1934.

Rostro aquel, hecho de caminos de hierro, de intercambiadores de redes de comunicaciones y prodigios arquitectónicos, de mapas laberínticos que remedan la guía *Michelin*, que han transformado los paisajes de las cavernas y fragosidades de la Comunidad de Castilla-La Mancha, cuya identidad última se hace hoy descansar, por cierto, en su identificación con unos valores subvertidos con respecto a los representados en la genial novela⁷².

El mito de la depresión técnica y endógena del país ha sido trasmutado y resemanizado en la forma decida

de una afirmación audaz de la capacidad hedonista y del potencial transformativo técnico de una región española, la cual como misión en la historia actual tiene que borrar apresuradamente las huellas de lo que ha sido su evidente retraso en la cita con la actualidad.

Y aquí en este punto habrá que dar cuenta de la manipulación del mito; volver a la idea anteriormente exhibida de que el Quijote como tal Quijote es un mito muerto, a pesar de esta su última salida en calidad de fantasmagoría técnico-turística. Solo en cuanto que tal mito muerto, se hace el objeto preferente y se autorizan en él apropiaciones, inversiones fantásticas de su primitiva axiología establecida, en virtud de la nueva reificación a que ha sido sometido. El viejo mito ibérico ha visto reduci-

⁷². En realidad, el rostro anamórfico sustituye a lo que, con David H. de la Fuente, podemos llamar *Las máscaras del hidalgo*. Salamanca, Editorial Delirio, 2010.

do extraordinariamente su campo de acción, dado que de mito del desespero y desconfianza en la técnica ha pasado a una mitología asociada a una Comunidad española cuya evidente conciencia o complejo de su déficit de modernidad, la fuerza a operaciones de imagen. No será este su único caso transformativo, puesto que al dotarlo de nuevo cuerpo se trata ahora de deshacer en él las primitivas figuraciones para recargarlas de otro sentido⁷³.

Si el mito en su estado primero diseñaba un mundo ajeno a la tecnología, un mundo estanco y retardatario que luchaba por imponer su razón, la reanimación de tal mitología tiene ahora justamente las claves contrarias: el cuerpo del mito inscribe y proclama el cambio trascendental entre una España ajena a la modernidad y otra incorporada a la punta técnica de esa misma dimensión ultramoderna. La ingeniería civil, las agujas, los puentes, el *Ave* mismo es el trasfondo de que se constituye hoy la imagen institucional del caballero. Por cierto ya no más aquel de la «triste figura», porque, en efecto, los contenidos lúgubres, los casos dolorosos de que abunda tal relato mítico han sido aquí transformados y revertidos en la forma de incitaciones y recargas de signo lúdico. El desafío a muerte que caracterizaba la dietética narrativa, se convierte aquí, en el nuevo icono polimorfo, en envites de carácter deportivo, en pesca, en ocios rurales insinuados en la campiña manchega, por encima de la cual se tejen efectivamente las redes telemáticas que la incorporan de modo definitivo al mundo del capitalismo avanzado. El rostro del Quijote revela ahora un novedoso y transformado «cuerpo territorial» tecnificado.

Toda imagen, en definitiva, está hecha de la materia del tiempo (del tiempo, añadimos, en que, en efecto, el rostro *emerge*); y, en definitiva, está situada «ante» el tiempo. Como expresa el libro de George Didi-Huberman, *Ante la imagen*⁷⁴. He aquí, pues, una imagen pregnante, mediante la cual las masas actuales acceden a una representación inquietante y artificial, enigmática, y tan poderosa en sí misma como aquellas

⁷³ Hablar en este caso de «riqueza de la recepción», como lo hacen Klaus Dieter Ertler y Alejandro Rodríguez no deja de tener cierto aspecto irónico. Véase de estos su libro: *El Quijote hoy. La riqueza de su recepción*. Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2009.

⁷⁴ *Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Madrid, Cendeac, 2010.

otras del gran Arcimboldo, quien fuera, en Occidente, el primero en poner a juego la identidad mimética y analógica del rostro, y en insinuar también otras producciones de la presencia formada de múltiples identidades para el hombre contemporáneo, aquel que fuera llamado *occultissimus homo*.

Con esta singular *imago* cerramos el recorrido trazado, volcado especialmente en lo que podemos considerar sobre todo el «lado espectral» de la mirada y de la constitución misma de las imágenes, en cuya galería de espejos los mitos van desustanciándose de su anterior carga semántica, adquiriendo proporciones inéditas y dando paso a figuraciones imprevistas o abiertamente contradictorias.

Atrás queda definitivamente la tradicional iconografía quiijotesca; en cuanto a la iconología, esta disciplina a la que nos hemos sometido, ella nos lleva más lejos, y ello porque nos conduce al corazón mismo del enigma, recordándonos lo esencial de la imagen, de la *imago*: que esta, a pesar de todo su verismo y naturalidad —aún incluso en ese su peculiar despliegue de efectos miméticos y analógicos, y en su conformidad misma con la percepción retiniana que tenemos de las cosas—, esa imagen o esa *imago* da cuerpo, presencia fantasmal y hasta un hálito de pseudo-vida a lo que no existe e, incluso, a lo que nunca ha existido.

Se trataría, en palabras de Slavoj Zizek, del «acoso» que sobre nosotros realiza la fantasía, la fantasía de los mitos⁷⁵. Este, naturalmente, es el caso de la imagen del Quijote; es el caso, más singular todavía, de su *imago* última, que redime y neutraliza todas las anteriores, y que, digamos, restituye los espectros al mundo de su actualidad, disolviendo en definitiva la formación de pasado en que se hacían estribar.

Una misma tradición resuelve —pero en el fondo también «disuelve» en su seno— la propia mitología que la ha fundado. Conmutación final de todo lo que parecía fundante. Cambio de signo de las cosas que eran estimadas, como se asegura del Quijote, «inmortales». El tiempo es el artífice de esta transformación que puede ser también considerada una anulación autorregulada de lo que ya no sirve.

Mito y técnica se igualan una vez más bajo este común presupuesto: lo más notable dentro de estos vectores que se proponen a las comu-

⁷⁵ Slavoj Zizek, *El acoso de las fantasías*. Madrid, Siglo XXI

nidades para que forjen en ellos su camino por la historia, no son las continuidades, sino, verdaderamente, el régimen de obsolescencia a que se somete todo lo generado por ellas en su deambular por el TIEMPO.