

# Justicias en espejo: la obra de Shakespeare y Cervantes

## Mirrored Justice: The Works of Shakespeare and Cervantes

Adriana Menassé  
Universidad Veracruzana  
Instituto de Filosofía  
amenag93@gmail.com  
ORCID: 0000-0003-1468-3300

**Resumen:** William Shakespeare y Miguel de Cervantes Saavedra, dos pilares del canon occidental, ejes y referencias de nuestros símbolos y cumbres de sus lenguas respectivas, fueron contemporáneos a tal punto que se dice que murieron el mismo día. Si Shakespeare es el gran dramaturgo de todos los tiempos, Cervantes crea, a decir de Milan Kundera, un nuevo género: la novela. Con todo esto, hay entre Shakespeare y Cervantes una cisura, un punto de quiebre fundamental, pues la justicia en el universo de Shakespeare bebe aún en los mantillos del suelo medieval, mientras que Cervantes desgarrar ese impalpable velo para dar un primer paso en la era moderna. El Caballero de la Triste Figura es por eso mismo, un caballero fallido, mientras las tragedias shakesperianas, con su legión de muertes y traiciones, le ofrecen al espectador una alegría confiada. Este ensayo indaga lo que eso pueda significar.

**Palabras clave:** Shakespeare, Cervantes, héroe, prudencia.

**Abstract:** William Shakespeare and Miguel de Cervantes Saavedra, two pillars of our Western canon, axes and references of our symbols and summits of their respective languages, were contemporaries to the point that it is said they died on the same day. If Shakespeare is the great playwright of all times, Cervantes creates, according to Milan Kundera, a new genre: the genre of the novel. Even so, there is between Shakespeare and Cervantes a cissure, a fundamental breaking point, since Shakespeare's understanding of justice still draws from the wellsprings of medieval soil, while Cervantes tears that impalpable veil to take a first step into the modern era. The Knight of the Sad Figure is, for this very reason, a failed knight, while the Shakespearean tragedies, with their legion of deaths and betrayals, seem to offer the grace of a confident joy. This essay tries to elaborate on what that means.

**Keywords:** Shakespeare, Cervantes, hero, caution.



**Recibido:** 3 de junio de 2024  
**Aceptado:** 29 de noviembre de 2024

Se dice que Miguel de Cervantes y William Shakespeare murieron el mismo día o, cuando más, con pocos días de diferencia. Eso nos habla de cuán perfectamente contemporáneos eran, aunque, es cierto, la Inglaterra de Isabel I y la España de la Contrarreforma no eran, en absoluto, idénticas. En todo caso, compartieron el tiempo y los referentes que estaban en la atmósfera, esos magníficos aires del Renacimiento. Es sabido que Shakespeare conoció la primera parte de la gran obra de Cervantes que circulaba ya en vida de su autor, y que de allí tomó uno de los relatos como pretexto argumental para lo que probablemente sería una comedia; eso no se consideraba plagio, sino que constituía una práctica común.<sup>1</sup>

Por su parte, Cervantes incluyó en su propia novela el hecho de que la gente conocía a don Quijote y a Sancho por los pliegos que ya circulaban, e integró dicho conocimiento a la acción. Se trata de un acto de atrevimiento literario, de un giro inédito y delicioso que se adelanta a Borges como 400 años. Shakespeare recuperó la historia de Fernando y Cardenio para sus propios fines: es la historia de dos íntimos amigos y confidentes, pero cuya jerarquía social no es la misma: Cardenio pertenece a una clase acomodada, mientras que Fernando proviene de la nobleza. Esa es la grieta por la que se cuelan las ráfagas de deslealtad. Cardenio y Luscinda, jóvenes ambos de buena familia, tienen un largo y sólido amor, pero cuando el padre recibe la solicitud de un joven noble para casarse con ella, no duda en darla en matrimonio aun en contra del deseo de su hija. Cardenio, perturbado por la traición de su amigo y por lo que interpreta como aquiescencia por parte de su amada, enloquece y se tira a la vida salvaje de los montes, donde se topa con don Quijote. A su vez, Fernando, el amigo traidor, había seducido a la hermosa hija de unos labradores ricos, prometiéndole matrimonio. Sin embargo,

<sup>1</sup> Sabemos que Shakespeare escribió, junto a John Fletcher, una obra llamada *Cardenio* inspirada en la historia de Luscinda y Cardenio, Fernando y Dorotea en la primera parte del *Quijote*. La obra también se conoce como *Doble traición* o *Double Falsehood*. La obra está perdida, al igual que *Love's Labor Won*, pero hay evidencia de que llegó a representarse: "*Double Falsehood*, tragicomedy in five acts presented by Lewis Theobald at Drury Lane Theatre in 1727. According to Theobald, it was based on a lost play by William Shakespeare (and, scholars now believe, John Fletcher) called *Cardenio*. The play was probably first performed (as *Cardenio*) in 1613, but it was not published as part of the Shakespeare canon until 2010. The principal source of the plot was a digressive episode in Miguel de Cervantes's *Don Quixote* (Part I, 1605), which was translated into English by Richard Shelton in 1612". David Bevington, "Double Falsehood", *Encyclopaedia Britannica Online*, actualizado en junio 27, 2019, <https://www.britannica.com/topic/Double-Falsehood>.

huye de su promesa para pedir la mano de Luscinda, a quien tanto ponderó su amigo, de modo que la engañada Dorotea también se esconde, humillada, entre los montes. Al final los cuatro se encuentran y la situación se resuelve con bien cuando Luscinda demuestra que le ha sido fiel a su viejo amante, y Fernando honra su palabra y cumple la promesa que antes diera.

Recordemos que las comedias shakesperianas son obras de cierta intensidad dramática, pero que se resuelven sin daño para sus protagonistas ni para el resto de los personajes. Y, ciertamente, la historia de Fernando y Cardenio cumple con tales características, porque el leitmotiv de Shakespeare es sin duda la justicia, la humana ayudada por la divina. Pero las intervenciones divinas o suprahumanas no aparecen nunca bajo la forma de *deus ex machina*, sino que funcionan como detonadores de la acción o como acicate de ellas bajo la forma de sueños, alucinaciones o augurios (es el caso del fantasma de Hamlet, de las brujas de Macbeth o de los augurios en Julio César).

En las obras de ensoñación como *El sueño de una noche de verano* y *La tempestad*,<sup>2</sup> hay francas interacciones entre estos dos planos, donde las hadas o espíritus se alían a los propósitos de concordia, rectitud o amor de los personajes. Justicia y restitución son los grandes motivos de la obra shakesperiana, como puede constatarse con cualquier análisis cuidadoso. En la tragedia, dicha búsqueda pasa por innumerables muertes secundarias que se redimen por el orden restaurado de los elementos, y en las comedias, las situaciones que podrían derivar en tragedia se resuelven por buena fortuna y esquivan las consecuencias fatales. Si en *Romeo y Julieta*, por ejemplo, Mercutio solo hubiera sido herido y Julieta no llegara a terminar con su vida cuando Romeo despierta de su sueño inducido, así resultaría un final risueño y con este final sería una comedia shakesperiana clásica. La misma intensidad y prácticamente el mismo argumento, pero con una resolución feliz. En cambio, sabemos que será una tragedia porque desde el principio Mercutio muere y ese homicidio no puede quedar sin consecuencias. La tragedia prolonga una lógica puntual en la que el universo está sujeto a una causalidad estricta y obedece a una armonía cósmica. El mundo no puede estar “fuera de quicio” (como se queja Hamlet en relación con su propio destino), porque eso interrumpe la posibilidad de darle nuestra adhesión cabal a la existencia.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> William Shakespeare, *The Globe Illustrated Shakespeare*. The Complete Works Annotated. Nueva York: Gramercy Books / Random House, 1983.

<sup>3</sup> Me refiero al famoso parlamento de Hamlet en el que asume el mandato de su padre asesinado, cuando este le ruega o exige: “¡No consientas que el tálamo real de Dinamarca

La obra de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*<sup>4</sup> recoge ese motivo: el caballero que sale de su pueblo tiene la meta de proteger a los inocentes, cuidar a las viudas y “desfacer” o enderezar los entuertos. Nada más noble, pero don Quijote *fracasa* en cada una de sus aventuras. Donde los personajes shakesperianos triunfan, aun con el sacrificio de su propia vida, don Quijote aparece como un personaje ridículo, y sus acciones como grandes desaguisados. Sobre todo, en la primera parte, que le gana fama a Cervantes y hace inmortal a su dudoso héroe. El Caballero de la Triste Figura insiste en ver en cada transeúnte (pero también en los rebaños o los molinos) a un enemigo con el que debe batirse en duelo definitivo. La culpa que le adjudica a sus “enemigos” es completamente inventada, y la aventura termina en que don Quijote y el pobre de Sancho Panza acaban molidos a palos. Muy distinta es esta historia respecto a lo que proclama el mito popular de don Quijote, que ve en este personaje al idealista arrojado que lucha noblemente contra un conjunto de fuerzas poderosas que siempre lo superan. En la versión popular, don Quijote representa al héroe que fracasa porque su capacidad es insuficiente para alcanzar los inconclusos ideales de la humanidad. Y esto es, en efecto, lo que don Quijote piensa de sí mismo, pero Cervantes se sorprendería de que nosotros, los lectores, aceptáramos esa interpretación, y nos gritaría desde su tumba: “¡Al contrario, por Dios, es justo lo contrario!”, pero luego volveremos a eso.

En cualquier caso, esa distorsión de la realidad que hace don Quijote, esa forma en que suplanta los datos que nos entrega la percepción, para imponerle el producto alucinado de su deseo, resulta profundamente inquietante. A lo largo de la primera parte de esta obra insigne, Cervantes critica con clara vehemencia un “quijotismo” que tiene muy poco de noble y un mucho más de demencial. Esto nos lleva, por supuesto, al tema de qué es y qué no es la realidad, cuál es la relación entre un entorno pobre e injusto y otro proyectado como deseable. ¿No son las grandes utopías una forma de delirio? En la vida práctica entendemos con exactitud las diferencias entre estos planos, pero cuando intentamos fijarlos con el pensamiento, el asunto parece escaparse de las manos. Para el lector, sin embargo, a lo largo de toda la primera parte de las aventuras de don Quijote

---

se convierta en un lecho de lujuria y criminal incesto!”. En la frase final, de esa escena, Hamlet dice: “¡El mundo está fuera de quicio! ¡Oh, suerte maldita, que haya nacido yo para enderezarlo!”. William Shakespeare, *Hamlet*, trad. Luis Astrana Marín, 19 ed. (México: Espasa Calpe, 1980), acto I, 5.

<sup>4</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona / Madrid: Alfaguara, 1969.

la cuestión no deja lugar a dudas: los molinos son molinos y no gigantes, los rebaños son ovejas y no ejércitos formados por célebres guerreros. Más aún, los religiosos que llevan un ataúd para enterrarlo en un pueblo vecino no ocultan a un caballero que clama una venganza, como lo imagina e imputa don Quijote. Cuando este embiste con violencia a la procesión (como después hará para rescatar a una dama forzada que resulta ser la imagen de una virgen lacrimosa); cuando embiste, digo, con violencia a aquella procesión y lastima severamente a uno de ellos, el clérigo tirado en el suelo le dice:

No sé cómo pueda ser eso de enderezar tuertos —dijo el bachiller—, pues a mí de derecho me habéis vuelto tuerto, dejándome una pierna quebrada, la cual no se verá derecha en todos los días de su vida; y el agravio que en mí habéis deshecho ha sido dejarme agraviado de manera que me quedará agraviado para siempre; y harta desventura ha sido topar con vos que vais buscando aventuras.<sup>5</sup>

Sería muy interesante saber a qué se refería Cervantes cuando declaraba que el objeto de su novela era acabar con las de caballería. ¿Qué había para el autor atrás de esta sentencia?<sup>6</sup> Al idealismo fantástico Cervantes le opone la pruden-

<sup>5</sup> Cervantes, *Don Quijote*, cap. XIX, 134.

<sup>6</sup> En su texto “Los libros de caballería y Don Quijote”, Daniel Eisenberg se pregunta justamente esta cuestión. La novela de caballerías, dice, comenzaba a recobrar popularidad en su tiempo cuando Felipe III, más liberal que su padre, quien las había prohibido, permite que vuelvan a circular: “Los libros de caballería no solo conservaban su popularidad, sino que podían haberse considerado una especial amenaza en la época en la que se escribía *Don Quijote*”. Los argumentos del autor se articulan alrededor de la defensa de la literatura española por parte de Cervantes, pues consideraba que las novelas caballerescas eran de segundo nivel respecto a la literatura seria, así como era equívoca la libertad prematrimonial que según Eisenberg abunda en estos relatos. Pero hay un argumento adicional particularmente interesante: la idea del caballero justiciero prescindía del Estado, del servicio al Rey, de la carrera de las armas. El caballero pasaba por encima de todas las limitaciones concretas sin tener en cuenta las restricciones impuestas por la realidad y por la responsabilidad: “No hay que responder a superiores militares o sociales, no hay que pensar en la carrera. Fuera padres, curas, profesores; el caballero andante puede decirlo todo. Para lectores jóvenes, esa libertad era tan peligrosa como atractiva”. Igualmente, respecto a la libertad sexual, dice Eisenberg: “El problema con la glorificación del amor sin control social... es que lleva fácilmente a la sexualidad. Las consecuencias pueden ser trágicas porque los jóvenes de carne y hueso no son iguales a los ficticios héroes caballerescos. Quedan mujeres abandonadas, imposibilitadas de casarse, e hijos sin padre”. Tal vez esto explique la obsesión con las mujeres engañadas y las promesas rotas que atraviesan los relatos de la novela. En esta tesitura, la dignidad de la carrera de las armas se opondría a la aventura caballerescas aun cuando sus objetivos fueran similares. En la guerra no aparecen hadas ni encantadores salvíficos, sino que el soldado se juega la vida y

cia, como en el gobierno de Sancho Panza, los discursos siempre discretos del propio don Quijote (pues cuando discurre, lo hace con gran propiedad y sabiduría) y el favor primario, pero verdadero de la solidaridad. No es verdad, como se ha dicho (o al menos no es la única verdad), que don Quijote muere porque recupera el juicio y se ve obligado a renunciar a la grandeza de sus altas miras. Contra esa frecuente interpretación, hay que recordar cómo el Caballero de los Leones —antes Caballero de la Triste Figura— viejo y cansado después de tantos desatinos y molimientos, retorna a su antiguo nombre y encarece a sus amigos: “Yo fui loco y ya soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha y soy agora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno. Pueda con vuestras mercedes mi arrepentimiento y mi verdad volverme a la estimación que de mí se tenía, y prosiga adelante el señor escribano”.<sup>7</sup> Ya no se deja seducir por los ruegos de Sancho y de Sansón Carrasco, que ahora lo incitan a entrar en una ficción pastoril con tal de devolverle el ánimo. Don Quijote rechaza el ofrecimiento: ha abandonado su fervor por la justicia ideal a la que aspira la caballería andante y en esos —sus últimos— días, reconoce la belleza y generosidad que habita en los pequeños, cotidianos, actos de bondad. Alonso Quijano muere, entonces, dueño de sí, en paz con el mundo, con los suyos, y quienes lo conocieron y amaron lo lloran por su buen corazón y la sinceridad de su espíritu.

Y aquí volvemos a nuestro punto de partida: los personajes de Shakespeare son héroes en sentido clásico. Su acción es efectiva, total, dentro del universo en el que se desarrolla la obra. El efecto que producen las tragedias shakespearianas es de exaltación, confianza y alegría. Por eso, el dramaturgo tensa la cuerda hasta en las comedias más joviales, porque sabe que eso traerá el impacto de un alivio restaurador; esto parecería un recurso un tanto “comercial”, y tal vez lo era. Sabía que su público estaba formado por gente de distintos niveles sociales y quería atraer el interés de todos los sectores. Sin embargo, eso no explica el éxito del más grande dramaturgo de todos los tiempos, según los dictados del canon occidental. Shakespeare tiene una penetración psicológica sin igual, sus personajes son siempre complejos y comprendidos en sus propios términos, su lenguaje encierra una fuerza expresiva sin parangón y una altura de discurso

---

ha de tolerar incomodidades continuas; el honor es ganado a pulso y sin duda mayor por ese hecho. Daniel Eisenberg, “Los libros de caballería y Don Quijote”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [Acceso 23 de mayo de 2024], [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-libros-de-caballerias-y-don-quijote/html/c39dda4a-97a9-4b82-8627-54683c682c6a\\_1.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-libros-de-caballerias-y-don-quijote/html/c39dda4a-97a9-4b82-8627-54683c682c6a_1.html).

<sup>7</sup> Cervantes, *Don Quijote*, Cap. LXXIV, segunda parte, 89o.

aun en los personajes cómicos o vulgares. Por último, y ciertamente no menos importante, la obra está animada por un sentido ético y metafísico riguroso. Me atrevo a decir que el efecto que ejerce su teatro es siempre el de una afirmación de gran aliento. Como diría Nietzsche de la tragedia griega,<sup>8</sup> en las obras de Shakespeare, el espectador se enfrenta al fondo desgarrador de la existencia y simultáneamente participa en el poderoso movimiento que la restituye y purifica. Ese movimiento conquista, para todos, la candidez, la entereza y la dicha de estar vivo. Aun considerando la conciencia íntima y las vacilaciones de sus personajes, no hay en las obras de Shakespeare ninguna dubitación escéptica: conoce el sustrato amargo de la ambición humana y los excesos criminales a los que puede llevar, pero los pilares que sostienen la dignidad permanecen firmemente anclados y en su sitio. Solo en una de sus grandes obras, en *Julio César*, hay una justificación del magnicidio, pero casi inmediatamente se ve ironizada por el famosísimo discurso de Marco Antonio (en el que da a entender que el funesto reproche de ambición que se le hace a Julio César es solo un pretexto para dar rienda suelta a la avaricia de los conjurados). Ni Macbeth, ni Claudio —tío de Hamlet—, ni siquiera Antonio en *La tempestad*, excusan su delito ni tratan de ocultar que solo su debilidad y perversión los lleva a perpetrar el peor de los crímenes. El bien y el mal están definidos sin ambages en el universo shakesperiano, de allí que la justicia ejerza un efecto liberador e inspire una atmósfera de concierto pleno.

En su libro, *The Elizabethan Worldpicture*, E. M. W. Tillyard nos recuerda que la idea de un universo justo y bien acompasado arraiga en la concepción medieval del mundo y, aunque luego pierde la complejidad de las circunvoluciones celestes y la estricta jerarquía de los ángeles, su horizonte se prolonga hasta bien entrado el Renacimiento. Según esta visión, los planetas giran conforme a equilibrios preestablecidos, de modo que la armonía de ese orden astral está en consonancia con la columna moral del universo. El Sol es el centro de ese universo celeste como el rey es el centro alrededor del cual gira el firmamento humano. De allí que la usurpación del poder o el asesinato de un monarca legítimo cobren dimensiones planetarias, y que, cuando se comete un crimen contra aquel centro, sostén de la belleza y el amor, sobrevengan indicios contranatura e inexplicables trastornos. El universo entero, al lado de sus más valientes y nobles personajes, milita para que el desgobierno inhabitable vuelva a su cauce y la ley fundadora se

<sup>8</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1973.

reestablezca. Shakespeare está inscrito en este marco conceptual, cuya precisión y coherencia nos deslumbra.<sup>9</sup>

Al mismo tiempo, en otro lugar del orbe, Cervantes dio un paso fuera de ese universo escrupuloso. Nunca más un caballero, por más noble y bien dotado que sea, estará en capacidad de creer a pie juntillas que su misión es transparente y su éxito inevitable. Don Quijote es la puesta en cuestión, la versión grotesca de todas aquellas certidumbres. Por supuesto que Cervantes no está pensando en Shakespeare, a quien no conocía, pero el mundo entra con él por el camino del desencanto. Las aventuras de don Quijote y Sancho Panza son entrañables, nos fascinan por su delicadeza y su ternura, pero establecen en todo momento una

<sup>9</sup> La inocencia y el optimismo de Shakespeare brotan con la fuerza que les otorga su soporte metafísico: la certeza de un mundo ordenado, de un orden cósmico y otro moral que permea y protege la vida de los hombres. “Como es arriba es abajo”, dice la máxima hermética. El orden cósmico (de arriba) y el orden moral (de abajo) se entreveran en su afán de proteger el orden divino de los valores fundantes (o humanizadores) bajo los cuales el hombre vive y celebra la existencia. Esta certidumbre fundamental, esta confianza en el orden del mundo, no es una invención de Shakespeare. Como todos los renacentistas, hereda de la Edad Media una visión del mundo teocéntrica que, si bien ha perdido sus complejidades y sutilezas, conserva, casi inalterados, sus presupuestos básicos. Estos presupuestos, nos dice Tillyard, se expresan en los conceptos de la época sobre el movimiento de los planetas, los ciclos de las estaciones y los fenómenos naturales. La aceptación de este orden es tan universal, dice Tillyard, que apenas hace falta hablar de él. Aparece, sin embargo, en distintos pasajes de la literatura de la época: en el “Himno al amor” de Spenser, en el “Gobernador” de Eliot, en la homilía sobre la desobediencia, en el primer libro de Hooker, *Leyes de política eclesiástica*, y en el prólogo a la *Historia del mundo* de Sir Walter Raleigh. Eustace M. W. Tillyard, *The Elizabethan Worldpicture* (Nueva York: Vintage Books / Random House, 1959).

De todas las versiones medievales y renacentistas de esta idea, la disquisición de Ulises sobre el “grado” en *Troilo y Crésida* de Shakespeare es la más conocida: “Los cielos mismos, los planetas y su centro / Observan grado, prioridad y sitio / Momento, proporción, curso, carácter / Oficio y costumbre en toda línea y aspecto; Y por tanto es el Sol cual planeta glorioso / En noble altura puesto y alabado / Entre los otros, cuyo ojo sanador / Corrige aspectos viles de planetas malvados / Y señala sin coto al bien y al mal / Como si mandato de un rey fuera. Mas cuando los planetas / En mezcla infame hacia el desorden tienden / Qué plagas, qué portentos, qué tumultos, / Qué violencia de mares, sacudimientos de tierra, conmociones de viento, espantos, cambios y pavores / Desvían y debilitan, suprimen y descuajan / La vida conyugal de los estados / De su quietud primera”. Véase Adriana Menassé, “Shakespeare para el siglo XXI”, *La palabra y el hombre* 42 (2018): 13-16. (En el original: “The heavens themselves, the planets and this centre / Observe degree priority and place / Insisture course proportion season form / Office and custom, in all line of order [...] But when the planets / In evil mixture of disorder wander, / What plagues and what portents, what mutiny [...] rend and deracinate / The unity and married calm of states / Quite from their fixture [...]”). Citado en Tillyard, *The Elizabethan Worldpicture*, 9-10).

distancia crítica respecto a las pretensiones de su héroe. No hay expiación ni alivio, solo la certeza palpable del mundo, unas veces en sus aspectos benignos, como la cordialidad y el compañerismo, y otras en aspectos menos indulgentes como el abuso del pillo, la violencia de los salteadores y los golpes que continuamente sufren nuestros protagonistas. Como ha señalado Harold Bloom en su libro, *El canon occidental*,<sup>10</sup> la relación entre don Quijote y Sancho Panza es única en la literatura pues, aunque la jerarquía social entre ellos no se rompe, el cariño y la simpatía que corren entre uno y otro, constituyen uno de los más hermosos legados de la novela.

No hablaré de la burla que representa el periodo que pasan en el castillo de los duques porque ameritaría, cuando menos, otro ensayo. Reitero, sin embargo, lo que me parece crucial para entender el sentido general de esta inigualable primera novela de la modernidad: cuando después de todas las peripecias, don Quijote regresa a su casa derrotado por el Caballero de la Blanca Luna, después de aquella estancia en el lugar que debía ser el culmen de su gloria, pero que en cambio lo hace languidecer y perder su brío, después de todo eso, don Quijote regresa a su heredad y a su cordura. Se ha visto este hecho como la última desgracia de este inmortal caballero: vuelto a su juicio y de cara a la pobre realidad que le espera, se da por vencido y fallece. Me parece que es esta una interpretación tan extendida como equivocada. Me atrevo a considerar, como lo he mencionado, que el objetivo de Cervantes es el opuesto: allí se cumple y redondea la intención global de la novela y se trenzan los hilos que vienen desde la primera parte. Cansado y habiendo agotado el ciclo de la caballería, don Quijote entiende que ese camino no lleva a buen puerto, que es inútil y su grandeza es ilusoria. Entonces recobra la razón y se reconoce nuevamente como un hidalgo honorable y un hombre bueno: Alonso Quijano, el Bueno. Eso es suficiente. Esa es la condición que nos otorga la verdadera altura, no las visiones alucinadas que terminan en daño para propios y ajenos, sino el amor y la asistencia diaria, la responsabilidad posible, en oposición a las utopías de grandeza y justicia cósmica.

En este punto es donde Shakespeare y Cervantes se separan definitivamente, o tal vez habría que decir, donde Cervantes abandona el camino trazado por el prodigioso universo medieval, para emprender —probablemente sin tener mucha conciencia de ello— una aventura completamente distinta. A diferencia del género heroico (sea épico o dramático) en el que la voz del héroe encarna la voz

<sup>10</sup> Harold Bloom, *El canon occidental*, trad. Damián Alou. Barcelona: Anagrama, 1995.

de una dignidad trascendente, en la novela, la verdad se disemina creando un escenario múltiple hecho de fragmentos y voces distintas, de verdades acotadas y parciales.<sup>11</sup> En este sentido es en el que digo que Shakespeare es un autor que hunde sus raíces en las aguas del universo antiguo, mientras que Cervantes nos introduce, en burro o a caballo, en los caminos de un tiempo menos cándido.

¿Qué querría decir esto para nosotros? Una lectura apresurada podría sacar la conclusión de que, mientras Cervantes es, en lo esencial, nuestro contemporáneo, Shakespeare representa un pasado admirable pero caduco. Claramente no sería esa nuestra propuesta; Harold Bloom se retorcería en su reciente tumba y nos increparía furioso: “¡Shakespeare es insuperable!”, y tendríamos que estar de acuerdo.

Shakespeare es insuperable, no porque sea imposible que en otros 400 años aparezca alguien que aventaje su extraordinaria comprensión del alma humana o su capacidad para expresar con palabras sus agonías. Tampoco porque, como se oye decir a veces, el *Homo sapiens* desaparecerá y entonces las pasiones que nos revela su literatura ya no conmoverán a la especie que nos suplante. Es insuperable porque mientras sigamos siendo esta especie fallida y espléndida que a veces somos, una radicalmente fracturada que necesita abrirse al otro, que busca el amor, la afirmación del mundo y, sobre todo, el sentido, en esa medida, Shakespeare será imprescindible. La búsqueda de la justicia plena que el incomparable bardo traza con tal potencia y majestad está quizás inscrita en nuestra manera de habitar el mundo. No podemos renunciar a la búsqueda de la justicia, porque la justicia finca la virtud y la valía del universo simbólico que habitamos.

Pero la estructura de nuestros referentes ha cambiado. Si después de Cervantes los héroes fantásticos se convirtieron en cosa de niños (y allí tenemos a La Liga de la Justicia, Los Cuatro Fantásticos, Flash y La Mujer Maravilla, para dar paso a la magia de Harry Potter y lo que le siga), no es esa la única manifestación de dicho afán. De hecho, quizás la prodigiosa tarea de la literatura toda, y cito aquí de nuevo a Nietzsche, consista en convencernos de seguir viviendo, de que nuestro esfuerzo es meritorio y el universo deseable.<sup>12</sup> El asunto es que la justicia absoluta ha mostrado también su cara siniestra: el fanatismo, la crueldad, la idolatría que antepone una quimera a la vulnerabilidad concreta del otro ser

<sup>11</sup> Véase Milan Kundera, *El arte de la novela*, trad. Fernando Valenzuela y María Victoria Villaverde (México: Vuelta, 1988). A lo largo de todo el texto, el autor habla de Cervantes como creador de un nuevo género y de la polifonía de voces.

<sup>12</sup> Nietzsche desarrolla esta idea sobre todo en *El nacimiento de la tragedia*. Véase nota 8.

humano. Las búsquedas más sublimes y los crímenes más nefandos de la historia brotan, acaso, en ese mismo suelo.

En su tono amoroso y juguetón, la obra de Cervantes nos advierte sobre la imposibilidad de la justicia, o al menos la que es simple e inmediata. Nos advierte de la santa ceguera de quien cree tener el bien en sus manos y embestir sin miramientos en nombre de tal verdad. Lo que prevalece, en cambio, a lo largo de la novela es la justicia parcial, la sensatez, la amistad, los acuerdos imperfectos, pero aceptables (pienso, por ejemplo, en el dinero que le da el cura al barbero para pagarle el bacín que don Quijote insiste que es el yelmo de Mambrino). Porque al final, don Quijote vuelve a sus sentidos y la herencia que nos deja es la cautela, la prudencia de sus discursos frente a la grandiosidad delirante de sus actos: la verdadera tarea es la bondad cotidiana, la justicia posible, la buena fe y los actos habituales de justicia, solidaridad y apoyo a nuestro prójimo.

Si Shakespeare nos resulta imprescindible por la fuerza de su convicción y por la necesidad de una justicia que ordene el mundo y lo devuelva a su lealtad primera, Cervantes nos recuerda con humor los peligros que embelesan la avidez de nuestra ansia justiciera. Ambos son pilares, referencias obligadas no solo de nuestra cultura sino de nuestra condición: cuando nos entregamos gozosos al entusiasmo shakesperiano, tendríamos que recordar también los polvorientos caminos por los que transitan Sancho y don Quijote; solo así alcanzaremos una limpia claridad de miras, atentos a no dejarnos atrapar por los remolinos del héroe. El ciclo se cierra, los papeles se invierten: los desvaríos de don Quijote encarnan para nosotros la cordura, mientras el héroe shakesperiano nos recuerda que será necesario gobernar firmemente a los caballos de nuestras certezas para evitar el vértigo de una intrepidez desbocada.

Porque hay momentos en que la existencia nos obliga a elevarnos por encima de nuestra condición mortal: Antígona sacrifica su joven vida porque no podía permitir que su hermano fuera convertido en carroña por el capricho de un tirano; Hamlet convierte su palabra en juramento, juramento a su padre insobornable, para que el crimen nefando no se imponga sin recato. Estos son ejemplos inmortales —literarios— de innumerables actos heroicos desconocidos. No es cierto que la vida desnuda sea el valor último, también es necesario que sea posible apostar por una vida digna, por una que se empeña en su nobleza. En eso consiste la tarea inmensa, continua, tarea de Sísifo, que nos conmina a sostener la justicia y la bondad, para que pueda prosperar la confianza que hace brotar el amor en el mundo: el héroe se sacrifica para que prevalezca la dignidad de la existencia. Pero no lo hace en abstracto, en nombre de alguna entelequia, como

sabiamente advirtió Goya;<sup>13</sup> lo hace porque las circunstancias lo interpelan a él, a ella, en lo inmediato, en una situación muchas veces extrema, cuando la vida en su nivel más básico de pronto se vuelve insuficiente. Es la urgencia de la demanda la que golpea al héroe; solo entonces se eleva por encima de su humanidad para cumplir un destino.

Entre estos polos se dirime y tensa la existencia humana: si bien hay ocasiones en que se nos exige entregar la misma vida que se nos concedió para que prevalezca su altura, también es cierto que en demasiados casos una obnubilación fantástica o idolátrica nos lleva a ver ejércitos donde hay rebaños. En esto, sabemos que la tragedia no ha de morir y que Shakespeare seguirá siendo nuestro entrañable contemporáneo, como sabemos que don Quijote regresa al fin de sus necias aventuras para entender que solo quería ser recordado como aquel Alonso Quijano, el Bueno, tal como antes se le había conocido.

## Bibliografía

- BEVINGTON, David. "Double Falsehood", *Encyclopaedia Britannica Online*, actualizado en junio 27, 2019. <https://www.britannica.com/topic/Double-Falsehood>.
- BLOOM, Harold. *El canon occidental*, trad. Damián Alou. Barcelona: Anagrama, 1995.
- CERVANTES Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, Madrid: Alba Libros, 1996.
- EISENBERG, Daniel. "Los libros de caballería y don Quijote", *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [Acceso 23 de mayo de 2024]. [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-libros-de-caballerias-y-don-quijote/html/c39dda4a-97a9-4b82-8627-54683c682c6a\\_1.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-libros-de-caballerias-y-don-quijote/html/c39dda4a-97a9-4b82-8627-54683c682c6a_1.html).
- GOYA, Francisco. "El sueño de la razón produce monstruos", *Caprichos (estampas y dibujos, 1797-1799)*, núm. 43. Catálogo. <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/el-sueno-de-la-razon-produce-monstruos/913>.
- KUNDERA, Milan. *El arte de la novela*, trad. Fernando Valenzuela y María Victoria Villaverde. México: Vuelta, 1988.
- MENASSÉ, Adriana. "Shakespeare para el siglo XXI", *La palabra y el hombre* 42 (2018): 13-16.
- NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*, trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1973.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*, trad. Luis Astrana Marín, 19 ed. México: Espasa Calpe, 1980.
- SHAKESPEARE, William. *The Globe Illustrated Shakespeare. The Complete Works Annotated*. Nueva York: Gramercy Books / Random House, 1983.
- TILLYARD, Eustace M. W. *The Elizabethan Worldpicture*. Nueva York: Vintage Books / Random House, 1959.

<sup>13</sup> Francisco de Goya, "El sueño de la razón produce monstruos", *Caprichos* núm. 43, <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/el-sueno-de-la-razon-produce-monstruos/913>.

***Adriana Menassé***

Ha sido profesora de la Universidad Veracruzana e investigadora del Instituto de Filosofía de la misma universidad hasta fechas recientes. Ha concentrado su atención en las éticas dialógicas y en la constitución ética de la significación. Cuenta igualmente con un amplio trabajo en temas de literatura y filosofía, publicados en diversas revistas y recogidos, parcialmente, en el volumen *La ley y la fisura*, en el que revisa algunas de las obras clásicas de la literatura universal y mexicana a la luz de ciertas nociones éticas muy fundamentales. Actualmente sigue escribiendo y trabajando en los temas que le apasionan.