

además Cervantes indica que para encontrarlo necesitó que «*el azar 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 y 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. Ya 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 sin remedio: *Cervantes no encontró el manuscrito; Cervantes compró su propia obra en el mercado.*

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

## VI

## El escritor que compró su propio libro

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

tes nos está vendiendo es la *expresión* de su propia alma (o *mens* o «inteligencia») viva y únicamente suya. Ya no depende (su «alma» o su *mens*) de ninguna relación con ningún señor o con ningún vasallaje feudal: *es libre*. De ahí la importancia de categorías tales como las de *invención* u *originalidad*, etc. Evidentemente, se trata de una derivación del «alma bella» o del «animismo» que señaló respecto a la literatura de la primera mitad del siglo XVI. Aquel «propto-sujeto» o aquel «yo libre» primerizo que se construía en la poesía de Petrarca, Garcilaso o John Donne, pero también en todas las *vidas* de la llamada «picaresca» desde *La Celestina*. Indiqué igualmente cómo desde ese humus «animista» se derivarían dos vertientes paralelas, la *racionalista* y la *mecanicista* (incluso el materialismo «more geométrico» de Spinoza), desde Descartes a Locke y desde Hume a Kant (con las diferencias obvias entre ellos). Pero, de cualquier forma, esa es la constitución del pleno *sujeto burgués*, o, de otro modo, la identidad entre el «yo» y el «yo-soy-sujeto libre». Es, por supuesto, la imagen del «Cogito, ergo sum» lo que aquí está latiendo, bajo el término *animista* de «*expresión de la verdad*» de la propia alma e incluso de la verdad del mundo. Sólo que en Cervantes se trata de una *expresión* (que no tiene nada que ver, por supuesto, con el *expressivismo romántico* del XIX) «racionalizada» o «literala»: lo que venimos llamando «aristotelismo no-organicista». O sea, un intento por desentrañar (y reconstruir) el sentido literal de las cosas. Incluso en sus redes invisibles: por ejemplo, lo que hace posible una *metamorfosis*, o lo que hace posible la figura del escritor únicamente sostenido por el mercado (algo mucho más invisible de lo que se supone<sup>2</sup>).

<sup>2</sup> En este sentido, hay que matizar mucho el término de *escritor propietario*, remitiéndonos a todo lo que hemos señalado anteriormente a propósito de la noción de *clase*. El escritor es propietario de sus medios de producción (conceptos, imágenes, escritura), pero en absoluto poseedor de los medios reales de su producción: precisamente los que le pueden permitir inscribirse en el ámbito del mercado (la fabricación, la circulación y distribución del libro, etc.). Hay que tener en cuenta varios matices más: a) cuando el escritor vende su obra (o la compra como lector, Cervantes en este caso) está intentando sin embargo certificar su propia libertad, construir su propia individuación; b) en este sentido es en el que decimos que la libertad del escritor es siempre «filosa», precisamente por la pregunta que

2. Pero para seguir con el doble filo de la narración (el «Ello es» objetivo y la intervención directa de Cervantes en el propio texto) deberemos continuar rastreando las huellas a través de las que se despliega este decisivo capítulo IX. Escribe Cervantes: «*Pasó, pues, el ballarla [la historia] en esta manera*».

Y aquí es donde surge la sorpresa. Pues como decíamos, se nos

siempre late por debajo de su figura: ¿quién posee a quién?; c) es desde esta perspectiva desde la que McPherson, en su clásico *La teoría política del individualismo posesivo* (de *Hobbes a Locke*) (Fontanella, Barcelona, 1970), ha estudiado las características y las ambigüedades de este sujeto posesivo. Por su parte Louis Menand, en el aludido *El club de los metafísicos* (Destino, Barcelona, 2002) ha señalado, con un sarcasmo genial que no sé si es voluntario, la actitud de John Dewey en torno a la huelga de los ferrocarriles en USA, también llamada «huelga Pullman». El Tribunal Supremo habría condenado a los huelguistas basándose en los siguientes presupuestos: 1) que cada individuo es poseedor de sí mismo; 2) que ningún individuo puede oponerse a la libertad vital o económica de otro; 3) y, en consecuencia, los trabajadores y técnicos ferroviarios (que por primera vez habían actuado unidos, en vez de diferenciarse por gremios, como fogoneros, guardagujas, etc.) se habían convertido así en un trust, en un monopolio dictatorial contra la libertad privada de cada empresa de ferrocarriles. Con lo cual fue condenado el dirigente sindical Eugene Debs —que sólo se convertiría en socialista tras su estancia en la cárcel— al igual que los principales dirigentes. Esa primera huelga general en USA, que fascinó en principio a John Dewey, lo convirtió luego, en tanto que teórico del individualismo posesivo, en un decidido defensor de la unión entre contrarios frente al supuesto enfrentamiento entre obreros y patronos. ¡Como si los obreros pudieran enfrentarse a alguien de tú a tú!; d) el caso de Dewey, mucho más extremado en William James o Peirce (que son los autores que básicamente estudia Menand) simboliza la actitud básica del intelectual crítico del mundo occidental —en especial en el angloamericano—. La libertad del escritor sería así parecida a la libertad de los trabajadores ferroviarios: como la libertad del escritor no puede oponerse a la libertad del mercado, siempre está perdido. Por eso quizá, el esforzado aullido de los intelectuales por declarar su libertad como algo esencial en ellos; e) en suma, la libertad del escritor es siempre una entelequia no sólo por las condiciones de ese «individualismo posesivo» sino, de forma inevitable, porque «ya antes» de cualquier nombre o de cualquier palabra «él mismo» está construido por ese *lenguaje* de la ideología de la libertad posesiva capitalista. Si Locke consideraba la propiedad privada como algo sagrado, es obvio que la imagen global del individualismo posesivo no distingue entre la propiedad privada «técnica» (intelectual o vital) y la posesión social de los auténticos medios de producción y distribución de la obra (incluido el inconsciente ideológico que habita en cada escritor).

presenta Cervantes físicamente, moviéndose en un espacio y un instante precisos, actuando como un personaje más que finalmente será el que lo resolverá todo. Pero ese moverse corporalmente entre las líneas (con sus gestos y actitudes, con sus palabras y sus hechos, como el que se mete de golpe en un embrollo que hay que solucionar) supone una inscripción directa del escritor en el libro, algo que tampoco habíamos encontrado prácticamente nunca antes. Supone una confirmación no sólo de su voz, sino de su figura: él es el que hace y deshace. Fijémonos en que tampoco el «yo pleno» había aparecido casi nunca en el propio texto cervantino. Incluso ese «yo» había solido enmascarse bajo formas enclíticas: «no *quiere acordarme*»; «*causóme esto mucha pesadumbre*», etc. Pero ahora todo cambia: queda claro que «soy yo» el que escribo esto, «soy yo» el que me estoy inventando este libro, e incluso «soy yo» el que, por estar necesitado de dinero, me inscribo en el mercado y os incito a vosotros, desocupados lectores, a que compréis mi libro igual que estoy haciendo yo. Es la imagen del escritor que necesita un nombre para que los mecanismos del mercado funcionen. Es decir, para que los libros se vendan y para que los «editores» sigan pidiéndole más libros. Aunque le paguen una miseria, aunque apenas pueda sobrevivir con sus libros, Cervantes está haciendo un juego de manos magistral: él compra su libro no sólo como un artilugio increíble para proseguir su marcha narrativa, sino a la vez como una incitación a que los lectores hagan lo mismo. Gracias a la «mercancía/libro» el escritor antiguo, dependiente del mecenazgo, se convierte en el «escritor nuevo» y casi a la desesperada. No se trata ya del público del teatro que paga la entrada para ver/oir en conjunto una fiesta pública. El libro como mercancía exige un lector solitario (o compartido, pero eso ya es lo de menos), como el mercado exige que el propio escritor y su escritura se conviertan en mercancías no sólo para ser «libres», sino simplemente para sobrevivir.

3. De cualquier modo, Cervantes continúa la historia con el «distanciamiento» necesario como para no romper el tono objetivo con que se ha mantenido hasta ahora. Y Cervantes delimita así su presencia física, el lugar concreto y el momento exacto en que todo sucedió y en que se vio obligado a intervenir: «*Estando yo*» en el mercado (el *Alcaná*, nos dice Cervantes, recogiendo el término

morisco aún vigente en la época) de Toledo... Y de golpe nos aparece una nueva forma de suspense. Sucede lo siguiente: «*llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero*». Cada detalle cuenta, decíamos. El papel era caro y escaso y se vendía entre otras cosas para fabricar seda. Es curioso que la segunda aventura de Don Quijote fuera aquella de los *sederos* que iban a comprar a Murcia. También eran escasas las posibilidades de leer y la lectura misma. Pero sin duda Cervantes había sido desde niño un lector ávido y además hasta ahora se nos ha presentado siempre como lector. Pero aquí aparece la explicitación decisiva que todo el mundo recuerda: «*y como yo soy aficionado a leer, aunque sean los papeles rotos de las calles...*». Ciertamente, tales papeles no deberían ser demasiados, pero también anotábamos otra contradicción latente siempre en el libro. Y en un doble sentido: 1) Don Quijote se ha vuelto loco por leer. Se supone que libros de caballerías, pero no sólo éstos, sino también los pastoriles y los de poesía heroica como hemos visto en el *Escrutinio* de su biblioteca. Y además la sobrina había avisado que también la lectura de esos otros libros, los de poesía, podía llevar a una locura incurable. Y Cervantes parece seguir la corriente al presentarnos como lector de estas «caballerías alucinadas». 2) Pero si Cervantes lo lee todo, y leer puede llevar a la locura (o a la herejía, etc.), aquí vuelve a presentarnos el problema nodal que esbozábamos: es decir, la contradicción entre la bondad o maldad de la lectura. O de otro modo: ¿por qué nos ofrece Cervantes a un personaje que se vuelve loco por leer y a la vez se nos presenta él mismo como lector empedernido?

4. Puesto que aún apostilla más: «*llevado desta mi natural inclinación*» a leer, toma uno de los cartapacios «*que el muchacho vendía*». Comprar y vender mercancías, he ahí el síntoma. Ve que los papeles están escritos en caracteres arábigos que él no entiende. Así que se busca otro lector, en este caso un intérprete o traductor: un morisco aljamiado, o sea, alguien que sabía castellano y árabe. Y le entrega el cartapacio para que se lo traduzca. El intérprete lo abre *por el medio*, lee un poco y se echa a reír. ¿Por qué? Sencillemente, porque el libro tiene una anotación en el margen. Ya sabemos que los libros «anotados» eran muy raros y estimados como de muy alto valor «intelectual». Cervantes vuelve, pues, a *doblar* su discurso

tanto para ironizar sobre su propio libro (que ha salido «desnudo sin anotaciones) como sobre la *valorización* que tales anotaciones pretenden establecer. Y por supuesto para incitarnos a reír junto con el morisco. Puesto que lo anotado al margen es lo que sigue: «*Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer en toda La Mancha*». La habilidad de Cervantes resulta de nuevo increíble que el morisco se ría de «salar puercos» es lógico, aunque quizá sería más bien de la frase en bloque: que se alabe a una mujer como saladora de puercos. Pero Cervantes vuelve a llevar al extremo la construcción de esa *ficción real* a la que aludíamos, doblando todos sus sentidos. Puesto que no es Aldonza Lorenzo sino Dulcinea del Toboso la que se convierte ahora (como Don Quijote) en símbolo de toda La Mancha a través del oficio de «saladora». Evidentemente, el desdoblamiento nos deja atónitos quizá por fundir todos los planos del texto. Por unificar a un personaje puramente imaginario (Dulcinea) con otro personaje igualmente imaginario (Aldonza) que sin embargo en la ficción se nos ha presentado como auténtico y plausiblemente «real». La labradora que sala puercos es sin embargo Dulcinea y no Aldonza, con lo que la alucinación narrativa llega al extremo. Pero el que queda «atónito y suspenso» (como nos ha dejado «en suspenso» a nosotros hasta ahora y atónitos igualmente a partir de ahora) es el propio Cervantes: «*Cuando yo oí decir Dulcinea del Toboso quedé atónito y suspenso porque luego se me representó que aquellos cartapacios contenían la historia de Don Quijote*».

Claro que Cervantes juega con fuego, y nunca mejor dicho. Si antes ha librado a algunos libros del fuego, ahora libra a su propio libro de ser destruido, de ser convertido en mezcla para paños de seda. Pero la anotación implica que alguien ha leído el libro y que le ha interesado tan poco que ha enviado al muchacho para que lo vendiera como papeles viejos. Sólo que el lector ávido se impone y Cervantes da prisa al traductor para que le lea el principio. Y decía así: «*Historia de Don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe*». De modo que Cervantes no sólo va a *comprar* su propio libro, sino que incluso va a comprar un título y ¡por fin! un «autor» con nombre. Aunque al título literal le falten los términos «ingenioso» e «hidalgo» (que pueden ser o no un

añadido posterior) el término *Historia*, que obviamente tampoco aparece en el título cervantino, sí que no estorba en absoluto, puesto que desde el principio se nos ha venido resaltando el hecho de que se nos contaba la «verdadera historia» de Don Quijote. Pero lo más importante, insisto, es que Cervantes, en persona, va a comprar el nombre de un autor, Cide Hamete. Ya no habrá más fluctuaciones sobre los autores del principio, sobre el primer y el segundo autor del final de la primera parte, etc. A partir de aquí ya sabremos quién es el verdadero autor de la obra. Lógicamente, un *historiador* (puesto que de contar una historia se trata) pero además *árabe*. Es decir, un «sabio» (como exigía Don Quijote para sus aventuras: un sabio al modo de los sabios que narraban la historia de cualquier caballero) a la vez próximo y lejano. *Lejano*, porque lo «árabe» seguía manteniendo en el fondo ese toque oriental y semimágico, ese aura de hechizo o brujería que se necesitaba en cualquier narración caballeresca. Pero a la vez *próximo*, porque lo «árabe» en España eran precisamente los moriscos cotidianos y conversos, a los que se les podían achacar todas las galguerías o perrerías del mundo. Por ejemplo, todos los errores o equivocaciones que se presentan en el texto (quizá también es un signo más de que Cervantes no ha olvidado Argel, aunque evidentemente los *turcos* y sus piratas eran una realidad mucho más dura y difícil para la España de la época). Y además el sarcasmo brota de inmediato: *Cide* significa *señor* (como el Cid); Hamete o Hamet sonaba —y así es— como Pedro o Juan; y *Benengeli* supone un traslado casi literal de *Berenjena* o *Berenjena*, como tantas veces repetirá luego Sancho. O al menos ésa era la versión tradicional. Actualmente se ha planteado la hipótesis de que Cervantes eligiera ese nombre con un sentido mucho más espiritual y casi místico. S. Benchenb y C. Marcilly han planteado la posibilidad de que Cide Hamete Benengeli signifique en realidad «el que más alaba al Señor», incluso aludiendo al hecho de que así el historiador árabe sería de hecho un cristiano (*Ben-engeli: hijo del evangelio*), etc. Puede o no tratarse de una hipótesis excesiva (aunque muy documentada), pero, de cualquier modo, a Cide Hamete se le achacarán los errores o los apócrifos del texto y para Sancho siempre será el señor Berenjena. Sin duda, es de los mejores hallazgos de Cervantes (era imprescindible), y además el nombre suena a

lo que «debía sonar»: a sabiduría oriental y mágica, que es lo que importaba para el tono y el valor de la narración<sup>3</sup>.

Ahora bien: en el mercado hay que saber comprar y vender. No sólo se trata del típico *regateo* digamos orientalista (aunque quizá también haya un sarcasmo sobre eso), sino de la astucia del nuevo mercado capitalista. Ocultar las intenciones para invertir de la mejor manera posible. Y con la suficiente impasibilidad como para que esas intenciones no se noten. Comprar a bajo precio y evitar la competencia: «*Mucha discreción fue menester cuando llegó a mis oídos el título del libro; y saltéandose lo al sedero, compré al muchacho todos los papeles y cartapacios por medio real*». Claro que si el chico hubiera traído sabido «*lo que yo los deseaba*», le hubiera sacado a Cervantes hasta seis reales. De modo que ya sabemos lo que le costó a Cervantes comprar su libro: medio real. Y que hubiera llegado incluso hasta los seis, y quizá no más, porque ése era plausiblemente el límite del dinero cervantino. Ahora que ya tiene los papeles hay que transcribirlos a la lengua castellana, sin quitar ni añadir nada, y para eso Cervantes contrata al morisco «*abiamado*» ofreciéndole una paga. Fijémonos en la diferencia: al muchacho (que vive, diríamos, en el «nuevo mundo») le ha tenido que pagar con dinero. Al morisco (que vive, diríamos, en el «viejo mundo») le paga en cambio en «especies». Por traducir la obra, el morisco le pide a Cervantes dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo. Así que (en una indudable burla del «mecenazgo») Cervantes se lo lleva a su casa, «*donde en mes y medio la tradujo toda*».

5. Éstas son, pues, las cuentas totales: medio real, que pudieron ser hasta seis; dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo, y un mes y medio de trabajo del morisco en la casa de Cervantes. He ahí lo que le costó a Cervantes comprar su libro. Con lo cual Cervantes no sólo se burla de la tradición del «manuscrito mágico» encontrado, sino que nos instala ya en otro mundo. El mundo donde el libro sólo existe como una mercancía que se compra y se vende, el único mundo que hace posible que la figura del *escritor* se legitime (incluso en tanto

<sup>3</sup> Luce López-Baralt prefiere hablar de «*hijo del Ángel*» y correlacionar el nombre de Cervantes con el del arcángel san Miguel y la suprema pluma («*supreme pen*») coránica. Como se comprenderá, no voy a discutir sobre el tema.

que «mercancía libre» él mismo). Con lo cual ha legitimado también no sólo al yo que sostiene la obra (Cervantes no deja de repetir «yo» durante todo el pasaje, incluso hablando de «*mi contento*» y de «*mi vida*»), sino que ha legitimado toda la obra (lo escrito anteriormente y lo que quizá está aún por escribir), puesto que el morisco no sólo ha abierto el cartapacio por el medio, sino que además «*la tradujo todas*». Y a la vez se ha comprado un «título» para el libro y sobre todo un autor. Una especie de heterónimo que le va a servir de cobertura y que posee además todas las marcas exigidas por el género: historia-clor arábigo y a la par sabio y en ocasiones tramposo. Es una ironía grandiosa, claro está, pero lo que nos importa en definitiva es eso: la legitimación del yo, de su cualidad de propietario de la obra y, con ello, la confirmación de la *verdad* de una «invención nueva» que en absoluto tiene que ver ya con los libros de caballerías.

Claro que los libros de caballerías, como los bizantinos o los pastoriles, se seguían vendiendo relativamente bien. Pero la *transacción* que aquí realiza Cervantes es magistral. Comprar unos papeles viejos para convertirlos en la continuación de su libro. E incluso en la verificación de toda la metamorfosis anterior, la del hidalgo pobre que ha decidido ser él mismo caballero. Y así por fin continúa la historia, con otro matiz importante. Aquellos cartapacios con papeles viejos no sólo contenían anotaciones al margen, sino que estaban también *ilustrados*. Los libros con «pinturas» o con ilustraciones, decíamos, solían ser mucho más caros y —como los de *emblemas*— más raros. Pero, quizá como un recurso teatral, Cervantes anula el suspense y, diríamos, vuelve a alzar el telón para que retornemos a la escena de la lucha que había dejado en vilo. Y aludo al recurso teatral porque la ilustración sirve para mostrar a los personajes como si estuvieran «vivos». Se hallaba *pintado* todo muy al natural «*tal como la historia cuenta*»<sup>4</sup>. Don Quijote y el vizcaíno con las espadas en alto, el uno con su rodela y el otro con su almohada, y la mula del vizcaíno «*tan al vivos*» que se notaba claramente que era de alquiler. Incluso la pintura nos dice más de lo

<sup>4</sup> Los libros con ilustraciones se divulgarán «popularmente» sólo en el xviii-xix. El Quijote ilustrado aparece ya en la segunda mitad del xvii, sin embargo, y también más barato.

que se nos había dicho antes: que debajo del vizcaíno estaba escrito «Don Sancho de Azpeitia»; que también Rocinante estaba pintado tal como era «ético [o sea, flaco] confirmado»<sup>5</sup>; y que debajo de la firma de Sancho estaba anotado «Sancho Zancas», porque además de barriga tenía las piernas largas (la fórmula metonímica, la congruencia entre el nombre y el cuerpo, es algo continuo en Cervantes, como vemos), y por eso se le llama «con estos dos sobrenombres» algunas veces en la historia. Por supuesto que ésta es la primera y única vez que se le llama *Zancas*, pero ya decíamos que a Cervantes, sin duda por las prisas, se le escurre la pluma con frecuencia en este primer libro. E inmediatamente Cervantes achaca tales errores al propio Cide Hamete, que por ser árabe es «mentiroso», y además los moros son «nuestros enemigos», por lo que posiblemente le habrá quitado a Don Quijote muchas alabanzas que se merece. Y aquí es donde introduce Cervantes su famosa reflexión sobre la *historia* que sirvió a Borges como base para su relato —esa pequeña joya— titulado *Pierre Menard, autor del Quijote*. La historia y la verdad deben ir juntas, «*me parece a mí*», dice Cervantes. Y si algún fallo hay en esta historia, nos añade, atribuyase al «galgo» de su autor árabe.

No pensemos que Cervantes odiaba a los moriscos, esa estupidez. En cualquier caso quizá se estaba guardando las espaldas de que se le acusara de todo lo contrario. Pero, como se ve a las claras, lo que está cubriendo son sus propios fallos o, mejor, sus propias dudas narrativas. Puesto que el problema de la verdad histórica (o de lo verosímil narrativo, por aceptar las categorías aristotélicas que aceptaba Cervantes y el «saber medio» de su época) se vuelve muy complejo a partir de aquí. Y Borges lo supo ver mejor que nadie. Verlo incluso dentro de la misma ironía cervantina: no es lo mismo la concepción de la historia en el siglo xvii que en el siglo xx. Y mucho menos si Cervantes está utilizando una mera retórica ex-

<sup>5</sup> La imagen de Rocinante como lugar común aparece por todo el libro y Sancho Carrasco lo especificará en el capítulo III de la segunda parte al decir que la primera parte de la obra cervantina «es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes, que apenas han visto algún rocín flaco cuando dicen: "Allí va Rocinante"».

trada de las traducciones de los clásicos. Pero «verosímil» es un término que de nuevo se nos vuelve tan resbaladizo que convendría ir dejándolo en el desván. Ya lo señalé a propósito de unas influencias tan plausibles en Cervantes como las del Pinciano y el Tasso. Por ejemplo —y sobre todo— los dos impresionantes enunciados que establece Tasso sobre la narración épica (perfectamente equiparable a la épica en prosa cervantina). Y estos dos enunciados son nada menos que: *a*) la fusión entre *poesía* e *historia*: la aparición de la imagen de la «poética-histórica» va a ser la clave que sustente la fundamentación de la novela y su existencia misma a partir de Cervantes; y *b*) no menos importante es el hecho de que Tasso, increíblemente, eche por tierra la noción abstracta de lo verosímil para convertirla en una noción a ras de la historia: por eso nos dice que lo verosímil cristiano no tiene nada que ver con lo verosímil musulmán, etc. Este amarrar el texto a la coyuntura histórica concreta es algo que estaba flotando en el ambiente pero que sólo se hace explícito en Tasso o en Cervantes. De nuevo algo necesario para que la novela surgiera, lo que venimos llamando «ficción-real»<sup>6</sup>.

Pues el síntoma que nos asalta con el sintagma de «ficción real» es que el aparente oxímoron, la aparente contradicción del término, no existe por ninguna parte: en cualquier ámbito ideológico, y por consiguiente en la literatura, *todo es real*, aunque el inconsciente ideológico funcione como una «relación imaginaria con las condiciones de existencia». Pero tal «relación imaginaria» no apela más que a la dicotomía entre lo verdadero y lo falso (o a su mezcla). En absoluto a que el nivel ideológico no sea una realidad tan válida como el nivel político o el económico. Sólo que además (puesto que Cervantes se está inventando un nuevo tipo de narración) ese género nuevo necesita poseer sus marcas. Es decir, un discurso en el que se mezcle la historia-verdad de lo cotidiano y «lo verdadero» del lenguaje de Don Quijote, del de Sancho, etc. Una ficción/real significativa que en la novela todo tiene que ser real, no en relación a una supuesta realidad exterior (como si los sueños no fueran reales,

<sup>6</sup> Para un análisis detallado de todo esto, *vid.* el capítulo V (El *Guzmán de Alfarache*, un «remedio de pobres») de *La literatura del pobre*, en págs. 207-250.

como si el lenguaje o las ideas no fueran lo más real que tenemos triturados y machacados por el poder, la familia y el mercado), sin un discurso de *verdad* en su propia vida interior, en su propia inscripción en el nivel ideológico.

Una verdad que sólo se consigue, pues, aceptando mostrar todas las contradicciones y todos los matices que laten en ese ámbito ideológico, las que configuran cada subjetividad y cada texto, las contradicciones inscritas en la ideología misma. Si no, los lectores jamás nos creeríamos ese mundo, esa realidad interior que supone la novela como verdad en su propio funcionamiento interno y en sus diversas variaciones en relación al resto del ámbito ideológico, social, político, etc. En la novela (que se está inventando) todo tiene que ser, pues, verdadero respecto a su propia lógica, tiene que tener «tensión de vida auténtica» (sea cual sea el estilo que se elija), y es en este sentido en el que Cervantes nos habla de *historia verdadera*, por un lado. Por otro lado, es obvio que la propia narración está poniendo en presente una vida que ha sucedido ya con todas sus contradicciones y sus matices. Aquí al lado y hasta hace poco. Lo que supone una segunda objetividad del texto, puesto que Cervantes nos está contando la historia de lo que en verdad pasó, pero precisamente como un invento suyo. De ahí el término de «ficción real», que implica a su vez dos presencias: la presencia del pasado en el presente; y la presencia del yo que se esconde bajo el «Ello es» y bajo la tercera persona (aunque a veces aparezca directa y físicamente, como en el caso del mercado de Toledo). La *verdad* consiste en la línea horizontal del texto que se inscribe en un ámbito ideológico determinado; lo *verdadero* (lo verídico) consiste en contarnos en cada caso lo que pasó.

7. Y en este caso lo que pasó fue que el vizcaíno le dio de nuevo un golpe tan fuerte a Don Quijote que le arrancó gran parte de la celada y media oreja y lo derribó del caballo. En esta ocasión, Don Quijote sí se levanta, vuelve a montar en Rocinante y descarga de tal modo su espada en el rostro del vizcaíno que éste empieza a sangrar por la nariz, la boca y los oídos. Su mula echa a correr y lo derriba<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> La insistencia de Cervantes en recordarnos que el vizcaíno iba montado en una mula «de alquiler» (como se ve incluso en la «ilustración») no es algo gratuit-

Cervantes no se iba a andar con chiquitas en este primer duelo entre caballeros, y en el duelo chorrea la sangre por ambas partes. El asunto iba muy en serio: Don Quijote es un valiente y el vizcaíno también. Y además están ciegos de rabia y aturridos. Tanto que Don Quijote está a punto de matar al vizcaíno tendido en el suelo, pero las damas le suplican que lo perdone y él se conforma con que se presenten ante Dulcinea y se lo cuenten todo. Pero la *verdad* de la historia se enmarca en un espacio y un tiempo concretos: por primera vez aparece la sombra de la «policía rural», o sea, de la *Santa Hermandad*.

Como se sabe, esta especie de «policía rural» se había ido estableciendo desde la época de los Reyes Católicos y había ido adquiriendo gran importancia no sólo para mantener en el campo el poder de la Corona (o del Estado), sino para desmantelar el poder señorial/feudal (otro pleonasma) que las diversas órdenes religiosas/militares (la de Calatrava, etc.) establecían sobre los ámbitos rurales. El teatro lopesco y calderoniano recordará estos conflictos en diversas obras, pero lo cierto es que en el XVII los «cuadrilleros» de la Santa Hermandad eran ya policías al servicio de la Corona y del poder estatal. Y si los duelos estaban prohibidos en las ciudades, por supuesto la sangre derramada en los caminos también era perseguida. El enfrentamiento con la Santa Hermandad (en suma, el enfrentamiento con el Estado) será algo siempre latente en el texto de Don Quijote (quien, en plena lógica, no puede reconocer al

to). Claro que Rocinante es un pobre jamelgo, pero la mula es mucho peor. Creo que así Cervantes atenúa un tanto la victoria de Don Quijote. Pues si Don Quijote hubiera vencido en «igualdad de condiciones», Cervantes se hubiera encontrado con un problema narrativo enorme: ¿cómo contar, a partir de aquí, la historia de un caballero vencedor en toda su plenitud? Hubiera sido imposible. Distinto es el problema dentro del *tono* del segundo libro, donde también hay dos «dueños» a caballo. Sólo que, pese a esa diferencia de *tonos*, en el primer duelo Don Quijote vence gracias a Rocinante, y en el segundo pierde porque Rocinante ya no puede más. Pero el caso de la mula «de alquiler» que comentamos me parece tremendamente significativo de la habilidad narrativa de Cervantes: él no puede poner nunca en duda el valor de su caballero (aunque a veces lo haga), pero lo que desde luego no puede hacer de ninguna forma es convertirlo en una especie de Amadís. De modo que necesitaba introducir el matiz de la «mula»: otra genialidad.



Estado como poder nuevo: su «literalidad» ha dado dos pasos atrás; pero sí que lo reconoce la literalidad de Sancho. Conviene decir Sancho, «*retirarse a una iglesia*» (donde tal «policía» no podrá entrar) por si el caso del duelo es denunciado y la Santa Hermandad sale a prenderlos. Pero Don Quijote está en otros asuntos. Caballero «en aprobación» (no lo olvidemos), le indica a Sancho si ha visto o leído que exista un caballero tan esforzado como él en el combate. Don Quijote se siente feliz porque se ha demostrado a sí mismo —y ante los ojos de los otros— que sí es caballero. Pero enseguida el discurso alcanza más matices: cuando Sancho le indica que necesita curarse, Don Quijote —cada vez más convencido de su caballería—, y a pesar de que reconoce que le duele la oreja, recurre a un mito cabalresco básico: *el Bálsamo de Fierabrás*. Aunque le hubieran partido el cuerpo por la mitad, con tal de que Sancho le colocara bien las dos mitades y le diera a beber un par de tragos del bálsamo, Don Quijote quedaría como nuevo. Sancho se halla pasmado y su respuesta lógica no puede ser más que una: ¿cuánto podría costar ese bálsamo? La literalidad de Sancho, por muy campesino que sea, está impregnada del nuevo horizonte mercantil, ve las posibilidades de ganar mucho dinero. Don Quijote se limita a responder que con tres reales se podrían hacer varios azumbres —o litros— del bálsamo. Sancho calcula y las cuentas le salen claras: eso sí que sería un negocio, y no la insula. Pero Don Quijote vuelve a limitarse a un mero esbozo sobre la cuestión: ya le dará la receta para que pueda hacer el bálsamo. Así que Sancho tiene que curarlo ahora con las hilas y el unguento que trae en las alforjas (buena precaución, por cierto, que también el ventero había mencionado antes). Pero como, además de la herida en la oreja, ha perdido la celada, Don Quijote vuelve a recurrir a otro mito cabalresco básico: *el Yelmo de Mambrino*. Por supuesto, el bálsamo y el yelmo servirán como artificios narrativos que el «sabio» Cervantes sabrá utilizar no sólo para configurar nuevas aventuras, sino para terminar de construir la imagen arquetípica del propio Don Quijote. Es decir, las aventuras de la venta y la imagen del caballero con la bacía de barbero sobre la cabeza. Tal como se nos ha legado siempre, incluso hasta en el *Ulises* de Joyce, pues la novela comienza con esa imagen de la bacía de barbero elevada como una patena.

8. Tienen hambre, acaban su pobre comida y buscando reposo para la noche dan con unos cabreros. Aquí sí comen y beben bien, y Don Quijote, con un puñado de bellotas en la mano (o sea, el fruto «inocentes» de la encina o del roble: pero también el manjar de los «círculos» pronuncia su famoso discurso sobre la *Edad de oro*, sobre la *inocencia* perdida. Son tópicos «renacentistas» obvios los que aquí se acumulan, salvo quizá por dos especificaciones básicas: por una parte, porque estamos en una época de nueva «Edad de oro», ese oro que llega de Indias y que lo domina todo. En consecuencia, la ambigüedad cervantina puede resultar filosófica. Y no menos filosófica puede resultar, por otra parte, la cuestión de que Cervantes haga decir al caballero que aquella época «antigua» era feliz precisamente porque no existían las palabras «*tuyo* y *mío*». Con la imagen literal del oro y de la propiedad privada, Cervantes vuelve así a inscribirnos en el interior de ese primer mercado capitalista que lo asfixia todo y por todas partes: desorden y caos, fraude y engaño, y, en especial, la venta de la vida como fuerza de trabajo, esa vida que, decíamos, le está permitiendo construir sin embargo la suya al caballero.

Y es aquí también donde surgen dos historias casi imposibles pero magistralmente conseguidas: la de la libertad de Marcela y la del suicidio de Grisóstomo. La crítica cervantina ha planteado miles de veces (y plausiblemente sea cierto) que esta historia, que se bifurca en dos, quizá Cervantes la mudó de sitio y que originariamente estaría colocada entre las diversas aventuras pastoriles de Sierra Morena. Parece que fue así, pero nosotros vamos a leer la historia tal como hoy se nos presenta y tal como apareció en el Quijote desde su primera edición.

Curiosamente, un cabrero auténtico recita versos en serio (Cervantes sigue haciendo versos pastoriles) y otro llega de pronto y les informa de la muerte de Grisóstomo. Una nueva fisura en el texto que nos señala dos síntomas «extraños»: la libertad de la mujer y el suicidio. Que Cervantes esté obsesionado por la nueva imagen de la libertad (del supuesto sujeto libre) es algo que venimos viendo desde el principio: el hidalgo elige libremente ser Don Quijote. Pero si esto era ya difícil, mucho más lo es que Cervantes traslade esa libertad plena a una mujer de su época. Marcela es una muchacha



rica y hermosa que ha renunciado a todo para vivir libremente vida por esos montes perdidos. Grisóstomo, su enamorado, la seguía hasta allí. Al convencerse de que ella prefiriera la libertad antes que nada, Grisóstomo se suicida. Presentar esa libertad de mujer y el suicidio de un hombre era una fórmula narrativa verdaderamente inesperada y muy difícil de aceptar en el xvii. Por supuesto, difícilísima de entender la libertad femenina. Pero igualmente difícil el hecho de enterrar solemnemente a un suicida. Si la mujer «libre» era algo absolutamente imposible en el marco social establecido, el suicidio no sólo estaba prohibido de manera plena por la Iglesia, sino que su celebración suponía en realidad un hecho inusitado dentro del ámbito inquisitorial. En la literatura española y europea de la época, el suicidio es escasísimo. La presencia del suicidio de Melibea se legitima o se explica por el furor y la locura en que la chica se ve envuelta tras la súbita y brutal muerte de Calixto. Pero obviamente no será hasta el *Werther* de Goethe (ese *Werther* que se suicida ante la imposibilidad de su amor con una mujer casada, y además tras leer el ya desafortunado texto de Lessing, *Emilia Galotti*), cuando, con el romanticismo<sup>8</sup>, el suicidio se ponga de moda —y por supuesto sea aceptado en sociedades mucho más

<sup>8</sup> No olvidemos tampoco a Werther como «precursor» de la «bohemia divina y maldita», desde Baudelaire a Oscar Wilde: Werther se suicida vestido con *frac azul y chaleco amarillo*. Condenado por la Inquisición en 1802, el libro *Die Leiden des jungen Werthers* —tras sufrir diversos avatares en español— fue finalmente traducido en 1835 por José Mor de Fuentes y publicado en Barcelona con el título *Las cuitas de Werther*. Mor de Fuentes fue enterrado «pobre» en su pueblo aragonés de Monzón, pero su *Bosquejillo de la vida...* es una pequeña obra maestra de la autobiografía española. Ahí nos cuenta que se educó en la *Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País* (en el llamado «Seminario de Vergara») y que el texto de Werther se lo envió «Teodoro Reding, héroe de Bailén». Azorín consideraba a Mor de Fuentes el mejor crítico de la literatura española, y su traducción volvió a aparecer en 1932 en la *Revista de Occidente*, ahora con el título de *Penas del joven Werther*. Paulino Garagorri recuperó esa edición para Alianza Editorial en 1974. Con un excelente prólogo en el que aunque se nos habla de la correlación entre el *Werther* goethiano y la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, no se menciona nada de la posible influencia cervantina (el caso de Grisóstomo) en el *Werther* ni el sarcasmo o la ironía con que Goethe tratará luego otro asunto de «amores españoles»: *Clavijo*.

lucias— tanto en la literatura como en la vida. Pero repito que «celebrar» respetuosamente un suicidio en un texto literario del xvii resultaba casi impensable. El joven Vivaldo consigue convencer a Ambrosio, otro amigo de Grisóstomo, para que no quemase los versos que el suicida ha dejado atrás. Uno de estos poemas se titula «Anición desesperada», y muy probablemente Neruda tomó de ahí el título completo de sus *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Por cierto que, como todo esto huele a «gentilidad», Don Quijote recibe una primera reprimenda también inesperada en cierto modo: por el hecho de que, como los demás caballeros andantes, se encomiende siempre a Dulcinea, en vez de encomendarse primero a Dios. Eso es algo que también huele a «gentilidad», y Don Quijote promete acordarse del asunto. Cuando van a enterrar a Grisóstomo, aparece Marcela y se defiende. Los demás la insultan, pero Don Quijote vuelve a defender aquella peculiar libertad, en especial contra los insultos de Ambrosio, e impide que nadie ataque a Marcela ni la siga. Él sí pretende seguirla y ofrecerle admirado sus servicios, pero las cosas se torcerán una vez más por culpa de Rocinante, como veremos. Y con esta mirada de espejos entre las dos libertades de vida, y tras negarse Don Quijote a ir a Sevilla con los amigos de Grisóstomo, termina la historia y comienza la tercera parte del primer libro, en el capítulo xv. No es mal final, por cierto, este de Grisóstomo y de la libertad de Marcela. Y si Cervantes situó esas dos historias «antes» de lo que él habría pensado en principio —fuera por razones técnicas o tipográficas—, ese antes sólo nos indica que Cervantes —no importa recordarlo— era un narrador (un novelista) muy hábil: por una razón u otra siempre (o casi siempre) sabía cómo y cuando «crear» (y situar) el espacio y el tiempo de la narración. La clave de cualquier novela posterior.