

Epílogo

Los prólogos a los Quijotes (con el *Guzmán* y un intermedio ejemplar)

1. Evidentemente, los prólogos son lo último que se escribe, y por eso los hemos dejado para el final, *last but not least*. Un prólogo es el verdadero concentrado teórico/práctico de todo el proyecto literario que se ha intentado alcanzar a través de un libro (aunque a veces se trate sólo de banalidades retóricas). En nuestro caso, los dos prólogos de Cervantes a sus Quijotes, generalmente reconocidos como obras maestras. ¿En qué sentido? Obviamente, los prólogos de los dos Quijotes tienen un primer sentido transparente. En ambos casos se trata de *contraataques*. En 1604-1605 (en el primer Quijote) se trata de contraatacar la «no-alabanza» que había exigido Lope en su carta del verano de 1604. En 1615 (en el segundo Quijote) se trata de contraatacar a Avellaneda y muy en estricto al prólogo de Avellaneda. De modo que si hemos visto que el segundo Quijote es un juego fantástico entre tres libros, este comienzo (o final) del segundo Quijote es realmente un desafío de un prólogo contra otro, al modo en que en el primer Quijote el prólogo desafiaba la soledad o el vacío que había generado la carta lopesca y la propia situación vital de Cervantes.

Bien es cierto que tenemos que anotar un síntoma básico al respecto: precisamente el hecho de que cada libro de la época (y no sólo los cervantinos) lleve en su pórtico *dos* prólogos. Uno dedicado a un noble (seglar o eclesiástico), bajo el marbete quizá más digno de *dedicatoria*, y otro dedicado al *público* o al *lector*¹. Y el síntoma es clave: tal dualidad implica precisamente la dualidad de relaciones sociales coexistentes en esa transición entre feudalismo y

¹ Cfr. *Teoría e Historia de la producción ideológica*, ed. cit. E igualmente *La literatura del pobre*.

capitalismo. El prólogo o la dedicatoria al noble supone la necesidad de poner bajo su protección al autor y la obra. Generalmente, se espera una recompensa bajo una forma u otra. Pero Cervantes «sabía» que esa recompensa no la iba a conseguir prácticamente nunca. Quizá por eso la dedicatoria al duque de Béjar en el primer Quijote se «cae» de la imprenta: o no hay tiempo para imprimirla o a Cervantes le importa poco su autenticidad. El caso es que, como se sabe de sobra, esa dedicatoria es prácticamente una reproducción de la que hizo Fernando de Herrera para el marqués de Ayamonte en su edición comentada de las obras de Garcilaso. Que la introdujeran los impresores o que fuera un recurso fácil de Cervantes es quizá lo de menos. Lo que acaso convenga resaltar es que la dedicatoria al noble, en este primer Quijote, a Cervantes apenas le importaba (o no le interesaba en absoluto). Lo que le importa es su prólogo al lector, como signo básico de su espejo inverso: el ser *escritor* que en el mercado necesita de un *público*. De ahí el increíble comienzo: «*Desocupado lector*». Imagino que esa frase ha dejado en suspenso siempre a todo el mundo. Puesto que más literalidad resulta imposible a la hora de describir el primer mercado literario. Al lector se le suponen al menos *dos* horas libres para leer el Quijote (claro que Cervantes aminora el esfuerzo: el Quijote necesita más de dos horas para ser leído²). Y lo curioso es que la dedicatoria de Herrera al marqués de Ayamonte en absoluto resulta inadecuada respecto a lo que Cervantes hubiera podido decir si de hecho él hubiera escrito la dedicatoria al duque de Béjar. Puesto que en esa dedicatoria nobiliaria aparece ya la metáfora básica que luego se va a desplegar a través de todo el prólogo al lector. Quiero decir: la

² Es curioso que apenas se haya resaltado el hecho de que «desocupado» nos remita directamente a *ocupación*, o sea, a lo que se suele llamar «cultura del trabajo», algo impuesto por el horario del reloj capitalista y su mercado. Esta imagen de la cultura del «trabajo por horas» es algo nuevo que aflora en el inconsciente de Cervantes: el que trabaja está «ocupado» y no tiene «tiempo de leer». Que no siempre se está en los negocios, etc., nos dirá también Cervantes. Él escribe para rellenar ese tiempo «no ocupado», una imagen del tiempo que no existía en la Edad Media. El tiempo que se puede «entretener» con la lectura, el tiempo del primer mundo burgués hasta hoy.

imagen de la dialéctica entre el *desnudo* y el *vestido*. Y, en efecto, así ocurre. Cervantes le dice al «desocupado lector» que su historia «sólo quisiera dártela munda y desnuda»; y enseguida el contraataque frente a la carta de Lope, es decir, frente al supuesto *vestido*: «Sin el ornato de prólogo ni de la innumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse». La serie de *topoi* en torno a la verdad desnuda o la verdad vestida es algo que Cervantes había explayado ya (o quizá explayaría luego a propósito) en el interior del texto quijotesco. Pero, en realidad, como sabemos, fue una cuestión *obligada* en este primer prólogo³. Nadie se había atrevido a *alabar* el libro con los sonetos o epigramas habituales. De modo que, en efecto, el primer Quijote sale *desnudo* con su verdad a la calle. E incluso Cervantes, consciente de tal desnudez obligada, reivindica sin embargo su propia condición de escritor (o de autor propietario de su obra) remitiéndonos precisamente a un planteamiento que quizá era anterior a la época del texto. Me refiero a la cuestión de la *semejanza*. Fue por eso sin duda por lo que Foucault se aferró a la ideología de la *semejanza entre las palabras y las cosas* para tratar de explicar el Quijote: como una graña larga y bostezante salida de las páginas de un libro⁴. Pero está claro que los hechos no suceden así. La semejanza, que efectivamente funciona decisivamente en el texto, no implica lo que Foucault pretendió decirnos. La semejanza entre las signaturas es, en efecto, la clave en el orden del mundo feudal que se supone escrito por el dedo de Dios. Pero no implica una

³ También se ha supuesto un «desafío ostentoso» por parte de Cervantes, que habría preferido *voluntariamente* no contar con nadie para el prólogo. La hipótesis sólo es plausible si se piensa únicamente en un «cara a cara» con Lope, un «contra el modo de Lope» que sí revestía sus libros con todo tipo de adornos. También lo he considerado, pero hay que tener en cuenta las condiciones vitales y literarias de Cervantes en ese momento: ni Cervantes estaba en situación de «desafiar» ni estaba tan «seguro» de su Quijote como para «presumir» con él. Sólo acaso la rabia frente a Lope podría haberle forzado al «desnudo voluntario».

⁴ Y Foucault se equivoca: Don Quijote no bosteza ni se aburre nunca. Por eso hemos aplicado más justamente la imagen del bostezo al primer hidalgo, antes de comenzar a leer «sus» libros.

testaciones que se requerían, como más largo se contiene en los *testimonios que allí se hicieron por escrito*.⁵

2. «Por escrito»: *id est*, porque ya existe el espacio público y la burocracia estatal/jurídica, que es la que lo abarcaba todo. Tanto el incipiente «por escrito» del nuevo mundo de Colón como el ya consolidado *por escrito* del nuevo mundo que está creando Cervantes. Ésa es la cuestión clave que legitima a la *verdad desnuda* y por supuesto a los dos Quijotes, cada uno con un matiz diferente. En el primer caso se trata de cómo salir «en pelota» (según repite continuamente Cervantes en su texto); mientras que en el segundo prólogo se trata de cómo «revestirse» frente al ataque descarnado de Avellaneda. Pero conviene insistir en el tema de la *semejanza* a propósito del primer prólogo. Puesto que precisamente lo que Cervantes hace en él es hablarnos de la *de-semejanza*. Él, en tanto que «escritor», afirma desde el principio que el libro es hijo suyo. En eso no puede haber duda: es obra suya, y tanto que eso ha motivado el ataque de Lope. Pero a la vez Cervantes se desliza hacia un lado casi imperceptible por su carácter asombroso: lo que viene a decirnos es que una cosa es *su obra* y otra cosa es él mismo, el Cervantes escritor y la persona. Y esto es, obviamente, otro hallazgo cervantino y una cuestión sobre la que en el siglo xx se han masticado y deglutido miles de páginas. Es decir, cuál es la relación auténtica entre el autor y su obra, etc. Cervantes comienza por aludir a la naturaleza. Ahí «cada cosa engendra su semejante». Bien: es algo que puede leerse como un lejano reflejo no sólo de la imagen medieval de que todos estamos hechos a «imagen y semejanza» de nuestro Señor, sino también remitirnos a la obvia imagen naturalista (pero el «naturalismo» es una cuestión muy específica en el xvii) de que los hijos se deben parecer (ser semejantes) a sus padres. Y aunque sin duda Cervantes reivindica su «paternidad» (su ser «escritor»), el *desvío* se produce de inmediato. Hacía casi veinte años que Cervantes no era considerado como escritor. Veinte años, decíamos, en los que se

⁵ Las cursivas son mías (JCR). Vid. *Los Cuatro Viajes del Almirante y su Testamento*, edición y prólogo de Ignacio B. Alzoátegui, Espasa-Calpe, Madrid, 1999, págs. 29-30.

El escritor que compró su propio libro

correlación entre palabras y cosas (lo que supondría una *distancia* previa entre ellas), sino exactamente una correlación entre la *escritura* del libro y la escritura del mundo. Por eso *lo escrito* es siempre verdad en Don Quijote (pero también, decíamos, en los nobles, los curas o los misioneros), por una parte; y, por otra parte, lo *escrito* es *verdad* puesto que la escritura es la nueva legitimación burocrática de todo el orden social. Es por eso por lo que Don Quijote «se sabe caballero» en el segundo libro, precisamente porque ya *está «en escrito»* en el primer libro; y por eso, por lo que obliga (o sugiere) a Don Álvaro Tarfe a que certifique delante del alcalde del pueblo que *jurídicamente* él no es el «usurpador» Don Quijote que aparece en el libro de Avellaneda.

De modo que Cervantes también tiene que dar dos pasos atrás (recurrir a la «semejanza» entre él mismo, su personaje y su obra) para dar un paso adelante: para reivindicarse como autor de un libro que sale *desnudo* y que sólo tiene la legitimación del propio «yo» que escribe. Algo ciertamente muy débil. Pero lo que nos importa es que Cervantes recalque que este primer Quijote está escrito por él mismo, y que, pese a todo, esa imagen es la que verdaderamente certifica al libro. Precisamente al entregarlo (al lector, al público) casi como un acta jurídica del nacimiento de un hijo suyo. Ya veremos las contradicciones que hay aquí (en torno a esa imagen del «hijo»), pero la pasión cervantina por la legitimación no sólo es una obsesión personal, sino otro signo decisivo en la época. Es algo así como lo que obligó ya a Colón (y no me importa retornar a la analogía del principio) a legitimar la posesión de lo que luego se iba a llamar «Nuevo Mundo» a través de un escribano *jurídicamente establecido*. Dice Colón (según nos cuenta Las Casas que escribió Colón en su primera *Carta de Relación*) literalmente lo siguiente:

El Almirante llamó a los dos capitanes y a los demás que saltaron en tierra, y a Rodrigo de Escovedo, Escribano de toda el Armada, y a Rodrigo Sánchez de Segovia, y dijo que le diesen *por fe y testimonio* cómo él por ante todos tomaba, como de hecho tomó, posesión de la dicha isla por el Rey e por la Reina sus señores, haciendo las pro-

había dedicado a «tratar negocios» y a la hacienda estatal. El público, nos señala él mismo, lógicamente lo debía de tener ya olvidado y es quizá por eso por lo que da un nuevo giro a la tuerca. Su «*estéril y mal cultivado ingenio*» (y esto hay que tomárselo muy en serio) Cervantes está dudando de su escritura) sólo ha podido engendrar un hijo «seco» y «avellanado». Pero es como si Cervantes se preguntara (como cualquier autor novel ante una obra que de pronto le «ha sucedido», algo que le parece insólito), se preguntara, digo: ¿esto lo he escrito yo? Claro que este desvío hacia la duda nos conduce a su propio orgullo de desafío/defensa. Su *hijo* será seco y avellanado, pero fijémonos bien: con sucesos «*nunca imaginados de otro alguno*». Es casi un anticipo del famoso aserto que luego estallará en las *ejemplares*: «*Yo soy el primero que he novelado*». Del mismo modo se nos está hablando aquí: nadie fue antes capaz de imaginar las historias del Quijote. Yo soy el primero que lo he hecho. Y este libro tiene el valor al menos de la originalidad de la invención⁶. Salvo que inmediatamente surge otro matiz inevitable, como si Cervantes hubiera temido «encumbrarse» demasiado. Quizá por eso añade que el hijo (la obra): *se engendró en una cárcel*. Evidentemente, cualquier crítico sensato debería obviar todas las digresiones que se han hecho sobre el tema. Por supuesto el libro no se escribió sino que se imaginó en una cárcel, y hasta aquí todos de acuerdo. Pero observemos algo más entre las líneas: ¿no es en una cárcel donde se sueña más con la libertad? ¿Y no es el sueño de la libertad la verdadera clave de fondo del Quijote, ese ser libre para elegir la propia vida? Incluso más aún: que cuando la eliges todo el mundo te tilda de loco y todas las desgracias se «aventuran» sobre ti...

Obviamente, hay un sarcasmo trágico/paródico en este prólogo al primer Quijote: la cárcel no es lo mismo que la «amenidad de los campos» de que gozan los ricos. Ahí sí que se pueden crear ninfas y pastores. Pero él ya lo había intentado en *La Galatea* y será esa misma «representación pastoril» la que Cervantes nos va a presentar en las narraciones interpoladas en su primer texto y con la que, sobre todo, va a soñar levemente Don Quijote tras su derrota en

⁶ Recordemos que la *originalidad* no había sido hasta entonces una cuestión importante.

Barcelona: Don Quijote convertido en *Quijótiz*, la imagen que no se realizará nunca.

3. Salvo que como los matices son amplísimos, me detendré sólo en una cuestión (también controvertida al máximo) que quizá pueda entenderse de diversas maneras. Quiero decir, el hecho de que Cervantes se declare «no padre», sino «padrastro» de Don Quijote. Literalmente, el hecho se ha solido explicar como una servidumbre más al tópicos caballeresco del autor «anónimo» (o del otro «autor») o del que más evidentemente aparece en la obra bajo el nombre de Cide Hamete. Pero acaso podríamos ver también el problema desde otro punto de vista. Tras reivindicar la cuestión de la semejanza directa entre padre e hijo, Cervantes podría esgrimir aquí también la estrategia de la duda o la estrategia del débil. Evidentemente: si él no es nadie (apenas un ex carcelario, y por eso Lope lo ninguna y Avellaneda será mortal al recordarle esto), sin embargo su obra sí que es algo inesperadamente «nuevo». La declaración de padrastro puede resultar, así, realmente magnífica. No se trataría sólo de un tópico, cosa que también es, sino un deslizamiento más en torno a esa imagen de la duda o del desvío que hemos señalado antes. Cervantes es, sin duda, el padre/autor del libro, pero el libro no es exactamente semejante a él. Los que se meten con él no tienen por qué meterse con el libro. Quizá es la primera vez que un escritor se reivindica a sí mismo como autor de su obra a la vez que se distancia de ella. El carcelario Cervantes, el atacado Cervantes, no quiere que su texto se identifique igualmente como carcelario, no quiere que su texto sea confundido con él. Este distanciamiento resulta asombroso si pensamos que no volverá a plantearse en serio hasta Sterne en el siglo XVIII o hasta Brecht en el XX (y luego todos los debates sobre la «muerte del autor», etc.). Pero no menos asombroso resulta lo que viene a continuación: el «desocupado lector» sí que no tiene ninguna relación de parentesco con el libro. En consecuencia: si Cervantes ya se ha distanciado como autor, mucho más los lectores estarán en condiciones de distanciarlo. Quizá también desde esta perspectiva se haya visto la imagen de «desocupado» como algo similar al lector «libre» o al que no tiene que preocuparse respecto a ningún amo o ningún vasallaje del tipo que sea. Y por supuesto a ningún vasallaje intelectual a

la hora de leer el libro. Y la ambigüedad continúa. Ahora le llama «lector carísimo» (lo que no implica sólo cariño, sino efectivamente que los libros eran muy caros y que costaba no menos caro atraer al lector), para añadir: no tienes por qué hacerle carantoñas a este mi hijo/libro: *tú eres libre*. Y eso vuelve a resultar destellante. ¿Cómo en un mundo que arrastra aún toda la tradición sacralizadora del feudalismo se puede hablar tan descaradamente de libertad? ¿Cómo en el mundo jerárquico del organicismo intelectual, del burocratismo regido por un Lope o por quien sea, se apela a la libertad del propio «yo» del lector como única salida defensiva o como única posibilidad de contraataque? Cervantes se aferra, sin embargo, a esa salida única y la señala literalmente de nuevo. La frase más increíble que se puede dirigir al lector de la época: «*Y tienes tu alma en tu cuerpo y tu libre albedrío como el más pintado, y estás en tu casa, donde eres señor della, como el Rey de sus alcabalas, y sabes lo que comúnmente se dice, que debajo de mi manto al Rey matos*».

Que Cervantes (incluso acudiendo a un refrán reciente, como haría el propio Sancho) dijera todo esto es algo que traspasa fronteras. Te deja de piedra por otra razón magnífica: la dicotomía privado/público. He ahí la verdadera salida, el verdadero hueco para cualquier jerarquía del tipo que sea. En lo privado («*estás en tu casa*») tienes el mismo poder que el rey en lo público («*como el Rey de sus alcabalas*»)⁷. Tú eres señor de ti mismo y por tanto no tienes que temerle a nadie ni a nada. Esto es tan sorprendente como el final del prólogo de los *Ensayos* de Montaigne. Recordemos que Montaigne viene a decir: ni tú, lector, me haces un favor leyéndome, ni yo te hago un favor escribiendo⁸. Pero claro está que Montaigne no necesita al público, mientras que Cervantes lo necesita hasta el extremo. Por eso, estas frases insólitas no suponen sólo una defensa contra el orden (contra el temblor que cualquier orden provoca, incluido el orden literario), sino una defensa de la nueva imagen de la libertad del lector (y por tanto del escritor). Ese hecho

⁷ ¿Desde cuándo existía *la casa propia y la calle de todos*, desde cuándo se era «libre» en lo privado y el rey sólo dominaba como «poder» en la máquina estatal del espacio público (las alcabalas o impuestos), etc.?

⁸ Cfr. JCR, *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, ed. cit.

de llamar al lector «libre» y de dejarle (y exigirle) libertad para juzgar al leer el libro, supone un trazamiento de límites (un no-retor-no) que nos avisa claramente de que *ya* todo ha cambiado. E insistir en que ésa es la fisura por la que Cervantes ve la salida frente al miedo que pudiera tenerse a Lope y a su grupo (o respecto a cualquier otro prejuicio). Algo que Cervantes le remacha al lector: «*Todo lo cual te esenta y hace libre de todo respecto y obligación...*».

4. Es así como aparece la primera imagen del lector supuestamente crítico y libre. Y Cervantes se aferra a esa imagen de la lectura libre, puesto que además ha sido la clave de su escritura: «*Y así puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere, sin temor que te calumnien por el mal ni por el bien que dijeres de ella*». Evidentemente, si el Quijote se escribió por hambre, este escritor, Cervantes, es aquí más listo que el hambre. No sólo por la maestría de ese «decir todo lo que te pareciere» (algo que es ya en sí mismo una clave básica del sentido nuevo de la libertad), sino porque de inmediato nos introduce en el presente mismo de la narración: y nos habla directamente de tú, *singularizándonos* a cada uno, al modo con que había comenzado *particularizando* al «desocupado lector»⁹. Y así nos dice que, aunque sin duda le ha costado trabajo componer el libro, nada peor «*que hacer esta prefación que vas leyendo*». La complicidad inmediata entre escritor y lector se vuelve así fascinante. Y más aún si pensamos en el fabuloso párrafo que viene a continuación. Pues, efectivamente, se trata de la primera definición del escritor y de su verdadero desafío: *el papel en blanco*. No me resisto a repetir el párrafo pese a que sea conocido por todo el mundo. Pero es que se convierte exactamente en el mejor modelo que uno pueda imaginar. Tanto una *pintura* exterior como una imagen interior que ha quedado como embleática. Exactamente esto: «*Muchas veces tomé la pluma, y muchas la dejé por no saber lo que escribiría*». Ese *no-saber*, esa imagen del *blanco* en la mente y en el

⁹ Obviamente, «singularizar» es un término kantiano que aquí elijo para hablar del «tú a tú»; mientras que «particularizar» es un término hegeliano que a la vez tipifica a uno y a todos los lectores. De cualquier modo, recuérdese lo que hemos señalado respecto a la «apelación al lector» en el episodio del segundo Quijote a propósito de la cueva de Montesinos.

Como el vulgo es además «mosca importuna», no suele reparar en el buen olor, sino sólo en «los muldadares y partes asquerosas». El vulgo sólo se fija en fábulas como la del perro y la zorra. Pero es peor que la zorra: por eso Alemán no quiere la honra del vulgo, «pues forzoso ha de ser mala». Y, sin embargo, el temor (o temblor) salta enseguida y curiosamente bajo la fórmula de la libertad, ahora ya sin metáfora alguna. En efecto, el vulgo puede hacerte daño a Alemán, pues la materia picaresca del libro es demasiado ambigua, tanto que parece imposible que el lector no se enrolde en ella. Sobre todo por esto, porque el lector es libre para leer y juzgar: «libertad tienes, desenfrenado eres, materia se te ofrece...» (sin embargo, ¿no es ésta otra manera de invitar a comprar el libro, como de hecho sucedió?). Pero, «vulgo», tus colmillos de jabalí y las heridas de tus manos servirán precisamente para guiar al *discreto lector* (¿Alemán se cubre las espaldas?).

Ante tal «lector discreto» parecen sobrar las palabras. A ese otro lector, Alemán le ofrece explicaciones mínimas pero densísimas. Como sabe que pueden preguntarle por qué ha escrito «eso», Alemán da una respuesta nimia: me empeñé en la promesa de este libro, y aquí estoy. No lo ha hecho por interés pecuniario ni por mostrar su ingenio, sino encaminándolo al *bien común* («al bien común puse la proa»), y como la materia es peligrosa, algunas cosas las ha tenido que dejar en esbozo o en rasguño («que dejé de matizar por causas que lo impidieron»); o bien «temeroso y encogido de cometer alguna no pensada ofensa». Pero otras veces no ha tenido más remedio que lanzarse al vacío (y aquí aparece la palabra *miedo*) para contarle todo: «y otras que al descubierto me arrojé sin miedo, como dignas que sin rebozo se tratasen» (una clara manera de azuzar a los «discretos», pero con «dignidad»).

Con el lector discreto no habrá, pues, problemas («leas lo que leyeres») en distinguir entre la *conseja* (o sea, cada historia narrada) y el *consejo* (o sea, la moral que se puede extraer de ahí). El único problema es que tal lector pueda echar todo el cuento al «muladar del olvidado». He ahí el verdadero miedo: debería ser todo lo contrario. Y Alemán lo indica con un ejemplo sugestivo. Como buen alquimista, el lector discreto debería recoger como «con escobilla de precito» toda esa tierra, meterla en el crisol del «fuego del espíritu»

papel, sería finalmente materializada como el eje de la escritura en otra obra tan única como la de Mallarmé. Pero fue Cervantes el primero que se inventó el blanco como clave del esfuerzo de escribir. Aunque sin duda se trasluzca una sutil «propaganda» de sí mismo y de la soledad de su figura de escritor. Pero es el blanco el que nos deslumbra: «Y estando una [vez] en suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría...». Resulta imposible plantearlo con mayor precisión. Y mucho más si es la primera vez que trata de describirse la situación y la figura del «escribir» (y, por supuesto del «escritor»). La gradación es implacable: el papel delante y la pluma en la oreja (al lado de la mente en blanco), el codo y la mano quietos, mientras se intenta pensar. Si se ha dicho que el autorretrato de Dürero es un síntoma básico del cambio de los tiempos, este autorretrato del instante mismo del escribir (esta fusión de esencia y existencia, como dirían luego los fenomenólogos) resulta definitivamente único. Ahí empezó efectivamente toda la «consciencia» de la literatura moderna, puesto que además, de inmediato, surge la ironía, «el doblaje del discurso». *Doblaje* en dos sentidos: el miedo ante el papel en blanco se desdobra como el miedo ante el público. No se trata ya sólo de qué es lo que voy a escribir, sino que se trata a la vez de qué es lo que el público va a pensar de lo que escribo.

5. Y en este sentido conviene introducir un inciso en torno a la correlación de Cervantes con Mateo Alemán sobre la concepción que ambos tenían del público. Mateo Alemán había sentido también miedo a su libro al publicar el *Guzmán de Alfarache* en 1599. Precisamente por su *materia picaresca*. Y por eso, con la misma habilidad que en el texto, *dobla* el prólogo al público y lo parte en dos. Una primera parte del prólogo que va dirigida *Al vulgo*, y otra segunda parte titulada *Del mismo al discreto lector*. Esa diferencia entre *vulgo* y *discreto* es ante todo una clave/síntoma de temblor, de defensa previa. Alemán ya sabe lo que el vulgo va a leer (o puede leer) en su libro. Como el vulgo es «*rañón campestre*», sólo comerá la corteza del melón, pues con lo dulce se empalaga. La vieja imagen de los que se quedan sólo en la *corteza* del texto y no saben ver más adentro reaparece aquí con brillantez. Alemán escribía con una sutileza endiablada (nunca mejor dicho, pues creía en el diablo).

y «te aseguro ballarás algún oro que te enriquezca». Incluso más: el lector discreto podrá *moralizar* cuanto quisiere e incluso *picardear* algunas pocas veces, pues a fin de cuentas «el ser de un pícaro [es] el sujeto de este libro». Y, como en las buenas mesas, aquí también ha de haber manjares que entretengan y «ayuden a la digestión». De modo que Alemán se fía ahora de la libertad del lector (discreto) e incluso le presenta la golosina de «picardear» como un buen vino con el que se alegre y le incentive a comprar el libro, que, como indicamos, fue aquel éxito inmediato que intentaron alcanzar tanto el librero Robles como Cervantes a través del primer Quijote.

6. Pero si Alemán tenía miedo por la materia resbaladiza de lo pícaro, donde podía hojar el vulgo (aunque también disfrutar «los discretos»), Cervantes tiene miedo ante el público por una cuestión muy distinta. No sólo por la materia que trata (ya bien problemática), sino por la manera de tratarla. Es decir, tiene miedo de su *invención*. Claro que hay un abismo esencial entre la ideología orgánica y jerarquizante de Alemán (esas imágenes de las *partes asquerosas*, de los *muladares*, del *bien común* tomista) y el literalismo racionalista de Cervantes: su temor ante la página en blanco hemos dicho que se desdoblaba en otro tipo de temor ante el público. Y de ahí provenía el segundo *doblaje* de su discurso: surge «el doble», el otro que ayuda, el algo o el alguien que provoca al escritor y le proporciona ideas. Que ese doble sea «real» (un amigo real de Cervantes) o un «doble» del propio Cervantes que él mismo se inventa (de hecho, el «yo» que escribe siempre lleva dentro un «otro» más o menos inesperado: el inconsciente), en suma si ese amigo que aparece es, pues, «real» o meramente una imagen del doble en el propio espejo, eso es en verdad lo de menos. Lo que nos impresiona es que (con toda su ironía auestas) Cervantes concluya de esta manera única su descripción del oficio de escribir: *Por muy solo que se esté, el escritor jamás escribe solo*. Siempre hay un algo o un alguien que lleva a escribir lo que más o menos se piensa, que impulsa a hacer incluso lo que menos se pensaba.

Si se trata de un amigo real y no fingido, no creo que cambie mucho el efecto que Cervantes intenta producir en el prólogo. Salvo un matiz acaso: mostrar que él también tiene amigos (lo había indicado su hermana Andrea, aunque fuera en otro sentido) y que

entre ellos se ríen de todas las *alabanzas* y adornos inútiles con que se solía vestir la verdad de los libros. Y los dardos parecen ir directos contra Lope (contra la *Arcadia* de 1598 y quizá contra el recién salido *El peregrino en su patria*, del propio 1604, ambos libros rebosando autoridades y citas, incluso de la A a la Z). Pero el efecto, insisto, no cambia puesto que se trata en cualquier caso de un *doble* en el que Cervantes se legitima: otra voz que «sabe decir» lo mismo que Cervantes está pensando. Algo similar a lo que ocurre con la relación *padre* (del libro) y a la vez *padrastro*. Si en esta relación paterna se cumple el tópico de las caballerías, la misma *doble* de voces aparece «en presente» en el diálogo con el amigo (o consigo mismo). Introducir otro personaje u otra voz en un prólogo es de algún modo recurrir de nuevo al *diálogo renacentista* o a la *teatralización* del espacio del texto, dos artificios que Cervantes va a usar continuamente en su novela, como sabemos de sobra¹⁰.

Pero si hay ironía lúcida, la hay obviamente con una defensa increíble. Al hallarse Cervantes realmente solo, se está jugando su escritura y su vida. Recordemos lo que él nos dice: que hace casi veinte años que no escribe y de pronto reaparece con este libro inclasificable. ¿Quién se acordará ya de él y qué va a pensar el público de un texto que ni el propio Cervantes sabe lo que es? El párrafo vuelve a ser tan hábil como trágico, por esa soledad cruda que subyace en cada línea: «*qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo cuando vea que después de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido, salgo ahora, con todos mis años a cuestas, con una leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de concetos y falta de toda erudición...*».

Jamás he visto una metáfora realmente más desolada: en el *silencio del olvido*. El sarcasmo surge luego: a raíz de esa «falta de erudición». Ahí sí que comienza el contraataque: si nadie ha querido o se

¹⁰ Algo que se inscribe también en la continua ambigüedad cervantina. Así, no es improbable, decíamos, que la apelación al *desocupado lector* del principio lleve por dentro una correlación entre desocupado y libre. Como no es imposible que al llamar a su personaje *antojadizo*, Cervantes esté aludiendo a la libertad de Don Quijote para elegir su vida según se le antoje. Y tampoco es improbable que al haberlo llamado «avellanado» surgiera de ahí el seudónimo de Avellaneda, etc.

ha atrevido a *alabar* este libro (poniendo sonetos o glosas al principio, al final o al margen), pues bien, no importa: lo haré yo solo. Eso es lo que le dice su amigo (o su «doble»). Se trata de reirse hasta el fondo, de la ironía como auténtica trinchera defensiva. Aunque de nuevo surja el orgullo que genera la soledad y la afrenta recibida. Cervantes lo subraya de nuevo de forma única. Aunque soy «poltrón» y «pere-zoso», o precisamente por eso, no necesito buscar a otros autores *«que digan lo que yo me sé decir sin ellos»*. Y en verdad no resulta nada mala esta defensa del «yo inventor» (pese a que nos haya dicho que su obra sale «ajena de invención»: es un decir a la inversa).

7. El orgullo sarcástico resalta aquí como nunca, porque insistimos en que Cervantes está solo y sólo depende del mercado. El «amigo» le ayuda a continuar en ese mundo hostil: toda la supuesta «erudición» que aparece en los libros es pura ridiculez. Y la pseudoerudición de Lope subyace siempre como objeto de ataque. Sin embargo, los «latínicos» o tipos de citas que el «amigo» le aconseja como posibles para colocar al comienzo del libro (los que de hecho se colocan) no parecen precisamente elegidos al azar: por ejemplo, que la libertad no se vende por oro; por ejemplo, las citas evangélicas de que hay que amar a los enemigos y que del corazón salen los malos pensamientos; el caso bíblico del gigante Goliat, que puede tener dos sentidos: quizá que los gigantes que aparecen en el libro son tan gigantes «de verdad» como el Goliat bíblico (un ejemplo que hemos visto que Cervantes retoma en el segundo libro); o quizá (puesto que saca a David) una plausible alusión a la «pedrada» del David/Cervantes contra el «gigante Lope». Y el sarcasmo básico llega precisamente a la hora de la erudición «actual»: «ser «cosmógrafo» o algo por el estilo. Decir, por ejemplo, que el río Tajo nace en tal lugar, pasa por Lisboa, muere en el océano y es opinión que en sus arenas hay oro, etc. La pulla contra Lope es aquí clarísima (posiblemente en concreto contra *La Arcadia*), pero quizá le dio una pista a Rafael Sánchez Ferlosio (un verdadero cervantino aventajado) para escribir el principio y el final de *El Jarama* (1956), esta vez con una descripción geográfica «en serio»; como signo de la trivialidad heraclitiana de la vida (incluso aunque al final de la novela de Ferlosio aparezca la muerte en el río y el increíble «testimonio» de la Guardia Civil).

Recurrir a los libros o a las compilaciones de la A a la Z, es otro

consejo del «amigo», a la vez que una costumbre de época y otra plausible burla sobre Lope. A fin de cuentas, nadie se va a poner a averiguar si el autor ha utilizado o no toda esa ristra de nombres y de citas que pueden encontrarse ordenadas por el alfabeto (el alfabeto sólo *cobrar*á vida, en tanto que auténtico *orden del mundo*, en la *Enciclopedia* y la *Revolución* francesas). El consejo decisivo del amigo es el escribir «a la llana», la reivindicación de un lenguaje *vulgar digno*, el famoso «escribir como se habla» que va de Erasmo a los Valdés, de Bembo a Du Bellay. De modo que Cervantes (tras toda la retórica contra los libros de caballerías) nos encarece a Don Quijote y especialmente resalta las «gracias» de Sancho (a fin de cuentas, el libro intenta venderse con un contexto de «burlas»), y se despidió de nosotros con un «adiós» latino, ahora en serio: *Vale*.

8. Pero si este magistral prólogo de 1604-1605 ha servido a Cervantes no sólo para defenderse del ataque lopesco sino para dibujar la figura del *escritor* (su propia imagen) ante el papel en blanco y la mano en la mejilla sin saber qué decir, en 1613 (en el prólogo a las *Novelas ejemplares*) nos va a delinear hasta el extremo esa imagen de sí mismo no sólo como escritor, sino como persona realmente existente: su propio «dibujo físico» como comentario al retrato que le habría hecho Juan de Jáuregui y del que nada sabemos en la actualidad. Lo único que podemos deducir es que Cervantes ya tenía un pequeño círculo de amigos (como se ve igualmente en las tasas y fe de erratas del segundo libro), casi todos mediocres y de segunda fila, pero es que Cervantes también era considerado así: era un David y no un Goliat. Jáuregui (1583-1641), que era un buen pintor sevillano y un buen escritor cortésano, hubiera cobrado muy caro un retrato, o al menos ese precio hubiera sido casi imposible que Cervantes lo hubiera podido pagar en aquella época. La amistad, pues, tuvo que actuar de algún modo: o fue algo así como un favor, o fue gratis, o Jáuregui redujo mucho el precio. De cualquier manera, el comienzo del prólogo a las *Ejemplares* es magníficamente antipático: ya no habla del *desocupado*, sino del *lector amantísimo*. ¡Y tanto! El primer Quijote se ha vendido como rosquillas y ahora —ocho años después—, con estas *Novelas*, Cervantes ya se considera, decíamos, un escritor «en serio». Robles le va a dar dinero por ellas precisamente

porque su nombre (su «fama») se ha acrecentado y consolidado después de aquel «silencio» y «olvido» de tantos años¹¹. Que se dedique, como vimos, a publicar sus *Comedias* y *Entremeses*¹², su *Viaje del Parnaso* y luego la *Adjuanta*, sólo nos indica que Cervantes se ha configurado a sí mismo como *escritor* (ya no está en «aprobación»); y que Cervantes cree «saber» además que acaso —aunque muy dudosamente— puede vivir de sus libros: Robles tendría que pagarle, bien o mal¹³. Pero hay algo que aún teme: el poder de los «gigantes». Por lo que podemos entrever, el doble filo de su prólogo al primer Quijote ha sido bien entendido (y, por tanto, no bien recibido) en el círculo lopesco. Y quizá tampoco por algunos otros «gigantes». De modo que, en las *Ejemplares*, Cervantes comienza por excusarse por el atrevimiento de escribir un nuevo prólogo: «*Quisiera yo... excusarme de escribir este prólogo pues no me fue tan bien con el que puse en mi Don Quijote, que quedase con gana de segundar con éste*». Si el primero le había traído problemas, este segundo (de ahí el «segundar», obviamente) es más que posible que también se los traiga. Pero lo increíble es de nuevo el juego de espejos que Cervantes nos vuelve a establecer aquí. Ha dicho al principio: *quisiera yo...* ¿quién es ese yo? Asombroso: Cervantes es un desconocido para el público, pero el «éxito» relativo del Quijote burlesco (por eso alude al libro, sólo que mucho ojo: al lado de *La Galatea*) parece obligarle al menos a mostrar su retrato ante la gente. Situarse en persona en el *espacio público*: Sí, yo existo, éste es quien escribió el Quijote. Y de nuevo

¹¹ Cfr. el análisis mucho más duro en que inscribíamos este lugar del *Prólogo* a las *Ejemplares* al principio de nuestra lectura del segundo Quijote. Aquella era una realidad indudable. Ahora sólo quisiéramos situar este texto en los intersticios mismos de los problemas de Cervantes acerca del bloqueo de su escritura (algo que parece «desbloquearse» precisamente a partir de las *Novelas*).

¹² *Nunca representados*: ya me he ocupado de ese sintagma triste en «El nacimiento del teatro moderno» (Cfr. *De qué hablamos...*, págs. 571-596) y en este propio libro.

¹³ Indicábamos que las relaciones con Robles fueron «buenas». Pero sin duda algo pasó a partir del segundo Quijote: Cervantes entregó al librero Juan de Villarroel sus *Comedias* y *Entremeses* y el *Persiles*, un claro síntoma de «ruptura» en aquel momento.

recurre a la imagen del «amigo» que tan buen resultado le había dado en el primer prólogo. Aunque ahora ese «amigo», más que ayudarle, le ha forzado a escribir un prólogo que —supuestamente— él no hubiera querido escribir. ¿Qué ha ocurrido? Sencillamente: que su amigo (quizá el librero Robles, quizá alguien de la imprenta de Cuesta o quizá una mera excusa) no ha puesto, «*como es uso y costumbre*», el grabado del retrato de Cervantes «*en la primera hoja de este libro*». Efectivamente: si ese «amigo» hubiera impreso el retrato que Juan de Jáuregui le había hecho a Cervantes, ¿entonces qué? Evidentemente conoceríamos el rostro de Cervantes, pero quizá nos habríamos perdido el magnífico autorretrato literario que el propio Cervantes nos entrega. De cualquier modo, se trata de una fórmula casi de «Emblema» donde la glosa escrita nos presenta como ausente a ese retrato no impreso. Pero esa glosa de emblema era necesaria, pues resultaba claro, como indicamos, que el desconocido Cervantes, tras el éxito del Quijote, se había vuelto un conocido/desconocido: «*el deseo de algunos que querían saber qué rostro y qué talle tiene quien se atreve a salir con tantas invenciones en la plaza del mundo a los ojos de la gente*»¹⁴.

Esto es lo sintomático: cualquier lector actual debería reflexionar sobre la cantidad de matices que se entreveran en cada línea. Lo que la gente quiere saber (lo que el público o el mercado necesita saber) es la identificación entre el «yo» y la obra. Quién es el «yo» que escribe. Quién es el nuevo habitante que se ha introducido en esa casa común del lenguaje objetivo y de todos los días, pero sobre todo que ha colocado sus muebles en el interior del lenguaje literario establecido. Igual que el autorretrato de Dürero, igual que el autorretrato de Velázquez en *Las Meninas*, Cervantes necesita autorretratarse como una fórmula más inscrita en la circulación/recepción de la obra. Y así surge el prólogo a las *Novelas ejemplares*, casi,

¹⁴ El Góngora joven ya había utilizado el mismo recurso y no menor ironía en su letrilla: «*Hanne dicho, hermanas, / que tenéis cosquillas / por saber quién hizo / Hermana Marica...*». Ese «tener cosquillas» referido a unas damas nos indica ya el tono gongorino. Claro que Góngora alude a unas damas de la Corte, otro tipo de público, pero el «querer saber quién es el que escribe» actúa igual en ambos casos.

