

mente, de lo que Sancho nos añade ahora: «De mí sé decir...». Es otra frase célebre y es un saber pleno: él, Sancho, sí que se quejaría del dolor, lo que a Don Quijote le parece muy bien porque «no había leído cosa en contrario en la orden de caballería»<sup>3</sup>.

Lógicamente, Sancho es también quien se acuerda de que «era hora de comer». Don Quijote no come, pero Sancho come y bebe sobre su asno, y eso le hace olvidarse de todo. Aunque luego tenga que sufrir la primera prueba caballerescas: duermen en el suelo, entre unos árboles, y de uno de ellos Don Quijote arranca el «ramo seco» con que fabrica su lanza. Además ya había decidido que marcharan hacia Puerto Lápice, por ser lugar «muy pasajero». Es decir, un sitio donde sí que podían pasar cosas y personas, un lugar de aventuras. Pero se las va a encontrar antes de llegar allí.

<sup>3</sup> Una vez más se muestra lo absurdo de plantear el neokantismo de la teoría/la praxis al caso del Quijote. Don Quijote «actúa» según «lee el mundo», según su inconsciente y sus libros le dicen. Por eso comprende perfectamente la acción (o no-acción) de Sancho. El empirismo anglosajón no está muy lejos de la perspectiva neokantiana, y esta dicotomía teoría/praxis lo envuelve igualmente al hablar del Quijote (o de cualquier otra cuestión).

## V

## El suspense o ¿qué va a pasar?

1. Pasan la noche al raso: Don Quijote no quiere siquiera desayunar pensando en Dulcinea; Sancho duerme como un tronco y al despertarse echa un trago de la bota de vino y le da pesadumbre notar la más flaca, pensando en cuánto podrá rellenarla. La *sensorialidad* en ambos casos («dormir/no dormir», «no desayunar/beber», incluso la materialidad de los pensamientos) sigue siendo clave en la escritura del texto. Pasan tres días aún sin que pase nada, hasta que llegan al camino de Puerto Lápice, donde Don Quijote espera «*meter las manos hasta los codos en esto que llaman aventuras*». Y efectivamente: se encuentran con dos monjes «benitos» (beneditinos) subidos en sus dromedarios (Cervantes juega con esto claramente), es decir, en dos mulas grandes, bien protegidos por sus parasoles y sus anteojos contra el sol y el polvo. Detrás va un coche acompañado de cuatro o cinco hombres de a caballo y dos de a pie, un coche en el que («*como se supo después*», precisa Cervantes para que la objetividad del relato no se rompa) viajaba una señora vizcaína, que iba a embarcar con su marido en Sevilla para pasar a Indias con un alto cargo. Los hechos se precipitan. Don Quijote primero ataca a los frailes (esto ocurrirá varias veces) a los que llama «*bultos negros*», encantadores que llevan robada a alguna princesa en aquel coche. Sancho le advisa que son frailes de San Benito, pero Don Quijote los llama entonces «*gente endiablada y descomunada*». Y arremete contra ellos. Casi mata al primero, que se deja caer de la mula, y el otro huye corriendo por el campo. Sancho intenta «despojar» al fraile caído, pero los monjes de los frailes le dan una paliza y lo dejan sin sentido. Mientras, Don Quijote le está rogando a la Dama que vaya al Toboso a contarle a Dulcinea cómo la ha liberado. Creyendo que el caballero está moribundo a su señora, un escudero vizcaíno, en mala lengua castellana y peor vizcaína, se enfrenta al caballero y se dispone a luchar con

él puesto que todos los vizcaínos son hidalgos. Don Quijote arroja lanza y saca su espada; el vizcaíno hace lo mismo y toma una almadena del coche como escudo. Como vemos, cada gesto, la más mínima actitud, se precisan, grano a grano, en la narración. Y así vemos a la señora y sus criadas mirando (escondidas) mientras ellos se golpean. El vizcaíno le da a Don Quijote tal cuchillada que lo habra partido por la mitad si no lo hubiera protegido el escudo. Encomenándose a Dulcinea, Don Quijote ataca; el vizcaíno lo espera con la espada levantada y en su pobre mula de alquiler que no sabía de batallas. Así que están los dos contendientes con las espadas en alto al borde de enzarzarse y matarse, mientras los demás miran asombrados y la señora vizcaína —dice Cervantes— reza a todas las devociones de España. Y entonces, ¿qué sucede?

Nada.

2. O mejor dicho: sucede que Cervantes se acaba de inventar el «suspense», la narración congelada. Ese *¿qué va a pasar luego?* ese dejar boquiabierto al lector, una increíble ruptura del pacto con la lectura. Cervantes se inventa el misterio del «*luego*», ese anhelo que se mezcla con el «*pero ¿qué ha pasado?*» que tan finamente supieron analizar Deleuze y Guattari en su libro *Mil mesetas*, aunque quizá no llegaran hasta el fondo del asunto. Pues inventarse el *suspense* supone —es obvio— inventarse además al lector al que se le hace un guiño cómplice, inventarse el sentido mismo de la «ficción real». El *qué va a pasar luego* es lo que constituye la trama de historias con que se va urdiendo cualquier narración válida, el secreto auténtico de la novela tal como la entendemos y tal como surge desde la picaresca hasta el Quijote. Claro que Scherezade —la narradora mítica— se ve obligada a mantener en vilo cada noche sus cuentos para salvar la vida (pero, obviamente, Cervantes no podía conocer *Las mil y una noches*, que por lo demás son casi una «reinvención» europea del xviii), o que ese misterio en vilo también se jugaba en la larga tradición de la cuentística oral. Pero es que conviene insistir en que Cervantes está haciendo una cosa nueva. Eso que venimos llamando «ficción real», o sea, la narración de «la prosa de la vida» (como luego diría Hegel) y precisamente en prosa. Y por consiguiente, aunque se entremezclen modelos españoles e italianos, Cervantes se está inventando los *medios de producción*

de esa nueva narratividad. O al menos los articula y los utiliza de otra manera. Siempre con un objetivo fijo, que es lo que determina todo, como esbozábamos antes. Quiero decir que Cervantes ocurre al *suspense* para que la tensión del relato no se pierda, y, en consecuencia, tampoco se pierda la atención o la sorpresa del lector. De modo que Cervantes inventa el *suspense* (o al menos lo configura de otro modo) y nos congela la narración, para desorientar nuestro «¿qué va a pasar?»; nuestra sensación de estar viviendo en un tiempo y en un espacio que de pronto se nos roba, nuestra necesidad de «saber más» en el interior de ese mundo en que nos hemos puesto a convivir las mismas aventuras. Pero es que además Cervantes ha elegido un momento álgido: siempre las cosas han ido en serio para Don Quijote, por supuesto (a la vez que la ambigüedad irónica o sarcástica), sólo que en este caso Don Quijote está realmente herido y le brota la sangre y el duelo es a muerte. Y es precisamente en ese instante y en ese espacio cuando el duelo se detiene: *¿continuará...?*

3. Ni siquiera lo sabemos. El «qué pasará luego» también se nos congela. No sabemos si la historia va a seguir y así el *suspense* aumenta entre las espadas y la sangre. No sólo se queda quieta la narración, sino que Cervantes pretende todo lo contrario respecto al lector: que no se quede quieto sino que se inquiete, que anhele más, que no se abra con la historia de un solo sujeto sino que, por el contrario, se impregne en ella y la desee.

Es por ello por lo que la propia voz de Cervantes (suponemos) o la voz del extraño «yo» que empezó diciendo «*no quiero acordarme*» (pero que luego se perdía entre los diversos «autores» y se convertía en *investigador/cronista* o en lector de una historia verdadera), ese «yo» nos embrolla aún más el asunto. Cervantes nos señala que:

a) El autor (¿cuál?) de esta historia la dejó pendiente en esta batalla porque no halló nada más escrito sobre las hazañas de Don Quijote.

b) Pero el *segundo* autor (¿cuál?) de esta historia no quiso creer que todo hubiera quedado en el olvido (otra forma de «olvido», como vemos) ni que los curiosos ingenios de La Mancha (aquí, claro, sólo hay sarcasmo) no tuviesen en sus archivos o en sus escritos algunos papeles que tratasen de este caballero.

c) Así, ese segundo autor (pero ¿cuál?, nos volvemos a preguntar casi obligadamente) no se desesperó de hallar el fin de esta historia y en efecto la encontró «del modo que se contará en la segunda parte».

4. Lógicamente, Cervantes nos está remitiendo a la segunda parte de este primer libro (dividido, como decíamos, en cuatro), que es quizá la mejor situada de todas. Decíamos que la división «en partes» fue posterior a la redacción original del texto y que generalmente se la ha tildado de arbitraria. Pero en este caso no ocurre en absoluto así. La primera parte termina justamente con el *suspense de* la batalla, y se supone que el lector buscará con avidez lo que se cuenta en la segunda parte para enterarse al menos de lo que ocurre al fin con las heridas y las espadas. Pero antes de hacernos entrar en esa segunda parte, Cervantes nos ha enredado en un verdadero galimatías en torno a los autores. Un galimatías que también se nos resolverá definitivamente en esa segunda parte del primer libro y en el siguiente capítulo (que no cambia su numeración aunque inicie un nuevo desplazamiento del texto).

El galimatías se establece, pues, en torno a la palabra *autor* —o *autores*—, como acabamos de ver. Cervantes recurre a los «diversos autores» de que se nos ha hablado en el inicio del libro y concluye con estos «dos autores» de los que se nos habla al final de la primera parte.

El aludido primer autor en absoluto puede ser, como a veces se ha insinuado, Cide Hamete Benengeli: *no ha aparecido aún* y Cervantes no nos lo ha estado ocultando. Es un recurso nuevo, que va a surgir ahora. Pero además resultaría incongruente, porque ese primer autor no ha encontrado *escritas* más cosas sobre Don Quijote. Mientras que Cide Hamete lo tiene *todo escrito* sobre nuestro caballero, como se verá enseguida. También se ha insinuado que el segundo autor puede ser Cervantes, aunque aún no lo sepamos. Pero creo que Cervantes vuelve a jugar aquí con nosotros y con los términos. La cháchara en torno a «los autores» no es más que un síntoma de la lógica que legitima a su narrativa (a su «Ello es»...). Se trata de un «yo» aún demasiado frágil como para sostener toda la verdad del texto (que, además, está escrito en tercera persona).

Cervantes necesita así apoyarse en la «magia» de la tópica ca-

ballerresca, pues los personajes que está creando andan aún en busca de un autor. Y además *autor*, como se sabe de sobra, en el XVI-XVII puede significar tanto un «copista» como el que anota lo registrado en archivos y escritorios, el que traslada a «papel serio» el manuscrito que corre como un conejo. Una cuestión que también implica al *autor* (empresario/director) de comedias, que luego las adapta o las reescribe según le viene en gana. Sólo que a Cervantes (como a Montaigne) lo que le importa es hacernos sentir presente su propia voz (él es el único autor del libro), introduciéndose —incluso «físicamente»— en el interior de su narración. Y aquí la maravilla inesperada. Cervantes se presenta ante nuestros ojos en tanto que escritor efectivamente propietario de su obra y de sus ideas, de su discurso y del libro que escribe. Así se produce el «efecto-verdad» que veníamos anunciando desde el principio. Cervantes se nos presenta definitivamente como el «autor/escritor» del libro, aunque para ello introduzca luego una estrategia genial: lo veremos convertirse en el escritor que además *compra* su propio libro.

5. Escribe Cervantes: «*Dejamos* [obviamente el Cervantes *escritor/lector* de sí mismo y nosotros, los otros lectores] *en la primera parte desta historia*» al gallardo y valeroso vizcaíno y al famoso y valiente Don Quijote con las espadas en alto y a punto de matarse. Es el comienzo del capítulo IX y el comienzo de la segunda parte del primer libro. Veamos los pasos que va dando Cervantes para internarnos «hasta los codos» en el meollo de todas las cuestiones que venimos planteando:

a) Primero nos cuenta cómo la historia «se paró» (ésta es la consciencia del suspense) y quedó «destroncada» sin que su «autor» nos dijese dónde se podía hallar lo que faltaba. Creo que este «*lo que allí faltaba*» resulta decisivo. De entrada rompe con ciertas opiniones tradicionales que aceptan sin más la cuestión de que Cervantes lo único que habría hecho en este capítulo IX —el que considero clave— supondría un mero burlarse de uno de los *topoi* caballerescos ya aludidos tantas veces. Es decir, burlarse de la imagen del manuscrito (más o menos mágico) «hallado» en algún sitio no menos mágico y donde ya se narra la historia del caballero desde su nacimiento hasta su final a veces inabarcable. Esto es, una escritura *predeterminada*. Como predeterminada (o *providencialista*) era la

escritura de la vida de los santos o las hazañas de los nobles guerreros. En suma, el «providencialismo» sacralizado como clave inscrita en cualquier escritura feudalizante. Esa predeterminación de la historia de los santos, los nobles guerreros o los caballeros, es lógicamente algo que cualquier niño (caballero o santo) ignora y algo que sólo se le irá revelando poco a poco (como decíamos, a través de la superación de pruebas, de dudas y tentaciones) hasta encontrarse por fin consigo mismo y su verdadero «origen». Resulta asombroso hasta qué punto Hegel calcó este esquema teleológico del círculo «origen/fin», como es indudable el *pastiche* que de los manuscritos mágicos caballerescos hizo el polaco J. Potocki en *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, en el siglo XIX. Pero Cervantes no nos está hablando de ningún manuscrito con poderes mágicos, sino simplemente de una historia truncada, de unos papeles que deben de hallarse en los archivos o en los escritorios de los ingenios de La Mancha. Incluso en la memoria de las gentes. Esta historia verdadera (o de pronto truncada) no sólo supone un desvío radical respecto a la imagen del manuscrito mágico (aunque no dudo de que la burla exista aquí). Y ello por una serie de razones básicas: primero porque los papeles perdidos son literales —de archivos o escritorios— y el encontrarlos significa sin más una nueva forma de escritura también literal, un palimpsesto o un renacimiento de la escritura perdida. Pero no en tanto que mágica, sino en tanto que históricamente verdadera. Por eso hablo de una «ficción real». Se trata de buscar la verdad de una historia para luego transcribirla o recontarla de nuevo; se trata de sacar a la luz lo que estaba oculto en la oscuridad de esos archivos o esos escritorios. Un «renacimiento» de la escritura, un sacarla a la luz de forma en cierto modo homóloga a como Don Quijote había nacido (o re-nacido) a los cincuenta años, tras una vida inútil o destroncada hasta entonces.

6. Claro que en este capítulo del Quijote hay una burla «del *hazgo del manuscrito*», sólo que la burla es endiabladamente compleja. Pues además el «*Cervantes/lector*» (en suma, el Cervantes escrito sin más disfraces) nos va a contar la historia de una manera asombrosa. Nada menos, decíamos, que «*introduciéndose*» en su libro como protagonista auténtico de ese mismo libro, como personaje «real». Y es por eso por lo que venimos hablando de una «ficción real» y es por

eso por lo que sigo diciendo que hay que tomar con pinzas términos como «lo verosímil», algo que pertenece al mundo esclavista greco-romano, y que está a cien «años luz» de ese mundo del XVII, en el comienzo de la novela moderna. Escribe Cervantes: «*Causóme mucha perturbación porque el gusto de haber leído tan poco se volvía en disgusto*». Y añade que echa de menos lo que «*a mi parecer*» aún faltaba de una sabrosa historia o tan sabroso cuento.

Intento explicarme: *causóme* y *a mi parecer* semejan ser ya los primeros atisbos de la irrupción de Cervantes en el texto. Sólo que aquí hay una estrategia narrativa básica: el Cervantes supuesto lector de su libro nos está incitando a nosotros a sentirnos arrastrados por el mismo gusto y a sentir (como él) el hechizo de lo que aún queda por leer. Nos está, en fin, enganchando con sus trampas. Y así vuelve a introducirse en primera persona: «*Parecióme cosa imposible*» que a tan buen caballero le hubiera faltado un *buen sabio* que escribiese sus hazañas. Uno de esos sabios que jamás habrían faltado a los caballeros andantes «*de los que dicen las gentes / que van a sus aventuras*».

Si el término *aventura* de este romance popular que recoge Cervantes es, obviamente, la clave del sistema narrativo de todo el texto cervantino<sup>1</sup>, tampoco puede cabernos duda de la importancia local de ese otro sintagma que le antecede: «de los que dicen las gentes». Cervantes no elige el romancillo anónimo al azar. El decir (o el «dicen»), el rumor público de la gente, es exactamente eso: lo que la gente (el público o el espacio público común e interclasista) opina sobre las caballerías. ¿Cómo le iban a faltar, pues, a Don Quijote un sabio o dos que hubieran narrado una «*tan gallarda historia*»? Eso, esa desdicha, «*no podía inclinarme a creer*». Si la historia había quedado «manca» y «estropeada», yo le echaba la culpa al tiempo que todo lo olvidada. Pero a la vez ese «yo» (Cervantes) tampoco estaba satisfecho con tal «olvido», puesto que: «*me parecía*» que su historia era moderna, demasiado reciente para que el tiempo la hubiera borrado. Y si antes nos había convertido en sus cómplots directos al decir «*Dejamos*», ahora vuelve a hacerlo al recordarnos que en el *Escrutinio* de los libros habían aparecido libros

<sup>1</sup> Con el significado ya anotado de «aventura» narrada literalmente, sin sentido oculto o sentido finalístico, aventura pura y simple en el sentido actual.

modernos, coetáneos del Quijote, como el *Desengaño de celos o Ninfas y pastores de Henares*. Así pues, aun en el caso de que la historia no estuviese escrita o se hubiera perdido, debería permanecer todavía en la memoria de las gentes (otra vez el mundo oral o la circulación de libros de mano en mano en el que se intercambiaban las imágenes de las caballerías), al menos entre los vecinos de su aldea (lo cual implica un nuevo modo de incidir en lo que venimos llamando «ficción real»). Y, para mayor asombro, la voz de Cervantes nos transmite su impaciencia de lector en términos aún más drásticos: «*Esta imaginación me traía confuso y deseoso*». ¿No es una manera de apelar o de impulsar el deseo de «saber más» también entre los lectores? Pero ¿qué tipo de saber? Lógicamente, el deseo «de saber real y verdaderamente toda la vida y milagros de nuestro famoso español Don Quijote de la Mancha». Y enseguida el sarcasmo doblando el discurso: «*luz y espejo de la caballería manchega*». Evidentemente una caballería bastante escasa, pero no es eso lo que nos importa. Cervantes sigue ahora doblando el discurso para meter en el mismo saco toda la cuestión de defender doncellas que en absoluto necesitarían ser defendidas. Y el pasaje es glorioso, pues Cervantes nos habla de esa doncella que «*con toda su virginidad cuestas*», pasa de mano en mano, de un monte a un valle, de un villano a un gigante, y que después de ochenta años «*sin dormir bajado*» (o sea, siempre al aire libre, entre unos y otros) «*se fue tejada entera a la sepultura como la madre que la había parido*». La burla puede parecer fácil (la madre que la había parido no podía haberse ido «entera»), pero insisto en que aquí esa burla sobre la doncella no sólo abarca las historias caballerescas, sino las romanceriles o las bizantinas. Y estas últimas sí que eran tomadas en serio, incluso por el propio Cervantes en su *Persiles*. Pero lo que nos importa es que Cervantes nos siga hablando en primera persona: «*Digo, pues, nos añade, que por este y otros aspectos no se podía perder la «memoria» de los hechos de Don Quijote ni negarle las alabanzas. No tampoco negarme «a mí», indica de modo intempestivo y magnífico, por estar escribiendo la historia o por haberla escrito. Que es lo que en el fondo quiere decirnos. Aunque lo que se nos explicita sea «el trabajo y disciplina que puse en buscar el fin desta agradable historia»*. Por supuesto que «*buscar*» no se refiere en absoluto al «*ras-*

entre archivos y escritorios, sino mucho más en estricto a la búsqueda de su propia fórmula narrativa y a la invención de su historia. Pero Cervantes se nos está presentando aún como lector y por ello vuelve a aludir al desocupado lector del principio. Pues sin ese libro (es decir, el Quijote) el mundo habría quedado «*falto y sin el privilegio y gusto que bien casi dos horas podrá tener el que con atención lo leyere*».

Sólo que leer es atrapar, seducir, y Cervantes hasta ahora no está que intentando seducirnos, hipnotizarnos en su escritura, proponiendo el «*qué va a pasar*» o el «*qué ha pasado*» línea tras línea. Pero no sólo para enmararnos en esas líneas de su escritura, sino quizá a la vez (consciente o inconscientemente) porque necesita conformar un lector nuevo para la «*extraña invención*» de su ingenio, para esa narración insólita hasta ahora. E incluso, textualmente, para legitimar el «*milagro*» que va a venir inmediatamente después.

7. Repito que no niego que en este capítulo IX del primer Quijote permanezca latiendo la burla sobre la imagen del manuscrito mágico encontrado en no se sabe qué castillo o en qué sótano ignoto. Pero el problema no es éste. Si Cervantes quiere burlarse de todo, no lo hace «*como en un espejo*», sino siempre torciéndole el cuello al discurso establecido para crear esa cosa nueva que le obsesiona. Marx decía que de la fusión entre el «*Helenismo*» y el «*Trufulismo*» no surgió una síntesis, sino otra cosa inesperada: el «*Feudalismo*». Algo así podríamos decir que ocurre con el Quijote. De la fusión entre la mirada sacralizadora realmente feudal (o la semifeudal de los libros de caballerías) y la mirada literal del nuevo mundo burgués, de tal fusión no surge una síntesis burlesca, sino una «*cosa otras*», casi imposible de delimitar todavía. Surge la novela, pero eso no podían saberlo ni los lectores de entonces ni el propio Cervantes. Es cierto que Cervantes se encuentra el manuscrito, pues los manuscritos —incluso más que los libros— decíamos que «*corren*» en el XVII (como señala con un título mordaz F. Bouza<sup>2</sup>), y

<sup>2</sup> Cfr. Fernando Bouza, *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Marcial Pons, Madrid, 2001. Es posible que Bouza aquí ironice también con el título de John Updike *Corre, conejo*, aunque sin duda la expresión «*correr manuscrito*» era bien característica en el XVI-XVII.

además Cervantes indica que para encontrarlo necesitó que «*el cielo y la fortuna*» le ayudaran. También dice que «el cielo» le ayudó. Pero éste sí que es uno de los *topoi* más explícito y obligado. Azar y fortuna son sin embargo términos muy duros, tremendamente fuertes en el XVII (como lo habían sido en el XVI, ya desde *La Celestina*). Azar y fortuna implicaban nada menos que todo el orden del mundo anterior andaba ahora revuelto y desolado, en desorden puro sin ninguna escritura providencialista<sup>3</sup>, precisamente por la aparición del primer capitalismo, del primer nuevo mercado. Un lugar donde todo era mudable e intercambiable en cualquier sentido. Y que en ese mercado capitalista todo se compra y se vende como mercancía, el «todo revuelto» que en el XVII hispánico parecía haberse establecido como «Norma». Ese mercado del capital donde cualquier cosa puede mudarse y cambiar de la noche a la mañana.

De modo que, también inesperadamente, la sorpresa nos invade de sin remedio: *Cervantes no encontró el manuscrito; Cervantes compró su propia obra en el mercado.*

## VI

## El escritor que compró su propio libro

Y así la burla desaparece y se transforma en la literalidad misma de los hechos. Esto es lo que hay, parece decirnos Cervantes: el mercado y el dinero no son ninguna broma. Son la única realidad que existe y en la que trato de inscribirme para no seguir ahogándome, aunque el mercado esté ahogando a todos: a los individuos, a las relaciones sociales e incluso al propio Estado. Y por eso el «llo es», la narrativa de Cervantes, nos lleva aquí a su objetividad más extrema (con la ironía siempre bordeando sus flancos, por supuesto, pero eso es un recurso, un medio de producción, que no se va a abandonar nunca en ninguno de sus perfiles). Sólo quiero insistir en la profundidad absoluta de esta ruptura. Cervantes encuentra el manuscrito *al azar*, pero ese azar no es ya una cuestión mágica, es literalmente un azar mercantil, la realidad de la mercancía. Y, desde luego, la verdadera cuestión decisiva: que Cervantes tenga que comprar el manuscrito en el mercado es lo que no se espera, es la auténtica sorpresa en cualquier sentido. Puesto que al comprar el libro en el mercado, Cervantes se nos presenta no sólo como fingido lector, sino descaradamente como el escritor que es (descaradamente propietario) de su obra y que por eso, en el fondo, puede comprarla o venderla. *El escritor que compró su propio libro* nos está configurando verdaderamente la nueva imagen del escritor<sup>1</sup>. Y esto es lo asombroso.

Pues en este capítulo vamos a ver muchas cosas «dichas» y otras muchas que se ocultan debajo (o «detrás») de *lo dicho*. Ese reverbero del *blanco* de la escritura al que siempre tendremos que recurrir. Pues está claro que al *comprar su propio libro*, lo que Cervan-

<sup>3</sup> Los cardenales romanos dieron licencia a Montaigne para publicar los dos primeros volúmenes de sus *Essays*, con tal de que no utilizara tanto la palabra *Azar*. Cfr. J.C.R., *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, op. cit.

<sup>1</sup> Cfr. *Teoría e Historia...*, ed. cit.